

63
lej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
A R A G O N**

**DISECCION DE LA
NOSTALGIA**

**Análisis de los elementos poéticos en la obra filmica
de Andrei Tarkovski**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN COMUNICACION Y PERIODISMO**

**P R E S E N T A
JUAN GABRIEL SOLIS ORTEGA**

ASESOR: LIC. SALVADOR MENDIOLA



**CIUDAD DE MEXICO
OTOÑO DE 1999**

21/10/99

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DISECCIÓN

DE LA

NOSTALGIA

**Análisis de los elementos poéticos en la obra
fílmica de *Andrei Tarkovski***

juan solís

¡EY FAMILIA! TESIS DEDICADA A LAS SIGUIENTES PERSONALIDADES Y AMIGOS QUE LAS ACOMPAÑAN

A mamá (Josefina Ortega), y papá (Santiago Solís), por su generosidad y tolerancia, por enseñarme a leer, por dejarme ser el que soy sin obligarme a ser el que ellos quisieran que fuese.

A mi hermano (Alberto Solís) porque además de su espíritu rebelde, me contagió su amor por Bach; y a mi hermana (Fernanda Solís), por su dura, pero no por eso menos sincera, manera de mostrarme su cariño.

A mis abuelos: Evaristo Solís (por su inquebrantable discurso de resistencia), y Salud Ruiz (porque cada día sus ojos organizan un complot purépecha contra la muerte).

A mis abuelos: Eliseo Ortega (por todas las noches de ronda que nunca pudimos compartir) y Esperanza Morales (porque cada que saboreo un plato de "Guías" entiendo que parte de mi origen se ubica bajo el estrellado cielo de Tlacolula).

A mis tíos: Luis Córdoba y Rosalinda Rodríguez (por el cariño y la bohemia); Enrique Reyes y Hermelinda Villanueva (por la alegría y el apoyo).

A todo el Clan Ortega, especialmente a la Tía Patolín, los Tíos Victor y Eliseo, y mis porristas oficiales: Elsa y Elvia Ortega.

A mis primos: Julio, Luis, Guillermina, Patricia, Martha, José Luis, Irene, Chabela, Verónica, Ricardo Noemí y la Chela —conyuges incluidos—, (por la invaluable experiencia de haber crecido a su lado).

A las nuevas y talentosas generaciones: Itzel, Lesly, Naim, Edwin (Granizo), Sandra, Mónica, Chucho, David (Kagemusha), Bere (Honguito), Abigail, Dafne (La Güera), Pamela, Miriam y mi ahijada Gaby, y a las fuerzas básicas de la disidencia inteligente: Abraham, Erick y Diego.

Ami tía Lupe (por la camaradería), y a mi madrina Rosita (por ser un amoroso testigo de mi existencia).

A Lupe (mi filosófico ángel guardián), por coincidir y compartir, por resistir y reincidir.

A...(suspiro) Angélica, mi insustituible musa disidente, porque desde la distancia comprendo que gracias a ella: "The weight of love/ has buoyed me up/ till my head/ knocks against the sky." (William Carlos Williams), she knows... wherever she is.

A los otros tres Fantásticos: Lilia, Rosa y Jorge, porque juntos tuvimos aventuras y logramos hazañas que ni Stan Lee hubiera imaginado, y porque "son gente cumplidora/ que acuden cuando saben que yo espero/ Si los roza la muerte disimulan/ que pa' ellos la amistad es lo primero" (Serrat), por los buenos tiempos y por los malos también.

Al buen amigo Alan, por su callada presencia, por su sabia persistencia.

A dos notables asteriscos: Víctor Sandoval y Alejandro Rizo (por la bizarra hermandad literaria que nos une).

A la Banda Alcohólicas del Norte (de la cual soy fundador y miembro vitalicio), especialmente a Ricardito y Pablo.

A toda la flotilla de Machinae Sesorum, especialmente al grupo de los 5 (Lupe, Angélica, Fernando y Luis), que en su única reunión anual reivindican, alcohol de por medio, su irrevocable derecho a la nostalgia antes de los treinta (y después también).

Al Chicuelo (Germán San Juan), por su lealtad y confianza.

A mis amigos del incorregible grupo F en la Sec. 74, especialmente a Lalo (El Ave), Juan Licona (El Coco), y Quique (El Gato), porque la palabra adolescencia no se explica sin su presencia.

A mis amigas de Filmoteca de la UNAM: Antonia Rojas y Adriana Ugalde (sin su ayuda, esto tendría todavía la ilusoria condición de una promesa política).

A los alumnos que estoicamente soportaron mis inspidas cátedras, tanto en Coyoacán como en Colinas del Sur (especialmente a Bety, Laura, Judith, Gaby, Carlos, Juan Carlos y Luis).

A mis maestros (as): Guadalupe Villegas (por la disciplina), Luz María Velázquez (por sus inolvidables clases de literatura), Griselda Cárdenas (por revisar mis primeros escritos), Mauro Jiménez (por dejarme participar en sus experimentos escénicos), Salvador Mendiola (por abrirme los ojos a la irreverencia del pensamiento), Moisés Chávez (por los bastonazos espirituales), Edgar Liñán (por la lectura metódica), Jorge Ayala Blanco (porque sigo asistiendo a su cátedra cinematográfica todos los lunes en El Financiero), al Taller de Periodismo Cultural en el desaparecido Café Reforma, especialmente a Raquel Peguero (por la confianza y los regalos), y Guadalupe Pacheco (por el rigor ortográfico y sintáctico).

A otros maestros que nunca conocí, pero siempre recuerdo: Kapuscinsky, Capote, Luis Guzmán y Leduc (por enseñarme que el periodismo también puede ser arte), Onetti, Faulkner y Balzac (mi satanísima

ÍNDICE

A manera de proemio... (3)

Introducción prescindible... (9)

1. Jornada Primera (El cine de poesía) (12)

I. Ensayo sobre lo poético (12)

II. Discusión sobre el cine de poesía (22)

2. Jornada Segunda (La vida de Andrei Tarkovski) (43)

Intermedio inútil... (86)

3. Jornada Tercera (La obra de Andrei Tarkovski) (88)

I. Generalidades (88)

II. Obra primera (100)

III. Obra maestra (104)

La infancia de Iván (104)

Andrei Rubliov (110)

Solaris (119)

El espejo (125)

Stalker (134)

Nostalgia (143)

El sacrificio (153)

4. Jornada Cuarta (Los elementos poéticos en la obra filmica de Tarkovski) (170)

I. Generalidades (170)

II. Naturaleza (171)

Agua (172)

Fuego (181)

Tierra (184)

Aire (185)

Plantas (186)

Animales (189)

III. Etapas (196)

Infancia (196)

Juventud (200)

Madurez (201)

Senectud (203)

IV. Sociedad (204)

Familia (204)

Rusia (207)

El mundo (209)

V. Arte (213)

Poesía (213)

Música (216)

Pintura (218)

Arquitectura (220)

Escultura (223)

Teatro (225)

Danza (226)

VI. Objetos (226)

Aparatos (226)

Medios de comunicación (228)

Medios de transporte (230)

Puertas y ventanas (232)

Alimentos (235)

Objetos varios (236)

VII. Elementos religiosos (243)

Oraciones y ritos (243)

Iconos (247)

Templos (251)

Pasajes bíblicos (254)

VIII. Muerte (255)

IX. Nota final (256)

5. Conclusiones (259)

6. A manera de Epílogo... (263)

7. Filmografía (265)

8. Bibliografía (269)



El cine es el lugar en que se inmola la disidencia.

Jorge Ayala Blanco

Este es el provecho de la poesía que nos recuerda
Lo difícil que es quedarse uno la misma persona
Porque nuestra casa está abierta, en la puerta no hay llave
Y los huéspedes invisibles entran y salen
Czeslaw Milosz

Revolvamos la tierra con las manitas juntas. A lo mejor
crece una planta de dos rostros, que necesita agua de los dos,
y mira dos distancias a partir de la misma soledad. Así estaremos
juntos verdaderamente.
Juan Gelman

Era el tiempo de regresar a la estrecha buhardilla apenas calentada, el libro
sujeto con ambas manos para sacar de él todas las recompensas y todas
las claves, pero que caía de los dedos entumidos antes del final de la primera
página. Nos hundíamos en el sueño a percibir los lúgubres fulgores del alba,
porque habíamos olvidado correr la cortina y apagar la lámpara. Éramos
entonces estudiantes, en el umbral de todo. La ciudad era nuestra sábana y
la medíamos sin tregua durante horas, flacos, atormentados, tratando de
librarnos de nuestra inocencia como de un dolor de muelas, imaginando que
nuestra juventud duraría para siempre, casi arrepentidos.
Michel Butor

A MANERA DE PROEMIO, DIEZ PUNTOS QUE INTENTAN RESUMIR LA HECHURA DE UNA TESIS A FIN DE SIGLO

1. Esa tarde acudí con dos amigos a la proyección de *Nostalgia* en la sala José Vasconcelos de la ENEP Aragón. Recuerdo vagamente que la película era parte de una ciclo llamado Muestra de Muestras y que constituía el premio de consolación que la Cineteca Nacional nos ofrecía al ver frustrados nuestros intentos de llevar a nuestra escuela la Muestra Internacional de Cine, también viene a mi memoria la escasa asistencia de público: aproximadamente 15 incautos de los cuales sobrevivimos cinco (puedo afirmar con certeza que mis acompañantes y yo culminamos la proyección despiertos). Lo que sí tengo presente es, para evitar los eufemismos, el madrazo estético que me propinó el filme. Al salir de la sala sabía que algún día tendría que escribir algo acerca del director, aunque nunca imaginé que ese algo sería mi tesis.

2. Posteriormente, y después de haber visto por televisión *El sacrificio*, me aventuré a confesar mi proyecto al maestro que, según entendía, mejor me comprendería. Su entusiasmo instantáneo reafirmó mi intención, aunque sus comentarios me llevaron a pensar que la empresa no sería nada fácil. A pesar de todo proseguí sin hacer caso a Robert Lowell: "Los estudiantes cuyo entusiasmo/ abrió espacio en el aire/ se han graduado para dejar de ser./ no tendrá caso/ convocarlos de nuevo a la existencia,/ tendrían la alocada sinceridad de los fantasmas.../ sin referencias o regalías,/ sin empleo."

3. Rebasados los trámites burocráticos necesarios y negándome rotundamente a hacer la nota informativa de un bache en *Insurgentes*, hice mi Servicio Social en la biblioteca de la Filmoteca de la UNAM en donde, en compañía de mis amigos, pasé memorables tardes revisando las nuevas

adquisiciones para el acervo, sacando cientos de fotocopias para mi proyecto, leyendo las novedades hemerográficas en materia de cine y, claro está, tomando té para acompañar las tortas democráticamente repartidas entre la concurrencia, fumando efímeros cigarros cuya ceniza caía lenta desde el segundo piso como tratando de contradecir a Newton, platicando en los pasillos del Colegio Chico de San Ildefonso o en las escaleras de piedra donde unos olvidados rostros surgidos del pincel de Siqueiros nos miraban con relativa paciencia, divirtiéndome con los cinematográficos apodos que inventábamos para rebautizar a los que ahí trabajaban: Cronos, Stalker y un mediano etcétera guardado en la confidencialidad, bromeando o discutiendo a propósito de innumerables temas que han quedado ocultos en las cloacas del recuerdo, pero prestos a salir a la menor provocación del café o el alcohol. Así pasé ese tiempo ignorando lo que algunos años después diría Monsivais acerca de que en México los estudiantes de licenciatura tienen doctorado en secundaria.

4. Salimos de la escuela como de un pretexto. Nos separamos para volvernos a encontrar en esporádicas ocasiones que eran un colectivo homenaje a la nostalgia. A pesar de mis breves incursiones en el periodismo escrito, de mi improvisada actividad docente y de mi enclaustramiento voluntario, seguí con el proyecto tratando de alejarme de reuniones en las que las primeras preguntas eran: ¿Ya te casaste? y ¿En dónde trabajas? Preferí ser vil a servil, opté por el camino largo amparado en un verso de Machado que si mal no recuerdo dice que el que espera sabe que tiene la victoria asegurada... ¿Cuál victoria? aún no lo sé, pero se oye muy bonito.

5. Un buen día decidí que era necesario comenzar a escribir y después de algunas cuartillas desperdiciadas inicié el lento y cotidiano ejercicio de la escritura a lo largo de tardes y tardes en que me mantuve --a decir de Renato Leduc-- "culiatornillado" y en compañía de una cajetilla de cigarros, componiendo cada una de las cuartillas de la presente investigación. Tardes acariciadas por la voz de Billie Holliday, por el sax de Charlie Parker o por el piano de Art Tatum, tardes repletas de dudas,

tardes en que la memoria hacía ejercicios de grandiosa elasticidad tratando de abstraer el rostro de Iván, las manos de Rubliov, un objeto ubicado en la estación de Solaris, el material de los sueños de *El espejo* y, en fin, todo aquel fragmento trascendental que si era devorado por el olvido, también era vomitado por la videocasetera por quincuagésima vez. Tardes ajenas al paso de las horas, indiferentes a un mundo de plastificada sonrisa idiota, tardes de encierro interpretadas por muchos ingenuos como signos inequívocos de una prematura tristeza, de un cotidiano envejecimiento, aunque si era verdad ahora me escudo en lo que dicen que dijo Carlos Fuentes: prefiero estar triste que estar tonto.

6. Fue difícil entender a Tarkovski desde mi particular atmósfera teológica. No profeso religión alguna y mantengo una sana distancia con las instituciones religiosas lo cual me lleva a pensar que el Papamóvil contamina igual que cualquier chimeco que vaya a Tizayuca. Mi idea de Dios es muy parecida a la de Voltaire y para protegerme de las idealizaciones institucionales he embalsamado mis ideas con atentas lecturas de Revueltas, Sade y Onetti (por citar algunos), aunque no desdeño por lo mismo los versos de San Juan de la Cruz, las meditaciones de Santa Teresa o los poemas de Sor Juana. Después de todo, si algo me dejó el acercamiento con el mundo católico fue una profunda admiración por el arte religioso, al grado de que me es imposible concebir la belleza sin escuchar las notas de Bach o las voces de Anonimus 4, o sin evocar la pintura de Giotto; he llegado a pensar que si algún día visito Francia, antes de internarme en las calles descritas por Balzac y Cortázar, iré a comprobar que existe realmente esa leyenda petrificada llamada Catedral de Chartres.

7. Mi tesis no pretende ser una defensa exacerbada de Tarkovski. Nunca quise mitificarlo o hacer de él una especie de encarnación de todas las virtudes. No comparto la idea de mártir que él tenía de sí mismo y después de leer sus Diarios comprendo lo que alguna vez me dijo Gabriel Beristain, en una entrevista, acerca de la impresión que le dejó el conocerlo: era egoísta y creía que el mundo giraba

en torno a él. No lo dudo, pero tampoco cuestiono el talento impreso en sus filmes, ni el esfuerzo que le costó hacer cine poético en la Rusia socialista, ni su complejidad estilística, ni nada que no pueda ser comprobado en sus obras. Probablemente haya algunas contradicciones en mi discurso, pero como dice Ayala Blanco: "Para hacerse eficaz, el discurso personal del crítico debe sacrificarse entre paréntesis, darse como algo implícito en el acto mismo de *ver*, y hundirse como un filo en el objeto de conocimiento, pero jamás dejar de ponerse en duda ni de cuestionarse a sí mismo sobre la marcha, hasta lo contradictorio y la autocorrección." Declaro que todo lo aquí escrito es producto de la apreciación de las obras de Tarkovski, nada hay que intente contaminar o desvirtuar lo expresado por el director, todo lleva un orden deductivo: de la poesía al cine poético, de la vida a la obra y de ésta a los elementos que la componen. Espero haber cumplido con lo que afirma Ayala Blanco: "El discurso de la crítica filmica sólo cobra vigencia cuando se desborda dentro de los márgenes de su objeto de conocimiento, cuando hurga e ilumina los pliegues de otros discursos formales en evolución y metamorfosis constantes, el haz de los discursos cinematográficos permitidos aquí y ahora, a los que formula y atraviesa más acá de toda mitología."

8. Debo aclarar también que las múltiples referencias a otros estudiosos del tema responden no al plagio (en el diccionario de la Posmodernidad esa palabra es sinónimo de homenaje), sino al diálogo. Si me valgo de argumentos ajenos para corroborar o poner a prueba mis propias reflexiones no quiere decir que mi tesis sea un completo fusil. Traté de no caer en los errores de otras investigaciones cuya premisa es: ya no hay nada por descubrir; a lo que respondo: pero sí mucho por discutir. Con todo, mi tesis es una sana invitación al debate, una apología de la subjetividad, una sencilla contribución al eterno diálogo que pueda develar al común denominador de los discursos con el fin de poner la primera piedra de la verdad.

9. A continuación, un cuento de Julio Torri: "En una Universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad y tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria.

"Lo que leía en los libros lo ofrecía trasnochado a sus discípulos la mañana siguiente. Tan inaudita facultad de repetir con exactitud constituía la desesperación de los más consumados constructores de máquinas parlantes.

"Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pecesito rojo tras el irisado cristal de una pecera."

Espero que en medio del cúmulo de interpretaciones y comentarios que he dejado en las siguientes cuartillas también surja una idea propia, tan pequeña y reluciente como la del profesor. Espero...

10. ¿Qué hay del periodismo? Bueno, baste decir que a su manera mi tesis es periodística: como aconseja Federico Campbell: partí de la investigación documental, presencié los hechos (los filmes) sin esperar el boletín, indagué las ideas del director para conversar ficticiamente con él y con otros, croniqué su vida, critiqué sus obras, acudí a diversas fuentes para contraponer o complementar versiones; no se puede negar que es un reportaje a menos que interfiera la prostituida objetividad o que se crea en la pureza de los géneros como en un dios. Si no fui a Rusia fue por escasez de dinero y no por miedo al efecto vodka, y aunque me agradaría conocer el Palacio de Invierno, por lo menos me consuelo con Internet.

En fin, he aquí las cuartillas que me acreditan como miembro de la Galaxia de Gutenberg, mi necio tributo al olvido colectivo.



Tarkovski durante la filmación de El sacrificio

INTRODUCCIÓN PRESCINDIBLE QUE TRATA DE BORRAR LOS NEFASTOS RECUERDOS DEL NOTICIERO CONTINENTAL

(Es bueno saber que no puedo escribir los versos más tristes esta noche

Lo mejor es andar por las calles sucias

Meterse al cine

Comprar una coca cola para rendir tributo a la generación

Sentarse en la última fila para levantar sospechas

Observar a los ancianos de trajes polvosos entrar con su Ovociones

A las parejas canibales en sano intercambio salival y táctil

A los chiquillos recorriendo a gran velocidad los pasillos

A los caballeros caminando abrazados de una dama que compensará por dos horas y cincuenta pesos los incontables días de hastío conyugal

Observar mientras comienza el film

Observar que un momento antes de que se apague la luz

Todos parecen lo que son

Para luego, en la oscuridad,

ser lo que parecen

El ojo del siglo se abre

La luz atraviesa la sala para explotar en la pantalla

Los ojos atentos, las manos dispuestas

Los cuerpos son sombras

La luz agobia

El contraste hiere

Lo irreal brilla

Lo concreto se opaca

Los sentidos no soportan la espera

La imaginación bosteza

Al frente sólo hay claridad

La mente no puede decodificar tan nívoo mensaje

Afuera hay figuras, colores, seres

Adentro hay dudas

Las siluetas recortadas son el único indicio ontológico

Parece que el ser se disuelve en la luz

Y en verdad nosotros no miramos

Un ojo superior nos mira y nos devora

En su cónica trayectoria observamos polvo

Y ese es nuestro espejo

Todo se da en silencio

Cualquier tos es un estruendo, los suspiros son protestas

La espectación corrobora nuestra condición esclava

Ya es suficiente:

Las formas van apareciendo

Sí, ahí está un número

Sí, la cuenta es regresiva

Los párpados lubrican los ojos, las lenguas lubrican los labios

Y el deseo lubrica los dedos...de sudor

Comienza el discurso de figuras

Es bueno acomodarse un poco

Comienza la función..



Tarkovski filmando

JORNADA PRIMERA

(En donde se plantea, a través de un ensayo, el origen de la poesía y se corrobora, por medio de una obra pacheca, el dilema del cine de poesía.)

I

Nada fácil es la tarea de colocar a la poesía como objeto de estudio. Pensar en una posible disección del fenómeno que la constituye es un sendero que inevitablemente culmina en el origen mismo del lenguaje y por lo tanto: del hombre. Somos lenguaje: una palabra, una sílaba en el infinito diálogo del universo. Reconocernos como seres hechos de palabras es el primer paso para franquear la barrera que, a manera de muralla medieval, defiende al immaculado reino de la palabra poética.

Lo que se pretende es plantear el origen mismo de la poesía y éste, para el pensador Eduardo Nicol, se encuentra en el Verbo eterno, o sea Dios, que al fin y al cabo es un misterio: la palabra que contiene todas las palabras, la palabra que con su sola presencia viene a llenar nuestra parcial incapacidad lingüística. Nicol parte de la frase con que inicia el Evangelio según San Juan:

*En el principio era el Verbo
y el Verbo era Dios*

Si en el inicio de todo, antes que todo existiera, existía el Verbo, entonces el primer acto es verbal. Antes de crear, se nombra la creación. Destaca que la palabra Verbo está con mayúscula a diferencia de la palabra verbo (con minúscula) que el pensador español utiliza para referirse a la capacidad humana de hablar. El Verbo será la absolutización del verbo y éste se mantendrá condenado por la materia de la cual emerge.

El hablar humano es un regalo divino, gracia que conlleva una condición: “Pensarás y hablarás, pero sólo podrás hacerlo imperfectamente; y de este modo, para tu propia salvación, evitarás el magno pecado que es la soberbia del verbo”, es decir que “el verbo niegue su propia *physis*”¹. Con esto observamos que el poder divino se basa en una dictadura lingüística, y no sólo en la teología católica: a los hombres de maíz se les permitió hablar con el fin de alabar a los dioses, según se cuenta en el Popol Vuh.

Sea cual fuere la intención o la versión, el hecho es que el hablar humano vino a “romper el silencio cósmico”. La afirmación no carece de soberbia porque ¿Quién puede afirmar que antes de que el hombre pronunciara su primera palabra existía el silencio? ¿En dónde queda pues el Verbo eterno? Sería más exacto pensar que ese silencio no era tal, sino un monólogo de la divinidad y que entonces el hombre vino a complementar el diálogo cósmico. Si somos más antropocéntricos debemos pensar que el hombre es el sustento de la divinidad porque la nombra y la dota de la única cualidad que carece de alteridad: el infinito. Nicol afirma: “El infinito es en rigor impensable: es aquello que carece de *alteridad esencial*. Quiere decir que no hay nada frente a él o aparte de él. Quiere decir que no hay nada frente a él, o fuera de él o aparte de él; por eso nuestro amigo Anaxágoras lo llamaba el Todo”. Se podría pensar que lo alterno al infinito sería lo finito, sin embargo: “el universo contiene una infinidad de cosas finitas, aunque él mismo sólo puede ser, y es, infinito”. Es lógica la asociación de dos ideas: divinidad y universo. Si nos basamos en la teología católica, el segundo elemento es creación, espacio y manifestación de la divinidad creadora y, por lo tanto, su más tangible materialización. Sin embargo podemos ir más allá y pensar que la divinidad es

creación del hombre y la manifestación más perfecta del anhelo de compensar todas sus limitaciones. Luego entonces: el hombre es un ser material, finito e imperfecto que crea a un ser inmaterial y perfecto que se manifiesta a través de un todo material e infinito. Dios aparece como el mediador entre el caos cósmico y el raciocinio humano, pero el hablar aparece como el mediador entre los hombres y Dios. Para cambiar al universo, primero hay que nombrarlo, hay que ser un poco Dios. Esto no quiere decir *ser más*, sino *más ser*.

Este imaginarse a Dios como un superlogos, trae consigo la necesaria idea de que los hombres, con todo y nuestro hablar, somos un sublogos. Octavio Paz, en su cuento "El ramo azul"², plantea el momento en que un hombre, cansado de la monotonía de un pueblo en el que está de visita, decide salir a dar un paseo nocturno, durante el trayecto observa el cielo y reflexiona:

Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos. Mis actos, el serrucho del grillo, el parpadeo de la estrella, no eran sino pausa y sílabas, frases dispersas de aquel diálogo. ¿Cuál sería esa palabra de la cual yo era una sílaba? ¿Quién dice esa palabra y a quién se la dice?

El fragmento coloca al hombre en calidad de signo fónico en medio del gran diálogo que es el universo, y no sólo al hombre, cada cosa que lo rodea tiene un significado. El mundo se concibe como un gran texto al que es posible leerlo, descifrarlo, principio básico de la hexégesis medieval. El ser más apto para leer al mundo es el poeta, el hombre que se concibe como parte de un todo, como signo entre los signos, como signo consciente de sí y de los demás signos como tales. Paz, en su poema "Hermandad"³ reitera lo anterior:

Soy hombre: duro poco

y es enorme la noche.

Pero miro hacia arriba:

las estrellas escriben.

Sin entender comprendo:

*también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.*

El poeta es hombre. El hombre radica en la esfera de lo sensible, sólo aprende de lo que percibe que es, por naturaleza, finito, sin embargo —como afirma Nicol— “el pensamiento del misterio alimenta la sabiduría”. Nadie mejor que el poeta para materializar la afirmación anterior, ya que comprende que no es posible cambiar al mundo sin afectarlo (cosa que la ciega y sorda técnica se niega a aceptar), y entonces lo convierte en lenguaje, lo transforma. Nicol agrega: “poesía es metáfora: transformación del mundo. Poesía es la salvación del alma en este mundo transformable por el verbo”.

La primera transformación es el nombrar. Por eso se dice que Dios es el primer poeta. Como habíamos apuntado, ya en el Génesis se estipula que antes de que las cosas sean creadas son nombradas. Para el hombre el acto de nombrar, otra aproximación a la divinidad, es sublime (del latín *sublimis* o *sublimus*: elevar). Octavio Paz afirma que: “No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo inominado (...) Las redes de pescar palabras están hechas de palabras”⁴.

Lejos de estancarse en esta capacidad enumerativa, el lenguaje se torna explicativo: ¿Cómo?, ¿por qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?, son las preguntas que se adhieren al hecho de nombrar. El tercer paso será el interpretativo: ¿qué significa? Y con esto la posición del hombre frente al mundo significativo se vuelve tridimensional: nombrar, explicar e interpretar serán los tres ejes básicos del lenguaje que, a manera de cristales de aumento, se superpondrán el uno al otro para que el hombre desentrañe el objeto y le arrebatte un poco del misterio que provoca su sola existencia, su irreverencia física, su engañoso origen, su seductor significado: deseo interpretativo, cortejo hermenéutico.

Para Marshall Urban –citado por Octavio Paz en su libro “El arco y la lira”— también hay una función tripartita del lenguaje en su función de enlace entre el sujeto y el objeto. Según este pensador: “las palabras indican o designan, son nombres; también son respuestas instintivas o espontáneas a un estímulo material o psíquico, como en el caso de las interjecciones y onomatopeyas, y son representaciones: signos y símbolos. La significación es indicativa, emotiva y representativa.”

Cuando un hombre habla con otro la materia realiza el milagro de poder emitir sonidos significantes. Materia que habla de sí misma, materia consciente de sí, materia hablando de lo inmaterial que es el mismo hablar. Si ya el proceso es sorprendente, lo es aún más cuando las palabras se elevan, son sublimes: poesía y filosofía. Cuando la palabra deja de ser una herramienta para convertirse en una extensión ontológica de la persona, se sublima. La poesía será el objeto liberador que regrese al hombre a su condición original: al silencio, ya sea el del vientre materno o el de la tumba. Poesía es morir y renacer, escapar un poco de la música de engranes para reencontrarnos en el silencio creador. Pero cuidado, no se piense en el silencio de la materia, silencio estéril “requerido para contar el dinero”. Ese silencio es precisamente el que quiere destruir el canto del poeta para llegar a otro silencio, en el que el pensamiento se bloquea y somos una mónada hipersensorial. Nos fundimos en el Verbo gracias al verbo. Vamos más allá del lenguaje a través del lenguaje. El poeta tiene el oficio de Caronte: también es el barquero que nos lleva a la otra orilla, pero no la de la muerte, sino la de lo sagrado. Paz reflexiona: “Si lo sagrado es un mundo aparte, ¿cómo podemos penetrarlo? Mediante lo que Kierkegaard llama el ‘salto’ y nosotros, a la española, ‘el salto mortal’. Hui-neng, patriarca chino del siglo VII, explica así la experiencia central del budismo: ‘Mahaprajnaparamita es un término sánscrito del país occidental; en lengua Tang significa: gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada... ¿Qué es Maha? Maha es grande... ¿Qué es Prajna? Prajna es sabiduría... ¿Qué es Paramita?: la otra orilla alcanzada... adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo de vivir y morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla...

Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se le llama la otra orilla.”

Alcanzar la otra orilla es estar más cerca de lo sagrado, es fundirse con la divinidad, regresar a la condición original del hombre. Una de las vías es la poesía, pero no la única, también está la religión. Cabe aclarar que nos referimos a ciertas técnicas por medio de las cuales es posible bloquear el pensamiento racional y ser parte del concierto cósmico. Las disciplinas orientales son un ejemplo tangible de este anhelo. En el catolicismo lo más cercano sería el misticismo representado por Santa Teresa de Jesús y San Juan de la cruz, principalmente. Thomas Merton, monje católico trapense, en su libro “Reflexiones sobre Oriente/ La Filosofía oriental a la luz del misticismo occidental”⁵, da un ejemplo de esta experiencia al hablar sobre el zen:

“El lenguaje usado por el zen es por lo tanto, en cierto sentido, un anti-lenguaje, y la ‘lógica’ del zen es radicalmente lo inverso a la lógica filosófica. El dilema humano de la comunicación es que de ordinario no podemos comunicarnos sin palabras y signos, pero incluso la experiencia ordinaria tiende a ser falsificada por nuestros hábitos de verbalización y racionalización. Las herramientas convenientes del lenguaje nos permiten decidir de antemano lo que pensamos que significan las cosas y todos nos sentimos tentados con demasiada facilidad a ver las cosas sólo de un modo que esté conforme con nuestras preconcepciones lógicas y nuestras fórmulas verbales. En vez de ver las *cosas* y los *hechos* como son, los vemos como reflejos y verificaciones de sentencias que ya hemos establecido con anterioridad en nuestras mentes. Rápidamente olvidamos lo sencillo que es *ver* las cosas y sustituir nuestras palabras y nuestras fórmulas por las cosas en sí mismas, y manipulamos los hechos de modo que vemos sólo lo que se ajusta convenientemente a nuestros prejuicios. El zen usa el lenguaje contra él mismo para apartar esas preconcepciones y para destruir la ‘realidad’ engañosa en nuestras mentes de modo que podamos ver directamente. El zen nos dice, como dijo Wittgenstein, ‘No pienses: ¡Mira!’”.

La religión y la poesía son caminos que parten del mismo sitio y aunque, en esencia, van hacia el mismo lugar, los senderos se bifurcan. El poeta tiene algo de brujo o sacerdote, también es rebelde y visionario, también pone un alto a la voluntad divina para imponer la voluntad humana. Tanto el sacerdote como el poeta saben de su inferioridad ante la macroconciencia divina, pero mientras que el primero lo acepta como un castigo moral, el segundo sabe que es de índole ontológica. El verdadero pecado original –como afirma Paz– es poco ser. La diferencia en los métodos va más allá de una aceptación tácita de la falta, en el sentido de irreverencia o de carencia. Aunque el objetivo es la otredad, la religión crea toda una teología para institucionalizar la inspiración, mientras que la poesía “nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia.” (Paz dixit)

Al nombrar el mundo, al transformarlo en lenguaje, el poeta miente. Lo que dice no es lo que es. La sucesividad del lenguaje no permite captar el momento en su totalidad y las palabras por más que se estiren en su afán simbólico no pueden sustituir, en toda su complejidad, a la realidad. Nuevamente es necesario recurrir a los poetas para explicar la poesía, en este caso sus límites. En L'Esprit de la langue⁶, Ulalume González de León apunta:

No podrías hablar en pájaro

No podrías hablar en viento

No podrías hablar en mar

Te faltaría

creo

l'esprit de la langue

Lo que dijo la ola el aire el mirlo

no admite discusión

y tú tuerces

retuerces las palabras.

El poeta no puede hablar el lenguaje de las cosas de las que habla, carece de la capacidad de transmutación lingüística. Lo que dicen las cosas que lo rodean con su sola presencia es incuestionable, irrefutable, contundente, pero nuestro verbo menor es ambiguo. El poeta lucha con las palabras para que por lo menos se acerquen a lo que dice el universo, para muchos: el lenguaje divino. Y ante la frustración lingüística viene la esperanza ontológica. La misma poeta escribe:

*Habla que elegir
entre ser la mañana
o ponerse a escribirla.*

Si el poeta eligiera la primera opción, es decir, que por algún medio de bloqueo racional eliminara su yo para fundirse en el ente cósmico, entonces la carencia de pensamiento y, por lo mismo, de lenguaje, lo dejaría estéril para decir algo de su experiencia. La otra opción es la que le corresponde: escribir la mañana para ser la mañana, ir más allá del lenguaje por medio del lenguaje. Y escribir es querer apresar un fragmento de eternidad sucesiva, cambiante, rítmica. El poeta no tiene otra opción más que la mentira, sí, la mentira que en el fondo ocultará una verdad bella y efímera. El poeta es un taxidermista de instantes: los observa, los atrapa, los disecciona y los exhibe. Un ciervo estático no nos dice nada de su agilidad, pero cuántas mañanas se siguen reflejando en sus ojos cristalizados, polvo de cuántos caminos se acumulan en sus patas, hay olor a bosque en su pelaje. La poesía es una estatua de agua sobre el rígido pedestal de la verdad. González de León concluye:

*De una palabra a otra
cambió el viento a la nube
y escribí una mentira.*

Pero la poesía es algo más que significados, también es ritmo y éste constituye una conexión más especial con el Verbo mayor. La poesía no nos habla de conceptos, sino de imágenes y éstas

tienen una forma más alta de expresión. No atentan contra el raciocinio sino contra la sensibilidad. El hilo conductor de esta serie de imágenes es el ritmo, el cual nos devuelve a la idea original de tiempo, nos conecta con el tiempo cósmico: en bloque, sin sucesión: el Aleph. Octavio Paz afirma que “El ritmo realiza una operación contraria a la de los relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de una dirección. Continuo manar, perpetuo ir más allá, el tiempo es permanente trascenderse (...) Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos. En el ritmo hay un ‘ir hacia’, que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo se elucida qué somos nosotros”. Si nos concebimos parte del universo, entonces somos ritmo: “El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos expresándonos”. El ritmo es algo implícito en nuestro vivir y por consiguiente en nuestro lenguaje, es la catapulta que nos lanza hacia la otredad, hacia algo de lo que surgimos y a lo que ansiamos regresar: “es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia ‘algo’, hacia lo ‘otro’: la muerte, dios, la amada, nuestros semejantes”.

En medio del nihilismo de esta época, rodeados de la madrastra técnica y su gran boca devoradora, el hombre se encuentra cada vez más solo y más encerrado entre los cuatro muros de su prisión burocrática. Las predicciones de Kafka se han cumplido y en el laberinto no hay lugar para la luz. El ritmo, como al personaje de Chaplin en “Tiempos Modernos”, nos lo marca la producción fabril contaminante y enloquecedora. Sólo el poeta, con sus artificios, puede hacernos escapar del reino del vacío, sólo él por medio del lenguaje, las imágenes y el ritmo puede hacernos descender de la simpsoniana escalera eléctrica hacia la nada, para volver a ser lo que éramos y dejamos llevar... “Arrastrados por el río de imágenes -afirma Paz- rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo. Incapaz de oponer diques

a la marea, la conciencia vacila. Y de pronto todo desemboca en una imagen final. Un muro nos cierra el paso: volvemos al silencio.”

Dura labor la del poeta: ser como el rayo, un estallido de luz que ilumina y hiere

Dura labor según Nicol: “El poeta ha de hacer obra sublime: una alta empresa. Duda de si su fuerza es suficiente para emprenderla. El camino de la fe, que es camino de salvación:

e principio alla via di salvazione

se combina metafóricamente con el camino de la obra poética. De ahí la duda; pues si el camino de la fe es el que lleva a Pablo hacia Roma, el de la poesía lo ha recorrido Virgilio.

Dura labor según Paz: “Oír el ritmo de la creación –pero asimismo verlo y palparlo—para construir un puente entre el mundo, los sentidos y el alma: misión del poeta.”

No queda más que agregarnos a la súplica de Ulalume González de León , que parece resumir el origen y el fin de la poesía, y a manera de coro griego implorar a Euterpe, Caliope, Erato y Terpsícore diciendo:

Pronunciada palabra

tan sola

tan desnuda:

regrésate a vestirse de indecible.

II

(Oscuro. En el centro del escenario hay una pequeña pantalla de cine colocada en forma diagonal formando un ángulo de 45° con el piso, de modo que el público pueda ver lo proyectado. Al rededor de la pantalla hay 5 columnas distribuidas en forma aleatoria y de diferentes alturas. Cada uno de los personajes estará sobre su propia columna, con excepción del tesista, el cual se colocará en la parte posterior de la pantalla. Una débil luz iluminará a cada personaje, aumentando su intensidad cuando a su iluminado le corresponda hablar. Las luces se irán encendiendo lentamente, dejando ver a los personajes vestidos con jeans y playeras blancas, todos descalzos y con un monóculo. El tesista lee la parte final del anterior ensayo.)

--Demasiado frívolo.

--Sí. Le falta profundidad y orden. No todo es acomodar citas para resguardar y legitimar dos o tres ideas.

--Mejor hubieras hecho un análisis de los comunicados de Marcos o una propuesta de manejo cultural en la ciudad de México, pero ¿esto? No, es demasiado.

--Sólo a alguien egresado de la ENEP Aragón se le pudo ocurrir semejante tema. Ustedes no están preparados para analizar cine y mucho menos si es de poesía. Si se emocionan con Ripstein ¿cómo quieren entender a Tarkovski o Dreyer ? por favor...

--Está bien. Pero apenas es el primer capítulo, todavía se puede mejorar. Además, el hecho de que nos hayamos reunido no es para discutir el breve ensayo con que pretendo introducir al hipotético lector de esta tesis a la poesía, sino complementar esa parte con una discusión acerca de la poesía en la imagen y el cine de poesía. Déjenme presentar esta sección, por favor:

Estimado e hipotético lector: el motivo de esta plática es delimitar al cine de poesía. Por tal motivo se encuentran con nosotros los siguientes especialistas en la materia: Pier Paolo Pasolini,

cineasta, poeta y teórico de la cinematografía; Andrei Tarkovski, cineasta ruso y autor del libro “Esculpir el tiempo”; Eric Rohmer, cineasta francés a quien se debe, entre otras cosas, la disertación al ensayo de Pasolini “Un cine de poesía”...

–No fue una disertación premeditada, fue sólo una entrevista concedida a *Cahiers du Cinema* en donde hago una crítica al texto de Pasolini.

–De acuerdo, gracias por la aclaración. También nos acompañará brevemente Silvestra Marinielo, autora del libro “El cine y el fin del arte”. Esperamos la llegada de Carl Theodor Dreyer y Manoel de Oliveira quienes confirmaron su participación. A petición de Pasolini y como un homenaje a su compatriota Bocaccio, hemos decidido, como en El Decamerón, huir de la peste oficialista para congregarnos en un lugar fuera de la ciudad en donde poder dar rienda suelta no a los placeres mundanos sino a la discusión. (Tampoco nos gustaría que nos confundieran con algún evento organizado por ignorantes extremistas, podemos asegurar que todos los aquí congregados sí fuimos a la escuela a estudiar). Cabe aclarar que, a diferencia de lo propuesto por el autor italiano, aquí se tratará no de contar anécdotas por turno; por el contrario, cualquier idea puede ser desmentida o corregida en todo momento...

–¿Algo así como el Informe Presidencial en México?

--Sí, pero sin corbatas, escenitas de celos y lavatorio de pies. ¿Les parece que empecemos? Bien... Después de más de cien años ¿Cómo podemos concebir al cine?

(Marinielo trae una careta para soldar. Mientras habla, barrena un pescado con un taladro)

MARINIELO: Vattimo llama al cine el arte más característico de la época de la reproducción mecánica; asume que hay una época de la reproducción mecánica por un lado y, por el otro, artes que la expresan, siendo el cine el más típico. Benjamin nos habla del cine como “el agente más poderoso” de los dos procesos en que consiste la técnica de la reproducción: el de la separación de la cosa reproducida de la tradición y la serialización⁷.

TESISTA: Por supuesto que el cine es el arte que más expresa a la técnica, nace de ella, la legítima, la representa, pero también la critica. La técnica lleva en sus entrañas su propio veneno y es que no puede quitarse la etiqueta de modernidad que le ha impuesto la democracia burguesa: la de los tres colores, la de la enciclopedia y la guillotina, la de la democracia y el imperio. Esta misma burguesía vio consumado su anhelo en el cine: representar a la realidad tal cual es.

(En la pantalla, aparecen escenas de "El nacimiento de una nación" de Griffith. Sklovski aparece con unos inmensos anteojos, en la mano trae una escuadra con la que mide continuamente un cubo de madera)

VIKTOR SKLOVSKI: A mí no me habían invitado, pero me vale: Estoy aquí por ser uno de los primeros teóricos que abordó al cine poético y... bien, creo que es necesario imponer otro origen para el cine: el mundo continuo es el mundo de la visión. El mundo discontinuo es el mundo del reconocimiento. El cine es el hijo del mundo discontinuo. El pensamiento humano ha creado un mundo no intuitivo a propia imagen y semejanza. El movimiento puro, el movimiento en sí mismo nunca podrá ser dado por el cine, que se ocupa solamente del movimiento-signo, del movimiento semántico. No el mero movimiento, sino el movimiento-acción, he ahí la esfera del cine⁸.

TESISTA: En primer lugar una disculpa, sea bienvenido. Creo que se malinterpretó eso de mostrar la realidad tal cual es. Es obvio que, aunque se grabara en un solo plano, los objetos incluidos en el encuadre siempre van a sugerir la existencia de un más allá no incluido en la imagen. Lo mismo pasa con el movimiento, a veces el cine sólo se encarga de dar los signos básicos para que el espectador entienda la idea de una acción. En este sentido, el *raccord* es un elemento básico en la sintaxis cinematográfica, la cual tiene su base en una continua anagnórisis; sin embargo, es difícil negar que el cine es lo más cercano a una re-producción fiel de la realidad. Es la realidad misma atrapada en nitrato de plata. Es la realidad misma atrapada por la técnica y ésta ha sido compañera inseparable y vital en el avance de la cinematografía.

(Tarkovski aparece con una corona de espinas, una hoz en una mano y un martillo en la otra.)

TARKOVSKI: Sin embargo, los avances técnicos no constituyen en sí y por sí un criterio, y si lo constituyen, tendríamos que aceptar que el cine no es un arte. Los problemas técnicos importan comercialmente, en términos de espectáculo, pero carecen de importancia en lo relativo a lo que constituye la esencia del cine y no ayuda en nada a aclararnos el poder único y oculto que tiene el cine para afectarnos⁹.

MARINELO: Si me lo permiten, haré dos observaciones: En primera, estoy de acuerdo con el tesista en el hecho de que el cine es un elemento de crítica de la técnica, sin embargo no hay que olvidar que el cine ha sido institucionalizado según las necesidades y los principios de la modernidad, pero por su propia naturaleza de medio pone en discusión los fundamentos mismos de la modernidad: el origen de la necesidad de “olvidar” el medio cinematográfico en el interior de la institución “cine” y de desarrollar una estética del film. Por otro lado, creo que eso único y oculto, a lo que se refiere Tarkovski no es más que la narratividad. Para Heidegger el totalitarismo debe ser pensado desde la perspectiva del dominio sobre la tecnología. La función de la narratividad del cine – institucionalizado no por casualidad, como narrativo o anti-narrativo—es semejante a la del estado totalitario en la sociedad tecnológica.

(Marinielo abre con los dedos el pescado, le saca las entrañas y se las avienta a los demás personajes, los mira retadoramente, como diciendo: ¿para qué dar tanto brinco, estando el suelo tan parejo?)

TESISTA: Con esto, entiendo que usted quiere decir que la narratividad, una de las formas de expresión más efectivas a lo largo de la historia, es tomada por el cine para que el espectador olvide su carácter de medio. Y si es cierta su afirmación de que el totalitarismo implica un sujeto que puede controlar al mundo a través de su concepción del mismo, debemos entender entonces que el cine es un instrumento tecnológico que por medio de la narrativa hace olvidar la técnica para imponer una visión de los hechos autoritaria y unilateral. Mi pregunta es ahora ¿Qué pasa cuando el cine, al igual que los signos lingüísticos, rebasa sus límites para lanzarnos a la otredad? ¿Qué pasa cuando, lejos

de olvidarnos del medio técnico, nos vemos lanzados hacia un anhelo de liberación en lo otro?
¿Cómo logra esto la imagen?

(En la pantalla aparecen escenas de "Un perro andaluz" de Luis Buñuel, como fondo musical: "Blue Lester" de Charlie Parker. Aparece Pasolini con el pelo en forma de picos, pintado de colores, una cicatriz en la mejilla y un arete en la nariz. En el pecho trae tatuado un detalle de alguna obra de Giotto.)

PASOLINI: Creo que, en primera instancia, habría que hacer una distinción: Mientras que el escritor busca letras que acomoda con una función estética; el cineasta, por su parte, busca imágenes que saca del caos para intentar darle un orden lógico y después expresar algo estético¹⁰.

TESISTA: ¿Esto quiere decir que la realidad no tiene una lógica y que la primera labor del cineasta es otorgársela para después pasar al motivo artístico?

PASOLINI: Creo que la comunicación visiva es la base del lenguaje cinematográfico, un sistema tosco y animal, pre gramatical y pre morfológico. En el cine no hay un lenguaje institucionalizado. Me atrevería a decir que hay dos tipos de signos: los Len-signos (signos lingüísticos escritos y orales) y los Im signos, que son signos iconográficos que expresan la realidad a través de la realidad. La memoria y los sueños se expresan a través de im signos, son cinematográficos, por lo tanto las imágenes significativas que forman los sueños y la memoria son un "fundamento instrumental" de la comunicación cinematográfica. Con esto quiero decir que el instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el cine es por tanto de tipo irracional.

TESISTA: Siguiendo su idea, parecería entonces que el cine en su totalidad, al tener sus bases lingüísticas en lo irracional, es poético. Recordemos que lo poético se inscribe en una lógica diferente a la del raciocinio y en algunos casos es su antítesis. Creo que si todo el cine parte de lo irracional sólo regresa a ello deliberadamente y en algunos casos específicos, porque en su gran mayoría, las películas, para ser entendidas requieren de la participación lógica del espectador que le da un significado particular a cada objeto o sujeto aparecido en la pantalla. La poesía es un

convenio. Un pacto de olvido radical de la realidad para entender la realidad. Entiendo que el cine, desde el más simple hasta el más salvaje siempre conserva una lógica interna que dará un orden al caos para escudriñarlo. Al hablar sobre cine lo estamos confinando a las capacidades del lenguaje fónico y escrito y es la única manera de pensarlo. Al estar frente a la pantalla, lo que percibimos es una sensación de tipo estético a la cual nos aproximamos después por medio de las palabras. Surge la paradoja de nuevo: el cineasta saca imágenes del caos para darles un orden lógico con fines estéticos que el espectador percibirá para después integrarlas a su propia lógica y obtener otra visión del mismo caos.

(Al terminar su discurso, el tesista se fuma un cigarro de marihuana light, para calmar los nervios. Aparece Rohmer con una gorra de policía y una macana en la mano, observa a todos como diciendo: ¿Qué bueyes, soy o me parezco?)

ROHMER: Creo que se puede distinguir un cine de poesía de un cine que filme la poesía. El cine es un medio para hacer descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo. Pero no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es¹¹.

TESISTA: Ahí entra la mirada del cineasta, para encontrar lo poético en un objeto, para colocarlo en una situación determinada en la cual diga algo.

(Con una navaja Pasolini va quitando los pétalos a una flor de plástico.)

PASOLINI: Los objetos son impenetrables: son inertes y sólo dicen sobre sí mismos aquello que son en aquel momento. Todos los objetos son suficientemente significantes en sí para convertirse en signos simbólicos. Si tienen una historia gramatical histórica inventada en aquel momento tienen también una historia pre-gramatical larga e intensa.

TESISTA: A propósito de lo que dijo Eric Rohmer, creo que lejos de la capacidad poética que pueda tener un objeto, importa mucho el uso de la cámara. La cosa filmada es una, pero las variantes para tomarla son infinitas. El objeto no dice lo mismo si está filmado en un primer plano que si lo está en un plano general y el modo de abordarlo pertenece al cineasta en complicidad, claro está, con

el fotógrafo. No es lo mismo la segunda guerra mundial filmada por Roselini que por Spielberg. El cineasta, como artista, como poeta, transforma.

(En la pantalla aparecen escenas de "El gabinete del Doctor Calligari" de Robert Wiene.)

PASOLINI: Ya que se toca el tema de la cámara valdría decir que una de las características de esta naciente lengua poética del cine es que se note la cámara. Hasta antes de los sesenta, la máxima de los grandes cineastas era que no se notara la cámara, los filmes no estaban rodados según un canon de "lengua de cine de poesía". Su poesía estaba más allá del lenguaje en cuanto técnica del lenguaje. El hecho de que no se notase la cámara, significaba que la lengua se adhería a los significados, poniéndose a su servicio: era transparente hasta la perfección; no se superponía a los hechos, violentándoles a través de las locas deformaciones semánticas que se deben a su presencia como continua conciencia técnico-estilística. Los antiguos films, donde la cámara no se notaba, no eran poemas, sino relatos con poesía interior. La formación de una "lengua de la poesía cinematográfica" implica por tanto la posibilidad de hacer, al contrario, pseudo-relatos, escritos con la lengua de la poesía: la posibilidad, en fin, de una prosa de arte, de una serie de páginas líricas, cuya subjetividad está asegurada por el uso pretextual de la "subjetiva libre indirecta"; y cuyo verdadero protagonista es el estilo.

TESISTA: Creo que en su afirmación está pasando por alto los grandes logros del cine expresionista alemán, la irreverencia del cine surrealista y la experimentación de grandes cineastas como Dreyer o Bergman. Sólo por poner un ejemplo, en la película *Vampyr* del director danés Carl Dreyer hay una secuencia en la que la cámara representa la mirada de un muerto al que transportan en su ataúd por las calles del pueblo. Lejos de que el espectador lo tome como un elemento narrativo, es indudable que la presencia de la cámara adquiere jerarquía y se vuelve evidente. Por otro lado, me gustaría, saber qué es lo que significa eso que usted llama "subjetiva libre indirecta".

(Con cinco cartas en la mano, Pasolini sonrío como diciendo: Poker de ases, va mi resto. En la pantalla aparecen escenas de "Pickpocket" de Robert Bresson.)

PASOLINI: Podría definirse como un monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito. El monólogo interior es una narración revivida por un personaje que es del círculo del autor. La narración libre indirecta es la inmersión del autor en el ánimo de su personaje, adopción de su psicología y su lengua. Partamos de que la memoria y el sueño son los arquetipos de comunicación con nosotros mismos (subjetivo-lírica), indirectos para los demás; mientras que las cosas que se ven y la mímica son los arquetipos de comunicación con los demás (objetivo-informativa). En resumen: narrar sin comillas. Esto, al menos teóricamente, hace que la "subjetiva libre indirecta" implique en el cine una posibilidad muy articulada: libere incluso las posibilidades expresivas comprendidas en la tradicional convención narrativa, en una especie de retorno a los orígenes: hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria. La "subjetiva libre indirecta" consigue instaurar en el cine una posible tradición de "lengua técnica de la poesía".

(Con una sonrisa compasiva, Rohmer observa a Pasolini como diciendo: bájale de espuma a tu chocolate y alíneate por la derecha.)

ROHMER: El estilo subjetivo en cine me parece una herejía. Me resulta imposible confundir realidad e imagen mental. La imagen mental es esencialmente distinta de la imagen objetiva. Yo no veo lo que imagino, lo construyo. Todo lo que pudiera encontrar en la imagen mental, lo habría puesto yo mismo. Pero, si se proyecta algo sobre la pantalla, eso me es ofrecido, todo procede del objeto, nada de mí. El espectador, por tanto, no podrá de ninguna manera identificar una imagen que sería una imagen mental de la heroína a una imagen objetiva de lo que ella ve. Es absolutamente imposible. Sin embargo, en algunos films, no se sabe si lo que es presentado lo es en tanto que objetivo o subjetivo. Por consiguiente es necesariamente falso, ya que un problema parecido no se plantea en la vida... es mucho más interesante suscitar lo invisible a partir de lo visible que intentar inútilmente visualizar lo invisible.

(El tesista mastica un gajo de peyote enlatado y hace grandes movimientos con las manos mientras habla. En la pantalla, escenas de "El hombre que duerme" de Georges Perec.)

TESISTA: Considero que esta divergencia de opiniones no puede ser abordada de forma parcial. Pasolini, por un lado, apuesta por un cine subjetivo-poético que recupere su carácter onírico y salvaje. Este es el fin de la poesía. Aquí también se logra el olvido del cine como medio, pero no a través de la narratividad lógica, sino a partir de imágenes irracionales unidas por el hilo conductor del ritmo, ese incansable tramoyista que a determinadas velocidades va subiendo telón tras telón sin nunca mostrar el objeto, sí, el oscuro objeto de nuestro pervertido deseo: erotismo visual. El cine institucional nos ha mostrado ALGO, siempre ALGO, la mirada enajenada se vuelve fálica y los observadores (en su mayoría) se vuelven masturbadores en espera de un objeto en el cual eyacular su particular frustración, penetrar la pantalla, salir satisfechos: el egoísmo amoroso de occidente, nunca aceptar la libertad del otro. Pero el ritmo poético crea tensión, tensión que nunca culmina y que se convierte en un devenir deseoso no de culminar sino de continuar. El cine poético es tensión sin fin: la mirada es femenina (¡Oh! Duras mon amour), creativa, en espiral ascendente, esperando que todo pase para que no pase nada, no hay agresión, no hay egoísmo, sólo ritmo y espera: tensión...

(Rapado y con una túnica blanca, Tarkovski habla con los ojos cerrados mientras se eleva. Abajo de él se va descubriendo un gato hidráulico)

TARKOVSKI: En un estado de tensión constante y sin desarrollo, las pasiones alcanzan su máximo nivel y se manifiestan de una manera más vívida y convincente que en un proceso de cambio gradual.

TESISTA: Sí, y aquí viene la apología de Rohmer. El cineasta está en completa libertad de filmar lo que se le venga en gana. Sin embargo, al hacer explícita esa tensión valiéndose de imágenes oníricas en exceso puede caer en la falsedad. Lo onírico puede ser tan enajenante como lo narrativo. Si se logra el equilibrio puede haber una mayor eficacia en la relación con el espectador. La prosa puede

ser un disfraz de la poesía y ésta puede enseñar su rostro en algunas ocasiones. Recuerdo al estudiante parisino en la película de Perec "El hombre que duerme", todo lo que sucede durante el día es real, sin embargo el argumento rebasa con mucho a la realidad. El ritmo juega con el espectador: en ocasiones es tan lento y desesperante como las gotas de agua que caen de la llave, pero en un instante sube, las imágenes se suceden unas a otras y lo invisible se hace visible: la ciudad atormenta al personaje, lo aprisiona, lo contiene y lo vomita, el ritmo vuelve a bajar para decir a los ojos que nada ha pasado, que el personaje es uno más y que su día fue un día más y se perderá en la noche llevando a costas nuestro deseo de que algo cambiara. En conclusión: la poesía es imagen, pero también ritmo y cuando el cineasta logra combinarlos acertadamente, entonces el espectador adquiere una nueva forma de mirar: andrógina: penetra y se deja penetrar en un goce continuo que nunca termina: seres frente al arte, seres complacidos y gozosos en busca de la verdad, seres amorfos dedicados al placer sin fin como el Gran Mastubador de Dalí, seres contentos con su indeterminación y la siempre pendiente culminación de su deseo: El orgasmo es silencio en medio del grito, unión de los extremos, círculo que se cierra, la otra orilla, nos aproximamos, llegamos, no pensamos, SENTIMOS, nunca permanecemos, volvemos siempre...

TARKOVSKI: Con las concatenaciones poéticas se amplía nuestro espacio emocional y el espectador se hace más participativo: se hace partícipe del proceso de descubrimiento de la vida, sin apoyo alguno de las conclusiones ya hechas a partir de la trama o de los inevitables señalamientos del autor. Las complejidades del pensamiento y las visiones poéticas del mundo no tienen que ser insertadas en el armazón de lo ostensiblemente obvio. La lógica normal, la lógica de la secuencia lineal, es tan incómoda como la prueba de un teorema geométrico, el encadenamiento asociativo permite una valoración tanto afectiva como racional... posee un poder interno concentrado en la imagen y se transmite al público en forma de sentimiento que crea tensión como respuesta directa a la lógica narrativa del autor.

(Aparece Rohmer incrustado en la columna hasta la cintura, mientras come un plato de sopa de letras. En la pantalla, escenas de "El séptimo sello" de Ingmar Bergman.)

ROHMER: Estoy de acuerdo, sin embargo la imagen no está hecha para significar, sino para mostrar. Su papel no es decir que alguien es algo, sino mostrar como es, lo que es infinitamente más difícil. Para significar, existe un instrumento excelente: el lenguaje hablado. Empleémoslo. Si se trata de expresar mediante imágenes lo que puede decirse en dos palabras, es trabajo perdido. Al mostrar se significa, pero no hay que significar sin mostrar. La significación debe venir por añadidura. Nuestro designio es mostrar. La significación debe ser entendida a nivel estilístico y no gramatical, o en este caso a nivel metafórico, en fin, en un sentido más amplio. El cine simbólico es lo más horroroso que existe.

(El tesista se da unos lineazos de cocaína rebajada con Alka Seltzer. Mientras habla sostiene una balanza oxidada que nunca se mantiene constante)

TESISTA: Eso de que la imagen muestra y no significa es poner límites a nuestros horizontes hermenéuticos. No sólo el lenguaje escrito o hablado tiene la capacidad de significar. Creo que hay un equilibrio: un poema escrito suscita en nuestra mente una serie de imágenes, construidas, sí, pero imágenes; por otro lado, una imagen exige significación, pero antes es menester reconocerla y esto no se logra más que por una acción lógica y eficaz del lenguaje. Con esto quiero decir que las dos tendencias —racionalista y poética— se complementan en el proceso de recepción sensorial alternándose el dominio en función del tipo de mensaje recibido: racional o estético. Ya ubicados en este segundo tipo de mensajes habría que señalar que el cine es una manifestación artística que por su mismo carácter se acerca más a la esencia poética. Al leer un poema, nos enfrentamos en primera instancia a una serie de signos acomodados de acuerdo a determinadas reglas que significan cosas. El primer paso es decodificar esos signos (ya sean fónicos o escritos), para después entender que hay un más allá semiótico, algo a lo que sólo podemos llegar a través de las imágenes las cuales de un solo golpe comunican lo que un sin fin de palabras no podrían hacer: totalidad. En el cine las

palabras sobran, o se dejan en un segundo plano. Si en la escultura somos presas de la seducción del volumen, y en la pintura del acoso del color, en el medio cinematográfico nos corteja la luz, la luz con forma y sentido, el espejo de lo real. La imagen aparece desnuda, el espectador la viste de significados LÓGICOS si es que no soporta la irreverencia del MENSAJE EN SÍ: lógica superior. En el momento de la experiencia cinemática aparece lo que ya señalaba Revueltas: el cinematógrafo es una máquina INESTABLE (en movimiento), que puede representar lo ESTABLE (quietud), y el cerebro le corresponde como una máquina ESTABLE (receptiva, contemplativa a través de sus ventanas: los ojos) que puede pensar (a través del lenguaje, *but of course*) lo INESTABLE de esa apar-ente estabilidad, porque todo continúa a pesar de la fingida estática.

(Aparece Tarkovski disfrazado de una gran letra T, de la cual sale constantemente agua.)

TARKOVSKI: Yo pensaba que el cine, que es el arte más democrático, actuaba —a diferencia de las otras artes— de una manera “total” sobre el espectador. Que el cine era antes de todo una serie de imágenes fijas, de imágenes fotográficas, sin equívoco posible. Que debía, pues, ser percibido de la misma manera por todos los espectadores, lo que quería decir que el film, del hecho de su aspecto único, era idéntico para todos. Hasta cierto punto era verdad, seguro. Pero en el fondo, yo erraba. Es necesario encontrar, elaborar un principio que permita causas efecto sobre el espectador de una manera individual, que haya de una imagen “total”, una imagen “privada”, como es el caso en literatura, en poesía, en pintura o en música. Y el secreto me parece ser el siguiente: mostrar lo menos posible para que de ese “menos”, el espectador pueda hacerse él mismo una idea del todo. La imagen en el cine, según mi punto de vista, debe estar fundamentada en eso. Y si se habla de simbólico, entonces el símbolo en el cine es el símbolo del estado de la naturaleza y de la realidad...o lo principal no es el detalle sino lo que está oculto. La poética del cine, una mezcla de las sustancias materiales cotidianas más ordinarias es resistente al simbolismo¹².

TESISTA: Entendiendo por símbolo al signo institucionalizado, convencional, el signo que es prisionero de la complicidad semiótica de un grupo. En las imágenes del cine poético el simbolismo

vendría a poner un orden preestablecido en un semi caos significativo. Cada elemento que componga a la imagen cinematográfica debe mostrar y SIGNIFICAR lo que el director haya querido teniendo en cuenta que cada espectador desde su muy particular visión de los hechos aportará una nueva forma de entender los mismos objetos significantes. Cada quien interpreta lo que quiere, o lo que puede.

(Aparece Tarkovski disfrazado de ojo.)

TARKOVSKI: De acuerdo, pero cuando se concibe una película formalmente parecida a la vida y uno se concentra en su función emocional, más que en fórmulas intelectuales del tipo de las “tomas poéticas” (esto es, manifiestamente creadas como vehiculos para ideas), es posible entonces que el público se relacione a la luz de su experiencia particular con la idea matriz de esa película. Creo que sólo hay una manera de pensar al cine: poéticamente. Únicamente abordándolo de esa manera puede uno resolver su carácter paradójico y contradictorio y hacer del cine un medio adecuado para expresar lo que uno piensa.

(Aparece el tesista hincado ante un busto de Balzac. Dice su parlamento como una confesión. En la pantalla, algún cortometraje lúdico de Norman Mac Laren.)

TESISTA: Se debe pensar poéticamente... Parece una premisa difícil cuando la gente es educada para pensar racionalmente, lógicamente, cuando la poesía más popular es narrativa, cuando se cae en la trampa de la modernidad y su discurso histórico-narrativo. No se piense que estoy en contra de lo narrativo, no podría. Balzac, desde mi muy particular punto de vista, se yergue como el gran alquimista de lo narrativo: convirtió a la novela en algo más: crítica, parodia, poesía, periodismo. Después de leer “La piel de zapa”, uno comprende al niño que protagoniza “Los cuatrocientos golpes” de Truffaut cuando le pone un altar al escritor. Pero Balzac es sólo un ejemplo de excelente narrativa literaria, un ejemplo que contrasta con otra narrativa: la del cine institucional, esa que está hueca, que utiliza el simbolismo de forma casi vulgar, que moraliza, que enajena la mirada y que en su misma simple construcción legitima al sistema que la contiene. De ahí que la poesía (y la

narrativa artística) sea una muestra de rebeldía, de inconformidad (ONTOLÓGICA, NO POLÍTICA), de libertad.

TARKOVSKI: Acepto lo de la narrativa, sin embargo, el material cinematográfico puede ser unido de una manera que busque, sobre todo, el dejar al descubierto la lógica del pensamiento. Este es el principio que determinará la sucesión de las secuencias y el montaje que las unificará. Creo que el razonamiento poético es más cercano a las leyes que gobiernan el pensamiento, y por lo mismo a la vida misma, que la lógica del drama tradicional.

(Tarkovski abraza un busto de Aristóteles, sonríe piadosamente y le pone un código de barras en la frente.)

TESISTA: La lógica del drama tradicional nos impone un planteamiento, un clímax y un desenlace, pero en la poesía sólo hay tensión, espera de una revelación que se da en nosotros mismos cuando construimos la imagen en nuestro cerebro: ¿explosión o implosión? Es el momento de la revelación. El cine también puede crear imágenes reveladoras, aunque la película, a diferencia del poema, tiene una duración y se acaba. El poema—como dice Valéry— no acaba, se interrumpe, es infinito...

(Alrededor del cuello de Tarkovski, una serpiente se muerde la cola.)

TARKOVSKI: El infinito no puede ser materializado, pero se puede crear su ilusión: una imagen.

TESISTA: Y para crear esa ilusión hay que modificar el orden del mundo, por lo menos en la representación del set...

(Aparece Rohmer con una bata, en un microscopio analiza una lata de coca-cola aplastada y maloliente.)

ROHMER: No se trata de que el mundo cambie, se trata de descubrir en el mundo cosas distintas. Lo que tiene de interesante el cine es que es un instrumento de descubrimientos. Tengo la sensación de que es muy difícil presentar la realidad tal como es, y que la realidad tal y como es siempre será más hermosa que mi film. Al mismo tiempo, únicamente el cine puede dar la visión de esta realidad tal y como es: el ojo no lo consigue. Por consiguiente, el cine todavía sería más objetivo que el ojo.

(En la pantalla: escenas de "El acorazado Potiemkin" de Sergei Eisenstein.)

TESISTA: Pero resulta que atrás de la cámara siempre hay un ojo. Wenders quiso filmar ese dilema en "Historia de Lisboa", el protagonista es un cineasta que pretende hacer cine puro y decide dejar cámaras en lugares estratégicos para que filmen solas, adquiriendo pureza. Creo que eso no sería más que un registro, no una filmación. Para que el cine exista, así sea en el documental o en el *cinema verité*, debe haber un ojo con intencionalidad atrás de la cámara. De otra manera parecería una parodia de la realidad: la técnica vigila, controla y cuantifica al hombre sin intervención del hombre. No hay que olvidar que el cine es un lenguaje artístico, hasta en la más pretenciosamente objetiva o deliberadamente institucional de sus manifestaciones.

(Aparece Pasolini queriendo meter a un burgués en una caja, lo pateo y logra someterlo.)

PASOLINI: El cine es metafórico, tiene corporeidad onírica, es un lenguaje artístico, no filosófico. El autor cinematográfico no posee un diccionario, sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (i m signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde todo cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica.

TESISTA: Con todo lo anterior podemos dejar en claro que el punto de intersección entre la poesía escrita o hablada y la cinematográfica es la imagen...

TARKOVSKI: Ya que la gran función de la imagen es la de ser una especie de detector del infinito...hacia el cual nuestra razón y nuestros sentimientos se remontan con una prisa alegre y excitante...

TESISTA: De ahí que Baudelaire se refiriera al quinetoscopio como el tragaluz del infinito.

(Todos voltean a ver al tesista con cara de: "no seas fusil, eso lo leíste en el libro de Burch".)

TARKOVSKI: Una verdadera imagen da al espectador una experiencia simultánea de los más complejos y contradictorios —algunas veces mutuamente excluyentes— sentimientos. Además la imagen es indivisible y elusiva y depende de nuestra conciencia y del mundo real al que trata de encarnar. No podemos comprender el universo en su totalidad, pero la imagen poética es capaz de

expresar esa totalidad; la imagen es una impresión de la verdad, el atisbo de la verdad que, en nuestra ceguera se nos permite. La imagen no es un cierto significado expresado por el director, sino todo un mundo reflejado en una gota de agua.

(Al terminar, Tarkovski muestra arena entre sus manos, la cual va dejando caer hasta el piso del escenario, lentamente. Todo queda oscuro, con excepción del montón de arena. Un poco de agua cae sobre el montículo, después un escupitajo, luego orina, por último sangre. Algo sale de la arena. No se alcanza a ver qué es. Nuevamente oscuro. Poco a poco se van iluminando los personajes. Pasolini aparece completamente desnudo, sobre su cuerpo se proyectará momentáneamente la película "In the shadow of the sun" de Derek Jarman.)

PASOLINI: Para redondear, sólo quisiera plantear una hipótesis acerca de un elemento que no han tomado en cuenta los lingüistas: el cromema o cinema, el cual evoca una imagen inmediatamente después de que el receptor ha captado un signo gráfico o auditivo. No existe palabra por muy abstracta que sea, que no suscite en nosotros, simultáneamente a su pronunciación o a su aparición escrita, alguna imagen. Las palabras abstractas evocarán fundamentalmente imágenes abstractas. Una imagen es de por sí infinitamente menos significativa que una palabra. Existe una diferencia cualitativa entre la palabra y la imagen, y es ésta: la palabra es una trinidad: gramema, fonema y cinema, mientras que la imagen no es más que un elemento de esa trinidad. La imagen forma parte de la palabra.

TESISTA: Aunque para RAZONAR esa imagen es necesaria la colaboración de otras palabras, Ahí está la dependencia.

PASOLINI: Sólo un *conjunto de imágenes* puede alcanzar aunque sea torpemente el poder significativo de *una sola palabra*. Este grupo de imágenes se constituyen a manera de mónadas pluricelulares que sustituyen lo que en el lenguaje escrito es el sustantivo.

TESISTA: Así como sólo un conjunto de palabras puede alcanzar aunque sea torpemente el poder significativo de una imagen. Es tiempo de acabar esta única jornada. El tema fue el cine de poesía y es tiempo de, si no definirlo, por lo menos dar un concepto cercano.

(El tesista ingiere un jarrito de tamarindo combinado con San Marcos y comienza a temblar y retorcerse.)

PASOLINI: El cine de poesía —tal y como se presenta a unos años de su nacimiento—tiene en común la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una “subjativa libre indirecta”, a veces irregular y aproximativa —muy libre, a fin de cuentas: debido al hecho de que el autor se vale del estado de ánimo psicológico dominante en el film que es el de un protagonista enfermo, anormal, para hacer de él una continua mimesis—que le permite mucha libertad estilística anómala y provocadora. Bajo este film transcurre otro film —el que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la mimesis visiva de su protagonista: un film totalmente y libremente de carácter expresivo-expresionista. Índices de la presencia de este film subterráneo sin hacer, son, justamente, como hemos visto en los análisis detallados, los encuadres y los ritmos de montajes obsesivos. Esta obsesividad no sólo contradice la norma del habitual lenguaje cinematográfico, sino la misma reglamentación interna del film en cuanto subjativa libre indirecta. Es decir, es el momento en que el lenguaje, siguiendo una inspiración diversa y frecuentemente más auténtica, se libera de la función, y se presenta como “lenguaje en sí mismo”, estilo. El cine de poesía está en realidad, por consiguiente, profundamente basado en el ejercicio de estilo como inspiración, en la mayor parte de los casos, sinceramente poética: capaz de suprimir cualquier sospecha de mixtificación a la pretextualidad del completo de la “subjativa indirecta”.

(Pasolini desciende de un brinco y se acerca al tembloroso tesista como diciendo: esto es la neta y no chingaderas)

ROHMER: Yo creo que el cine poético está hecho a menudo de “morceaux de bravoure”: Es preferentemente en un cine que no se pretenda poético, que se pretenda prosaico, donde puede

encontrarse una tentativa de romper la manera tradicional de la narración, pero de una forma subrepticia, no de una forma espectacular, sin apoderarse de ciertas técnicas de la novela. Creo que no hay que transplantar al cine algunos procedimientos de los novelistas. Porque es preciso que la cosa sea espontánea y llegue al cineasta por las mismas necesidades de su expresión, ingenuamente, sin referencia alguna.

(Rohmer baja por las escaleras y con sigilo se acerca al tesista, lo mira como diciendo: estás chavo, si sigues así vas a acabar en el Tele-Guía)

TARKOVSKI: Encuentro particularmente irritantes las pretensiones del cine poético moderno, las cuales implican perder contacto con los hechos y con una noción realista del tiempo, dando pie al preciosismo y la afectación. Yo creo que la poética es inherente a lo que se ama y no algo inventado para demostrar una visión del mundo pseudorromántica.

(Tarkovski baja por medio de una cuerda, se acerca al tesista y lo mira piadosamente como diciendo: te doy chance porque disquesta tesis se trata de mí)

SKLOVSKI: Existe un cine de prosa y un cine de poesía; en esto reside la diferencia fundamental entre los géneros, y lo que distingue a uno del otro no es el ritmo, o no exclusivamente el ritmo, sino la preponderancia de los momentos técnico-formales en el cine poético frente a los semánticos, teniendo en cuenta el hecho de que los momentos formales sustituyen los semánticos, resolviendo la composición. El cine sin argumento es cine poético. Además, son también características del cine poético: el crescendo de los movimientos, el montaje, la evasión de la vida común, polisemismo de la imagen, la aureola indefinida, la capacidad de ofrecer simultáneamente un significado sirviéndose de varios métodos, rápida sucesión de los encuadres, transformaciones de imágenes en símbolos, etc. Pero a pesar de todo, este siglo pasará y el pensamiento humano superará los términos planteados por la teoría de los límites, aprenderá a pensar mediante procesos racionales y percibirá de nuevo el mundo como un todo continuo. Entonces el cine ya no existirá.

(Sklovski baja en elevador, se acerca al testista como diciendo: no te la prolongues, todo ya se había dicho. El testista se convulsiona, mientras todos lo someten para ponerle una camisa de fuerza, dice su último parlamento, el cual irá subiendo en volumen hasta casi llegar al grito a medida de que los personajes se lo lleven del escenario. Al mismo tiempo en la pantalla se proyectarán escenas de la película "Pierrot el loco" de Jean Luc Godard, las cuales culminarán con el suicidio de Pierrot/Ferdinand. El final de las escenas y el del argumento deben ser sincrónicos, como diciendo: lo importante no es ganar, sino llegar juntos.)

TESISTA: Seguramente habrá un cambio en la forma de percepción de los humanos. Mac Luhan previó un nuevo advenimiento de la simultaneidad producto de la invasión de los medios electrónicos: La forma de vida de la humanidad entera se verá alterada. El cine tendrá un papel importante en este cambio y sobre todo el cine de poesía al convertirse en el eslabón que enlace la forma de pensar racional con la poética (la cual esperamos conscientes de nuestra ingenuidad). A más de cien años de su aparición el cine ha llegado a convertirse en el arte de este siglo. El cine poético —como todas las grandes obras de la humanidad— tardará aún para convertirse en objeto de estudio y de culto por parte de las mayorías. Esperamos la limpieza del gran ojo colectivo, la pasiva aceptación de la luz en comuna, pensar con la mirada, ver con el cerebro. Para cuando suceda, los carretes y focos y stills serán piezas de museo. Como cirujanos, probablemente trabajaremos sobre las extrañas piezas dignas de guardarse por su intensidad, por su poesía. Y entonces Tarkovski, Angeloupoulos, Dreyer, Rosellini, Bergman, Buñuel, Godard, Resnais, De Oliveira, Pasolini, Chaplin, Keaton y un largo (pero nunca suficiente) etcétera se levantarán de su tumba de lata para volvernos a decir: ¡Miren! ¡Sientan! ¡Piensen! ¡Comuníquense! ¡Sálvense! Pero... ya será demasiado tarde, estaremos haciendo una disección de la nostalgia.

(Oscuro)

FALTAN PAGINAS

De la:

47

A la:

48



Tarkovski en la filmación de Stalker

¹ Nicol, Eduardo; "Formas de hablar sublimes; poesía y filosofía", UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1990. Todas las referencias a Eduardo Nicol incluidas en este capítulo provienen de la fuente antes citada

² Paz, Octavio, "Libertad bajo palabra", Fondo de Cultura Económica, México, 1990, novena reimpresión de la segunda edición, p.160.

³ Paz, Octavio; "El fuego de cada día", Seix Barral, México, 1989, p.296.

⁴ Paz, Octavio; "El arco y la lira", Fondo de Cultura Económica, México, tercera edición, 1972. A partir de este momento y hasta el final del capítulo, todas las referencias al autor son extraídas de la fuente anteriormente citada.

⁵ Merton, Thomas, "Reflexiones sobre oriente/ La filosofía oriental a la luz del misticismo occidental", Oniro, España, 1997, p 58-59.

⁶ González de León, Ulalume; "Plagios", Secretaría de Educación Pública, Col. Lecturas Mexicanas, México, 1988. Éste y todos los poemas (o fragmentos), de la autora contenidos no sólo en el presente capítulo, sino en toda la tesis, fueron tomados de la misma fuente.

⁷ Marinielo, Silvestra; "El cine y el fin del arte (Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov)", Cátedra, España, 1992, versión castellana de Anna Giordano y Poncio Almodóvar. Todos los diálogos atribuidos a la autora son, en realidad, fragmentos textuales del libro anteriormente citado, en algunos casos se les agregaron pequeñas frases con el fin de obtener una apariencia de verdadero diálogo, pero que no afectan en nada a la parte medular del texto.

⁸ Sklovski, Viktor; "Cine y lenguaje", Anagrama, Barcelona, 1971, prólogo y traducción Joaquín Jordá. Como en el caso anterior, todos los diálogos del autor son citas textuales de la misma fuente.

⁹ Tarkovski, Andrei; "Esculpir el tiempo", UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1993, trad. Miguel Bustos García. La mayoría de los diálogos atribuidos a Tarkovski en este capítulo provienen de esta fuente, con excepción de uno que se señalará posteriormente.

¹⁰ Pasolini, Pier Paolo, "Cine de poesía", en Apra, Adriano, "Cine de poesía vs cine de prosa", Anagrama, Barcelona, 1976. Como en los anteriores casos, todos los diálogos atribuidos a Pasolini provienen de la misma fuente.

¹¹ Rohmer, Eric, "Disertación sobre el cine de poesía", en Apra, Adriano, *op.cit.* Todos los diálogos atribuidos a Rohmer están contenidos en el texto anteriormente citado, el cual se trata de una entrevista acerca del ensayo de Pasolini.

¹² Tarkovski, Andrei; "Journal 1970-1986", Cahiers du Cinema, Paris, 1993, traducido del ruso por Ann Kichilov con la colaboración de Charles H. de Brantes, p 73. Este pequeño diálogo fue tomado de un apunte del diario de Tarkovski fechado el 24 de enero de 1973. La traducción libre es de mi autoría.

Imagen de fondo (p.40): Fotograma de Stalker (Alexander Kaidanovski)

JORNADA SEGUNDA

(En la que se habla, ora de manera real, ora de modo apócrifo, de los acontecimientos ocurridos al ilustrísimo señor Tarkovski)

Está oscuro. Probablemente buscas alguna luz filtrada en la ventana. Hace frío. La única certeza es el insoportable dolor que, de tan intenso, no puedes ubicar en alguna región específica de tu cuerpo. A un costado de la cabecera, sobre el buró, con seguridad hay una Biblia con el separador de listón rojo entre las páginas del Eclesiastés.

La ventana es el único contacto con el mundo exterior, sí, aquel que dentro de tres días (¿o dos?), festejará la llegada del todavía incierto año de 1987; aquel que hace pocos días celebró, por lo menos en su sector todavía influenciado por el añejo Imperio Romano de Occidente, la natividad; porque en el otro sitio, en el que tú naciste, el heredero de Bizancio, el creador de las catedrales de Santa Sofía en Constantinopla y Kiev, el ahora llamado católico ortodoxo, aún faltan nueve noches para congratularse por la llegada a este planeta del elegido, quizá, el héroe trágico más conmovedor en la historia (si no hubiera resucitado, dice Cioran).

Seguramente recuerdas. Un día escribiste que cuando el hombre recuerda se vuelve bueno (por lo menos en ese momento). Sabes que no tienes alternativa, que es necesario acordarse si no de todo, sí de lo esencial. Entonces ves cómo del techo comienzan a caer gotas de lluvia que inmediatamente se conjuntan en pequeños charcos sobre el piso, a manera de lagos y ríos: Rusia, el Volga...

Más atrás

En el inicio

Los calendarios gritaban que era 4 de abril de 1932, y en un lugar de Zavraie, en Ivánovo, a orillas del Volga, María Ivanova Vishniákora-Tarkovskaia, gritaba también cuando te expulsaba de su cuerpo. Años antes, cuando era actriz, conoció en el Instituto Literario de Moscú al poeta Arseni

Tarkovski quien también era traductor y a quien posteriormente llamarías padre. La razón por la que Arseni haya publicado su primer libro treinta años después es desconocida, muchos dicen que probablemente era un poeta impublicable, peligrosamente antropocéntrico para el adecuado y ordenado desarrollo de la estatolatría soviética, sin embargo, el hecho de que durante la Segunda Guerra Mundial trabajara como redactor en la *Gaceta del Ejército* muestra -para otros más- que no era visto con tanta desconfianza por el gobierno. Este último argumento se ve reforzado además por la estancia de tu padre en Perediélkino que como tú sabes era la colonia destinada a los escritores en las afueras de Moscú, según testimonia Miguel Bustos García¹.

El hecho irrefutable es que tu padre se ausentó del hogar estando ustedes muy pequeños (y digo ustedes porque para ese entonces ya había nacido tu hermana Marina, en 1933), y su madre tuvo que encargarse de su educación la cual consistió en una buena dosis de los clásicos rusos: Dostoievski, Tolstoi, Chejov y Pushkin. Tu infancia fue el campo ruso, poblado de inmensas estepas atravesadas por caudalosos ríos y bañada por la constante lluvia estival. “La lluvia – escribirías más tarde en uno de tus libros—es, después de todo, típica del tipo de paisajes en que crecí; esas largas, persistentes y terribles lluvias ocurren en Rusia. Puedo decir además que amo la naturaleza; no amo las grandes ciudades y me siento perfectamente feliz lejos de toda la parafernalia que acompaña a la civilización moderna, y así me siento en Rusia cuando estoy en mi casa de campo, a trescientos kilómetros de Moscú (En Miasnoie; la compraron prácticamente en ruinas, en abril de 1970, y a lo largo de los años fueron reconstruyéndola y ampliándola). La lluvia, el fuego, el agua, la nieve, el rocío, el viento a ras del suelo, todo esto forma parte del mundo material en que vivimos; yo diría que forman parte de la verdad de nuestras vidas.”

No es difícil imaginar cómo fue tu vida en esos años después de haber visto *El Espejo*: la casa de madera en el bosque, las numerosas ventanas, el pozo, la luz tenue y parpadeante de las velas, la mesa de madera en el exterior, todo invadido por el sonido del viento entre las hojas. Estás viéndote acostado en la cama, eres ese niño que duerme plácidamente ajeno a toda preocupación. Quieres regresar a ser ese Andrei y no éste que también está acostado, pero en la clínica Hartman,

en Neuilly, cerca de París, consumido por el cáncer y –tienes que aceptarlo—a punto de morir. Cierras los ojos. Sigues oyendo el golpeteo de las gotas al caer en los charcos...

Soy inmortal –dices

No hay eco

Aquel que

Muriendo

Sabe

Que no será aniquilado

Es eterno

--dice Lao-tse

Y quieres creer en esa frase que alguna vez escribiste en tu diario. Probablemente te ayude pensar en Hamlet o en San Antonio, pero no. Sabes que la única manera de no ser aniquilado es aferrándote a los ahora ya inmateriales, pero nunca invocables, fragmentos de tiempo que te tocó vivir, por designio divino o por voluntad humana, como mejor te parezca.

La lluvia no ha cesado. Sientes un escalofrío ascendente, como el que sentiste ese día de 1939, cuando ya estudiabas en Moscú y tuviste que abandonar la escuela para ir a refugiarte con tu familia al pueblo natal. Dos años después tu padre se fue al frente de donde regresará sin una pierna, pero con una estrella roja en su pecho que en nada compensará su terrible, absurda e inútil mutilación. Para eso faltaba mucho tiempo. En 1943 regresaste a Moscú, a tu vieja escuela, en la cual mostraste: “una completa carencia de alguna habilidad o interés en matemáticas o ciencias físicas y buenas notas en humanidades” –escribió Maya Turovskaya². Durante siete años estudiaste la ejecución de un instrumento musical e ingresaste a la secundaria mostrando énfasis en el estudio del arte.

Dostoievski se convirtió en algo más que un clásico para ti. Quieres levantarte y apuntar en tu lista de proyectos: “El idiota”, pero todo es inútil. De nuevo cierras los ojos...

Como una secreta razón o una salida,

*Como bestia que agota el cautiverio,
Todo comienza una vez en la vida
Y en nosotros hallará su momento.*

*Pero bien que de pronto despertemos,
Vivimos nuestra vida verdadera:
De los primeros libros, de los labios primeros.
Ellos son lo primero, lo que resta.*

¿No te dicen algo esto dos cuartetos de Rimma Federovna Kazakova³? ¿Qué pasa? Seguramente te viene a la mente el año en que estuviste en el hospital padeciendo los síntomas de la tuberculosis. Tu madre comenzó a trabajar como correctora en una editorial y ese oficio no lo dejaría sino hasta el día de su muerte. Aún la ves aterrorizada, como en *El espejo*, corriendo ante la intuición de una pequeña falla. El régimen de Stalin no permitía los errores, ni la ambigüedad, ni la subjetividad y eso más tarde lo comprenderías en carne propia.

Para complementar tus estudios asistías a cursos de pintura y música. Te inyectaron arte en las venas, aunque no sabías que con eso te estaban condenando al exilio, porque ¿cómo puede vivir un espíritu libre en esa prisión de ideas? ¿Cómo lograste anteponer tu impulso poético al gran coro ideológico de las masas? Tú domaste al caballo rojo. Como en el cuadro de Petrov-Vodkin, montaste al inmenso corcel y te lo purificaste en las aguas de la conciencia. Así lo hiciste, por eso te expulsaron. Probablemente en el momento del satori, de la revelación, sentiste algo parecido a lo que Pasternak escribiría después:

*No duermas, no duermas, artista
No te entregues al sueño,--
No duermas, lucha con el sueño,
Como el piloto o las estrellas.*

*No duermas, no duermas, trabaja,
No interrumpas tu tarea,*

*¡Tú, eterno rehén,
estás prisionero del tiempo!*

Abres los ojos. Sientes nauseas. El agua sigue cayendo, pero ahora en el piso hay una vela que, a pesar de estar bajo la lluvia, no se apaga. La observas con detenimiento y recuerdas cuando

cámara subjetiva, destrucción de la continuidad narrativa tradicional, uso creativo del documental y mezcla de sueño y realidad”

Entendieron tus sueños, porque además tú aceptaste que el primer sueño de Iván era la representación de uno que tuviste en la infancia. También soñaste que volabas. No te imaginaste que hay gente tan terrenal que entendió ese poema como una película pequeño-burguesa. Por eso Jean Paul Sartre atacó al periódico italiano *Unita*, autor de la crítica, y defendió al “surrealismo socialista del joven Tarkovski” y su representación de una “tragedia soviética genuina”.

El mismo año en que salió tu película (después de haber pasado por todo el filtro burocrático soviético, claro está), te convertiste en el cineasta ruso más joven en ganar un premio de prestigio: el León de Oro del Festival de Venecia. Entonces conociste Italia y te enamoraste de la tierra de Dante y Bocaccio, de Leonardo y Miguel Ángel, de Fellini y Antonioni. Probablemente intuías que algún día ibas a volver, pero en otras circunstancias.

En ese momento y durante tres años más, tu película fue toda una revelación en el extranjero. Además del premio veneciano ganaste el premio “Golden Gate” para el mejor realizador en San Francisco; la “Cabeza de Palenque” en Acapulco; el Premio del Club de Críticos de Cine para el mejor film de 1963, en Varsovia; el Premio “Czarcia Zappa”, en Ljublin, al mejor film extranjero de 1963; el “Laurel de Plata” (premio de la crítica americana), en Nueva York, en 1963; y el Premio de la Exposición Nacional, en Delhi, también en 1963.

Sin embargo, algo faltaba: en tu país el premio al que se hizo acreedora tu película fue el ser exhibida en funciones para niños, nada más. Con eso te pagó el gobierno tu prestigio, tus logros, pero sobre todo tu deseo de perpetuar la memoria. Tú sabes que Konstantin Mijailovich Simónov no se equivocó cuando años más tarde escribió:

Donde comienza la memoria—
¿con el abedul?
¿Con la arena del río?
¿Con la lluvia sobre el camino?
¡O acaso —con el asesinato!
¡O acaso —con las lágrimas!
¡O acaso —con una alarma aérea!

*¡O acaso –con el alarido de sierra de las nubes,
con los adultos, en ardores extendidos!
¡O acaso –con la ignorancia infantil—*

que

*lo vivo se convierte en muerte!
Y a los cinco*

A los quince,

A los veinticinco años,

*Con la guerra empezó la memoria,
Aquí, en este país, donde no hay amnésicos,
Probemos a demostrarlo...*

Desde 1962 propusiste hacer una película sobre el más grande pintor de iconos ruso: Andrei Rubliov. El proyecto fue aprobado dos años después y en 1965 comenzaste a grabar. Por cierto, en ese lapso grabaste un programa de radio basado en una obra de William Faulkner. Sabías de antemano que ibas a causar polémica. No te ceñirías a una narración cronológica (aunque la versión final así lo parezca), sino que te dejarías llevar por la “lógica” poética de la vida de Rubliov, por sus avances espirituales, por su lenta desilusión del mundo, todo encaminado a la realización de su obra maestra: La Trinidad. Después de muchos problemas acabaste el film (con cortes y censuras, claro está), el cual fue invitado a participar en el Festival de Cannes en 1967. Las autoridades culturales rusas dijeron que no estaba listo y pasó esa oportunidad. Aunque de sobra sabes que sí estaba en condiciones para competir. Los cortes que te exigían y por los que estuvo enlatado mucho tiempo los calificaste como “bárbaros”: que los rusos aparecían muy andrajosos, que muchas escenas pecaban de naturalismo, que durante la filmación tuvieron que quemar a una vaca, etc., para el estado soviético cualquier semejanza de tu film con la realidad era pura blasfemia. Dos años después fue requerida de nuevo en Cannes. Se aceptó su exhibición, pero fuera de competencia y aún así *Andrei Rubliov* recibió el Premio de la Crítica Internacional.

Quizá aún te sigues preguntando cuál era el motivo por el que tus films eran tratados como material peligroso ¿La poesía era peligrosa para el discurso del realismo socialista? ¿Era delito anteponer el espíritu a la ideología? ¿Tenían miedo de que ante el prestigio obtenido fueras a caer en las garras de la seducción occidental? ¿O querían asegurar tu lugar dentro de las apretadas y

siempre bien ordenadas filas del arte servil? Sea cual fuere la razón, el hecho es que tu versión de *Andrei Rubliov* era tu única tarjeta de presentación en el ámbito internacional y si en Rusia no se apreciaba el talento impreso en la obra, en el extranjero tuvo una buena aceptación. Quizá por eso dejaste que para su distribución en Estados Unidos se suprimiera la introducción del film: la escena del globo.

Once años más tarde hiciste un conteo de lo obtenido por *Rubliov*: Premio de la revista *Film* a la mejor película extranjera, en 1973; Premio al mejor film del año en Helsinki, 1973; Diploma del festival de Stafford, 1973; Gran Premio del Festival de Azolo, Italia, 1973; primer premio por el mejor film del Festival de Festivales en Belgrado, 1973; Premio de la Unión de Cineastas al mejor Film en Belgrado, 1973; Segundo premio del Jurado de los Espectadores en Belgrado, 1973; Estrella de Cristal de la Academia del Cine, en París, para el mejor papel femenino a Irma Rausch, 1972; y el Premio de la Asociación de Críticos Franceses de Cine, en París, 1968.

Recuerdas y sonríes. Aún eras esposo de Irma Rausch, pero ya habías conocido a Larisa Iegórkina, la que sería tu segunda y definitiva esposa, la que hace unos momentos te trajo al hospital. Quizá ni todos los premios te conmovieron tanto como dos acontecimientos que narras en tu diario: el 21 de febrero de 1972, en la tarde, escribiste: “Bagrat Houhannesian telefonó de Erevan. Dijo que había en *L'humanité-Diamanche* un artículo sobre el homenaje rendido a Louis Aragon por sus 75 años. Y que éste había dicho que sus dos films preferidos, que quería volver a ver, eran *Pierrot el loco*, de Godard y *Andrei Roublev*. Es necesario encontrar este número y leer el artículo.”⁵ Unos meses después, el 17 de junio de 1973 escribes: “En Suecia, Rubliev salió a las pantallas. Según Bibi Anderson, Bergman había dicho del film que era el mejor que había visto en su vida.”

Lo que nunca entendieron las autoridades “culturales” de tu país es que no intentabas denigrar al pueblo ruso con tu film; por el contrario, tu intención era hacer un homenaje a su heroicidad tras vivir asolados por el yugo tártaro. Puede ser que tu deseo se encuentre resumido en estos versos de Boris Abramovich Slutsky:

*Pero el infortunio y el combate de los años
Doblegar y agobiar no pudieron
El fuerte linaje
De estos hijos de mi ancha tierra*

Sigue el dolor. Desde que empezaron las quimioterapias sabías que tu cuerpo iba a sufrir un lento y desgastante proceso que inevitablemente te postraría ante la muerte. Y aquí estás, respirando con dificultad, observando la ventana y escuchando la lluvia que cae en el interior de tu cuarto y en la que hace un rato que no reparabas por estar ensimismado en tus recuerdos ¿Necesitas ayuda para recordar? Sabes que no. Para ti la nostalgia es un instinto, algo no aprendido sino heredado. Siempre te esforzaste por expresar este dolor por el regreso que los rusos llevan en la sangre. Sabes que ya no podrás regresar a tu tierra, y optaste por traerla contigo para que te vea morir. Sigue el sonido de la lluvia...

Según Bustos García, en 1970 te encuentras sin trabajo, lleno de deudas y de proyectos filmicos (entre los que se encuentran: Dostoievski, Un brillante día y Ariel). De nuevo el sistema te impide trabajar. *Solaris* se queda pendiente y *Rubliov* aún no se estrena en la URSS. Comienzas a trabajar en tu libro *Esculpir el tiempo*, utilizando como interlocutor a Leónid Kózzlov. En ese libro escribiste: "Para ser honesto soy de ese tipo de personas que son más capaces de dar forma a sus ideas a través de la discusión --subscribo enteramente la noción de que la verdad se alcanza discutiendo. Si tengo que estudiar un problema yo solo, tiendo a caer en un estado de reflexión que va bien con la tendencia metafísica de mi carácter, pero no es apto para un proceso de pensamiento energético, creativo, ya que únicamente hace a un lado el material emocional para dar base --de una manera más o menos ordenada—a mis ideas". Para entonces, ya te habías divorciado de Irma Rausch. Ella declaró acerca de ti que el periodo entre *La infancia de Iván* y *Rubliov* fue "un tiempo de crecimiento de confianza en sí mismo y convicción para crear sólo lo que él sentía correcto". Te volviste a casar, esta vez con Larisa. Juntos habían comprado una casa de campo cerca de Moscú de la cual hablas entusiasmado en tu diario, estaba en ruinas, pero tu idea era convertirla en algo muy cercano a la casa donde naciste.

El 12 de julio estuviste ebrio ¿te acuerdas? Y escribiste, con un dejo de desilusión: “¿Por qué sólo la bebida nos da la libertad? ¡Puede ser porque esa famosa libertad no existe!”

“El 7 de agosto de 1970, a las 18:25, Larissa trajo al mundo a un niño: Andriucha”— escribiste, emocionado, ocho días después del acontecimiento. No era tu primer hijo. En 1962 había nacido Arseni, producto de tu matrimonio con Rausch. Por alguna razón desconocida tu entusiasmo con Andriucha contrasta notablemente con la escasa presencia de reflexiones o pensamientos dirigidos a Senka.

Era indudable que, a pesar del nacimiento de tu hijo, las cosas no estaban saliendo bien. Tu diario está plagado de reflexiones durante estos meses, producto quizá de la ausencia de actividades, el tuyo era un ocio reflexivo, filosófico. El 5 de septiembre del mismo año apuntas: “El hombre inventó la religión, el arte y la filosofía, tres pilares que sostienen al mundo, para simbolizar la idea del infinito, u oponerle el símbolo de un conocimiento posible (el cual, evidentemente, es imposible, en el sentido literal).” Según tu concepción: “Dios facilita las cosas, la filosofía explica todo, el mismo sentido de la vida, y el arte da la inmortalidad.” Dos días después la reflexión se traslada al plano social y haces una apología de la inconformidad: “La única cosa que puede salvarnos es una nueva herejía, que cambiaría todas las instituciones ideológicas de nuestro desdichado mundo bárbaro. La grandeza del hombre moderno está en su protesta. Gloria a aquellos que protestan inmolándose ante la muchedumbre muda y estúpida. Gloria a los que salen sobre la plaza pública con pancartas y banderolas, afrontando la inevitable represión, y a todos aquellos que dicen no a los profetas y a los sin-Dios. Elevarse por encima de la simple aptitud a vivir, tomar concretamente conciencia de su corruptibilidad, en nombre del porvenir, en nombre de la inmortalidad... Si la humanidad es capaz de eso, es que no todo está perdido y que hay todavía una oportunidad”. Lo único malo es que ya no te tocó el advenimiento de la nueva herejía sobre tu pueblo, tampoco era muy esperanzador que en el país perfecto hubiera muchos que pensarán como tú. El problema no está en los sistemas, sino en quienes lo ejercen y lo amoldan a su voluntad y conveniencia. No te habría sido muy grato ver a la gente pelearse por comida en Moscú o pidiendo

el regreso de la aplanadora comunista. La protesta se ha institucionalizado y es un personaje principal en la farsa llamada democracia. Probablemente no intuías que el verdadero acto subversivo era el pensar y crear individual y subjetivamente en medio de una sociedad que pretendía ser a toda costa homogénea. Sin embargo hay mucho de cierto en la inminente permanencia de la protesta, como dice la poetisa González de León, hay que tener en nuestro inventario: “Ejercicios de ira para no acostumbrarse nunca.”⁶

El 12 de septiembre te lamentas de no haber visto a tu padre en mucho tiempo y agregas: “tengo la impresión de que ellos no me consideran como un adulto”. Tus padres se mostraron indiferentes a tu divorcio y no habían hablado para saber de Andriucha. Ese día también recordaste el funeral de tu abuela cuando el padre olvidó su nombre: “Ella estaba ahí, muerta, pero yo sabía que ella también estaría aterrorizada si es que ella podía sentir y comprender que durante el oficio se había olvidado decir su nombre”. Tus recuerdos te llevaron más allá y trajiste a tu mente el momento en que tu padre estaba en un diván y lloraba por su madre que acababa de morir. A pesar de que se querían, la relación entre tu padre y tu abuela no era muy íntima, escribiste: “Mi madre decía a veces que Arseni no pensaba más que en él, que era un egoísta. Y yo soy sin duda un egoísta. Pero amo terriblemente a mi madre y a mi padre, Marina y Senka”. Concluiste en que eras incapaz de expresar tus sentimientos y que tu amor era inactivo y anotaste: “Libre no soy ni lo seré (...) Yo soy envidioso, pero yo no quiero que se me acose o que se me considere como un santo. Yo no soy ni un santo ni un ángel, Yo soy un egoísta, que teme más que todo en el mundo los sufrimientos de aquellos que ama.” Posteriormente, el 3 de octubre, durante el cumpleaños de tu hermana, platicaste con tu padre, quien el mes siguiente conocería a tu hijo y poco después sufriría un infarto.

La mala fortuna siguió: se incendió tu casa de campo, y a pesar de que en Italia te querían para filmar *José y sus hermanos*, la obra de Thomas Mann, las autoridades soviéticas hicieron todo lo posible para cancelar esa invitación. Al año siguiente, continuaron los planes (y sólo eso), para la

filmación de la película; y no sólo esa, también aquella que habías propuesto para abordar la vida de Dostoievski.

Ese año de 1971 fue consagrado a *Solaris*. A pesar de las intenciones de Bibi Anderson de representar a Jari, te decidiste por Natalia Bondarchuk. La selección de actores fue rigurosa. Desde un principio hubo problemas: con el fotógrafo Iúsov, con las autoridades, con los proyectos. ¿Hasta dónde tenías que ceder? ¿Cuáles eran las fronteras de la creación artística en Rusia?

El 14 de agosto anotaste la siguiente reflexión en tu diario: “La cultura es la más alta realización del hombre. Pero ¿tiene una superioridad sobre, digamos, la dignidad personal (si es que cultura y dignidad no son la misma cosa)? El hombre que toma parte en la edificación de la cultura, si es artista, no tiene alguna razón para vanagloriarse. El talento le viene de Dios, lo que debe agradecer evidentemente. No hay mérito en el talento, en lo que te ha tocado por azar. Como si un hombre nacido en la riqueza recibiera automáticamente el sentido de la verdadera dignidad o el respeto de los otros. No es el hombre, del cual el talento es fortuito, quien crea la cultura espiritual y moral. Es el pueblo quien hace emerger, independientemente de su propio deseo, una personalidad apta a la creación y a la vía espiritual. Y el portador de ese talento es tan impotente como un esclavo o un jornalero en una plantación, como un drogado o un proletario. El talento es una desgracia, porque por una parte no da derecho a un mérito o a una estima particular; y por otra parte, impone enormes obligaciones, lo mismo que el hombre honesto debe proteger las riquezas que le fueron confiadas, sin sacar provecho él mismo de ellas.”

A finales de septiembre viajaste a Japón para filmar una parte de *Solaris*. Es cierto que te impresionaron la limpieza y la cortesía de la gente, pero seguramente también te cautivó su música y su poesía: el hai-ku, esa pequeña imagen sabia, ese flashazo de eternidad.

Regresas en octubre y el primer día del siguiente mes murió tu maestro: Mikhail Room. Dos días después escribiste en tu diario: “Una semana antes, nos habíamos encontrado en un pasillo de la sala de montaje. Lo había sentido completamente triste, agotado, indeciso.” ¿Se habrá visto como tú te ves hoy? ¿La máscara que lleva un hombre momentos antes de morir tendrá los mismos

trágicos gestos en todos sus congéneres? Tal parece que la vida es —como decía González de León—un “espejo de mil hojas con variaciones sobre un mismo/ rostro.” Y tus facciones no son las mismas de ayer, aunque el rostro sí es el mismo. ¿Recuerdas cómo era tu rostro hace exactamente quince años? ¿Recuerdas esos gestos que denotaban al mismo tiempo la satisfacción de haber terminado de editar *Solaris* y la incertidumbre por los posibles cambios que seguramente “sugerirían” las autoridades? ¿Recuerdas cuántos músculos de tu cara se movieron al ver que la gente se arrodillaba en la sala de edición para no entorpecer la postproducción de *Solaris*, como si el hecho de estar en esa posición los dejara estáticos, ajenos a cualquier intervención en la obra?

Respiras con dificultad. Algo te inquieta. No hay un espejo cerca. Es mejor. Puede ser que al verte reflejado sientas piedad de ti. Puede ser que te tengas lástima. Puede ser que mueras antes de morir. Sonríes. La lluvia sigue cayendo.

El 12 de enero de 1972 anotaste las 35 observaciones y sugerencias de las autoridades culturales soviéticas con respecto a *Solaris*. En efecto, son risibles. Te divertirá recordarlas:

1. Elucidar la imagen de la tierra en el futuro (no se ve cómo será el futuro).

¿No les bastó esa interminable pista de cemento y la inmediatez de los medios?

2. Es necesario mostrar los paisajes del planeta futuro.

¿La plaza Roja llena de mendigos que deambulan entre el Mc Donalds y Christian Dior?

3. ¿De cuál sistema político viene Kelvin? ¿Del socialismo, del comunismo o del capitalismo?

¿La infelicidad es patrimonio de un sistema? ¿La nostalgia es propiedad del estado? ¿La culpa está patrocinada por Nike?

4. Suprimir el concepto de Dios.

Sí porque a través de uno de sus agentes, un tal Moisés, se atrevió a abrir las aguas del

Mar Rojo, en un acto típicamente imperialista.

7. Suprimir el concepto de cristianismo.

Según informaron agentes de la KGB, el dirigente de ese sistema se atrevió a caminar sobre las aguas cuando ese acto lo iba a realizar Stalin mucho tiempo después.

10. El hecho de que Kris es un ocioso no debe ser señalado.

Claro, observar la naturaleza no es trabajo, debe sacársele provecho ¿como en Chernobyl?

11. El suicidio de Gibarian debe tener como motivo (contrariamente a lo que escribió Lemm) el sacrificio por sus amigos y colegas.

Se prohíbe cualquier estado depresivo. El suicidio será permitido siempre y cuando el afectado firme una carta en la que se especifique que el motivo de su acto no es otro que el de la heroicidad. (Nota sugerida: Lo hago por ustedes, muchachos.)

16. Abreviar las escenas “de lecho”.

Lista preliminar de posibles abreviaturas en el lenguaje cinematográfico: mirarse a los ojos = faje tranquilo; tomarse de la mano = cogida normal a tres tiempos (orgasmo optativo); acostarse en la misma cama = depravación total.

17. Suprimir los planos donde se le vea a Kris pasearse sin pantalón.

¿La semi desnudez es símbolo de austeridad o de inmoralidad? Si la Venus no fuera de Milo, sino de Leningrado ¿usaría sostén?

28. En conclusión ¿la ciencia es humana o no lo es?

Según Maussant, es el resultado de un complot organizado por Alien, Alf y E.T (Perdón, pero a preguntas absurdas, respuestas del mismo tono).

29. El mundo es inconocible. El espacio no puede ser percibido. El hombre debe perecer.

¿Es una carta de amor dark o un argumento revolucionario?

35. Conclusión sacada del film: La humanidad no tiene nada que ganar en transportar su mierda de un extremo de la galaxia a otro.

Así como tampoco gana nada al expresar su mierda (léase pensamiento censor) de un extremo de la sociedad (léase sector gubernamental fascista), a otro (léase sector artístico).

¿Te reíste de tanta estupidez? ¿Te dio coraje saber que era en serio? El hecho es que después de varias discusiones, admitieron tu film se puede decir que bajo tus condiciones. Su último argumento fue el de la duración y aceptaste los cortes pertinentes. El 13 de mayo *Solaris* se presentó en Cannes.

Ese mismo año viajaste a Suiza, Italia, Bélgica y Luxemburgo. Según Bustos García, en septiembre te reuniste con la cúpula del Instituto Estatal de Cinematografía para a hablar sobre el proyecto: “Un brillante día”. Te piden que hagas películas relevantes y “convenientes” para el Estado soviético. Parece que no se daban cuenta de que todas tus películas hasta entonces habían sido convenientes para ti y por lo mismo para el estado, ya que éste ganaba prestigio internacional al margen de tu fama personal. Si en Rusia se podía hacer cine poético-personal, entonces el estado no era ese órgano represor del cual ya se hablaba abiertamente. Por el contrario, si hubieras hecho films convenientes al estado, es decir, en donde expresararas esa falsa idea de felicidad y armonía, ese nacionalismo devaluado o agregaras una apología más del sistema a la ya larga lista de obras enclaustradas en el realismo socialista, tu prestigio y el del estado se habrían ido por los suelos. Tú habrías fungido como un obrero más y el estado como el capataz feliz: arte servil. Seguramente habrías hecho películas perfectas formal y técnicamente, pero habrías tenido que sacrificar tu visión personal por la visión gubernamental y esta última siempre es corta y estrecha, en cambio la tuya fue esférica, permeable, unificadora.

A pesar de todo, *Solaris* obtuvo varios premios: Premio del mejor film del año (1972) en el Festival de Londres; Gran premio del Jurado en el Festival de Cannes (1972), Premio del Jurado Ecuménico en el Festival de Cannes (1972) y el Diploma Honorario del festival internacional de Stafford (1973).

Tienes sueño. No quieres dormir. Puede ser la última vez que cierres los ojos. Puede ser que la muerte se quede atorada en tu garganta. Te aferras a la vida como una rémora al casco de un barco hundido. Para los antiguos, la rémora tenía el poder de detener los acontecimientos. Quisieras que una de estas criaturas detuviera el tiempo ya no para soñar, sino para recordar que soñaste.

Como ese apunte del 6 de abril de 1972 en tu diario: “Hoy tuve un sueño extraño. Miraba el cielo – era maravillosamente dulce y límpido, y en lo alto, muy en lo alto, bullía lentamente como una luz materializada, como hilos sobre la trama del sol, semejantes a hilos de seda, vivos y tomasolados, sobre un crespón bordado del Japón. Y me parecía que esos hilos portadores de luz y de vida se movían, resbalaban y se metamorfoseaban en pájaros planeando en alturas inaccesibles. Y esos pájaros planeaban tan alto que me parecía que si perdían plumas, éstas jamás caerían sobre el sol, sino que, al contrario, se irían más alto todavía, para no regresar jamás a este mundo. Y en lo alto se escuchaba igualmente una maravillosa y dulce música y no se sabía si era la música la que se parecía al sonido de mil campanas, o si era el gorjeo de los pájaros que daba la impresión de entender esta música. Son las cigüeñas... de repente oí pronunciar y me desperté. ¡Qué bello y extraño sueño!”

Los sueños... El 26 de enero de 1973 anotaste en tu diario: “Los sueños se dividen en dos categorías. En la primera, el que sueña es todavía dueño de los hechos que se despliegan en su sueño, o es como un mago, un demiurgo. En la segunda, el soñador es incapaz de dirigir las cosas, es pasivo, sufre de su impotencia y de su incapacidad de defenderse contra su sueño. A lo que llega es a lo mismo que teme, y que lo aterroriza y lo tortura (comparar con la prosa de Kafka).”

Ese año estuvo lleno de proyectos: “El idiota”, de Dostoievski, “El padre Sergio”, de Tolstoy; “Doctor Fausto”, de Mann; en teatro: “Julio César”, de Shakespeare; pero sobre todo: “Un brillante día”, película llena de sueños y recuerdos personales, una sufrida autobiografía que tardará todavía en ser aceptada por las autoridades culturales soviéticas.

El 27 de enero escribiste en tu diario: “¡Cómo es triste la vida! ¡Cómo envidio a los que pueden trabajar sin tener que preocuparse del estado! En el fondo todos son libres, excepto las personas de teatro y de cine (no hablo de la televisión, que no es un arte). Ellos también están libres de salario, es cierto... pero al menos ¡ellos pueden trabajar! ¡Qué régimen de patanes! ¿Qué tendrán que hacer ellos con la literatura, la poesía, la música, la pintura, el cine? ¡Nada! ¡Absolutamente nada! Al contrario, ellos querrían suprimirlas...”

Era más que obvio tu enojo... Solamente un artista podría haberte comprendido, quizá el mismo Kurosawa con quien cenaste el 30 de diciembre de ese año y quien hace poco te envió flores, seguramente ese día hablaron de Shakespeare y de Li-Po, pero también de la triste condición del artista en un mundo al que le habían extirpado la capacidad de comprensión. Estás cansado. Ya no pienses en sueños. Piensa en una mujer: acostada, levitando, sí, como las de tus películas: pasivas, ingravidas. Imagina y recuerda los versos de Voznesenski:

*... Tendida estaba como un lago
y como el agua inmóviles sus ojos.
A nadie le pertenecía,
Hija de las estrellas como era.*

*Y los astros tocaban el cielo
Como la lluvia golpea sobre los cristales negros,
Y su caída
Acariciaba
Su frente ardida.*

Sientes un poco de alivio. La poesía es como un bálsamo. Y ante la cercana muerte los recuerdos son como garras aferradas a este lado de la orilla. Continúas oyendo la lluvia. Su sonido te recuerda que —como escribió Iunna Petrovna Moritz—“... el espíritu/ no es cantidad, sino fuerza.” Ese fue el motivo de *El espejo* cuyos orígenes se encuentran en tu controvertido proyecto: Un brillante día. ¿Recuerdas los rostros de las autoridades cinematográficas cuando el 29 de julio de 1974 presenciaron, en una función privada, *El espejo*? No entendieron. No supieron qué hacer con esa cosa (cosa en el sentido de objeto funcionando como puente hacia lo otro, según Heidegger). Se quedaron pasmados.

El espejo es una obra que debe ser entendida a partir de la lógica poética. Es una autobiografía, pero también una radiografía de este siglo. Un verdadero rompecabezas formado a partir de la unión de recuerdos, sueños, documentales, imágenes artísticas y reflexiones que tienen como centro temático al hombre del siglo XX representado por tu alter ego: Aleksei. Siguiendo ese esquema de fragmentación y partiendo de que el poema no se acaba, sino que se interrumpe ¿Qué te parece continuar el diálogo? Que las imágenes conversen con las letras y el duelo se transforme

en complicidad semántica, como en el cuadro de Liechtenstein: dos figuras ajenas en medio del desierto se unen por medio de la comunicación. No importa que una sea ligera y flote mientras que la otra es pesada y casi estática. Las barreras se rompen: comienza la fiesta del pensamiento, la orgia del lenguaje. ¿Te agrada que tus imágenes conversen con las palabras de otros poetas rusos? Por supuesto que es un experimento, una provocación a las mentes cuadradas, pero el hombre dialoga con el hombre, a través del tiempo, por medio del arte y eso es irrefutable...

La madre espera el regreso del padre sentada en una cerca de madera. Los niños duermen...

*Pasó mi padre, pasó mi inofensivo padre
A través del campo minado,
Y se convirtió en un torbellino—
Ni sepultura, ni dolor.*

*Mamá, mamá, la pena no volverá..
No vigiles el camino.
Una rápida polvareda se levanta
Por el campo hacia el umbral.*

*Como quitándose el polvo de las manos
Alumbran los ojos de los vivos.
Se renueven cartas postales en el fondo del baúl,
Venidas del frente.*

*Cada vez, cuando su madre lo espera,
A través del campo y las eras,
Una rápida polvareda delira,
Solitaria y terrible.*

(Yuri Polikarpovich Kuznetsov)

El padre regresa. Los hijos corren hacia él y lo abrazan. La madre observa.

*Ha vuelto el marido de la gran guerra.
Se han ido los parientes y también las visitas,
Y él escucha los pasos de su mujer
Desde el blanco lecho en donde yace.*

*Ha puesto en el aparador la vajilla,
Y se agacha, recogiendo las colillas;
Luego levanta el mantel de la mesa
Y, por último, queda tranquila.*

*Los capotes alisa con las manos,
Las mejillas se aprieta, arrebolada,
Después va hasta el viejo armario,
Apaga la luz y se desviste.*

(Konstantin Iakovlevich Vanshenkin)

En la casa del narrador viven unos inmigrantes españoles. Uno de ellos platica con pasión una de las corridas de Palomo Linares. Una adolescente baila flamenco. Escenas documentales de la guerra civil española. Gente corriendo. Niños a punto de embarcarse. Bombardeos...

*En la concha del precario tablado,
Con la cabeza echada hacia atrás,
La hija de los republicanos de Granada,
Cantaba la marcha de las Brigadas Internacionales.
En la concha del precario tablado,
En un parque ruso junto al río Moscú,
A una delgada moscovita de Granada
Acompañan los regimientos funerales.
Frente a su espalda inclinada
Pasan en orden de batalla
Rusos, franceses, ingleses—
Caballeros de todos los paises, que defendieron
A mi España amarga.
Sí, la mía, por cuanto en el quinto curso
Yo corrí a defender a Madrid—
Yo y el rojo-pecoso Vasía,
Que después bajo el Elnei fue enterrado.
Volvimos a casa con los milicianos ..
Pasan los años. Estuve en la guerra.
Pero duele como bala extraída
Aquel recuerdo en mí:
En la concha de un precario tablado
En un parque ruso junto al río Moscú,
A una delgada moscovita de Granada
Acompañan los regimientos funerales.*

(Iulia Vladimirovna Drunina)

O bien:

*Sin obstáculo. Libertad absoluta.
... Extraño, triste tiempo.
Escuece la garganta, los ojos se nublan.
¿Y los ojos del pueblo español?
Yo esta vez no los veo.

El viento agudo de La Mancha azota el rostro.
Es otoño en el mundo. Rojo ocaso.
¿Todo en orden? ¿No hay nadie más con quien
discutir?
Los molinos de viento siguen en pie.*

(Margarita Iosifovna Aliger)

Todas tus obras podrían dialogar con más poesía. Generalmente la respuesta es el silencio, el cual también es válido frente al arte; pero no frente a las injusticias y lo sabías cuando, junto con

Viktor Sklovski enviaste una carta a las autoridades rusas protestando por el injustificado encarcelamiento del cineasta Paradzhánov. La carta no tuvo eco. El silencio gubernamental es unilateral e irreverente. Paradzhánov fue encarcelado y comenzaste a temer.

Agregaste proyectos a tu lista: “Peer Gynt”, de Ibsen,; La muerte de Iván Ílich, de Tolstoy; y “Molloy”, de Becket. Lo único que concretaste fue *El espejo*. Habías filmado todo, pero a la película le faltaba cohesión. El montaje fue lo más complicado. Sabías que, de alguna manera, los fragmentos se acomodarian para expresar tu discurso. “Y entonces —escribiste en **Esculpir el tiempo**—un buen día, cuando de algún modo pudimos ingeniárnosla, para lograr un último y desesperado acomodo, ahí estaba la película. El material adquirió vida, las partes comenzaron a funcionar entre sí, como si estuvieran unidas por un mismo sistema sanguíneo, y cuando proyectamos en pantalla ese último y desesperado intento, la película nació frente a nuestros ojos.”

La película recibió el *Italno leggio*, Premio en San Vicente, el primero de abril de 1979, así como el Premio David de Donatello-Luchino Visconti, en Italia, 1980.

El 3 de enero de 1974 contestaste un curioso cuestionario en tu diario. Decías que tu paisaje preferido era “el alba, el verano, la bruma”; tu estación favorita: “el otoño”; la obra musical que prefieres: “La pasión según San Juan, de Bach”; la obra rusa en prosa (novela, novela corta): “Crimen y castigo, La muerte de Iván Ílich”; obra extranjera en prosa (novela): “El Doctor Faustus”; novela corta rusa: “Insolación, de Bounine”; novela corta extranjera: “Maupassant, Thomas Mann: Tonio Kröger”; color preferido: “el verde”; poeta preferido: “Pushkin”; director de cine ruso: “no tengo”; director de cine extranjero: “Bresson”; te preguntaron si querías a los niños y dijiste que “mucho”, te interrogaron sobre ¿cuál es la fuerza natural de la mujer? Y dijiste: “la sumisión, la abnegación en el nombre del amor”; ¿Del hombre?, continuaron, y respondiste: “La creación”; por último se te pidió el color de pelo preferido en una dama, a lo que respondiste: “Rojizo”.

Ese cuestionario podría ser un esquema de lo que después contaste en *El espejo*. Para entonces ya habías leído “Pic nic a la vera del camino” y en algún recóndito lugar de tu mente se

empezaba a gestar *Stalker*. Las preocupaciones se dirigían ahora hacia el destino de la humanidad, hacia el papel espiritual del hombre en medio del escepticismo y la técnica. Y así como ahora observas a través de la ventana el estrellado cielo parisino, del mismo modo te postraste ante la ventana de la historia para observar y de algún modo te asemejaste al personaje de un poema de Aliger:

*Veo desde la ventana al hombre
Que va sin prisa,
Por la cuesta del siglo veinte
Las hojas secas removiendo.*

*¿A dónde lleva su espíritu,
su rutilante luz?
Pero yo su camino no estorbo.
En silencio observo su huella.*

*Tampoco me asusta su grito.
Ojalá él prosiga por siempre
Grande,*

*En su tranquila grandeza.
Yo sólo quisiera comprender —¿hacia dónde?*

El dolor no mengua. Hace unos momentos tuviste fiebre. La batalla está casi perdida. Beowulf ha sucumbido y está en poder del dragón. Tienes sed. Sabes que cualquier líquido que bebas será rechazado por tu estómago. Sería bueno terminar todo con vodka. Es inútil. Probablemente no te quede más que pensar en Dios, en el que tú creíste/creaste, porque al fin y al cabo ese ser está formado de la aceptación de las limitaciones de la humanidad. Es mejor que sigas recordando ¿Qué pasó después de *El espejo*?

Al año siguiente surgieron más proyectos: la puesta en escena de “Hamlet”, llevar a la pantalla “Hoffmanniana” (con base en textos de Hoffmann), y una película sobre Lenin, a petición de Iermash, el que era director del Instituto de Cinematografía. Aceptas hacer el film siempre y cuando no intervengan las autoridades, lo cual es imposible.

En marzo, los organizadores del Festival de Cannes piden la exhibición de *El espejo*, la cual, por supuesto, fue negada y en su lugar se intentó mandar otro film. Los franceses rechazaron

exhibir otra que película que no fuera la tuya y por enésima vez tu obra se quedó guardada hasta nuevo aviso.

¿Recuerdas la noche de hace exactamente 10 años? Si, estrenaste *Hamlet*. Habías empezado a ensayar desde los primeros meses de 1976 y ese día se concretó el proyecto. Ese año fue mucho mejor que el anterior en cuanto a trabajo. Según Bustos García, el acuerdo para filmar “El idiota” se firma el 7 de septiembre, a petición de las autoridades soviéticas que también querían que filmaras una versión paralela para televisión con el objeto de venderla en el extranjero. En ese mismo mes, la revista *Isskutsvo Kino* (El arte cinematográfico), publica tu guión Hoffmanniana. Cada vez está más cercana la realización de “Viaggio en italia”, guión que habías estado trabajando con Tonino Guerra quien (siempre vale la pena recordarlo), fue guionista de Antonioni. Surgieron nuevos proyectos: “La coscienza di Zeno”, de Italo Svevo; y “Ficciones”, de Jorge Luis Borges. Además se propone como fecha tentativa el 26 de enero de 1977 para comenzar la filmación de *Stalker*.

El 23 de junio de 1977 anotaste en tu diario: “¡Cómo es mala nuestra forma de vivir! El hombre no tiene alguna necesidad de la sociedad, es la sociedad quien tiene necesidad del hombre: La sociedad es una medida de defensa, de autodefensa. El hombre, a diferencia de los animales, debe vivir solo, en el seno de la naturaleza, entre las bestias y las plantas, en contacto con ellas. Yo veo cada vez mejor la necesidad absoluta de cambiar la vida, de revirar nuestro modo de vida. Es necesario comenzar una vida nueva. ¿Qué hacer para eso? Ante todo, sentirse libre e independiente, y crear, amar, rechazar ese mundo demasiado insignificante, y vivir para otro mundo –pero ¿cómo? ¿Dónde? Ahí está el primer prejuicio, el primer obstáculo.”

Tus ideas antisociales estaban más que justificadas. *El espejo* tuvo problemas de distribución interna y externa; inició la filmación de *Stalker* el 15 de febrero para suspenderse, reanudarse y volverse a suspender. Era preferible hablar con un abedul que con las autoridades y eso que ellas cobraron los 500 mil francos por los derechos de exhibición de *El espejo* en Francia.

Aún así en 1978 siguieron los problemas. Después de haber ido a París a la premier de *El espejo*, regresaste para enterarte que se quería substituir a Churikova, Terejova y Solonitsin en *Hamlet*. Preferiste suspenderla. En la noche del 5 al 6 de abril sufriste un infarto, nueve días después recibiste telegramas de Mastroiani y Sergio Leone. Dos meses estuviste hospitalizado, pero con la certeza de tu recuperación. Hoy la única certeza es tan lúgubre que no te queda más que observar la ventana en busca de un poco de alivio. Como en ese año, también en éste recibiste cartas, telegramas, llamadas y visitas que en su afán de animarte llevaban implícito un dejo de resignación. “Al arder, inventamos las cenizas”—decía González de León y no se equivocaba.

Reiniciaste la filmación de *Stalker* en septiembre y terminaste el año planeando con Tonino Guerra una película sobre tu visión de la URSS. Quizá unos versos de Novela Nikolaievna Matvieva resumían tu pensar:

*Me dicen: deja de soñar, dibuja la realidad
Escribe como debe ser: bota, herradura, peral .
Pero hay en la realidad una apariencia.
Y yo busco bajo la apariencia el espíritu.*

El 21 de enero de 1979 anotaste en tu diario: “Si Dios me llama con él, que se me lleve a la iglesia para celebrar el oficio de los muertos, y que se me entierre en el cementerio del monasterio Donskoï. ¡No será fácil obtener la autorización! ¡No abandonarse a la tristeza! Creer que estaré mejor allá arriba.” ¿Sigues pensando lo mismo? Nunca como ahora esas palabras adquieren validez y se incrustan en tu mente. ¿Sospechabas algo? ¿Intuías el acecho de una de las pocas certezas con las que cuenta la humanidad? No es extraño que hayas escrito sobre la muerte unos meses antes de que indirectamente te enfrentaras con ella y algunos años antes de que te encontraras a sus puertas, ya que todo artista siempre tiene algo de profético, de chamán, de intermediario con el destino.

En ese año de 1979 *Stalker* fue vendida (aún sin terminar) a una distribuidora alemana. Viajaste a Italia para hacer los preparativos de un film, viste a Antonioni, Rosi y Fellini, y de paso festejaste tu cumpleaños. También viste a Tonino Guerra y juntos planearon el film “El fin del mundo” que mucho tiempo después se realizaría con el nombre de *Nostalgia*. Ya en la URSS te

enteras de que una parte de “Yuxtaposiciones” (que después sería “Esculpir el tiempo”), se publicó en Isskustvo Kino ante el enojo de Bondarchuk y Rostotski, este último secretario ejecutivo de la Unión de Cinematografistas.

El 16 de julio llegaste a Roma para filmar “Viaje a Italia”, según Bustos García. A pesar de que Larissa es tu asistente, no se le deja salir de la URSS. El 30 de agosto terminaste el guión de *Nostalgia* y regresaste a tu país el 17 de septiembre.

El 5 de octubre escribiste en tu diario: “Hoy, alrededor de la una de la tarde, Mamá murió. Ella sufrió terriblemente. Los últimos días se le dio Promedol y espero que no haya sufrido más. Pero ¿qué sabemos de la muerte nosotros que no sabemos nada de la vida? O si sabemos algo, hacemos todo por olvidarlo rápido.

“¡Señor, dale paz a su alma!”

Tres días después escribiste: “El entierro de mamá. El cementerio de Vostriakovo. Me siento ahora sin defensa. Y siento que nadie en el mundo me amará como mamá lo hizo. Ella no se parece en absoluto, dentro de su ataúd. En mí madura la convicción de que es necesario cambiar de vida. Es necesario hacerlo más decididamente, y mirar hacia el porvenir con esperanza y firmeza. Querida, querida mamá. Ya verás, haré todavía muchas cosas grandes –si Dios lo permite. Es necesario empezar de cero. Adiós –no, adiós no, porque nos volveremos a ver, estoy seguro.”

Sientes ganas de llorar, como ese día. Uno de los lazos se había roto. El otro, el que te ataba a tu tierra, se iba devastando poco a poco. No te quedaba más que tu familia, aunque para dar ese cambio del que hablabas, debías sacrificar el derecho a convivir con tu hijo. Tenías que dejar la URSS. Algo en ese lugar no te permitía crecer. Si Ortega y Gasset afirmaba que Góngora era como un árbol que hundía sus raíces en el fango, pero que estiraba sus ramas hacia el cielo, entonces tu caso era parecido al del Bonsai. El gobierno te ataba las ramas, te quería dar la forma adecuada para que no desentonaras con el paisaje, pero tú preferías como jardinero al azar y cualquier bosque podría servir como argumento. Comenzó el desarraigo.

A finales de ese año hiciste una lista de proyectos a petición de las autoridades: *Nostalgia*, *El idiota*, *La huida* (basada en la muerte de Tolstoi), *La muerte de Iván Ílich*, *El maestro* y *Margarita*, y *El doble* (basada en la vida de Dostoievski). Viajas a Polonia y ves a Wajda, el mismo que te llamó hace algunos meses cuando pasó por París.

Un año después se te otorgó, junto con Lotianu, Mihalkov-Konchalovski y Sáltikov, el título de Artista del Pueblo de la República Socialista Federada Soviética de Rusia (amén), materialización oficial de un reconocimiento que ya te había obsequiado el pueblo ruso al admirar tus películas. *Isskustvo* no quiso publicar tu libro y buscaste hacerlo en el extranjero. De nueva cuenta fuiste a Italia para editar "Tiempo de viaje".

El 13 de mayo de 1980 se exhibió *Stalker* en Cannes. En tus apuntes del 14 al 15 de mayo escribiste sobre las artículos "triumfales" aparecidos en todos los periódicos: "Gianluigi Rondi la califica de genial y dice que es una obra sublime". El 15 de mayo apuntaste: "Rondi telefoneó de Cannes: Dice que *Stalker* provocó furor. Todo mundo no habla más que de ella. El film de Kurosawa, *Kagemusha* (un film de Samurays), es bueno, dice, pero infinitamente menor que *Stalker*. Le agradecí su artículo. Rondi, en respuesta, me trató de genio. Bueno, de acuerdo, es mejor ser un genio que una nulidad..." La nota del 16 al 17 de mayo dice: "Martine Offroy telefoneó de Cannes. Ella contó el inmenso suceso de *Stalker* y que, por la demanda del público y del jurado de los críticos, el film sería exhibido por segunda vez mañana."

Nostalgia seguía en proyecto y se pensó en una coproducción para hacer más viables los gastos. El 21 de junio escribiste: "Total, habiéndonos matado para reducir los costos y hecho todo lo humanamente posible, todavía nos faltan 250 millones. Y no podemos hacer la película sin dinero. Ya se acabó. Todo se está viniendo para abajo.

"... Estoy extrañando tanto a todos, más que a nadie a Lara y a Tyapus y a Dakus.

"Realmente no es posible para un ruso vivir aquí, no con nuestra nostalgia rusa."

Las cosas no marchaban bien. Junto con Antonioni planeaste hacer una película que se dividiría en tres partes, cada una dirigida por un director; el tercero sería Bergman que, por cierto, estaría ocupado hasta 1983. Regresaste a la URSS no sin antes haber concluido la edición de “Tiempo de viaje”.

Cada vez te es más difícil respirar. Necesitas acelerar tus recuerdos. No detenerte. Este es el proceso de montaje más difícil que te haya tocado. Todas las partes de la película importan, todas expresan algo más ¿Qué es más complicado: recordar la vida o vivirla? Cada inhalación de oxígeno puede ser la última desde que naces, pero ahora parece una premisa irrefutable. La lluvia aumenta. La vela sigue encendida. Y los recuerdos fluyen como el agua sobre el piso de tu cuarto en este hospital de París...

En 1981 diste clases en el Colegio de Teatro y Dirección.

Por “perniciosa” se prohíbe la exhibición de *Stalker* en algunas zonas de la URSS.

En febrero viajaste a Londres para dirigir, a petición de la Shakespeare Company, *Hamlet*. Además diste clases en la National Film School y en Oxford.

Regresaste a la URSS y viajaste a Suecia donde conociste a Sven Nykvist.

Volviste a la URSS y comenzaste a trabajar en el guión: “La bruja”, que más tarde sería *El sacrificio*.

Asististe al IV Congreso de Cinematografistas. No pudiste defenderte.

Te invitaron a Italia a hacer una versión de Boris Godunov. Las autoridades aceptan siempre y cuando no vayas.

Estabas harto. Necesitabas saber cuál era tu situación en la URSS.

Solonitsin enfermo. Cáncer...

Pausa...

El 7 de marzo anotaste en tu diario: “Soñé anoche con unos campos maravillosos, exóticos, salidos de un cuento de hadas: y sol, y paz y felicidad. Y parecía que Larissa y yo los estábamos viendo desde una ventana ¿Podríamos llegar a tener una felicidad así?”

Respiras lentamente...

Recuerdas la nota del 10 de julio de 1981: "Otro milagro. A pesar de todo, a veces me suceden milagros raros y maravillosos.

"Fui al panteón hoy, a la sepultura de mamá. Un pequeño cercado estrecho, un banquito, una sepultura sencilla con una cruz de madera. Las fresas silvestres están empezando a retoñar. Oré a Dios, lloré, me quejé con mamá y le pedí que orara por mí, que intercediera...

"Porque realmente la vida se ha hecho completamente insoportable. Si no fuera por Andriushka, la muerte sería la única alternativa posible.

"Ya que me iba, recogí un retoño de fresa de su sepultura. Se marchitó un poco camino de la casa, así es que lo metí en agua tibia y revivió. Y yo me senti más calmado y puro en el alma.

"Y de repente hubo una llamada de Roma. Fue Norman, diciendo que los italianos vendrían acá el 20. Desde luego que fue mamá. No lo dudo ni por un segundo. Mi querida, buena mamá... mi amada... gracias. Y qué culpable me siento hacia ti."

Los italianos llegaron para arreglar con las autoridades soviéticas la filmación de *Nostalgia* y lo lograron a pesar del mal trato que recibieron por parte del gobierno de la URSS.

En agosto festejaste el cumpleaños de tu hijo y el de Dakus, tu perro pastor alemán que tendría eco en *Nostalgia*. El 13 de agosto escribiste en tu diario. "A pesar de todo, un cierto modo de vida, la regularidad, la independencia y la soledad, pueden dar la paz interior tan deseada. Es necesario buscar la paz. Hay que estudiar seriamente la meditación (He ahí que pienso de nuevo en términos italianos...), y el budismo. Y qué bien estaría vivir en Italia o en Suiza, e ir de vacaciones a Ceylán... precisamente para ver."

Ya empezabas a mostrar síntomas de tu enfermedad. En octubre acudiste a ver a la famosa parapsicóloga moscovita, Djouna, quien se iba a ocupar de tu campo magnético. Su tratamiento no se refleja en tu estado actual, pero tampoco los largos y dolorosos procesos recetados por la medicina "normal". Te estás muriendo y esa es la única verdad.

Al año siguiente diste clase en el Instituto Estatal de Cinematografía donde tuviste como alumno a Kaidanovski, el mismo que posteriormente te enviaría un guión sobre el cuento de Borges: “El jardín de los senderos que se bifurcan”, al cual harías unas correcciones y que después se filmaría con el nombre de Sad (El jardín). Distes conferencias en Georgia y viajaste a Ceylán.

El 6 de enero, en el Hotel Iberia de Tbilissi, anotaste en tu diario: “¡La mañana! ¡Ceylán, Ceylán! Lado Eristavi me contó ayer como había encontrado a su maestro, o mejor dicho cómo el maestro había encontrado a su discípulo. Su maestro era un *kazakh* de treinta años, de la familia del secretario de región. Estando acostado enfermo, había sido hospitalizado. Simples pastores vinieron a verlo. Permanecieron ahí, sentados alrededor de él, hasta que se levantó y se fue con ellos. Recientemente, en 1980, reapareció en Tbilissi, donde él encontró a Lado quien llevaba una vida disipada. No son más que dos en toda la Unión soviética en estar así de ligados con Ceylán y esta escuela esotérica: él, Lado y el nieto de Samuel Marchak.”

En Ceylán viste a Parádzhanov y pasaste su cumpleaños con él. Un mes más tarde fue arrestado y la vida real tomaba tonos de pesadilla como aquella que tuviste el 3 de febrero: “Tuve un sueño horrible esta noche. Soñé una gran feria, o una exposición de juegos electrónicos que consistían en peleas con máquinas y seres venidos de otros planetas, Como una puesta en escena terrorífica y sarcástica. Y para acabar, soñé que ¡era miembro del Politburó y que me dirigía a una reunión donde me encontraría con mis colegas...!

El 7 de marzo llegaste a Roma dejando atrás, aunque aún no lo sabías, toda tu etapa soviética. Jamás regresarías a la casa de Miasnoie ni volverías a ver a Dakus. Rusia era pasado.

En Italia comienzas a trabajar en *Nostalgia*. El 13 de marzo conociste a Theo Angelopoulos y su esposa y celebraste tus cincuenta años en compañía de Rondi, Lizzani, Fellini y Giulietta Masina, en el restaurante Cesarina.

Seguiste con los tratamientos de parapsicología, esta vez bajo el cuidado de Angela Coruzzi Floris, de quien escribiste el 12 de abril: “¡Día radiante, magnífico! Ángela me alivió prodigiosamente; me liberó de mi depresión y me volvió a dar confianza en mí.”

Antonioni (otro profeta) aseguró que permanecerías en el oeste y eso dificultó la salida de Larisa quien era tu asistente de dirección. El 31 de marzo anotaste en tu diario: “Cené en la casa de Michelangelo. Convesación agradable. Michelangelo es muy interesante. Es reservado, pero muy fino, con un alma muy tierna. Yo estimo que es el más grande realizador italiano. Vimos en la televisión un film de Ozu: *El otoño...* ¿Cuál otoño? No sé más. Terriblemente aburrido, un poco como una *Tabla de los elementos* de Mendeleev.”

A finales de año, Larissa dejó la URSS para alcanzarte en Italia. Con eso, tu hijo y tu suegra quedaron en calidad de rehenes para asegurar tu regreso. Era la última posibilidad de las autoridades soviéticas para no agregar una desertión más de su “sistema perfecto”.

Johnson y Petrie afirman que en Rusia, algunas personas en similares circunstancias te llamaron “el consentido de Goskino” (Sonries), ya que no tuviste los impedimentos para trabajar que sí padecieron Alexander Askoldov y Kim Miratova. Tampoco fuiste procesado y encarcelado como Sergei Parádzhanov, y hasta en los años de desempleo tuviste trabajo: planeabas films, escribías guiones y hasta montaste *Hamlet*. Agregan que en tu diario anotabas apuntes sobre viajes a Francia, Italia, Suiza y Suecia entre otros países, la mayoría de las veces para presentar films o asistir a festivales. Esto —continúan— sólo era permitido a los más establecidos directores alineados con el partido. Aseguran que Sergei Parádzhanov, que en aquel entonces se encontraba preso, “debió haber envidiado ‘el martirio’ de Tarkovski.”

A pesar de que la mayoría de las cosas anteriores son ciertas, también es verdad que no hacías nada que no hiciera cualquier otro director destacado de occidente, con la diferencia de que tú no podías ser independiente y todas tus obras eran sometidas a un rígido examen por parte del estado. Si hiciste lo que quisiste (con sus grandes limitaciones, claro está), se debió a tu necesidad, por un lado. Y por otro a que la poesía que inunda tus films era tan incomprensible para las autoridades que se conformaban con que te limitaras a la duración que ellos establecían y a nombrar, aunque sea someramente, a Rusia y sus valores patrióticos. No se daban cuenta de que Rusia era uno de los temas principales de tus obras, pero no de manera explícita, no haciendo

alarde del realismo socialista, no mostrando obreros felices marchando hacia el progreso; sino mostrando el apego del pueblo por su tierra, por sus raíces, por su origen; más allá de cualquier ideología engañosa, más allá de cualquier sistema frágil y transitorio. Si secuestrar a la familia, censurar las obras, evadir premios y condicionar un discurso es consentir, probablemente te faltó una temporada en Siberia como premio.

El hecho es que aseguraste que tu cambio de vida al salir de Rusia creó en ti “una especie de amor no correspondido, una sensación de incapacidad para abrazar lo inabarcable o para unir lo que no puede ser unido; un recordatorio de qué tan finita y limitada es nuestra experiencia en la tierra; un aviso de las limitaciones que determinan nuestra vida...”

No se sabe a ciencia cierta qué pensaste durante el viaje a Italia, pero reconforta creer que le dedicaste a las autoridades un pensamiento muy parecido al que expresa el protagonista de la última novela de Juan Carlos Onetti, “Cuando ya no importe”, en el momento en que manda a la autoridad a “la raíz cuadrada de la putísima madre que la parió.”⁷

En 1983 terminaste *Nostalgia* la cual se presentó en el Festival de Cannes ganando, a pesar del boicot ruso, el Premio a la Mejor Dirección, el Premio de la FIPRESCI y el Premio Ecuménico, además recibiste el gran Premio de la Creación Cinematográfica junto con tu ídolo Bresson.

En agosto viajaste, por segunda vez, a Estados Unidos. ¿Recuerdas la impresión que te dejó Las Vegas? “Un pueblo de mal gusto —escribiste en tu diario el 8 de agosto— monstruoso, con sus casas de juego. “*El sueño del proletariado mundial*”, como dijo en broma uno de nosotros...” te molestaron las copias de arte clásico que adornaban los casinos. Todo esa impresión pasó a segundo plano cuando comenzaste a planear el ponerte en contacto con Francis Ford Coppola para filmar *Hamlet*. Una parte de esa posible película se filmaría en Monument Valley, lugar que te impresionó por su grandeza y soledad, “donde se debería hablar con Dios”(años más tarde Antonioni recuperaría en parte esa idea con *Zabriskie Point*). Probablemente en mitad del desierto sentiste algo parecido a lo que expresó en sus versos Evgueni Alexandrovich Evtushenko:

Y en mitad del siglo veinte

*Yo escucho alguien que gime y grita.
¡Cuanto más vivo en esta tierra
tanta más ceniza mi corazón golpea!*

Terminaste por escribir que “América entera es una gran Disneylandia, un gran decorado (...) Todo parece efímero, temporal.” No te convencieron las explicaciones de Krzysztof Zanussi quien dijo que se debía al dinamismo de los americanos, a su incapacidad de establecerse definitivamente, a su capacidad de mudarse a otro sitio del país si encontraban ahí una situación más ventajosa. Optaste por escribir: “Pobres americanos, tan poco espirituales, sin raíces, que viven sobre una tierra de una inmensa riqueza espiritual de la cual no saben ni sienten el precio.” Y remataste: “Nueva York es monstruoso.”

En noviembre viajaste a Londres para preparar la puesta en escena de *Boris Godúnov* en el Royal Opera House, en Convent Garden, la cual fue todo un éxito, con aplausos de más de veinte minutos en cada representación y una buena crítica en los diarios. “Inglaterra es apacible, digna y confortable” –escribiste en tu diario el 23 de noviembre de 1983.

Te ves más calmado. El ritmo de tu respiración varía. Quisieras tener la paz reflejada en las figuras de Rubliov, pero tu situación se asemeja más a un combate. Te viene a la mente la imagen de San Jorge venciendo al dragón. Rubens lo plasmó con maestría: El guerrero, montado en un imponente corcel blanco, se apresta para dar la estocada final a la bestia que yace en el piso mientras una princesa observa la escena desde el fondo. Sólo que en esta ocasión el enemigo ha ganado. Y seguirá triunfando porque sino fuera así, entonces el arte no tendría sentido en una de sus más grandes funciones: vencer a la muerte y perpetuar el momento. El sonido de la lluvia provoca que te desprendas de esta realidad y recuerdas lo que estabas haciendo hace dos años...

Aún luchabas por sacar a tu hijo y tu suegra de la URSS. Por toda Europa se habían formado organizaciones que intentaban presionar a las autoridades. Grandes políticos decidieron ayudarte, entre ellos Olof Palme. El 17 de enero escribes en tu diario que el dinero que envías a Moscú no es entregado a sus destinatarios: “Prohibirme enviar dinero a mi propia familia, ¡es condenarlos a la muerte!... Son monstruos.” A finales de ese mes viajaste a Holanda.

En abril viajaste a Berlín en donde te ofrecen residencia y mil dólares por mes. Diste conferencias en Glienicke, las cuales fueron todo un suceso. Además, los alemanes deciden publicar *Yuxtaposiciones* así como todos tus guiones. Sin embargo, el 9 de abril anotaste: “Berlín es un lugar extraño y desagradable. Un nido devastado. El muro edificado por Khrouchtchev es monstruoso.”

En junio viajaste a Londres para dar una conferencia y al mes siguiente, el 19 de julio de 1984, dictaste una histórica conferencia de prensa en Milán, organizada por el Movimiento Popular y el Frente Popular donde anunciaste tu deseo de permanecer en occidente debido a que las autoridades soviéticas ignoraron tus intenciones de extender tu visa argumentando que deberías de seguir procedimientos oficiales para lo cual deberías primero regresar a Moscú. Según Johnson y Petrie, subrayaste que no eras un disidente político y que tus razones para permanecer eran libertad artística y necesidad económica.

Posteriormente viajaste a Estocolmo para, después de muchas negociaciones, firmar un contrato con Anna-Lena Wibon del Swedish Film Institute para hacer un film basado en tu guión “La bruja.” Durante tu estancia en Suecia conociste, aunque fuera de lejos, a Bergamn; el 15 de septiembre escribiste en tu diario: “ Hoy vi por primera vez a Bergman de carne y hueso. Tenía un encuentro con los estudiantes en el Instituto de Cine, en el que mostraba un documental sobre la filmación de *Fanny y Alexander*, comentándolo. Después respondió a las preguntas. Me hizo una extraña impresión. Seguro de sí, demasiado frío, superficial. Se dirigía a su auditorio como a niños.”

En ese mismo año realizaste más viajes a diversas ciudades europeas con el objetivo de dar información de tu situación con respecto a la URSS. A fin de año te encontrabas de nuevo en Alemania dando los últimos toques a *Esculpir el tiempo*.

*¡Ah, qué tarde comprendí
para qué existo,
para qué lleva el corazón
por las venas sangre caliente,*

*y que a veces tan inútilmente
dejé las pasiones calmarse...!
Y que no debemos cuidarnos,
Que no debemos cuidarnos ..*

¿No te dicen nada estos versos de David Samuilovich Samoilov? ¿Viviste plenamente? ¿Viviste lo que querías vivir? Puede que estés a tiempo de reflexionar a propósito de tan absurdas preguntas. Quedan pocas cosas que recordar o, mejor dicho, queda poco tiempo para recordarlas. Si el efecto inmediato de todas tus acciones es que estés aquí acostado, sufriendo dolores intensos y luchando por vivir, entonces no te cuidaste y no dejaste calmar las pasiones. Pero, probablemente, si no te hubieras arriesgado, tampoco habrías hecho lo que hiciste y ¿qué es eso? Arte, cabrona poesía o, como tú lo llamaste: “naturalismo espiritual”. Bukowski es más exacto y no deja conclusiones: “Hay muchos que andan por la vida como si fueran inmortales y otros que se cuidan como si valieran la pena.”⁸

Comenzaste 1985 en Berlín. A principio de marzo te trasladaste a Estocolmo para comenzar a trabajar en *El sacrificio*. El 6 de marzo anotaste en tu diario: “Los suecos son flojos y lentos y sólo están interesados en observar las reglas. La filmación tiene que empezar a las 9:00 de la mañana ¡ni un minuto después! ¡Y eso es en exteriores! Este debe ser el único país donde manejan la filmación de una película como si fuera trabajo de oficina. Desde tal y tal hora hasta tal y tal hora, sin ninguna consideración por el hecho de que un filme tenga que ser creado. Y en cuanto al trabajo artístico, las consideraciones de horario no tienen nada que ver. Y lo opuesto también es cierto. Realmente trabajan mal, muy mal.” No sería el único enojo que tendrías en Suecia, también te enfureciste cuando los productores japoneses desistieron de su oferta económica y cuando se echó a perder la escena del incendio por la falla del grupo inglés de efectos especiales. Dijiste: “¡No puede ser!” ante los rostros de frustración de todo tu equipo, el mismo que más tarde trabajaría arduamente para reconstruir la casa y volver a filmar la escena. Cuentan que cuando eras presa de la ira te sentabas y rompías en trozos pequeños una hoja de papel en un estado de estupefacción.

Leyla Alexander, quien fue tu traductora, contará más tarde que durante la filmación estuviste rodeado de mujeres: las productoras: Anna-Lena Wibom y Katinka Farago; la asistente de dirección: Kerstin Eriksdotter; la decoradora principal: Anna Asp; la diseñadora del vestuario: Inger

Pehrsson; la responsable de los accesorios: Kicki Llander, la propia Alexander y muchas más. Tú llamabas a este grupo “la mafia femenina de Bergman⁹” ya que todas habían trabajado alguna vez con el cineasta sueco.

La misma Alexander contará: “Mi trabajo con Andrei no se reducía a nueve horas. Por la tarde solíamos ir a alguna parte a cenar, al cine; era mi obligación ponerle al tanto de todo lo que ocurría en el mundo, de lo que escribían los periódicos. Andrei se solía disculpar, diciéndome que me hacía perder todo el tiempo libre y no me creía cuando yo le aseguraba que para mí aquello era una verdadera satisfacción.

“Era un excelente narrador. Podía hablar inspiradamente horas enteras sobre su infancia, su mamá, su padre, sobre Andriusha y Olga --sus hijos--, sobre su hermana Marina, sobre la vida en Moscú, en su pueblo... Recordaba con nostalgia a Rusia, los lugares amados, ‘la lluvia rusa’... Sus descripciones eran tan amenas que, a veces, me parecía que deambulaba junto con él por Moscú, que veía a sus amigos, que paseaba a su perro; lo veía fumando constantemente y tomando vodka... ‘Sabes --solía decirme--, de joven era completamente distinto. Era mordaz. Sólo ahora me he hecho bueno.’

Leyla, quien también fue tu alumna, continuará: “Por la mañana, Andrei tenía la costumbre de preguntar: ‘¿Qué hay hoy en los cielos? ¿Dónde se encuentra la luna? ¿Qué me depara el día entrante?’

“No deseaba, incluso temía, saber nada de su futuro. Los dos nacimos bajo el signo de Piscis y, según el horóscopo, nos corresponde un alto sentimiento de ‘previsión’, ricas fantasías y sueños proféticos. Andrei lo interpretaba de otra forma: como el signo de Piscis, nos partíamos en dos; deseamos llegar a tiempo a todos los sitios, queríamos nadar de acá para allá, pero con frecuencia permanecíamos en un mismo sitio, ya que lo más difícil en este mundo era tomar una decisión definitiva. Y que, como Piscis, sentíamos más de lo que podíamos decir.”

Si es cierta esta última afirmación y se pretendiera agregar un dato más a la enciclopedia de las supersticiones, en el apartado *coincidencias*, valdría la pena estipular que la escena del

Apocalipsis en *El sacrificio*, fue filmada a unos metros del lugar donde seis meses después asesinaron a Olof Palme.

Precisamente a ese político acudiste en noviembre para pedirte que intercediera con el gobierno ruso con el fin de que Andriusha y Olga pudieran salir. Aunque ya había varios comités actuando políticamente, en marzo se te había ocurrido hacer una huelga de hambre, y si un año antes habías enviado una carta a François Mitterrand, el 7 de diciembre escribiste una carta a Ronald Reagan quien iba a tener una reunión con Gorbachov en marzo del 86. La carta iba a ser llevada por Rostropovich y en ella, entre otras cosas decías: “Querido Señor Presidente, su carrera personal lo puso en situación de comprender bien el mundo de los artistas, que tienen un papel muy particular en el seno de una sociedad. Usted conoce todas las dificultades, tanto morales como materiales, que están ligadas a su trabajo. Los artistas son personas muy vulnerables, y la constante negativa de responder a mi demanda por parte de las autoridades soviéticas, no significa para mí mas que una sola cosa: quieren destruirme como artista.

“La situación, mientras tanto, se volvió completamente intolerable para nosotros, tanto desde el punto de vista práctico como emocional. La abuela de mi hijo, que se ocupa de este último, tiene 83 años, una edad en que físicamente es casi imposible tener la carga de un adolescente que tiene terriblemente necesidad de sus padres y de educación...”

Michał Leszczyłowski, quien colaboró en la edición del sacrificio, recordará más tarde sus viajes a Alemania a finales de septiembre: “Uno de esos viajes fue tan relampagueante que difícilmente podía llamársele sensato. Estuvo saturado con la música de Bach, Armstrong y Stevie Wonder, lleno de conversaciones serias acerca de la fe; acerca de la política y de todo aquello que nos estaba uniendo. Después de trabajar cinco meses juntos en el cuarto de edición, por primera vez nos podíamos permitir relajarnos en nuestro viaje de siete días de Estocolmo a Florencia. La autopista nos servía como una sala en la cual el Maestro, encontrando un ansioso y agradecido escucha, disertaba sobre el arte y la vida, borrando frecuentemente la barrera entre los dos¹⁰.

“Las mentes creativas de las que más a menudo hablaba eran: Bresson, Antonioni, Fellini, Kurozawa, Wajda, Zanussi y Bergman. Este último nombre me recuerda un incidente que tuvo lugar en noviembre de 1985. En The Film House, en Estocolmo, Andrei y yo nos detuvimos a ver los posters de viejas películas exhibidos en un hall. Entonces yo vi a Bergman saliendo de uno de los cines. Tarkovski y Bergman nunca se habían encontrado y yo sabía que ambos Maestros estaban ansiosos por conocerse, pero de alguna manera esto nunca había sucedido. Esta vez parecía tan natural que era casi inevitable. Los dos se vieron a una distancia de aproximadamente 15 metros. Lo que me volvió una estatua de sal fue el ver que los dos volvían la cara rápidamente, como siguiendo una elaborada etiqueta, y siguieron caminando en direcciones opuestas. Ellos nunca se volverían a encontrar. Dos de las más grandes figuras de este mundo pasando de largo, nunca tocándose.”

Sonries (o parece que lo haces). Los recuerdos todavía frescos vuelan por tu cabeza como mariposas, pero caen ante la insuperable gravedad de lo real.

El 10 de noviembre estuve tosiendo sangre. Un mes y tres días después escribiste en tu diario: “Hoy realmente es viernes negro. Fui a ver al médico en la clínica. Todos estuvieron muy simpáticos y muy atentos, en verdad demasiado atentos. Estaban haciendo las pruebas durante su tiempo libre... Hay algo en el pulmón izquierdo. El doctor dijo que tal vez fuera una inflamación, pero eso es obviamente falso porque no desapareció la mancha negra con los antibióticos que tomé... De todas formas, estoy preparado para lo peor... Debí haber comprado un seguro de vida en Italia; ahora probablemente sería muy difícil hacerlo.”

Las posteriores visitas al doctor comprobaron tus dudas: era cáncer y había muy pocas posibilidades de extirpar el tumor. El 21 de diciembre escribiste el plan inmediato: explicarle a Leszczyłowski cómo terminar el film, en caso de que no pudieras regresar a Suecia. Vino a tu mente la sentencia que, hacía muchos años y en una sesión de espiritismo, te había hecho Boris Pasternak y que afirmaba que sólo te restaba por hacer cuatro films, en total harías siete. Tristemente se estaba cumpliendo la profecía. No sabías cómo decirle a Larissa. Culminaste la nota con las

siguientes palabras: "Andrioucha debe ser libre: él no debe vivir en prisión. Y si nosotros nos metimos en este camino, es necesario recorrerlo hasta el fondo."

El 24 de diciembre, en el departamento de Florencia, te sorprendiste de la decoración hecha por Larissa: la recámara de Andrioucha tenía muebles ingleses antiguos, la de ustedes, "la más bella", tenía viejas cortinas así como iconos rusos. Decidiste no decirle nada a Larissa antes de año nuevo.

Tus músculos se tensan. Tu respiración se agita. El dragón está listo para darte el último coletazo y tú te aferras a las sábanas de la camilla, mientras la lluvia sube de intensidad. Vienen los recuerdos más nítidos y gimes ante el dolor...

El dos de enero de este año, Larissa se enteró de todo. Sufrió un shock. Perdió el conocimiento y se quedó horas mirando hacia la nada. Tu situación empeoró.

Se suspendió el proyecto de *El barco fantasma*, ópera que habrías montado en Londres. La única buena noticia es que el 11 de enero, dos funcionarios soviéticos, Sokovitch y Aristov te avisaron que tu hijo y tu suegra ya tenían el permiso para salir de al URSS.

Ocho días después te reencontraste con tu familia. Ese día anotaste en tu diario: "*¡Ellos llegaron, Andrioucha y Anna Semionovna! Anna Semionovna no ha cambiado del todo; ella estaba solamente fatigada por el viaje y las emociones. Yo no habría reconocido a Andrioucha si me hubiera cruzado con él en la calle: 1.80 metros, ¡a los quince años! ¡Grandes dientes, un buen y adorable muchacho!...*" Chris. Marker filmó la llegada en el aeropuerto. Tú no pudiste ir.

El 21 de enero se mudaron al apartamento 71 de la casa ubicada en el número 42 de la calle Claude Terrasse. Cada vez te sentías peor. Cubriste tu cabeza con una pañoleta y aumentaste tus escritos. Los signos perpetuarían tu memoria.

El 13 de febrero le dedicaste un inmenso escrito a Bergman, el cual concluiste así: "Además, Bergman es mucho más importante de lo que habitualmente se cree. Yo leí muchas obras sobre él en inglés. Los autores no comprenden que ellos tienen que ver a un gran artista; ellos piensan que están tratando con el primero, segundo, tercero, quinto realizador del mundo; ellos lo

disecan y lo etiquetan, sin comprender que por él el cine es el medio para expresar sus concepciones espirituales sobre el mundo –y no ejercer su dirección. Son estupideces. Se han escrito muchas tonterías sobre él y sobre Fellini. Ellos dos son muy diferentes, más de lo que parecen; son mucho más graves y más profundos.”

Tres días después escuchaste El evangelio según San Mateo, de Bach y pensaste que “La música es sin duda el más seguro consuelo del hombre en la desgracia.” El 19 de febrero comiste con Bresson, recordaste sus films y lo catalogaste en tu diario como “... un genio, se puede decirlo sin ambages, es un genio. Si él ocupa el primer lugar, el siguiente ocupa el décimo –la distancia es enorme. No hay rastro en él de vana agitación. No, un hombre sin cultura no hará jamás buen cine, jamás.”

El 13 de marzo hubo un concierto en tu honor en la iglesia Saint-Gervais. Los músicos interpretaron *Las últimas siete palabras del Cristo*, de Haydn. Larissa y Andrioucha estuvieron ahí, lo mismo que Bresson, quien por cierto te envió un casete con música de Bach.

Tu situación siguió empeorando. El 10 de abril escribiste que no debías olvidar decirle a Olga, cuando fuera, llevarte: los timbres, los artículos críticos, los iconos, Gogol, la estatua de Neizvestny, las cruces, las joyas orientales y cognac armenio. No querías morir sin volver a tener contacto con esos objetos que, de alguna forma, te acercaban a tu patria, la cual el 29 de abril sufrió una gran catástrofe en la planta nuclear de Chernobyl, en Ucrania. Según escribiste en tu diario: “...se evacuó a toda la región, a 70 kilómetros al norte de Kiev”, la nube radioactiva se dirigió al norte amenazando a Suecia y Noruega. ¿Presentías algo cuando abordaste el desastre nuclear en *El sacrificio*? ¿Otra coincidencia? El hecho es que en medio de la angustia sentiste algo parecido a lo que escribió Nikolai Simionovich Tijonov:

*En este llanto y estos sollozos
No hay falsedad alguna,
El mundo entero se huela en la espera:
¿Quién más ha de llorar?*

*¡Niños del mundo, días sin rosas,
una vez más sobre el planeta*

*fermenta una oscura amenaza,
corred, niños!*

El 19 de mayo *El sacrificio* se exhibió en Cannes. Obtuvo El Premio de la Crítica Internacional FIPRESCI, el Premio Internacional de los Periodistas, el premio del Jurado Ecuménico y el Gran Premio Especial del Jurado. No obtuvo la Palma de Oro. Andrioucha recibió los premios en tu lugar, ante la indignación de periodistas e incluso de François Mitterrand, quienes pensaban que tu película sería la gran triunfadora.

El 10 de junio fuiste internado en la Clínica Antroposófica de Alemania Occidental. Te suspendieron las quimioterapias y tu situación empeoró. El 12 de julio escribiste en tu diario: "...Ayer fui a caminar, y de repente se apoderó de mí un impulso inexplicable: me quité los zapatos y caminé descalzo sobre el suelo frío, con temperatura, tos y reumatismo. De veras estoy loco. Mi cabeza está llena de pensamientos sombríos."

Catorce días después, recibiste la visita de Michal Leszcylowski, la cual narrará unos meses después: "Andrei no era de esos vanos, presuntuosos coleccionistas de recortes de periódicos sobre sí mismo, pero yo podía ver cómo sentía satisfacción al saber que la gente estaba interesada en su arte, que era percibido y entendido." Esa tarde platicó contigo. Tú le leíste algunos fragmentos del Eclesiastés. En su texto contará que: "Al hombre enfermo se le sirvió una cena con una sopa grisácea, con algún cereal grisáceo y una pieza de carne sobrecocida. Andrei me miró con complicidad, hizo una mueca y sonrió irónicamente bajo su impecable bigote. Después de que la enfermera salió, resignadamente sacudió su mano sobre esos alimentos que de ninguna manera podían llamarse una cena. Con un gesto final puso los trastes fuera de su vista. Fue con una mezcla de tristeza y esperanza que sugerí ir a Francia, a menos de 60 kilómetros de distancia y tomar una carne decente ahí." Hicieron juntos el ritual del paseo: avanzaron 300 metros en 45 minutos con algunas pausas para descansar, regresaron a tu cuarto y llegó la despedida: "Estaba oscureciendo cuando llegó el tiempo de partir. Nos abrazamos y besamos diciendo: 'Nos vemos en Italia'. Y ese fue nuestro último encuentro. El 26 de julio de 1986."

¿Lo recuerdas? Tanto como las preocupaciones que en estos últimos meses te han acechado: la guerra nuclear, el futuro de tu familia y Rusia. El 3 de noviembre, al enterarte que tus films estaban siendo exhibidos en numerosas salas de la URRS, te alegraste, pero no por el oportunismo de las autoridades, sino porque “todos aquellos a quienes yo consagré mi arte, con quien yo dialogué a través de mis films, podrán por fin ver mis obras sin obstáculos. Y ellos podrán también, espero, comprender mejor toda la carga que yo quise llevar hablando a los hombres de su más alta misión, la búsqueda de su vocación espiritual y el conocimiento de la verdad... Es para el público ruso que yo trabajé durante más de veinte años en el cine, y perderlo era para mí un drama verdadero. Hoy estoy infinitamente feliz de retomar el auditorio de mis compatriotas, y de renovar con ellos un diálogo que proseguiré después de mi muerte.”

Muerte. La palabra es lo único que existe además de la lluvia en este cuarto. Sientes que en cualquier momento tu corazón dejará de latir. “¿Iré a morir?”—escribiste hace 13 días en la última anotación de tu diario, y estás cerca de afirmarlo. Abres los ojos y con mucho esfuerzo ves la lluvia y en el fondo la ventana con el color negro de la noche como único mensaje.

Después del relámpago, ya no podrás secar las lágrimas de Larissa, ni consolar a Andriuocha. Estás en la Clínica Hartman de Neuilly, en París desde hace tres días y todo se está acabando. Probablemente (al fin de cuentas nadie sabe), no podrás ver la ceremonia religiosa del 3 de enero, cuando tus familiares, amigos, admiradores y representantes del gobierno francés se reúnan en la catedral Alexandre-Nevsky, en la calle Daru, en París para unirse en plegaria por tu descanso eterno mientras escuchan una suite para violonchello de Bach interpretada por Mstislav Rostropovich. Quizá tampoco verás el momento en que el sacerdote encienda una vela y le ofrezca la flama a la gente de la primera fila y ellos a su vez a los que siguen hasta que todas las velas estén encendidas en tu memoria. Ni podrás consolar a Larissa cuando se niegue a repatriar tus restos a Moscú los cuales serán inhumados en el cementerio ortodoxo de Sainte-Genevieve-des-Bois, cerca de París.

Tampoco estarás cuando tus familiares reciban a tu nombre el Premio Lenin, que te otorgará el gobierno ruso en 1990, ni cuando se dé un premio que lleva tu nombre, ni cuando se restaure la casa de Miasnoie para hacer el museo Tarkovski, ni cuando tus películas se exhiban por toda Rusia y el mundo para gozo de la humanidad...

No estarás porque estás aquí. La lluvia sigue. Tu vista se nubla. No hay un caballo que pase por el bosque, ni un perro que se eche a tus pies, tampoco un pájaro que escape de tu mano. Simplemente, en este momento mueres. Nada más.

La vela sigue encendida.

Punto final.

¹ **Tarkovski, Andrei**; "Esculpir el tiempo", UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1993, trad. Miguel Bustos García. Todas las notas de Tarkovski aparecidas en el presente capítulo que no aparezcan con fecha fueron tomadas de la fuente anteriormente citada; lo mismo vale para los datos atribuidos a Bustos García quien hizo las notas del libro así como la cronología de la vida del cineasta, en la cual en gran parte está basada esta jornada segunda.

² **Turovskaya, Maya**; "Tarkovsky: cinema as poetry", Faber and Faber, Great Britain, 1989, trad. Natasha Ward. Todos los datos del presente capítulo en que se haga referencia explícita a Turovskaya, provienen de la fuente anteriormente citada, la traducción libre al castellano es de mi autoría.

³ **Kazakova, Rimma**, "La poesía ruso-soviética (antología)", Plaza & Janés, Col. Selecciones de Poesía Universal, España, 1978, trad. José Raúl Arango. Todos los poemas de autores rusos incluidos en este capítulo, pertenecen a la antología anteriormente citada.

⁴ **Johnson, Vida T. and Petrie, Graham**; "Tarkovsky", en: Goulding, Daniel J., editor, "Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejeb", Indiana University Press, USA, 1994, 289pp. Los datos contenidos en este capítulo, en que se hace referencia explícita a los autores, fueron tomados de la fuente ya citada. La traducción libre al castellano es de mi autoría.

⁵ **Tarkovski, Andrei**, "Journal 1970-1986", op.cit. Todos las citas textuales de Tarkovski aparecidas en este capítulo que tengan fecha o que hagan alusión al diario fueron tomadas de la fuente antes citada. La traducción libre al castellano es de mi autoría.

⁶ **González de León, Ulalume**; op.cit. Todas las referencias a la autora incrustadas en el presente capítulo tienen como origen la misma fuente.

⁷ **Onetti, Juan Carlos**, "Cuando ya no importe", Alfaguara, México, 1993.

⁸ **Bukowski, Charles**; "Escritos de un viejo indecente", Anagrama, España, 1994.

⁹ **Alexander, Leyla**; "Los enigmas y misterios de Andrei Tarkovski"; en El Reporte Cinematográfico, N° 27 y 28, 15 y 31 de diciembre de 1990, Universidad Autónoma de Coahuila, México.

¹⁰ **Leszcylowski, Michal**, "El rostro de un hombre triste", en El Nacional, 8 de agosto de 1991, trad. Mateo Pliego.

Imagen de fondo (p. 84): Fotograma de *La danza de la muerte*, en *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman.

INTERMEDIO INÚTIL QUE PRETENDE DESVIAR LA ATENCIÓN DEL CONDUCTISTA LETRERO QUE OBLIGA A IR A LA DULCERÍA

...Algo ha pasado

Querer salir

Pero es lo mismo

El cine copia la realidad

Pero entonces...

¿Por qué el caballero habla como Bogart?

¿Por qué la dama mira como Rita Hayworth?

¿Por qué el anciano lee el periódico como Hitchcock?

¿Por qué la pareja se besa como Mickie Rourke y Kim Bassinger?

¿Por qué querer fumar como Jean Paul Belmondo?

¿Qué copia a qué?

La realidad copia al cine

Pero entonces...

¿De dónde sacó Wells la mansión Xanadu?

¿En qué se basó Chaplin para hacer Tiempos Modernos?

¿De dónde surgen los conflictos mediáticos de Egoyan?

¿Qué habrá observado Luis Buñuel para hacer Los olvidados?

¿En quién se basó Nagesi Oshima para concebir El imperio de los sentidos?

¿Qué hace que sea tan trágica la Juana de Arco de Dreyer?

Cine y realidad: espejos encontrados

¿Y en medio?

la imaginación desbordada

De la luna tuerta de Melies al sueño queer de Jarman

De la anarquía simbólico-rítmica de Mac Laren a la parodia barroca de Greenaway

De la pesadilla geométrica de Wiene a la poética lúdica de Godard

Del pensamiento en bruto de la dupla Buñuel-Dalí a los paraísos narcóticos de Gus Van Sant

De la necrofilia medieval de Bergman al festejo onírico de Fellini

El pensamiento como mediador del conflicto

Las golosinas como cedante del pensamiento

Observar que todos vuelven a sus butacas en espera de una respuesta

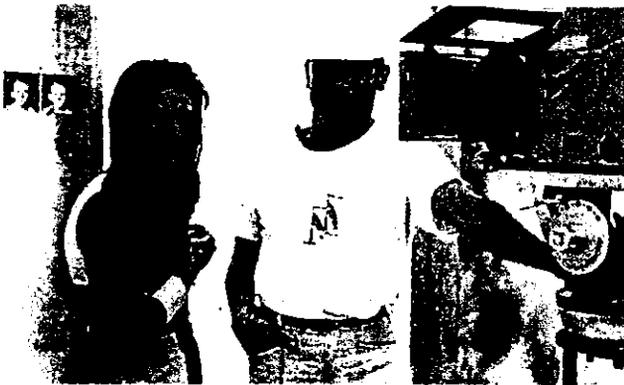
Dar un trago a la bebida negra y encontrar la posición adecuada

La tensión ontológica ya pasó

dejando su lugar a la angustia diegética

De nuevo el juego de lubricaciones

De nuevo la oscuridad y la luz...



Tarkovski y Natalia Bondarchuk en la filmación de Solaris

JORNADA TERCERA

(En la que se exponen los postulados cinematográficos del señor Tarkovski, así como las sinopsis y críticas a favor o en contra de sus obras)

I

Si la música tiene como materia prima al sonido, la pintura al color, y el drama a la personalidad, entonces el cine trabaja con el tiempo. Entendiendo lo anterior tenemos el punto de partida para acercarnos a la propuesta teórico-filmica de Andrei Tarkovski. El cine no puede concebirse como un híbrido producto de la mezcla arbitraria de las otras artes. El cine tiene sus propios medios, su propio lenguaje, su propia materia prima: el tiempo; no el sucesivo ni el fragmentado, sino el total, el que se escapa de las celdas gramaticales y con su eterna presencia hace sonreír de vergüenza a los relojes. El cineasta captura fragmentos de ese tiempo, los limpia, los pule (*para que no se les note la muerte*), los esculpe: crea otro tiempo a partir del tiempo original, una variante que desde ese momento será, también, constante. Recrear el mundo: jugar a ser Dios.

Tarkovski afirmaba que “la virtud del cine consiste en su apropiación del tiempo: formando una unidad con la realidad material con la que se encuentra indiscutiblemente ligado y la cual nos rodea en todo momento.¹” Es decir que cualquier realidad engendrada por el cine siempre será una parte de la realidad en que vivimos, como un complemento, como una condición necesaria para la reflexión: ponerle un dique al río de Heráclito. Entonces el cine es inseparable de la realidad y por más abstracto que pretenda ser, los espectadores siempre tendrán que recurrir a los signos reales y cotidianos para hacer la exégesis. Lo irracional existe sólo a partir de lo racional y viceversa. La

realidad y el cine son dos afluentes del mismo río que inevitablemente desembocan en el mar de la conciencia.

Pero aquí se trata de explicar la concepción cinematográfica de Andrei Tarkovski la cual afirma: "así como un escultor toma un pedazo de mármol y, consciente en su interior de los rasgos que tendrá su obra ya terminada, elimina todo aquello que no sea parte de la misma, así también el cineasta, a partir de un 'pedazo de tiempo' hecho de una enorme masa de hechos vitales, corta y desecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formará parte de la película terminada, aquello que resulte parte integral de la imagen cinematográfica." *Esculpir el tiempo* se le llama a esta acción que difiere de cualquier otra forma artística por su capacidad de representar una y otra vez hechos reales de manera inmediata y exacta. En el teatro hay pequeñas variaciones de una función a otra, la pintura y la escultura son incapaces de presentar movimiento, para apreciar la literatura es necesario saber el código en que fue escrita, la música carece de imagen, la danza es un acto único e irrepetible. El cine es tiempo que, aunque se mueve, no cambia; lenguaje de imágenes escrito bajo el código de los actos que constituyen la vida, pero que a diferencia de ésta, puede repetirse una y otra vez. Tarkovski agrega que "El cine surgió como un medio para registrar el movimiento mismo de la realidad: fáctico, específico, único y en el tiempo; como un medio para reproducir una y otra vez, instante a instante, el momento en su fluida mutabilidad —ese instante al cual somos capaces de dominar al imprimirlo en la película. Eso es lo que determina al cine como medio." Y esto no es una apología del cine ni una declaración de superioridad, más bien es un esclarecimiento de sus características entre las cuales se encuentran también las carencias: no puede ser una expresión individual, está sujeto a las leyes, depende de la tecnología y requiere cantidades considerables de dinero. El mismo Tarkovski reconoce que "El progreso del cine hacia su autoconocimiento siempre se ha visto obstaculizado por su posición ambigua entre el arte y la fábrica: su pecado original de haber nacido en el mercado."

"Si el tiempo aparece en el cine como hechos, estos hechos se dan como una simple y directa observación; el elemento básico del cine, el que lo conforma hasta su raíz misma, es la

observación”—afirma Tarkovski. El ojo de Dios cambia la forma de su objetivo: de triangular a circular. La observación de lo real hasta el más ínfimo de sus detalles es la premisa del cinematógrafo. El ojo de la cámara es omnipotente: atraviesa paredes, vuela, se sumerge, brinca, corre, cae..., está en todas partes: en el exterior y en el interior. Porque la mirada de la cámara también puede penetrar en el cuerpo física y espiritualmente. Lo onírico puede filmarse “siempre y cuando —aclara Tarkovski— los sueños en pantalla estén hechos de las mismas formas de existencia, tal y como los observamos.” Por eso los sueños filmados en todas las películas de Tarkovski escapan a la lógica normal sólo en los actos ya que las figuras son un reflejo de lo observado en la vigilia. Esta aclaración anula en gran medida la intención de encontrar un simbolismo en las secuencias. El mismo director afirma: “La pureza del cine, su fuerza inherente, no se revela en el atinado simbolismo de las imágenes (...) sino en su capacidad para expresar hechos únicos, específicos y reales.” Aunque cabe aclarar que las interpretaciones de los espectadores no dependen del director o, mejor dicho, escapan a su control. Muchos teóricos han encontrado signos que, a fuerza de repetirse, pueden convertirse en símbolos, esté el director de acuerdo o no.

El talento de Tarkovski se apoya en la minuciosidad que ponía en cada imagen creada por él y su equipo. Hacer cine no es cosa fácil. En el documental *Dirigido por Tarkovski*², realizado por Michael Leszcylowski, quien fuera el encargado de la edición de *El sacrificio* y que testimonia su rodaje, se nota la perfección que exigía el director ruso en todas las escenas. La decoración, la iluminación y el vestuario tenían que ser cambiados si algún detalle no coincidía con su idea. Él marcaba los movimientos a los actores, se ponía detrás de la cámara antes de empezar a filmar y no permitía ningún error. Sus actores eran, la mayoría de las veces escogidos por su capacidad para acoplarse al nivel dramático que el director exigía, como fue el caso de Alexander Solonitsin, Kaidanovski y Oleg Jankovski.

Erland Josephson, actor que trabajó mucho tiempo con Bergman y quien colaboró con Tarkovski en *Nostalgia* y *El sacrificio* recuerda: “Tarkovski, antes de cada escena, describía lo que estaba buscando, y nosotros sentados y dirigidos con entonación y todo. Él estaba lleno de

admiración hacia el método por el cual un actor pudiera hacer esas ideas tangibles –por entonación, expresión, semblante. Después, cuando empezábamos a filmar la toma, tratábamos de hacerlo todo. Era siempre, corte, corte.

“Esto era probablemente porque no estaba habituado a él. Su método era que nosotros hiciéramos un trabajo interno que no deberíamos mostrar. Debíamos guardar nuestros secretos. Y después de tres filmes con él, hice esto instintivamente en su totalidad, pero cada vez que tenía que hacerlo, estaba forzado a luchar conmigo mismo --¡enorme diversión!³”

Ese trabajo actoral recuerda en gran medida el método de Bergman, quien tiene sus raíces en el teatro. Tarkovski también hizo drama conservando, no por casualidad, a sus mismos actores cinematográficos: cuando montó Hamlet en Moscú, participaron Alexander Solonitsin y Margarita Terejova, entre otros. La temporada terminó cuando las autoridades quisieron cambiar el reparto.

“El deber del actor –decía Tarkovski– es ‘estar vivo’ y confiar en el director, y éste selecciona para él aquellos momentos de su existencia, del actor, que expresan con mayor exactitud la concepción que el director tiene de la película. El actor no debe reprimirse: debe estar consciente de su propia e incomparable libertad divina.” Alejado de las ideas de Stanislavski que dominaban el panorama teatral soviético, Tarkovski abogaba por una libertad creativa guiada por las pistas del director, no buscaba que el actor se abriera totalmente hacia el público sino que contuviera enigmas descifrables a partir de la apreciación. Para Andrei un rostro, un gesto, una acción debían tener el efecto de un haiku en su simplicidad y trascendencia: “Para elaborar la puesta en escena, el director entonces debe trabajar a partir del estado psicológico de sus personajes, a través de la dinámica interna de la atmósfera emotiva de la situación, relacionándolo todo con la verdad del hecho directamente observado y con aquello que de único tiene.”

“El deber de un director de cine –decía– es inyectar de vida a un actor, y no convertirlo en un portavoz de sus ideas.” Pensamiento que es una estocada a la demagogia gubernamental, sea cual fuere el régimen económico que la dirija.

El inicio de cualquier obra cinematográfica se encuentra en el argumento. Es la columna vertebral de la película, pero también puede ser una cadena que sujete toda la creatividad en potencia a la esterilidad esquemática del papel. Sklovski afirmaba que el cine sin argumento es cine de poesía, premisa que su coterráneo Tarkovski entendió a la perfección. *La infancia de Iván*, *Solaris* y *Stalker* son las películas del director ruso que tuvieron su origen en obras literarias; sin embargo, el resultado cinematográfico dista mucho de parecerse al presentado en las novelas. A pesar de que el realizador siempre habló con los escritores para llegar a un acuerdo y no alterar la historia original, las ideas personales de Tarkovski se impusieron sobre la idea inicial. Esto no sólo sucedió en las películas basadas en libros, sino también en las que eran sus propias creaciones: *El espejo* tuvo su origen en el guión *Un brillante día*, *Nostalgia* se iba a llamar *El fin del mundo* y *El sacrificio* surgió de *La bruja*. Aún así, los argumentos se fueron deformando durante la filmación. “...para mí el argumento —decía Andrei— es únicamente una frágil, aún viva y siempre cambiante estructura y la película queda hecha sólo en el momento en que finalmente se deja de trabajar en ella.”

Y es que en la poesía no importa tanto la historia como el ritmo y, probablemente aquí radique una de las principales fuerzas seductoras de la obra del cineasta ruso. El ritmo de sus películas generalmente es lento, sin embargo, en determinados momentos adquiere una velocidad que rompe con el fluir del film para después volver a la tensión. Esto se da en planos inesperados como el de los soldados colgados a la orilla del río en *La infancia de Iván*, o planos documentales de corta duración como en *El espejo*. El tiempo avanza y retrocede dentro de otro tiempo fijo. El tiempo que representa el plano es diferente al tiempo en que se filmó, pero éste lo contiene y lo conserva para desplegarse ante el espectador en otro tiempo. Y estos tres tiempo cronológicamente distintos se unen en un tiempo total que es aquel de la experiencia estética y al que sólo es posible llegar a través del adecuado uso del ritmo. Tarkovski apunta: “El factor dominante y todopoderoso en la imagen cinematográfica es el ritmo, expresando con esto el flujo del tiempo dentro del plano.”

Ese tiempo de la experiencia estética es una puerta hacia lo otro. Hay un vértigo: el miedo de transitar hacia lo infinito...por un momento. Los sentidos se embotan. La situación espacial se pierde. Nuestra existencia tiene sentido sólo en función de lo que acontece frente a nosotros: ontología estética. Hay un clímax y caemos al vacío. La fisiología responde con movimientos viscerales. Nuestro ser es transparente y algo lo invade, lo cruza, lo inunda y en nuestra conciencia se forma ya sea un tranquilo lago o un mar furioso; las ideas surgen y planean como garzas o albatros en el cielo del pensamiento donde todo está a punto de comenzar. Somos otros. Algo ha pasado: conjunción de ritmos, una nota del concierto cósmico.

Para Tarkovski, el tiempo “se hace tangible cuando uno siente que algo importante y verdadero está ocurriendo más allá de lo que pasa en la pantalla; cuando uno conscientemente se da cuenta de que lo que ve en el cuadro no se limita a su descripción visual, sino de que es una señal a algo que va más allá del cuadro y hacia el infinito: una señal hacia la vida (...) así también una verdadera película que registre fielmente el tiempo que fluye más allá de los contornos de un cuadro, vive en el tiempo si el tiempo vive en ella.” Y agrega: “En el cine el ritmo es transmitido por la vida que en sí lleva el objeto registrado visiblemente en el cuadro. Así como uno puede saber a partir de la vibración de un carrizo el tipo de corriente y el tipo de presión existentes en un río, de ese mismo modo uno puede saber el movimiento del tiempo a partir del flujo del proceso vital reproducido en la toma.”

Pero el ritmo no se da sólo en la imagen aislada, sino también en la unión de varias de éstas para formar un todo armonioso. La edición es el proceso para darle orden a todas esas imágenes que a manera de cristales de colores deberán ser colocadas en sus respectivos lugares para que ese gran vitral que es la película deje pasar el chorro de luz y resplandezca. La edición es la gramática del cine, pero en el caso de Tarkovski ésta se da siguiendo los impulsos del ritmo en la mayoría de los casos, en detrimento del orden lógico. No obstante que la mayoría de sus películas siguen un orden cronológico lineal, las constantes escenas oníricas y regresiones dificultan la legibilidad si es que observamos las obras desde el ángulo del Modo de Representación Institucional. “La imagen

cinematográfica –apuntaba—nace durante el rodaje y existe dentro del plano (...) La edición une tomas llenas ya de tiempo y organiza la estructura unificada y viva inherente en la película, y el tiempo que pulsa las arterias dándole vida a la misma es una presión rítmica variable.”

Tarkovski renuncia a la herencia de Eisenstein a quien muchos consideran el padre del montaje moderno (otros abogan por Griffith). Él no pretende crear la tensión dramática a partir de cortes continuos y secuencias compuestas por sucesiones de Close ups y planos generales. En Eisenstein –apuntaba—“no se recrea el hecho: simplemente es amalgamado como se pueda.” Para él, por el contrario: “Editar no es otra cosa finalmente que la variante ideal de la unión de las tomas, contenida ésta necesariamente en el material que se ha filmado. Editar una película correctamente, idóneamente, significa permitir que las distintas escenas y tomas espontáneamente se unan, ya que, en cierto sentido, ellas mismas se editan, se unen de acuerdo a su propia e intrínseca estructura.”

Con esto se podría llegar a la conclusión de que el *raccord* predominante en sus films es el tiempo, el ritmo impuesto a cada toma. Él mismo lo confirma: “Se podría llamar ‘presión del tiempo’ a la consistencia del tiempo que fluye a través de cada toma, a su intensidad o flojedad; la edición entonces, puede verse como la unión de los fragmentos basándose en la presión del tiempo inherente en ellos.”

A pesar de su tendencia a detallar cada imagen e, incluso, hacer referencias continuas a obras pictóricas de Da Vinci, Brueghel, Piero de la Francesca y Durero, entre otros, Tarkovski nunca simpatizó con la idea del *Tableau Vivant*, como si lo hicieron con gran fortuna, entre otros, Godard en *Pasion*, Kurosawa en *Sueños* y Jarman en *Caravaggio*. Él decía: “...nunca he entendido, por ejemplo, los intentos por crear una composición escénica a partir de la pintura; todo lo que uno haría sería el dar vida a la pintura (...) pero se estaría matando también al cine.” Aunque –como afirma Hubert Damisch—“los *tableaux vivants* no son el modelo de la pintura, tienen por función verificarla.”⁴

Si el hecho de adaptar una imagen pictórica al cine era concebido como un atentado al medio cinematográfico, no lo era, en cambio, el uso del color que en *Solaris*, *Stalker*, *Nostalgia* y *El*

sacrificio funge como forma de expresión dramática. “Si el color —apuntaba Tarkovski— se convierte en el elemento dramático predominante en una toma, esto significa que el director y el fotógrafo están utilizando los mismos métodos que un pintor para conmovir al público... Se podría, quizá, neutralizar el efecto del color alternándolo con secuencias monocromáticas para que la impresión general de la película se dosifique y atenúe.” Esta idea de no abandonar el plano monocromático se ve acentuada en un fragmento de la conferencia impartida por el cineasta a finales de 1982 en Roma: “Según yo el blanco y negro es un arte más justo, más verdadero, porque precisamente procura que el espectador, viendo el film, no esté distraído por el elemento coloreado, y se concentre sobre lo que es verdaderamente la forma expresiva, sobre lo que el film está tratando de decir (...) Creo que a partir del momento en que apareció el cine en color, el arte cinematográfico en general devino más falso, menos verídico. El cine neorrealista italiano no habría podido existir bajo la forma de cine en color.”⁵

Pero el color no es el único elemento que escasea en la obra tarkovskiana, también se encuentra la música, la cual surge esporádicamente más como una presencia etérea que como fondo, presencia que añade profundidad a la imagen y que la complementa lejos de alterarla. “El modo más aceptable —decía— de usar la música en el cine es, para mí, el que haga las veces de un refrán (...) Utilizada como refrán, la música hace más que sólo intensificar la impresión de la imagen visual proveyendo una ilustración paralela de la misma idea: abre la posibilidad de crear una nueva impresión transfigurada del mismo material; algo en esencia diferente (...) La percepción se profundiza.” La música en Tarkovski deambula entre la perfección de los clásicos (Bach, Verdi, Ravel, Beethoven), y la autenticidad del folklor (cantos tradicionales rusos, chinos y escandinavos), teniendo como punto de intersección el sentido místico de las obras ya sea explícito o en complicidad con la imagen. Mención aparte merece la música electrónica que, extrañamente, no es desdeñada por el autor: “La música electrónica... tiene precisamente la capacidad de ser absorbida por el sonido, de mezclarse y ocultarse tras otros ruidos sin dejar de ser ella misma, como la voz misma de la naturaleza; un sonido vago, incierto y premonitorio... como el de alguien respirando.”

Se podría pensar que el uso a cuentagotas de la música trae consigo un aumento de los sonidos ambientales, sobre todo pensando en la idea de autenticidad propuesta por el director, sin embargo éstos también escasean o sufren alteraciones en función de un mayor impacto dramático. Tal parece que la rigidez figurativa de las imágenes contrasta con la experimentación lúdica de los sonidos. El director planteaba que: “En el momento en que se quita el sonido creado por el mundo visible tal y como aparece en la pantalla, o que, para ayudar a la imagen, ese mundo visible es llenado de sonidos que le son extraños y no existen como tales, o que los sonidos reales se distorsionan para que no tengan correspondencia con la imagen, en ese momento la película adquiere resonancia.”

El cineasta escoge los elementos que considera necesarios para crear la imagen y ésta será la unidad semiótica del lenguaje cinematográfico. Del correcto equilibrio entre cada uno de los elementos que contiene una imagen cinematográfica dependerá la eficacia del mensaje, su impacto estético. Tarkovski debe en gran parte su prestigio al adecuado y en ocasiones arriesgado uso de sus imágenes. Éstas están constituidas a manera de aparentes cuadros independientes ya que en el contexto general existe unidad temática. Las unidades se asemejan a los *hai.kus* japoneses de los que Tarkovski era un gran admirador. Él mismo plantea que mientras el *hai-ku* es observación en estado puro expresada a través de palabras, su cine es observación de un fenómeno transcurrido en el tiempo expresada a través de la imagen directa.

En la imágenes cinematográficas de Tarkovski hay ecos de esa poesía japonesa en la que – a decir de Jennie Ostrosky—“La sutileza domina a la obviedad, lo sugerido triunfa sobre lo revelado.”⁶ El *hai-ku* es ante todo economía de medios en función de la intensidad, es destilar la observación, obtener la esencia de lo poético, es, como lo expresa Flavio Herrera:

Emoción. Síntesis. Bruma

Todo el milagro del mar

*En una gota de espuma*⁷.

Octavio Paz en su ensayo *Tres momentos privilegiados de la literatura japonesa* escribe: “El hai-ku se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía pintura y escuela de meditación, todo junto.”⁸ Esta aglomeración de características que en conjunto expresan un sentido poético se asemeja en parte a la imagen cinematográfica de Tarkovski quien al respecto decía: “La verdadera imagen cinematográfica se crea luchando con los distintos géneros y destruyéndolos, y aquellos ideales que el artista trata de expresar, obviamente no se prestan a ser confinados dentro de los parámetros de un género cinematográfico.”

Existen más semejanzas entre el hai-ku y la imagen cinematográfica poética de Tarkovski. El poema japonés está constituido por tres versos de 5,7 y 5 sílabas respectivamente, Paz agrega: “Desde un punto de vista formal el haikú se divide en dos partes. Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas.” Con Tarkovski pasa algo similar. La primera secuencia de *La infancia de Iván* ubica al personaje en un bosque, hay mariposas, árboles, un ciervo: después viene el vuelo de Iván, el hecho inesperado que produce un choque poético. En cierto sentido, los films de Tarkovski son como un haibun: “texto en prosa que rodea, como si fuesen islotes, a los haikú.”

La poesía de Basho (el más prestigiado escritor de haikús), como la obra de Tarkovski: “nos llama a una aventura —dice Paz— de veras importante: la de perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso. Viaje inmóvil, al término del cual nos encontramos con nosotros mismos: lo maravilloso es nuestra verdad humana.” El viaje como metáfora de vivir: viaje errante de Iván en busca de la infancia perdida; viaje místico de Andrei Rubliov para encontrar el sentido del arte; viaje psicológico de Kris Kelvin para perderse en el océano solarístico de sus recuerdos; viaje al fondo de sí mismo del poeta reflejado en su espejo; viaje de Stalker a “lo otro” en busca de la fatigada esperanza; viaje del poeta Andrei a una tierra extraña en donde encuentra su propia tierra,

su propia fe y su propia muerte; y viaje de Alexander al sueño apocalíptico para salvar su realidad peligrosa de tan escéptica. Viajes a lo ignorado del alma humana que argumentan lo dicho por Baudelaire:

*Sabiduría amarga la que nos da el viaje.
Monótono y pequeño, hoy, ayer y mañana
Siempre nos hace el mundo contemplar nuestra imagen:
Un oasis de horrores en desierto de hastío*

Los suicidas viajeros de Tarkovski cumplen el sacrificio que es salvar al espíritu y arriesgados parecen recordar un momento antes de partir las palabras del autor de *Las flores del mal*:

*¡Oh muerte capitana! Hora es ya. Leva el ancla
El país nos aburre, ¡oh muerte! Aparejemos.
Si están el mar y el cielo negros como la tinta,
Claros los corazones que conoces tenemos.*

*Viértenos tu veneno para reconfortarnos.
Queremos, mientras queme este fuego en el cerebro,
Hundirnos en la sima, Cielo, Infierno, qué importa.
¡A lo desconocido para encontrar lo nuevo!⁹*

También el haikú –como dice Paz—“Es una invitación al viaje, un viaje que debemos hacer con nuestras propias piernas.”

El haikú no es simbólico. Lo mismo dice Tarkovski de su cine. Sin embargo, los dos contienen algo escondido, son pistas para encontrar otra realidad: “No es la cara escondida de la realidad –dice Paz--:al contrario, es su cara de todos los días... y es aquello que no está en cara alguna. El haikú es una crítica de la realidad: en toda realidad hay algo más de lo que llamamos *realidad*. Simultáneamente, es una crítica del lenguaje:

Admirable

Aquel que ante el relámpago

No dice: la vida huye. .

“Crítica del lugar común, pero también crítica a nuestra pretensión de identificar, significar y decir. El lenguaje tiende a dar sentido a todo lo que vemos y una de las misiones del poeta es

hacer la crítica del sentido. Y hacerla con las palabras, instrumentos y vehículos del sentido. Si decimos que la vida es corta como el relámpago no sólo repetimos un lugar común sino que atentamos contra la originalidad de la vida, contra aquello que efectivamente la hace única. La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser mortal, finita: la vida está tejida de muerte: Pero al decirlo convertimos en dos conceptos, vida y muerte, la vivaz y fúnebre unidad vida-muerte. ¿Hay un lenguaje que diga, sin decirlo, esa unidad? Sí, el haikú: una palabra que es la crítica de la realidad, una realidad que es la burla oblicua del significado.” Pero también están las imágenes cinematográficas, en este caso las de Tarkovski, que en su contundencia cinemática entretejen conceptos irreconciliables de manera lógica. Bastaría nombrar el último plano de *Nostalgia*: el poeta está sentado sobre el pasto a un lado de su perro; en el fondo está su casa en Rusia y más atrás, como un demoledor punto de fuga se descubre la imponente imagen de los arcos y las columnas de una iglesia romana que contiene a toda la escena. Comienza a nevar. Seis elementos equilibrados, tomando en cuenta el pequeño lago que reposa delante del poeta, que dan una imagen total y nos invitan a observar más que a pensar. La tranquilidad se rompe con el elemento activo de la nieve y el choque se produce al percatarnos que sucede dentro de la iglesia. Un haikú filmico. Un satori electrónico. Dinamismo estático: vuelo de colibrí.

Tiene razón el crítico español Carlos Señor cuando afirma que en el cine de Tarkovski “se trata en definitiva de intentar dotar al plano de características tales que lo hagan imprescindible y crucial de cara al desarrollo de la obra.¹⁰” Su labor de director consistía en poner todo su talento en cada una de las partes para que el todo resultara magistral.

“La dirección de una película —decía Tarkovski— comienza cuando en el interior de la persona creadora de la película, y conocida como director, surge una imagen de la misma: puede ser una serie de episodios elaborados en detalle, o quizás la conciencia de una estructura estética o una atmósfera emocional...” Pensar en imágenes es la premisa del realizador y es la que lo lleva a imaginar una deontología cinematográfica: “El deber de un director es recrear la vida tal cual: con su movimiento, sus contradicciones, su dinámica y sus conflictos. Debe revelar hasta en su último

detalle la verdad de lo que ha visto, aun si ésta no es aceptada por todos. Un artista, obviamente, puede equivocarse, pero aun sus mismos errores pueden ser interesantes en tanto sean sinceros, ya que representan la realidad de su mundo interior, de su peregrinaje y de la lucha que ha entablado con el mundo exterior (y habría que preguntarse si alguien realmente tiene posesión de la verdad).”

En la antipoda del cine comercial, Tarkovski pensaba que la gente prefería este tipo de manifestación “porque sienten que ya han visto suficiente de la vida, y lo que menos quisieran es seguir viendo aún más. Es por lo mismo que lo que piden del cine es que les muestre una experiencia que no sea la suya, y mientras más exótica ésta sea y tenga menos que ver con la suya propia, tanto más atractiva e interesante será una película, tanto más, a su juicio, instructiva.”

Como cualquiera de sus personajes, Tarkovski deambuló por el mundo del cine como marginado. Su propuesta era demasiado personal y anticomplaciente para una sociedad dominada por la ideología estatal, por un lado; y por la tiranía comercial, por el otro. A pesar de las constantes dificultades su teoría cinematográfica sigue vigente, quizá hoy más que nunca: “El unir y el editar transforman el paso del tiempo, lo interrumpen y, simultáneamente, le proporcionan algo nuevo. La distorsión del tiempo puede ser un modo de darle expresión rítmica. ¡Esculpir el tiempo! La unión deliberada de tomas cuya posesión temporal es desigual, no debe introducirse casualmente: debe surgir de una necesidad interna, de un proceso orgánico que tenga lugar en aquello que, como un todo, se filma.”

II. OBRA PRIMERA

La primera obra filmica realizada por Tarkovski, de la que se tienen datos es un cortometraje llamado *El concentrado*. Mateo Pliego afirma que en este trabajo, el prematuro director: “aborda el tema de la espera rodeada de agua, árboles y viento.”¹¹

Maya Turovskaya escribe que la obra muestra a un jefe de expedición esperando en un embarcadero de Yenisei a un barco que se demora por una falla geológica. “El poder visual -- agrega—de todo el trabajo de Tarkovski ya es tangible aquí. El clima, la espera y la ansiedad son

evocados por medio de la luz y el sonido. La serie de efectos de luz es altamente expresiva: los rostros de quienes esperan, por ejemplo, alternativamente vacilan en el rayo de luz del lóbrego faro sobre la ribera y son sumergidos en las tinieblas. Una pálida lámpara colgante se balancea en el embarcadero. Adentro, hay un círculo de luz alrededor del ingeniero de radio, el cual surge de la lámpara sobre su mesa. El rayo del faro toma de la oscuridad detalles desconectados de la escena. El monótono golpeteo del telégrafo es un sonido de fondo para la ráfaga de viento y el choque de las olas, los amenazadores sonidos de la tormenta en ciernes...¹²ⁿ Este trabajo, encontrado en los archivos del VGİK, deja ver, según la descripción de Turovskaya, elementos que eran novedosos para el cine soviético, pero que ya habían sido explotados por los expresionistas alemanes. El mismo Dreyer había escrito que los tonos de luz en la filmación producen en el espectador emociones depresivas o estimulantes, refiriéndose a las escenas oscuras o claras respectivamente. Tarkovski llevaría este manejo de tonos a niveles sublimes basándose principalmente en el arte gótico y en el del renacimiento. Por otro lado, el tema de la espera se repetiría en posteriores películas: la espera de la culminación de la guerra en *La infancia de Iván*; la silenciosa espera del perdón divino de *Andrei Rubliov*; la espera del retorno del padre en *El espejo*; y la espera del fin del mundo en *Nostalgia* y *El sacrificio*.

La segunda película donde participa Tarkovski de la que se tiene noticia es *Los asesinos* (Ubiytsy), según Johnson y Petric: “una adaptación de una historia de Ernest Hemingway”. Esta obra data de finales de los cincuenta, lo mismo que *Hoy no habrá tarde libre* (Segodnya uvolneniya ne budet), que –según los mismos investigadores– “es una inverosímil historia de acción, un ‘docudrama’ basado en un incidente real de la posguerra.”¹³ⁿ Esta última obra fue codirigida por Alexander Gordon.

La que se puede considerar, en realidad, como su primera película es *La aplanadora y el violín* (Katok i stripka). Filmada en 1960 y presentada como examen para obtener el diploma de director en el VGİK, esta obra –según Turovskaya– “es muy simple, desarrollándose en pocas horas en el patio de un viejo departamento de Moscú. Arriba, en el quinto piso vive un pequeño

niño de seis o siete años (Igor Fomshenko) quien está aprendiendo a tocar el violín. Cada mañana, el 'músico', como los abusadores locales lo han bautizado, se enfrenta con la enorme tarea de atravesar el patio y a través de la línea de fuego. Esta mañana, él está de suerte: al patio le están colocando asfalto, y encuentra un defensor en el conductor (V. Samansky) de la ruidosa aplanadora roja. El nuevo amigo avergüenza a los abusadores (quienes están, incidentalmente, descritos un tanto vagamente, simplemente como un retroceso en la acción) y concede al músico un viaje en su aplanadora. Este es el principio de una amistad entre los dos 'hombres', el grande y el pequeño. La amistad dura pocas horas, hasta que se transforma en un triángulo cuando su creciente relación es celosamente observada por la joven mujer que maneja la otra aplanadora (amarilla), y quien trata, de manera cursi, de coquetear con su colega." La historia continua con el trayecto hacia la escuela durante el cual el niño se asoma por un escaparate lleno de espejos. En uno de ellos ve a una dama que tira una bolsa con manzanas, toma una y se la regala a la niña (Nina Arkhanel'skaya) que lo acompaña en la clase. Las lecciones del niño son impartidas por un maestro "que encadena su imaginación al metrónomo". Al terminar la lección el niño es acompañado por el conductor y juntos conversan en la hora del almuerzo. Entonces ven a un maleante molestando a un niño, el conductor lo defiende y es golpeado en la nariz por el malhechor, sin embargo logra recuperar la pelota que le había sido arrebatada al pequeño. Después observan a una multitud que aprecia la demolición de un edificio. El trabajador llama "músico" al niño como un halago y éste responde arrojando la barra de pan al suelo, lo que horroriza al primero ya que ese alimento en época de guerra era un manjar para mucha gente. Se reconcilian y viene "la secuencia más importante: bajo el eco de un tañido de campanas en el arco que han escogido para almorzar, el niño toma su mediano violín de su funda, explica a su nuevo amigo lo poco que él ha aprendido de cómo se trabaja y empieza a tocar. Esta es la primera lección real de música —y por inferencia, de arte— que ninguno de los dos había alguna vez recibido." La melodía ya no es tocada en función del metrónomo sino de la propia disciplina del artista. El trabajador, que alguna vez tuvo callos en las manos, observa las marcas que deja el violín en la piel del niño. Hay un entendimiento: "el niño

llega a entender el significado del trabajo y el valor del pan, al mismo tiempo el trabajador llega a entender la gran labor y el gran poder que reposa en el arte.” Después del entendimiento mutuo, deciden sellar su amistad yendo al cine juntos a ver un viejo film: *Chapayev*. La estricta madre del niño (Marina Adzhubey) no entiende y lo encierra con llave, mientras que el desanimado y ofendido conductor es llevado al cine por la niña. La última secuencia es calificada por Turovskaya como “indudablemente ‘Tarkovskiana’: el niño, con camisa roja que se ha puesto en honor de la ocasión, está corriendo sobre el asfalto fresco hacia la reluciente aplanadora roja. Los sueños pueden compensar los ásperos traumas de la realidad.”

Tomando como base la reseña presentada por Turovskaya podemos entrever algunos elementos que serán constantes en las posteriores obras de Tarkovski: el arte, la infancia, las campanas, el uso de escenas documentales (como el derrumbe del edificio), y la composición dramática triangular de los personajes.

Producida por Mosfilm y fotografiada por Vadim Yusov (quien participaría en las tres siguientes obras del director), esta cinta de 46 minutos de duración marca ya las pautas del estilo Tarkovskiano, aunque también muestra elementos que, salvo en *La infancia de Iván*, nunca volverán a aparecer, como es el caso de los extremistas e inusuales ángulos y el complicado montaje destacados por Johnson y Petrie. Turovskaya señala además el uso artístico de los colores rojo, azul y amarillo que en armonía crean “una vibrante, juvenil paleta.”

Tarkovski tardó seis meses en preparar el guión de esta película que fue clasificada en la sección de niños y jóvenes. Aunque para el director, el impacto recae sobre el conductor: “Esto es, en esencia, una tragedia. Él está traumatado porque el niño no llega para acompañarlo al cine y cierra de un golpe la ventana que había sido abierta a un nuevo mundo.¹⁴⁰ (Ver Láminas 1 y 2)

III.OBRA MAESTRA

La infancia de Iván (*Ver Láminas 3 y 4*)

En medio de arbustos y animales el pequeño Iván(Nikolay Burlidiev) juega. Alza los brazos y se descubre volando hasta que llega a un sendero donde su madre lo espera con un balde de agua del cual bebe. Hay un estruendo, la madre se aterroriza y entonces Iván despierta. Está dentro de un molino, sale y se dirige al lúgubre pantano mientras aparecen los créditos. Llega al cuartel y exige al encargado que informe de su presencia al Estado Mayor. Mientras espera la llegada de su protector Jolín (Valentin Zúbkov), se baña, toma apuntes y se duerme. Sueña con su madre quien le muestra una estrella escondida dentro del pozo, quiere agarrarla, la madre suelta el balde, yace en el piso acribillada, Iván despierta. Jolín llega por él y lo lleva al cuartel en donde recibe la noticia de que irá a una escuela militar. Se indigna y huye hacia las ruinas de una casa donde un viejo mendigo (D. Milyutenko), acompañado de su gallo hurga entre los restos para encontrar un clavo. Los oficiales lo alcanzan y lo llevan a otro cuartel. En este lugar, Jolín y Gáltsev (E.Zharikov) encuentran a Masha (L. Malyavina), encargada de sanidad y a quien los dos pretenden. Jolín la seduce en un bosque de abedules ante el enojo de Gáltsev. Los soldados planean el ataque y descubren a dos compañeros suyos ahorcados en la ribera del río con la leyenda: BIENVENIDOS. Masha los ve pasar indiferente a la plática del soldado con lentes (Andrey Mijalkov-Konchalovsky) que momentos antes la reconoció como compañera de escuela; se interna en el bosque y baila. Los soldados se preparan para el combate y dejan a Iván en el cuartel. Decide jugar a la guerra y recrea un rescate a partir de la leyenda escrita en la pared: SOMOS OCHO. TODOS MENORES DE 15 AÑOS. DENTRO DE UNA HORA NOS MATARÁN. VENGADNOS. Iván llora ante la impotencia de no poder tomar venganza. Afuera comienza el combate. Cuando éste termina, los soldados cenan junto con el niño y éste duerme. Sueña que con su hermana va trepado en la parte

trasera de un camión que lleva manzanas. Los dos niños comen mientras la lluvia cae sobre sus rostros. El camión va tirando manzanas que son devoradas por unos caballos. Iván despierta y es momento de que parta. Jolín y Gáltsev lo internan en el pantano y con tristeza lo despiden. Regresan al cuartel y Masha llega también a despedirse. Se escucha el silencio: la guerra ha terminado. Imágenes documentales testimonian las atrocidades cometidas por los nazis y la felicidad del pueblo ruso. Jolín y Gáltsev se internan en un edificio que era ocupado por los alemanes y encuentran los expedientes de los ejecutados, entre ellos hallan el de Iván, quien fue decapitado... Iván juega a la orilla de un río con un grupo de niños. Su madre los observa. Todos se esconden e Iván los busca. Encuentra a su hermana y los dos echan a correr por la ribera. Parece otro sueño, pero la idea desaparece cuando la cámara se acerca a un árbol seco que no es otra cosa que la muerte y en el cual se incrusta para terminar el film.

Basada en el libro *Iván* de Vladímir Bogomólov, *La infancia de Iván* es la primera gran obra de Andrei Tarkovski quien —cuenta Turovskaya— al hablar con el escritor acerca de los cambios que pensaba hacer dijo: “Tenemos tanto derecho a nuestra individualidad creativa como usted tiene a la suya.” La obra fue filmada en locaciones de Kanev, donde los eventos narrados por Bogomólov realmente sucedieron, aunque también hubo escenas filmadas en estudio y el encuentro entre Masha y Jolín en el bosque de abedules fue rodado cerca de Moscú.

En un principio la película iba a ser dirigida por A. Abalov, pero fue suspendida porque “las escenas filmadas en locación fueron juzgadas insatisfactorias...” por el Director General de Mosfilm. En un documento posterior, reproducido por Turovskaya, se consigna el trabajo a Tarkovski (dirección), Yusov (cámara) y Cherniaev (diseño). El director comenzó a trabajar en agosto de 1960.

Para Tarkovski, el film intenta recrear “la verdadera atmósfera de la guerra con su extraordinaria tensión: invisible en la superficie de los hechos, pero haciéndose sentir bajo ella como un estruendo”, y agrega: “si un autor puede ser conmovido por el paisaje que escogió, si éste le trae recuerdos y le sugiere asociaciones, aun cuando éstos sean subjetivos, esto a su vez afectará

al público con una emoción particular. Son episodios que evocan el ánimo del autor: el bosque de abedules, el camuflaje hecho con ramas de abedul en el primer puesto de auxilio, el paisaje que sirve de trasfondo al último sueño y el inundado bosque muerto.”

Si algo irrumpe en la película para romper el discurso lógico es la aparición de los sueños. Las referencias oníricas se volvieron, a partir de este momento, en elementos definitorios del estilo tarkovskiano. Los sueños no son inventos u ocurrencias: el primer sueño íntegro (el vuelo de Iván) es un recuerdo de cuando el autor tenía cuatro años. Cuenta Tarkovski que la secuencia del tercer sueño fue hecha en negativo representando “un sol negro alumbrando a través de las ramas de los árboles cubiertos de nieve”. Esto sólo fue para hacer el paisaje irreal, el contenido, la lógica del sueño son los recuerdos: “Yo recuerdo haber visto la hierba húmeda, el camión cargado de manzanas, los caballos, mojados por la lluvia, despidiendo vapor en el sol.”

Para Graham y Petrie los cuatro sueños de Iván “revelan de un modo conmovedor la infancia perdida y la felicidad irrecuperable, manifiestan el respeto por la realidad en el que Tarkovski siempre insistió, evitando efectos especiales y distorsiones visuales empleadas por la mayoría de los otros directores para crear un estado onírico (...) La imaginación realista de los sueños, enfatizando las figuras de la madre, agua, caballos, fruta y árboles, aparecen una y otra vez en films posteriores de manera extraordinaria por las inusuales e inesperadas combinaciones espacio-temporales.”

Los autores destacan que el último sueño (al igual que los otros, con excepción del de las manzanas), alude a un recuerdo de felicidad y culmina en muerte, en este caso la del mismo Iván. “Ofrece, sin embargo, el tipo de epifanía con la cual Tarkovski terminó todos sus films, dando un indicio de paz y armonía que breve -- y no siempre naturalísticamente—reconcilia el sufrimiento y las tensiones experimentadas en cualquier parte del film.” Sin embargo, el mismo Tarkovski acota que la muerte que culmina la historia de Iván “lo hacía a uno inesperada y profundamente consciente de la monstruosidad que es la guerra.” *La infancia de Iván* para él “sería la historia de

sus recuerdos y sueños (...) la expresión, el retrato de la personalidad individual del personaje y la relación de su mundo interior.”

La película fue finalizada el 18 de enero de 1962, costando 24 mil rublos menos que lo asignado en el presupuesto original. A pesar de haber sido presentada en marzo de 1962 por Mikhail Room en la Unión de Cineastas como una verdadera revelación en el lenguaje cinematográfico que dejó sorprendida la audiencia, el film tuvo problemas desde el principio. Según Graham y Petrie: “*La infancia de Iván* fue sujeto de examen en 13 reuniones separadas de consejos artísticos —grupos de figuras establecidas del mundo literario y filmico— afiliados a los equipos de trabajo creativos en el estudio o localizados en los altos niveles administrativos del mismo.” Además de los consejos artísticos había que pasar por tribunales editoriales para los guiones, los cuales aprobaban cada escena del film. Esto se repetía en Goskino, donde encontró ayuda de “importantes directores, su maestro Mikhail Room y Grigory Kozintzer, figuras culturales tales como el compositor Dimitry Shostakovich y Yeuyeng Surkov, editor del periódico de cine influyente *Iskusstvo Kino*, así como de sus amigos y compañeros de trabajo.”

La temática de la guerra fue otro blanco para la crítica. Graham y Petrie afirman que *La infancia de Iván* fue un film de guerra “revisionista, evitando el patriotismo chauvinista excesivo y la glorificación de ley en los films soviéticos de la Segunda Guerra Mundial. No obstante que los soldados soviéticos son aún honorables, bravos y buenos, también son humanamente imperfectos...” Al respecto Tarkovski apunta: “**Todo en este film debe ser profundo, terrible y verdadero. No hay sitio para el romance y la aventura (...) Todos sufren cuando (Iván) cruza el río. Es la pasión adulta del niño lo que los hace sufrir con él.**” Y es que lejos de tomar a la guerra como un pretexto para consolidar la estructura ideológica estatal Tarkovski profundiza en las raíces de un pueblo que sufrió las atrocidades de la contienda: “**Simplemente estoy enamorado del personaje: Yo tuve su edad cuando la guerra empezó. Su situación es la de mi generación.**” Para el director, Rusia es algo más que el gigante rebelde, es su patria: “**No deben olvidar el tema**

de Rusia, en la textura y carácter de las locaciones. Tenemos que sacar a la luz el problema del carácter ruso y su psicología.”

Unita, el periódico de línea dura de Partido Comunista Italiano, atacó la película por ser “pequeño-burguesa”. Jean Paul Sartre, publicó una carta en el mismo medio, el 9 de octubre de 1963, defendiendo la posición de Tarkovski. En el texto, el filósofo francés decía a propósito del protagonista: “Iván está loco, es un monstruo; un pequeño héroe; en verdad, es la más inocente y la más conmovedora víctima de la guerra: este muchacho, al que no podemos evitar amar, ha sido forjado por la violencia, él la ha interiorizado. Los nazis lo han matado cuando mataron a su madre y masacraron a los habitantes de su aldea. Sin embargo, él vive. Aunque *de otro modo*, dentro de este instante irremediabilmente donde él ha visto caer a su prójimo.¹⁵”

Para el máximo exponente del existencialismo, los soldados veían en Iván “al monstruo perfecto, tan bello y casi odioso, que el enemigo ha *radicalizado*, y que no se afirma más que en sus impulsos mortuorios (por ejemplo el cuchillo) y que no puede cortar los lazos de la guerra y de la muerte; que tiene ahora necesidad de este universo siniestro para vivir; quien es liberado del miedo en medio de una batalla y que al final será arrastrado por la angustia. La pequeña víctima sabe lo necesario: la guerra –quien lo ha creado–, la sangre, la venganza.” Y agrega: “la verdad, es que el mundo entero, para este niño, es una alucinación y que este mismo niño, monstruo y mártir, es dentro de este universo *una alucinación para los demás*.”

En referencia a las características plásticas del film, Sartre apunta: “En verdad, el lirismo del film, su cielo labrado, sus aguas tranquilas, sus selvas innumerables, son la vida misma de Iván, el amor y las raíces que le han sido rehusadas, significa lo que él era, lo que él es todavía sin poder jamás recordar, lo que otros veían en él, alrededor de él es lo que él no podía ver.”

En un nivel social la película es un cuestionamiento de la violencia proyectada en la injusta muerte de un niño que “nada, ni el comunismo futuro, compensará...” Para Sartre “la sociedad de los hombres progresa, en dirección a sus metas, los vivos realizarán sus fines con sus propias fuerzas, y entre tanto este pequeño muerto, minúscula paja barrida por la historia, queda como una

pregunta sin respuesta, que no compromete nada, pero que hace ver todo bajo una nueva luz: la historia es trágica.”

El mismo Tarkovski tampoco estuvo muy complacido con su obra, no le agradaba la secuencia del viejo en las ruinas ya que había otra posibilidad: una carreta en la que viajan Iván y el viejo, tirada por una vaca famélica (sacada de Iettend Kapiiev, escritor cuyos diarios se editaron en 1956, de origen daguestaní –apunta Bustos García). Un gallo va en el piso de la carreta. Los militares los encuentran. Iván escapa, pero es alcanzado. Se van. El viento levanta un extremo de la tela debajo de la cual hay un arado emmohecido.

La película está constituida por 292 planos agrupados en 20 secuencias. Los rasgos estéticos predominantes son –para Graham y Petrie—invenciones que raramente usaría Tarkovski de nuevo como: “agitado trabajo de cámara, ángulos inclinados, iluminación atmosférica intensa y un tanto de simbolismo pretencioso.”

En la película sobresalen algunos elementos que ya tenían un antecedente en *La aplanadora y el violín* como son las manzanas, las metáforas de agua y las escenas documentales. Los planos inclinados usados al principio del film, cuando Iván sale del molino se asemejan a la escenografía de *El gabinete del Dr. Calligari* en su afán por deformar la imagen de un mundo presa de la guerra. Esto se repite en la alucinación del juego de Iván con los constantes barridos de la frenética cámara que une situaciones de diferente temporalidad en un mismo espacio teniendo como guía la luz de la linterna que Iván trae en la mano. La cámara es jaloneada por la situación de angustia, el ritmo se incrementa y se distribuye en cada uno de los 32 planos de la secuencia. El rostro de Iván, iluminado por la linterna asemeja las sombras de un icono bizantino.

Tarkovski usa corte directo en la mayoría de los planos, sin embargo recurre a la disolvencia en secuencias que expresan ternura, como cuando la imagen del fuego da paso al sueño de Iván o cuando éste se encuentra, en sueños, con su madre. El cambio es menos brusco, por un instante las dos imágenes comparten el mismo espacio. Todo pasa como en los sueños. Una imagen se entrelaza con la otra unidas por una especie de conjunción cinematográfica sublime. Esto se ve

apoyado por el uso de imágenes borradas para dar pie a la ensoñación: la nitidez de la realidad se pierde para que el ojo ingrese a otra claridad: la del almacén de imágenes, el caos latente bajo el superlativo orden del archivo de Funes el memorioso.

En Iván ya aparecen funestas y proféticas pistas de la muerte de Tarkovski: Iván recomienda a Jolín no fumar “porque se ponen los pulmones verdes”. También hay ideas incubadas que posteriormente aparecerán, como la imagen documental en donde alguien cuenta la historia del hombre que envenenó a sus hijos, germen de la locura de Domenico.

La película es un gran espacio en el que deambulan conflictos triangulares: Iván/Jolín/Gáltsev, Jolín/Masha/Gáltsev, Iván/Madre/Hermana. Aparece la trinidad: estructura de la jerarquización católica, estructura dramática presente en todos sus films, estructura de perfecta armonía representada en el monasterio del mismo nombre por el monje Andrei Rubliov, personaje que inspiraría su siguiente película.

Andrei Rubliov (*Ver Láminas 5, 6 y 7*)

A un costado de una antigua iglesia rusa hay gran agitación. Una gran hoguera provee de calor a un globo hecho de parches que varios hombres sujetan por medio de cuerdas. Uno de ellos trepa hasta el campanario y se sube al globo momentos antes de que otras personas intenten entorpecer su vuelo. El artefacto se eleva. El hombre grita eufórico y observa la ciudad a orillas del río, una manada de caballos corre en la pradera. Comienza a perder altura y termina por estrellarse en el piso mientras el globo se hunde en el agua. Dos caballos se revuelcan en la tierra bajo la lluvia.

Comienza la primera jornada que, en su primer capítulo (El juglar, 1400), narra el viaje de tres monjes: Andrei Rubliov (Anatoli Solonitsin), Kirill (Iván Lápikov), y Daniil (Nikolay Grinko), hacia Moscú. Empieza a llover, los monjes se refugian en un granero donde un juglar (Rolan Bykov) canta y baila ante un auditorio compuesto de campesinos. Los monjes intimidan con su presencia al actor y éste sale a mojarse. Autoridades del Príncipe lo capturan y lo azotan, se lo

llevan por un lado del río mientras que por el otro avanzan los monjes. El segundo episodio (Teofan Grek, 1405), comienza con la llegada de los monjes a Moscú. Kirill conoce a Teofán Grek (Nikolai Serguéiev), el pintor de iconos y conversa con él, éste le promete llamarlo para que trabajen juntos. Los monjes regresan a su monasterio. Un enviado del Príncipe llega con la invitación para que Andrei Rubliov pinte con Teofán: "El juicio final". Kirill se enfurece y huye. Andrei se despide y acude al llamado. El tercer capítulo (Pasión de Andrei, 1406), inicia con la conversación entre Andrei y Teofán a quien encuentra en el bosque: Discuten sobre arte y Andrei habla del martirio de ser artista mientras en pantalla se representa la pasión con elementos rusos, teniendo al propio Rubliov como Cristo crucificado en medio de un paisaje nevado. La cuarta parte (La fiesta, 1408), se desarrolla en medio de una celebración pagana que es toda una apología del placer corporal: hombres y mujeres con antorchas y desnudos se reúnen para amarse ante el espanto de Andrei que es capturado, atado y seducido por una mujer desnuda. A la mañana siguiente se embarca junto con sus colaboradores y presencia la persecución de que es objeto una pareja, la dama logra escapar nadando. En la última parte de esta primera jornada (El juicio final, verano de 1408), las autoridades se enojan ante la lentitud con que avanza el trabajo en la catedral de Vladímir. Daniil platica con Andrei y trata de convencerlo para que pinte: El Gran Príncipe (Yuri Nazarov), inspecciona el lugar y exige que esté terminado pronto. Los colaboradores de Andrei deciden retirarse y son capturados por soldados que les sacan los ojos como castigo por su traición. Andrei se indigna y mancha la pared ante la mirada de espanto de una loca (Irma Rausch).

La segunda jornada inicia con el capítulo "La invasión", fechado en 1408. En éste se cuenta el pacto entre el hermano del Gran Príncipe (de nuevo Yuri Nazarov) y el jefe Tártaro (Bolot Ishalenev) con el fin de invadir Vladímir. El Príncipe recuerda cuando se reconcilió con su hermano y no obstante invade la ciudad. La masacre es total, los tártaros incendian y saquean las casas y por último ingresan a la iglesia la cual ya está decorada y en cuyo interior se encuentra Rubliov. Un tártaro intenta secuestrar a la loca y Rubliov lo mata. Otros soldados torturan a un

hombre, Patrikey (Yuri Nikulin) para que les diga en dónde está el oro, pero no accede y muere. Cuando se retiran, Andrei, en medio de las víctimas, platica con Teofán, quien ya había muerto, y promete, en penitencia por su pecado de asesinato, guardar silencio. El siguiente episodio (El silencio, 1412) narra la estancia de Andrei en un monasterio a donde llega un mendigo que es Kirill quien reconoce al artista. No hay alimentos, los tártaros ingresan en el monasterio haciendo mofa de quienes ahí habitan. Mientras tanto, Kirill se arrepiente de su envidia y pide al superior perdón, éste se lo otorga a cambio de que copie 15 veces las sagradas escrituras. Afuera, la loca se deja seducir por el jefe tártaro ante los vanos intentos de Andrei por detenerla. Ella se va. Kirill habla con Andrei y se reconcilian. El último episodio (La campana, 1423), cuenta el proceso de fabricación de una gran campana en Vladímir. Los fundidores van en busca del maestro, pero éste ha muerto y su hijo, Boriska (Nikolay Burlíáiev), logra irse con ellos diciendo que él tiene el secreto para fundir el bronce. Al llegar, con modales de capataz, logra que todos caven en el sitio escogido para la fundición. Después de muchos esfuerzos encuentra la arcilla con la cual hacen el molde. Mientras preparan la hoguera se acuesta y tiene un sueño en donde aparece Rubliov con un cuervo en la mano. Despierta y dirige la fundición y el vaciado. El juglar, mutilado de la lengua, reconoce a Rubliov y lo culpa de haberlo entregado, lo insulta y es detenido por Kirill quien exculpa a Andrei. Los dos monjes se van a platicar y Kirill trata de convencer al otro de que vuelva a pintar. Mientras tanto, la campana se ha solidificado, quitan el molde y la cuelgan. El Gran Príncipe está por llegar junto con invitados italianos. Boriska tiene miedo de que la campana no suene. Cuando llega la autoridad, un voluntario comienza a mover el enorme badajo ante la expectación de todos los congregados. El inmenso sonido provoca la alegría del pueblo que se retira poco a poco, mientras Boriska está tirado llorando. Andrei se acerca y el niño le cuenta la verdad: no sabía el secreto, todo lo inventó. Andrei interpreta esto como una prueba de fe, rompe su silencio e invita a Boriska a irse con él. El monje pintaría mientras el otro fundiría las campanas.

El epílogo está compuesto por una serie de detalles de los frescos de Andrei Rubliov pintados en el monasterio de La Trinidad. En el plano final unos caballos pastan bajo la lluvia.

Según Johnson y Petrie, Andrei Tarkovski todavía no completaba su primera película cuando en 1961 propuso un film sobre la vida del más famoso pintor medieval de iconos ruso: Andrei Rubliov. El contrato fue firmado en 1962 y el modo de obrar del film fue aprobado en diciembre de 1963. En abril del año siguiente recibió permiso para empezar a trabajar al mismo tiempo que el guión fue publicado por *Isskustvo Kino*. No pasaba un año cuando Goskino ordena el retraso de la producción hasta abril de 1965 con un año de límite para su culminación. El presupuesto fue cortado varias veces, de 1.6 millones de rublos bajó a un millón. En noviembre de 1965 la filmación fue interrumpida por la nieve y tuvo que regresar a la locación hasta abril y mayo de 1966, produciendo un gasto de 300 mil rublos. Tarkovski y su productor, Tamara Ogarodnikova recibieron cartas oficiales de reprimenda.

Los mismos escritores afirman que a pesar de que el film terminó siendo muy diferente al guión, el primer corte estuvo listo al final de julio de 1966. Fue llamado "La pasión según Andrei" y duró 3 horas, 25 minutos. El director del archivo de Mosfilm, Tatyana Vinokurova apunta que el film fue aceptado con "altas marcas" como un "talentoso y significativo trabajo de arte". El 25 de agosto del mismo año el permiso para su proyección fue escrito, pero —aparente y crucialmente—no firmado.

A manera de laberinto Kafkiano, la burocracia soviética siguió poniendo trabas al film. Los investigadores norteamericanos afirman que cuando *Andrei Rubliov* fue sometida a la aprobación de Goskino fue inmediatamente criticada por su tamaño (5,642 metros) y descripción gráfica de crueldad, sangre y violencia. Varias sugerencias fueron hechas para cortes. En noviembre de 1966 Tarkovski le escribió a Alexei Romannov, director de Goskino, diciéndole que 37 cambios habían sido hechos lo cual representaba un corte de 390 metros o más de 15 minutos, insistió en que los cortes adicionales perjudicarían seriamente la integridad artística del film. Algunas escenas

censuradas que permanecieron fueron: el corte de la garganta de un hombre, un caballo cayendo por una escalera para morir herido con una lanza así como varias torturas.

Pero no sólo hubo crítica gubernamental. Según datos consignados en la indagación de Johnson y Petrie, el 24 de diciembre de 1966 apareció un artículo en el diario *Vechernyaya Moskva* titulado: “Y la vaca se quemó...” Atacaba a Tarkovski por una escena de la invasión tártara en Vladímir, en la cual se quemaba una vaca. Tarkovski argumentaría después que la vaca había sido cubierta con asbestos antes de ser metida al fuego, pero el artículo avivaba a los opositores del film quienes lo catalogaban como: “anti-histórico, anti-ruso, cruel y nocivo”. Tarkovski convino en una carta a Romanov, fechada el 27 de diciembre de 1966, hacer algunos cortes en las escenas “naturalistas”, en primer lugar la muerte de un caballo en pantalla y la imitada muerte por paliza a un perro.

Tarkovski, en su libro *Esculpir el tiempo*, anotaría más tarde: “Si un episodio de Andrei Rubliov es sacado de contexto y se toma aisladamente para, a partir de él, acusarme de ‘naturalista’ (la escena del enneguecimiento, por ejemplo, o ciertas tomas del saqueo de Vladímir), sinceramente digo que no entendí el porqué de esa acusación y aún no lo entiendo. No soy un artista de salón y no tengo por qué hacer feliz al público.”

Johnson y Petrie continúan su estudio constatando que una función privada para la industria filmica se dio a finales de 1966 o principios de 1967. La audiencia quedó extasiada, pero se portó crítica en cuanto al naturalismo. En febrero de 1967 Tarkovski se quejó con Romanov de ser sujeto de ataques “maliciosos y sin escrúpulos”. El film aún no tenía la firma “akt” de aprobación. Se le propusieron varios cortes y cambios, que Tarkovski calificó de “bárbaros”. Incluso se le sugirió poner más elegante a los andrajosos campesinos rusos medievales. El director se negó y el film quedó flotando por casi 5 años discutiéndose en los altos niveles de Mosfilm, Goskino y el Comité Central del Partido Comunista.

Los autores agregan que en 1967 el film fue pedido por el Festival de Cannes para una retrospectiva de cine soviético en conmemoración del quincuagésimo aniversario de la revolución.

La respuesta oficial fue que no estaba editado aún. En 1969 se reunieron P.N. Demichev, representante del "apparatchik" para la cultura del Partido Comunista, Romanov y Lev Kulidzhanov, cabeza de la Unión de Cineastas. Llegaron a un acuerdo por medio del cual se proyectaría el film tanto en distribución general doméstica como para su venta en el extranjero. Hubo un segundo estreno en Dom Kino en el 69. El film fue vendido a una compañía representante de Columbia para su distribución exterior. En ese mismo año el film fue solicitado nuevamente en Cannes y después de que los organizadores rechazaron todos los otros films soviéticos ofrecidos, una extraoficial y fuera de competición proyección fue permitida. El film recibió el Premio de la Crítica Internacional. Las autoridades soviéticas hicieron grandes esfuerzos para evitar su apertura en París y se negaron a proyectarla en el Festival de Cine de Moscú a pesar de las peticiones de periodistas extranjeros. El distribuidor que había obtenido los derechos legalmente la llevó a París, lo que provocó problemas en Rusia, enlatando el film por otros dos años.

Tarkovski, en Rubliov, "quería investigar la naturaleza del genio poético del gran pintor ruso; quería utilizar el ejemplo de Rubliov para explorar el problema de la psicología de la creatividad artística y analizar la mentalidad y la conciencia social de un artista que creó tesoros espirituales de perenne importancia." Según su particular idea de montaje: "Los episodios no se conectarían por una cronología tradicional, sino por la lógica poética de la necesidad que tenía Rubliov de pintar su célebre Trinidad (...) una especie de manifestación visual de las contradicciones y complejidades de la vida y de la creación artística."

Si la Trinidad de Rubliov (*Ver Lámina 23*), es el punto de partida de la película, podríamos afirmar que la idea artística expresada en la obra del pintor se proyectó sobre todas las obras del director. En el caso particular de este film hay tres monjes, "tres pintores de iconos —a decir de Turovskaya— y tres personajes muy distintos: Andrei, su mentor y acompañante Daniil y su envidioso rival Kirill." Pero también hay otra trinidad, en este caso dada por la experiencia artística de maestro a discípulo: Teofán/ Andrei/ Tomás, representados magistralmente en la secuencia del bosque a lo largo de 13 planos. En el ámbito temático vuelven a aparecer relaciones

triangulares: Rubliov aprende en el monasterio tres cosas: amor, comunidad y fraternidad; sin embargo, en su encuentro con el mundo se percata del dominio tártaro, el sufrimiento del pueblo y la pérdida de fe en el bien. Dos triángulos conceptuales simétricos que se unen en el vértice de Rubliov. Su viaje, su experiencia por el mundo lo hacen desilusionarse y dudar de su fe y de los objetivos de su talento, sólo el sonido de la campana y las lágrimas de Boriska le permiten recobrar la esperanza y las dos figuras se unen, se complementan. El espíritu triunfa sobre las atrocidades del mundo que con su sola existencia argumentan la función de la fe y el arte. “Y sólo después de recorrer los círculos del sufrimiento –apunta Tarkovski–, siendo uno con el destino de su pueblo, y perdiendo su fe en una idea del bien irreconciliable con la realidad, regresa Andrei al punto de partida: la idea del amor, del bien, de la fraternidad. Ahora, sin embargo, ha experimentado la gran, la sublime verdad de esa idea como una declaración de las aspiraciones de su atormentado pueblo.”

En Rubliov aparecen también otros elementos que caracterizan la posterior obra de Tarkovski: el hecho de que un personaje protagonice dos papeles distintos, como es el caso de Yuri Nazarov quien representa al Gran Príncipe y a su hermano menor; la repetición de actores en el reparto como es el caso de Irma Rausch, su primera esposa, quien había actuado en su primer film como la madre de Iván y reaparece en el segundo como la loca, lo mismo sucede con Kolya Burlyayev, quien protagonizó magistralmente a Iván en su película anterior y recrea a Boriska en *Andrei Rubliov*. Kolya después se convertiría en director ganando un premio en el Festival de Cine de Oberhausen con su película-diploma.

Un elemento que aparece en Rubliov y que lo seguirá haciendo en obras posteriores es el icono: representación mística característica del arte bizantino y por ende del catolicismo ortodoxo. Se podría decir que el icono es la respuesta al renacimiento italiano. “Así –decía Tarkovski– la perspectiva invertida de la pintura rusa antigua, la negación de la perspectiva renacentista, expresa la necesidad de aclarar ciertos problemas espirituales que los pintores rusos, a diferencia de sus homólogos italianos del siglo XV, se habían arrogado.”

Estos iconos son los que tapizan la catedral de Vladímir representando el Juicio Final. Según Maya Turovskaya “El autor del film ve el éxito del artista en su habilidad para trascender los horrores de la vida. El Juicio Final emerge como un triunfo de la humanidad. No es el temor al señor lo que desea poner en la mente de los hombres, sino esperanza; y entonces pinta no pecadores retorciéndose en tormento, sino belleza humana.”

En Andrei Rubliov, Tarkovski pretendió confrontar la verdad fisiológica con la verdad arqueológica o etnográfica. Su deseo de autenticidad se nota desde la primera secuencia la cual originalmente se cambió por su semejanza con el mito de Ícaro. De un campesino con alas que se muere al caer, se pasó al uso de un globo. “Este era un objeto ridículo hecho con pedazos de piel, cuerdas y guñapos; y sentimos que libró a la escena de toda falsa retórica convirtiéndola en un hecho único.” Otros elementos sí están consignados en la historia oficial como es el caso de la tortura de Patrikei que fue tomado de las crónicas de ese tiempo, o la invasión a Vladímir, ciudad fundada en 1108 a orillas del río Kliazma y que fue en el siglo XII capital alternativa de Kiev; fue saqueada por los tártaros en 1238, 1293, y una y otra vez durante el siglo XV –según una nota de Bustos García.

A través de 377 planos, aproximadamente, distribuidos en alrededor de 37 secuencias, Andrei Rubliov se constituye como una de las obras más ambiciosas del director ruso. Imitando técnicas pictóricas usadas por Brueghel (*Ver Lámina 22*), los planos generales en picada adquieren gran fuerza al abordar varios niveles topográficos como en la secuencia aérea de la toma de Vladímir o la vertiginosamente descriptiva secuencia de la campana. La cámara es casi angelical, sube para observar la desgracia de los habitantes de la tierra o su unión en función de la fe, la toma asciende en diagonal y lentamente. Su demora conmueve. Parece que tratara de decir que la contemplación del género humano debe ser pasiva y debe abordarse en conjunto. La muchedumbre es el escudo de la individualidad y cualquier epíteto que se le adjudique vale sólo para el conjunto: devastadora o progresista, la fuerza que reúne a cada átomo de la coraza es la pasión, la pasión que

surge en el momento en que el hombre se percata que no está solo, para su fortuna o desgracia, eso no importa.

Destaca el hecho de que en las panorámicas terrenales los movimientos sean horizontales, con una gran profundidad de campo. El cielo es un elemento escaso. Es el centro de atracción de la cámara que, como en la escena de Boriska y el árbol, va abriendo el plano hasta hacer pequeño al personaje. La naturaleza expone su inmensidad y calma los deseos de superioridad de la humanidad. Es curioso que sólo ante un árbol, inmerso en el sueño o ante una prueba de fe, Boriska pierda su carácter altanero y se comporte humilde y abnegado; precisamente esos tres elementos van a ser directrices en toda la obra de Tarkovski. Por eso, quizá, Rubliov aparece junto a un árbol bañado por la lluvia, sosteniendo un cuervo entre sus manos, en el sueño de Boriska. Tres elementos, conjunto armonioso perdido en el sueño de un ser sin rumbo. Un haikú. Li-Po aún no sabe si es un hombre que soñó ser mariposa o una mariposa que sueña ser hombre. Boriska no sabe si el hombre, el árbol y el ave son sueños o éstos tres lo están soñando a él. Cortázar sonríe desde la noche boca arriba. Pocos como Tarkovski para inmiscuirnos en laberintos oníricos. Él mismo da la pista, la apacible conclusión: entre el sueño y la realidad lo único que existe es el agua, el agua que en forma de lluvia moja a unos despreocupados caballos mientras comen, ajenos a cualquier reflexión vana, viviendo, nada más.

Por último es necesario señalar otro rasgo profético. En *Andrei Rubliov*, específicamente en la secuencia de La campana, cuando el Gran Príncipe llega, no lo hace solo sino acompañado por nobles italianos. Este acto de hospitalidad rusa en el film, tendría reciprocidad mucho tiempo después en la vida real, ya que los italianos recibieron a Tarkovski bondadosamente y lo apoyaron en su decisión de no volver a su patria. En cierta medida Rubliov es el alter ego de Tarkovski: es un hombre educado bajo principios que son seriamente cuestionados por la apabullante realidad de la guerra, un hombre condenado al sufrimiento y al destierro, un hombre cuya única salida es la fe y que no pretende con el arte adular a sus gobernantes, pero tampoco atemorizar a su pueblo; por el contrario pretende ser un portavoz de la esperanza no en el perdón divino, sino en la capacidad

humana de creer; un viajero, en fin, hundido en sus propias reflexiones, perdido en el laberinto que conduce al objeto final del arte y cuyo centro es una incógnita, una isla a la que pocos náufragos pueden acceder.

SOLARIS (Ver Láminas 8, 9 y 10)

Mientras una leve corriente de agua mueve las plantas nacidas en el fondo de un río, Kris Kelvin (Donatas Banionis), observa y espera en medio del follaje. Burton (Vladislav Dvorzhetsky), un antiguo cosmonauta llega a la bella casa de campo donde vive Kris y es recibido por el padre de éste (Nikolay Grinko). Hablan del próximo viaje de Kris a la estación espacial Solaris, ubicada sobre el planeta del mismo nombre y en donde han ocurrido cosas extrañas. Burton les muestra un video del interrogatorio al que fue sometido después de que regresó de Solaris, cuenta de la existencia de algunos seres muy parecidos a los humanos, pero no puede comprobar sus palabras ya que nada fue registrado en la película. Burton trata de convencer a Kris para que bombardeen al océano con radiaciones, pero este último hace una crítica destructiva a la ciencia y Burton se va muy enfadado. En el trayecto y desde una enorme autopista se comunica a la casa de Kris para advertirle de los peligros a los que se puede enfrentar. Kris no hace caso, echa a la hoguera todos los objetos que tenían un significado afectivo por haber pertenecido a su esposa ya muerta y se va.

Al llegar a la estación se encuentra con Snawt (Yuri Jarvet), quien lo recibe de una manera extraña. Kelvin registra la nave y llega al cuarto de Guilbarian (Sos Sarkyssian), quien ha muerto no sin dejarle una película a Kelvin en la que explica la presencia de los visitantes. Kelvin, después de observar el océano de Solaris se dirige con Sartorius (Anatoli Solonitsin), el científico tiene un comportamiento extraño, tiene visitantes en su laboratorio, despide a Kelvin y se mete. Kris tendrá su propia visitante: Hari (Natalia Bondarchuk), su esposa muerta, o más bien: la materialización de la idea que él tenía de ella. Ante el miedo, la mete con engaños en una pequeña nave y la envía lejos. Snawt le cuenta que no es tan fácil deshacerse de los visitantes ya que su origen es el océano de Solaris. Hari regresa, ante la desaprobación de Sartorius y la resignación de Snawt quienes tratan a convencer a Kris de que no es humana. Por medio de un video que contiene

imágenes de su esposa real, Kris trata de hacerla recordar, ella intenta matarse, pero no lo logra. Le confiesa a Kris que sabe de su condición. Se celebra el cumpleaños de Snawt y vuelve a haber discusiones entre los científicos respecto a la presencia de la visitante. Ésta toma oxígeno líquido y muere, pero lentamente vuelve a la vida. Kris se enferma y materializa sus alucinaciones: Hari, su madre, su perro, objetos de su casa en la tierra aparecen en su cuarto en la estación. Se recupera. Snawt le informa que su encefalograma fue enviado al océano y ya no hay visitantes. Kelvin regresa a la tierra, ve a su padre en su casa, en cuyo interior llueve, se arrodilla ante él y sólo entonces se observa que no es la tierra a donde ha llegado sino a una isla en el océano de Solaris.

Considerada para algunos como la respuesta rusa a *2001 Odisea del espacio* de Stanley Kubrick, *Solaris* es la primera incursión de Andrei Tarkovski en el género de ciencia-ficción. La película está basada en el libro homónimo de Stanislaw Lem al que, como era costumbre, Tarkovski le imprimió su sello particular. Las secuencias que narran la vida de Kris en la tierra, por ejemplo, son añadidas por el director ruso al argumento original. Precisamente las escenas en el hogar de la familia de Kelvin fueron filmadas “a 63 kilómetros de Moscú, cerca de Zvenigorod –apunta Turovskaya–, no lejos del monasterio Savvino-Storozhevsky. Tarkovski también encontró un lugar en el río Ruza para la secuencia inicial del film.

Tarkovski no dejó de tener problemas con las autoridades quienes hicieron recomendaciones bastante ridículas para aprobar el film; sin embargo éste fue concluido el 20 de marzo de 1972 y estrenado el 5 de febrero de 1973 en el cine Mir de Moscú.

Cuando estaban preparando la película, la segunda esposa de Tarkovski, Larisa Tarkovskaia fue a Leningrado a buscar a alguien que hiciera el papel de Snawt y llevó al “estupendo actor estoniano” Yuri Iárvet, quien actuaba para Grigori Kozintsev en *El rey Lear*. Tarkovski abunda sobre las características del actor: “Buscábamos a un actor que tuviese una expresión a la vez inocente, demente y atemorizada, y Iárvet, con sus ojos sorprendentemente azules, correspondía exactamente a la imagen que habíamos hecho del personaje (...) es un actor de primera con una intuición verdaderamente fuera de lo común.” Esa intuición era sumamente apreciada por Tarkovski

en su equipo de actores, de ahí que no coincidiera con los postulados de la escuela analítica de donde surgió Donatas Banionis y de quien decía: “es uno de esos actores analíticos que no pueden actuar sin saber el porqué y el para qué de una obra. Donatas no puede actuar espontáneamente y desde sí mismo.”

En *Solaris* algunos actores volvieron a ser dirigidos por Tarkovski, como Anatoli Solonitsin (que protagonizó a Andrei Rubliov y reapareció en *Solaris* como Sartorius), uno de sus favoritos y a quien se refería como “un actor cinematográfico nato; excesivamente tenso y receptivo, era tan fácil contagiarlo de lo que uno sentía y lograr en él, así, el estado de ánimo requerido.” Por su parte, Nikolay Grinko quien en Andrei Rubliov había encarnado al monje Daniil, volvía a la pantalla protagonizando al padre de Kris, Tarkovski lo consideraba: “tierno y noble como actor y como hombre: Una persona serena, sutil y profunda.” Otro de los que reincidieron fue Sos Sarkissian, quien en *Rubliov* fue Cristo y en este filme interpreta al suicida Guilbarian.

Respecto a la escenografía, ésta dista mucho de ser la tradicional en películas del mismo género. La estación no es un alarde de tecnología ni mucho menos una predicción de lo que será ésta en el futuro. Tarkovski aclara que: “por alguna razón, en todas las películas de ciencia-ficción que he visto, la audiencia es forzada a ingresar en un detallado y cercano examen de lo que parecerá el futuro. Además, a menudo (como Stanley Kubrick), [los directores] llaman a sus films ‘visiones del futuro’... Yo quisiera filmar *Solaris* de tal manera que las audiencias no se encontraran con algo fuera de este mundo tecnológicamente.”

Maya Turovskaya agrega que “La única cualidad que une a todo en la estación orbital, desde la maquinaria blanca de alta tecnología, pasando por la textura de plata de las batas, hasta las consolas, medidores y cohetes es su visión panorámica cotidiana –tan cotidiana como todo lo visto en el patio del monasterio a principios del siglo XV.” Esta visión panorámica se volverá una constante en la obra del director ruso. En *Solaris*, la cámara se fija en un punto específico y gira, realizando en ocasiones panorámicas de 360 grados o moviéndose lentamente mientras los personajes entran y salen de cuadro de manera continua, la cámara sigue a uno, otro se atraviesa y la

cámara se queda con éste último. También ocurre que en los movimientos de seguimiento se aportan datos gestuales de otros personajes. Como en una danza frente al ojo circular. Lo apuntado por la investigadora permite apreciar que para Tarkovski la situación espacial en el cielo o en la tierra no era motivo de variación en las tomas. Siempre que los conflictos tuvieran como denominador común al género humano, la visión sería horizontal y lenta, terrenal y finita. El alma humana trasciende el tiempo y el espacio durante su breve existencia. Desde el punto de vista de Tarkovski, el drama humano necesita, para ser apreciado, un movimiento horizontal, como el que hace la cabeza al mirar un paisaje; el cielo, el movimiento vertical no es permitido para el humano sin antes hacer una leve angulación que le recordaría su situación de inferioridad. Sólo el superologos puede atreverse a voltear hacia abajo, pero también el ojo mágico del cinematógrafo intentando compensar nuestras limitaciones.

Los personajes de *Solaris* son trágicos desde la búsqueda infructuosa de la verdad hasta sus transgresiones morales a la conciencia, “se encuentran –para Tarkovski—agobiados por los reveses, y la salida que les ofrecimos fue ilusoria. Consiste en sueños y en la oportunidad de reconocer sus propias raíces –esas raíces que ligan por siempre al hombre a la Tierra que lo sustenta; pero aún esos lazos se han hecho irreales para ellos.”

La gran tragedia de los cosmonautas es la forzosa incapacidad de recordar. Lo perdido se materializa, vuelve a ser tangible, toda una provocación a los sentidos que se olvidan de la conciencia ya que ésta se encuentra sometida por una conciencia mayor: el océano de Solaris, probablemente la materialización de la idea de Dios.

En *Hasta el fin del mundo* Wenders plantea un problema con algunos rasgos similares. Un científico inventa un aparato por medio del cual es posible visualizar y grabar los sueños. El hombre que experimenta tan funesta invención queda extasiado y pierde totalmente la capacidad de imaginar. Mc Luhan anunció la peligrosa simultaneidad de los medios y ésta se ve materializada en la crisis del hombre que la ciencia no podrá detener, sino fomentar. El teórico canadiense da, quizá sin quererlo, la solución. Una dama afectada es encerrada en un corral mientras un escritor le

redacta una novela que irá leyendo paulatinamente hasta poder de nueva cuenta visualizar en su mente lo que dictan los signos (un retroceso a la Galaxia de Gutenberg); pero eso no es todo, el hombre por su parte se ve obligado a ir con los aborígenes australianos que por medio de ritos y piedras lo hacen reencontrarse con su estado tribal, el auditivo, el simultáneo, el de las comunidades ancestrales. Sólo así queda curado. El final es utópico ya que los medios son usados para la comunicación humana de una manera equilibrada.

El problema de Kris Kelvin es peor. La tecnología lo ha llevado hasta el límite del conocimiento humano. El océano de Solaris marca el encuentro con algo más grande que la fórmula de Einstein. Al estar de frente a la macroconciencia no hay fórmulas que valgan y no queda otra solución que el sacrificio. El encefalograma mandado al océano es un tributo tan sanguinario como el corazón ofrecido a Huitzilopochtli. El hombre entrega sus recuerdos y anhelos. Sólo queda la fría fisiología que como un último acto de sumisión inconsciente será ofrecida a las corrientes en espiral que conforman al océano. Si el genio de Goya plasmó el momento cruel en que Saturno devora a sus hijos, el genio de Tarkovski filmó el momento en que Solaris devora a Kris. Mitología contemporánea. Reflejos del nítido espejo de la historia. Kris no puede decir como Manoel de Oliveira: "Yo no tengo quien me lleve a donde van mis pensamientos", porque él solo ha ido, se ha entregado a esta parte desquiciada del cerebro de Dios.

No en vano la película comienza con la observación de una corriente de agua. La conciencia de Kris es un lago en cuyo fondo reposan recuerdos y culpas. El río circular de la vida remueve los objetos que a veces flotan, se dejan ver y vuelven a sumergirse, pero todo queda absorbido por el océano de Solaris. La rana de Basho ha saltado en el estanque y las ondas se han expandido. Los dos primeros niveles, soportables por lo demás, son absorbidos por el tercero, insoportable por inconcebible. El ciclo se ha cumplido. Todo sigue.

A lo largo de 347 planos divididos en 37 secuencias, *Solaris* despliega la maestría de Andrei Tarkovski dejando ver algunos elementos ya clásicos en su estilo: la composición dramática triangular, en este caso bajo tres diferentes versiones: la trinidad de científicos

(Snawt/Kelvin/Sartorius), la trinidad afectiva (Hari/Kelvin/Madre), y la trinidad familiar (Padre/Kelvin/Madre); podríamos agregar una más: la trinidad metafísica de las conciencias (macroconciencia de Solaris/conciencia vital instantánea/ conciencia retrospectiva de Kelvin).

Otro elemento destacable es el uso de las pinturas, en este caso de Brueghel (*Ver lámina 25*). El cuadro que representa una escena invernal sirve como estímulo a Kelvin para recordar su infancia. Además, Johnson y Petrie encuentran una semejanza entre el plano final, cuando Kelvin se arrodilla ante su padre en su supuesto regreso a la tierra, y el cuadro “Regreso del hijo pródigo” de Rembrandt situado en el Hermitage en Leningrado (*Ver Lámina 24*).

Durante las alucinaciones de Kris hay una relación de semejanza, que llega casi hasta la confusión entre Hari y la madre del protagonista. Coincidencia nada casual ya que en su siguiente película, *El espejo*, así como levemente en *Nostalgia*, las figuras de la madre y la pareja tendrán plena identificación.

De nueva cuenta las disolvencias se dan en momentos específicos como las escenas eróticas entre Hari y Kris. Hay que señalar que estas secuencias quizá no tienen tanta carga erótica como aquella en que Hari bebe el oxígeno líquido y yace en el piso dejando ver levemente a través de su empapada blusa, sus senos y sus erectos pezones. Paradójicamente, en medio del horror destaca un detalle de femineidad.

Durante el viaje de Kris a la estación surge un recurso extraordinario en la obra tarkovskiana: la superposición de imágenes, en este caso funcionando como visualización del vértigo. Destaca también un detalle a la oreja de Kris un momento antes de que “regrese” a la tierra, posible signo del único sentido que no había sido embotado por la materialización de sus recuerdos, pero que termina traicionado por los sonidos surgidos de su conciencia y que ambientan la escena en la isla de Solaris.

La música de Édouard Artémiev es un fondo ambiental que nos ayuda a introducirnos en la atmósfera irreal de la película. El prelude coral en fa menor, de Bach, viene a ser un elemento que

se incrusta en escenas de suma importancia: la primera y la de ingravidez, por ejemplo. Bach será, a partir de entonces, una constante en los posteriores films tarkovskianos.

Para el crítico mexicano Jorge Ayala Blanco, *Solaris* “acaba naufragando en una masa encefálica, que era un océano sideral, que era un sueño de claustro paterno.¹⁶” Mientras que para el francés Thierry Cazals “El viaje inter (o intra) planetario en *Solaris* es ante todo un itinerario subjetivo e interior. Movimiento de conciencia más que prolongamiento lógico de la ciencia.¹⁷” Para nosotros *Solaris* es la tragedia del hombre que se enfrenta, por un lado a Dios en bruto, no destilado y dulcificado por biblias y coranes; y por el otro a su autodestructiva conciencia. Los recuerdos son necesarios siempre que mantengan su inmateral constitución, torpe moraleja no aprendida por ese Robinson Crusoe metafísico llamado Kris Kelvin.

EL ESPEJO (Ver Láminas 11, 12 y 13)

Un niño prende la televisión para ver un programa en el que una psicóloga terapeuta trata de curar de su tartamudez a un joven. Por medio del manejo de energía, el joven supera su problema y en voz alta dice: “Ya puedo hablar”. Aparecen los créditos. La madre de Aleksei (Margarita Terejova) espera al padre sentada en la cerca, mientras los niños duermen. La voz del narrador (Innokenti Smoktunovsky) cuenta la clave para saber si algún caminante era su padre o no. Un desconocido (Anatoli Solonitsin) se acerca a la madre y quiere charlar con ella. Ante la indiferencia de ésta, el desconocido se va. Se escucha entonces un poema de Arseni Tarkovski, leído (como todos los poemas incluidos en la película), por el mismo poeta, al tiempo que se observan aspectos de la casa. Un incendio en una casa vecina alerta a los niños y a la madre, dando lugar a un sueño en el que el agua, los espejos y la madre dominan la pantalla. Aleksei, ya adulto conversa con su madre anciana (Larisa Tarkovskaya), ésta le avisa que Liza (Alla Demidova), una compañera de trabajo ha muerto. La madre joven corre bajo la lluvia hacia la imprenta ante el temor de haber cometido un error en la revisión de un texto. Después de corroborar que no hay equívoco alguno va a la oficina y se escucha otro poema, descansa y el jefe

de tipografía (Nicolay Grinko) le ofrece un trago mientras que Liza la regaña por su afán de perfección. La madre se enfada y va a bañarse, pero la ausencia de agua le impide hacerlo. Fuego. Aleksei conversa en su departamento con su esposa (de nuevo Margarita Terejova), acerca de su separación y el futuro de su hijo Ignat (Ignat Daniltsev). En un cuarto aladaño, un grupo de refugiados españoles conversan acerca del torero Palomo Linares, tocan flamenco mientras se ven imágenes de la guerra civil española. Una joven baila y es golpeada por su padre. Siguen las escenas de guerra hasta que aparecen otras de globos aerostáticos rusos con fondo musical de Bach. Ignat está en la casa de su padre cuando de pronto se le aparece una dama (Tamara Ogorodnikova) que le hace leer una carta de Pushkin acerca de Rusia. Termina y va a abrir la puerta. Es su abuela, pero no se reconocen y se marcha. Al regresar sólo queda el vaho de la tasa de té de la dama en el escritorio. Aleksei le habla por teléfono y recuerda su entrenamiento militar además de su atracción por una dama pelirroja. El instructor militar (Yuri Nazarov) pelea con un niño huérfano que ejecuta las órdenes a su modo, éste acaba por retirarse y arroja una granada de entrenamiento. El instructor la cubre con su cuerpo, le avisan del engaño y se levanta mientras aparecen escenas documentales de los soldados rusos atravesando un lago al tiempo que se escucha otro poema de Tarkovski. Las imágenes cambian a escenas de la bomba atómica y comunistas chinos con libros de Mao en las manos en la frontera soviética. El niño desobediente, ante un paisaje nevado deja que un ave se pose en su cabeza. Aleksei niño (de nuevo Ignat Daniltsev) riñe con su hermana en el bosque. Llega su padre (Oleg Yankovski) y corren a abrazarlo. Aleksei adulto platica con su esposa Natalia y éste le cuenta un sueño en el que se observa de niño no pudiendo entrar a su casa. La madre y Aleksei niño van a la casa de una dama a la que la madre le empeñará unos aretes, Aleksei se queda solo en la sala y observa un par de manos que arden, se mira al espejo, la luz se apaga. Salen las damas y la de casa en seña a su pequeño hijo orgullosa, la madre se apresura a irse, pero antes mata a un gallo a petición de la anfitriona. Regresan madre e hijo y se escucha otro poema mientras las imágenes de un sueño aparecen. Aleksei adulto yace en su cama después de haber sido revisado por el doctor. Su madre y

una dama conversan. Aleksei, a quien por primera vez se le observa en el film, deja libre a un ave que tenía en la mano y muere. La madre senil camina con Aleksei de cinco años (Filip Yankovski) y su hermana por lo que fue su casa. Acostados sobre la hierba, el padre y la madre joven platican sobre sus futuros hijos. Música de Bach de fondo. La madre anciana camina con los niños y Aleksei se detiene para gritar, después los alcanza, mientras la cámara los sigue tras los árboles.

Si es complicado pasar a palabras las imágenes contenidas en un film para dar una idea aunque sea somera de su trama, lo es aún más cuando se habla de una película tan fragmentada y difícil de entender como *El espejo*. Quizá la obra cumbre del lirismo cinematográfico de Tarkovski.

El espejo surgió del proyecto de 1968 llamado *Confesión*, el cual estaba formado por una parte que contaba los recuerdos de infancia del autor y por otra que contenía una entrevista documental con la madre de éste, como una sesión de psicoanálisis con tres cámaras escondidas. Al abandonar esta estructura, debido a la complejidad del montaje, el director resucitó el proyecto en 1973 bajo el nombre de *Un brillante día*, la trama iniciaba con la escena de un brillante día invernal durante el entierro de un héroe a la que seguían muchas secuencias que tenían como punto de partida la relación madre-hijo y de las cuales sólo pocas sobrevivieron en el film: la secuencia del error de imprenta y la del instructor militar son algunas de ellas. Tarkovski optó por otra fórmula que, sin embargo, también incluía al documental. Después de revisar muchas cintas Andrei dio con la filmación del ejército ruso atravesando el Lago Sivash (extensa zona de marjales en la ribera occidental del mar de Azon). Al respecto escribió: "Cuando frente a mí apareció como venida de la nada toda esa gente hecha pedazos por el terrible y sobrehumano esfuerzo requerido en ese trágico momento de la historia, supe que ese episodio tenía que convertirse en el centro, en la esencia misma, en el nervio y corazón de esa película que yo había comenzado como meros recuerdos líricos e íntimos (...) había aparecido en escena una imagen de una fuerza dramática sobrecogedora y era mía, específicamente mía; como si toda esa carga y ese dolor hubieran sido soportados por mí (...) la escena trataba del sufrimiento que se debe pagar por lo que llamamos progreso histórico, así como del inconmensurable número de víctimas que desde tiempos inmemoriales se ha debido pagar

por ese progreso. Era imposible creer ni siquiera por un momento que tal sufrimiento careciera de sentido. Las imágenes hablaban de la inmortalidad y los poemas de Arseni Tarkovski daban la voz a ese significado último... Una vez impresa en la película, la verdad registrada en ese testimonio exacto dejaba de ser simplemente algo parecido a la vida: se convertía de pronto en la imagen del sacrificio heroico y del costo de ese sacrificio; en la imagen de un punto crucial en la historia llevado a cabo con un costo incalculable." Sin embargo, este fragmento quería ser eliminado por el presidente del Instituto de Cinematografía Filip Timofiéievich Iérmash, siendo fiel a la tradición censora que justificó la muerte del anónimo fotógrafo de las escenas, el mismo día de su filmación.

El espejo comenzó con la filmación de los sueños del autor y sólo hasta que se introdujo, sobre la marcha, el papel de la esposa de Aleksei, es que la película adquiere unidad. Y es que *El espejo* tuvo más de veinte variantes. "Y entonces —cuenta Tarkovski— un buen día, cuando de algún modo pudimos ingeniárnosla para lograr un último y desesperado acomodo, ahí estaba la película. El material adquirió vida, las partes comenzaron a funcionar entre sí, como si estuvieran unidas por un mismo sistema sanguíneo, y cuando proyectamos en pantalla ese último y desesperado intento, la película nació frente a nuestros ojos."

En ninguna otra obra del cineasta se demuestra tan claramente su idea del montaje y de la maleabilidad del argumento. *El espejo* es una continua improvisación, un extraño experimento poético que tiene como guía al hilo que entreteje los recuerdos de infancia del autor, que son los recuerdos de Rusia, que son los recuerdos de un siglo XX dominado por la guerra y el progreso técnico en detrimento de la individualidad.

Si los recuerdos son la trama, por ende son la base de la escenografía. La casa se reconstruyó a partir de fotos y de la memoria del director, en el mismo lugar en el que estaba. Cuando estuvo terminada llevó a su madre y su reacción le hizo saber que iba por buen camino. Tarkovski rememora: "Frente a la casa hay un campo, y recuerdo el alforfón que crecía entre la casa y el camino que llevaba al pueblo vecino. Es muy bello al florear: las flores blancas que dan el efecto de un campo cubierto de nieve, se han conservado en mi memoria como uno de los detalles

distintivos y esenciales de mi niñez. Sin embargo, cuando llegamos y tuvimos que decidir dónde filmaríamos, ya no había alforfón alguno: durante años el koljoz había estado sembrando trébol y avena.” La gente de la región no creía en la sugerencia del equipo de volver a sembrar alforfón porque según ellos el suelo no era apto. Tarkovski insistió, alquilaron el terreno y ante el asombro de todos el alforfón creció, “nosotros tomamos esto como un buen augurio, parecía decirnos algo acerca de las cualidades especiales de la memoria, de su capacidad para ir más allá de los velos tejidos por el tiempo, y era además exactamente aquello de lo que la película debía tratar; era su idea seminal.”

Vladimir Iúsov fotografió todas las películas de Tarkovski hasta *Solaris*. No quiso fotografiar *El espejo* por considerarla demasiado autobiográfica, dejando su lugar a Georgy Rerberg. Lejos de esta actitud, muchos actores creyeron más que en el proyecto, en el director. De esta manera, volvieron a ser dirigidos por Tarkovski: Nikolay Grinko, Tamara Ogorodnikova, Yuri Nazarov, y Anatoli Solonitsin. Repite también como músico Éduard Artemiev. En este film se integra al equipo una de las actrices favoritas del director: Margarita Terejova. En las primeras escenas de *El espejo*, Terejova no conocía la trama de la película, se le ocultó “para que no reaccionara inconscientemente de acuerdo a esa historia, para que viviera ese momento exactamente como mi madre, su prototipo, alguna vez lo había vivido.” Tarkovski asegura que a Terejova le costó trabajo confiar en él ya que nunca supo el argumento total de la película y actuó por fragmentos, guiada por su intuición.

El bello y misterioso rostro de Margarita Terejova (*Ver Lámina 12*), tuvo que adaptarse a las dos representaciones que le correspondían: la madre y la esposa, dualidad anteriormente sugerida y en este film totalmente explotada. Aunque hay igualdad física entre los dos personajes, las diferencias son radicales en cuanto al carácter. De la abnegada y fiel esposa en espera del marido y al cuidado de sus hijos, Terejova se convierte en la moderna esposa de la posguerra, independiente y a la defensiva. No hay un regaño moral para la segunda y esto diluye las posibles acusaciones de machismo que pudiesen recaer sobre Tarkovski. Hasta cierto punto, la heroicidad de

la madre es el origen de la independencia de la esposa. Johnson y Petrie señalan que, al inicio de las escenas, cuando la actriz trae el pelo recogido, generalmente se trata de la madre; mientras que cuando trae el pelo suelto, se trata de la esposa. Este acto nimio podría interpretarse como un signo de sujeción al marido y al sistema familiar por parte de la mujer que, después de la guerra gana y ejerce una libertad mayor teniendo una actitud más relajada y preponderante en la esfera social, aunque, como bien señalan los investigadores norteamericanos, la madre generalmente aparece en exteriores, mientras que la esposa en interiores, dando lugar a una extraña paradoja. Además, el hecho de que la madre trabaje, que ocupe un lugar dentro del ámbito económico la ubica como un elemento activo, lejos de la pasividad denotada en la primera secuencia. Las mujeres en la obra de Tarkovski son valientes y dulces, como Masha; concupiscentes y sensibles como la loca; suicidas y eternas como Hari; heroicas y libres como la dualidad madre-Natalia; resignadas y trágicas como la esposa de Stalker; seductoras y frívolas como Eugenia; o estáticas y místicas como María. En el cine de Tarkovski la mujer adquiere un papel multifacético que tiene como unidad ontológica a la madre: el origen: el agua, la madre tierra, la madre naturaleza, la gran creadora de vida, sintetizada magistralmente en *La piedad*: el hombre, cualquiera que sea su estirpe siempre buscará para dormir/morir un sitio “blando como el regazo de la madre del asesino” (Tomás Segovia), y así volver al origen, el canto poético final.

En un segundo plano, la película aborda las ideas del arte sobre bases estéticas y morales. Tarkovski apunta que “A través de *El espejo* quise hacer que la gente sintiese que Bach y Pergolesi y la carta de Pushkin y los soldados tratando de cruzar el Sivash, lo mismo que los sucesos íntimos y domésticos eran, en un cierto sentido, igualmente importantes como experiencia humana. En términos de la experiencia espiritual de una persona, lo que le ocurrió ayer, puede tener exactamente la misma importancia que lo que le ocurrió a la humanidad hace cien años.”

Este afán por dar al arte una relación con el acontecer humano cotidiano se notaba ya desde anteriores películas. En *El espejo* también hay ecos de Bruegel en los paisajes nevados, aunque la alusión más directa es a Leonardo en la escena en que regresa el padre con sus hijos y Aleksei

revisa la pintura "Retrato de Ginerva" (*Ver Lámina 26*), del artista italiano. El mismo libro será revisado posteriormente por Ignat, teniendo entre sus páginas una hoja de árbol funcionando como improvisado separador, pero también como un signo de la atemporalidad del arte y la naturaleza.

Tarkovski escribió que: "el encanto tiene un signo negativo, tiene un elemento de degeneración -y de belleza. En *El espejo* necesitábamos el retrato para introducir un elemento eterno en aquellos momentos que transcurren frente a nuestros ojos y, al mismo tiempo, para yuxtaponer al retrato y la heroína para enfatizar, en ella y en la actriz, Margarita Terejova, esa misma capacidad para encantar y, al mismo tiempo, repeler."

Aunado al estupendo trabajo de Artemiev, se incrustan como intensos fondos los fragmentos de obras musicales de Bach, Giovanni Batista Pergolesi y Henry Porcell, complementando imágenes a las que añaden tintes dramáticos no sin recibir en reciprocidad variaciones ambientales que son verdaderas exploraciones interpretativas.

Los sueños están filmados en cámara lenta y en blanco y negro, añadiendo un elemento más de distorsión de la realidad a las ya de por sí extrañas actitudes de los personajes así como a la distribución de los objetos. La cámara lenta no expresa suspenso (como ya es lugar común en el cine institucional), sino que envuelve a la escena en una atmósfera auténtica, pero irreal. Los gestos, los actos, se aprecian en detalle en un intento artístico por darle una breve pausa al sueño humano, vertiginoso e inaprensible. El tiempo se alarga, se ensancha, pues contiene todos los tiempos. El tiempo onírico es total e impensable. Tarkovski lo representa a baja velocidad para poder degustarlo en su fugacidad. Omite el color para no confundirlo con el vivir, que no con la realidad ya que en sí también es otra realidad. La vida real contiene al sueño real que a su vez la contiene. Dialéctica de la realidad. Las dos se contienen, se justifican, se complementan. Y en medio de las dos el artista deambula tratando de entender al gran Calderón cuando escribió "que toda la vida es sueño/ y los sueños, sueños son."

La trinidad aparece en la estructura dramática de los personajes: Madre/Aleksei/Natalia, Aleksei/Ignat/Natalia, o bien Padre/Aleksei/Madre; aunque también se presenta en la división

cronológica del film: pre-guerra (hasta 1939)/guerra (1939-1945)/ posguerra (1945-¿?), todo esto impregnado por otra trinidad dimensional: sueños/realidad/recuerdos, a su vez complementada por una trinidad representativa: escenas documentales/cámara real/cámara lenta.

256 planos contenidos en 24 secuencias fueron suficientes para que Tarkovski creara este “espejo de mil hojas con variaciones sobre un mismo/ rostro” (González de León), y ese rostro es el suyo, el de la añoranza de la infancia y la premonición de la muerte. En medio de dos silencios El espejo se despliega teniendo en el centro un corazón que late mientras el instructor militar se arroja sobre la granada: el corazón de la humanidad late sobre el siniestro silencio que precede a la explosión. El espejo es una autobiografía que es una radiografía del siglo en que vivimos. Las masas obstaculizan el desarrollo individual, sea la masa de gente o la masa nuclear. El ave de la esperanza se posa sobre la cabeza de una nueva generación que guarda con ahínco “asombros sin abrir para el final de la última guerra” (G de León). La esperanza huye del protagonista en el momento de su muerte quizá para posarse en el árbol seco al pie del cual descansa el pequeño hombre preguntándose por el origen de la palabra. *El espejo* refleja la obra anterior y posterior de Tarkovski, quizá por eso su lugar es el cuarto, se ubica entre dos trinidades: la que expone el caos y al que intenta dar una salida. En *El espejo* están reflejadas la mirada de terror de Iván ante la guerra, el silencioso rostro de Rubliov espantado por la pérdida de la fe y los indescifrables rasgos de Kris hundido en el mar de su conciencia, pero también contiene el fatigado rostro del perseverante Stalker, las adustas facciones del poeta Andrei luchando contra su nostalgia y la mirada demente del loco Alexander renunciando a todo como agradecimiento ante la postergación de la fiesta de los misiles. Todos los rostros son el de Tarkovski, el artista preocupado, a mitad de su carrera por “contar la historia de un hombre que sufre por sentir que no puede pagar a su familia todo aquello que le han dado; que siente que no los ha amado suficientemente y al cual todo esto lo atormenta y no lo deja vivir.” *El espejo* habla “de mi perpetua piedad por ellos y de mi insuficiencia para poderlos recompensar por lo que me dieron.” En *El espejo*, los sentimientos humanos “son una fuente de ofuscación e incomprensión para el personaje principal, el cual no

podía entender por qué se encontraba condenado a sufrir perpetuamente a causa de ellos, a causa de su amor y de su afecto.”

Según datos de Maya Turovskaya, la versión final del guión fue entregada a mediados de 1973 mientras que la filmación comenzó en septiembre de ese año y fue terminada en marzo de 1974. La respuesta del público fue apabullante. Los espectadores enviaron cartas al director mostrándole críticas o alabando su obra ya que se sentían identificados con lo ahí expuesto, demostrando que era correcto lo dicho por Tarkovski con relación a que no hay sentidos ocultos en el film, lo que pasa es que “no estaban acostumbrados a la poética de un cine de imágenes.”

Para el crítico francés Thierry Cazals: “el espejo no es la herramienta de la reproducción de lo mismo por lo idéntico, sino la puerta misteriosa de una identificación sucesiva a través de los tiempos y las edades de la vida.” Por su parte el crítico mexicano Jorge Ayala Blanco expone que “El espejo es el filme más bello, sutil e indescifrable que haya producido el cine ruso en varias décadas, aunque de vuelo lírico muy programado. Una pieza límite, una contundente obra de resistencia en contra del realismo burocrático, una indirecta reivindicación de los inalienables derechos del individuo a sumergirse en las visiones y los fantasmas de su interioridad afectiva, un cine-poema entrañable y hermético, una autobiografía reflejada en los diminutos fragmentos de un espejo recóndito, una película para ser soñada más que vista, un acertijo sensible cuya complejidad está menos en la estructura de las imágenes que en la mente de quien quiere ver en ella claves y signos secretos (...) Una plácida remembranza en busca de la inmortalidad y la congoja inconfesable, en la perenne agonía de lo universal y lo absoluto. En el absoluto sin lógica ni cronología del éxtasis material: campos domésticos, fuegos en reposo, pájaros en el crepúsculo, caricias acústicas con ecos de Pergolesi y Purcell, vientos repentinos en la conciencia solitaria del niño, insoslayable preciosismo fotográfico, indecisión de los planos oníricos y reales.” Para Ayala, a pesar del discurso fragmentado “Todo se ha vuelto equilibrio feraz en el dominio de El espejo”.

El 13 de febrero de 1982 Tarkovski escribió en su diario: “*Mi historia no es agradable de leer. No es dulce y armoniosa como lo son las historias inventadas. Tiene un sabor sin sentido, de*

locura, de confusión y de sueño, como la vida de todo hombre que no quiere mentirse. Esas palabras que sirven de epígrafe al Demian de Hesse... podrían igualmente ser puestas de manifiesto de mi film El espejo. Yo no quería más que tratar de vivir lo que quería espontáneamente surgir de mí. ¿Por qué era tan difícil? Es toda la explicación de la escena con el tartamudo, que de hecho es el epígrafe de mi film.¹⁸” Decir lo que se siente o sentir lo que se dice. El dilema de Quevedo es absorbido por el discurso de *El espejo*. Si el tartamudo logra hablar espontáneamente y sin errores, su frase se ve opacada por el epílogo de la obra, por el grito salvaje de un niño que es la expresión pura, sin código, del alma humana. Un grito que se pierde en el tiempo como lo hace la cámara entre los árboles al final de *El espejo*.

STALKER (Ver Láminas 14, 15 y 16)

En su oscura casa de paredes humedecidas, Stalker (Alexander Kaidanovski) duerme con su esposa (Alisa Freindlikh) y su hija (Natasha Abramova). Un tren pasa cerca del lugar moviendo los objetos puestos en un buró. Stalker se levanta y se asea, tiene que trabajar. Su esposa le suplica que no lo haga, que se busque un trabajo humano. Él no hace caso y se retira dejando a la mujer llorando. Va a la taberna en donde lo esperan el escritor (Anatoli Solonitsin) y el científico (Nikolay Grinko), a quienes ha de guiar hacia el lugar prohibido: la Zona. Después de burlar a la guardia, huyen hacia la Zona a bordo de un artefacto que corre en las vías del tren. Al llegar a su destino, se internan en la región siguiendo con detalle las instrucciones de Stalker quien les pide respeto y precaución. Llegan a un lugar en ruinas en donde hay un río y un pozo lleno de mercurio. El científico se separa, pero es encontrado posteriormente en el lugar donde ingresaron. Después de discutir sobre las ventajas y desventajas del arte y la ciencia y su posición ante la fe, los tres hombres toman una siesta mientras la cámara toma objetos hundidos en el agua al tiempo que una voz femenina en off recita un pasaje del Apocalipsis. Al despertar siguen su camino y se internan en un túnel. El escritor es designado por la suerte para encabezar la marcha. La Zona es un sistema de trampas y hay que ir con cuidado. Escritor desobedece y se adelanta para llegar a una

habitación cubierta de dunas sobre las cuales vuela un cuervo. Stalker les ordena que se agachen y regaña a Escritor por su osadía. Un perro negro los observa y los sigue. Después ingresan juntos a un lugar que es la antesala del Cuarto, el sitio en donde todo sus deseos serán cumplidos. Un teléfono suena, Científico contesta e informa del lugar donde se encuentra. Cuelga y saca una bomba con la que desea destruir el lugar, Stalker se lo impide y se desata una riña. Stalker ruega a Científico que no destruya el cuarto ya que representa la última esperanza de la humanidad. Resignado, el científico desarma la bomba y la arroja al agua. Los tres hombres se sientan espalda con espalda y la lluvia cae sobre sus cabezas. La bomba descansa en el fondo del agua y un pez nada sobre ella mientras de fondo se escucha el Bolero de Ravel. Los tres hombres regresan a la taberna donde ya espera la esposa y la hija de Stalker quienes se lo llevan a casa acompañadas del perro negro. Al llegar a su casa el Stalker descansa mientras se lamenta de la pérdida de fe del género humano. El perro bebe la leche servida por la esposa, ésta enciende un cigarro y cuenta a la cámara lo sucedido desde que se casó con Stalker. Deja en claro que a pesar de sus sufrimientos, la une un profundo amor a su esposo. En la última secuencia, la hija de Stalker lee unos versos y después, por telequinesis, mueve unos objetos puestos sobre una mesa. Los objetos caen. Vuelve a pasar el tren mientras de fondo se escucha el Himno a la Alegría de Beethoven.

El 24 de febrero de 1977 Andrei Tarkovski escribió en su diario: "Se destapó una botella de champaña el primer día del rodaje de Stalker, el 15 de febrero de 1977." Con ese acto iniciaba lo que sería la última película del cineasta filmada en Rusia, el adiós a su patria, la profecía ética con innegables connotaciones políticas. Este significado parecía no ser el principal objetivo del autor ya que el 23 de diciembre de 1978 escribió: "El film marcha bien. Es nuevo para mí –en primer lugar porque es simple en su forma, luego porque rompe con el enfoque tradicional de los objetivos y funciones del film como tal.

"En este film quiero casi hacer estallar la relación con el día presente, y regresarme hacia el pasado, donde la humanidad cometió tantos errores que está molesta de vivir hoy en día como en

una niebla. El film habla de la existencia de Dios en el hombre, y de la pérdida de la espiritualidad por la adquisición de un conocimiento engañoso.”

Precisamente ese conocimiento engañoso está representado, en el film, por el Escritor y el Profesor (Científico), quienes materializan el escepticismo del arte y la ciencia. El primero está sumido en una lucha interior que en lugar de llevarlo al verdadero origen del arte, lo pierde en una serie de argumentos que usa como débil sistema de protección; el segundo está empeñado en encontrar, a través de metodologías objetivas el origen primario de todo cuanto existe. Por eso van a la Zona, específicamente al Cuarto, para desentrañar por medio de sus esquemas preconcebidos lo que sólo es explicable a partir de la negación de la racionalidad o a través del cristal de la fe.

Para Krzysztof Rogulski , el escritor “aparece como un ser incapaz de asumir su debilidad, un elemento necesario según Tarkovski para una resurrección moral, e incapaz también de sacar conclusiones justas de su autoanálisis, medio cínico, medio desesperado.¹⁹” Por su parte “el Profesor encarna la soberbia desmesurada de la ciencia moderna, incapaz de responder a las cuestiones verdaderamente vitales de nuestra época, la ciencia que ignora a los hombres en su sueño loco de gloria y poder.”

Los dos personajes pretenden encontrar la verdad en la Zona, incluso el Profesor trata de destruir el sitio, como una respuesta lógica de eliminar lo inconcebible, reflejo obvio del bombardeo de radiaciones al océano de Solaris. Intolerancia metodológica: lo que no es accesible a través de mis medios, hay que destruirlo, las reglas no admiten excepciones. Negación de lo otro: negación de la propia ignorancia protegida por un endeble escepticismo. Si Boriska tomó como método la propia intuición para crear el aparato que produce un sonido unificador, los seres que inventaron la gran bomba siguieron al pie de la letra el método aniquilador: si eres incapaz de comprender, destruye. Thomas Merton no se equivocaba cuando advirtió del inmenso peligro que representa la gente cuerda que es la que fabrica las bombas, la que va a apretar el botón, gente tan cuerda como Eichman que aprobó los tests de cordura tan fácil como aprobó la masacre de millares de judíos en el campo de concentración que orgullosamente dirigía.

Tarkovski afirma que la Zona “no simboliza nada, del mismo modo que nada simboliza alguna otra cosa en mis películas: la Zona es la Zona, es la vida, y por el hecho de atravesarla, un hombre puede hundirse o salir con bien. Si lo logra o no, depende su propia autoestima y de su capacidad para distinguir entre lo que importa y lo que solamente es pasajero.” Si la Zona es la vida, entonces el argumento del cineasta denota la idea de que en lo cotidiano subsiste lo maravilloso, lo irreal, lo que sólo es posible percibir estando libre de prejuicios.

Sin embargo, la Zona es algo más. Es un lugar devastado, con ruinas aterradoras donde se oxida el progreso. La naturaleza invade los despojos que en algún tiempo significaron la comodidad humana, pero el sueño ha terminado. El holocausto pasó y los ecos acechan para atestiguar el fin: mientras los visitantes duermen, una voz femenina que deambula entre la dulzura y la demencia recita el pasaje apocalíptico en que es abierto el sexto sello ante la cólera del Cordero. El pasaje culmina con una risa burlona, la profecía se ha cumplido. Rogulski añade: “Stalker es la historia de la humanidad después del fin del mundo. Tres hombres deambulan a través de las ruinas que se levantan como un signo de la abolición de los tiempos, como un signo de la ruptura definitiva entre la Naturaleza y la Historia. El Apocalipsis tuvo lugar y nadie se dio cuenta.” Pero el mismo autor inicia su ensayo con una narración que recrea el regreso a Polonia de los presos políticos de los campos de concentración siberianos en agosto de 1957. Este hecho, para él, tiene mucha relación con Stalker, ya que los presos también salían de su propio Apocalipsis igual que el protagonista de la obra, su rostro cansado, su expresión de supervivencia, denotaban el sufrimiento de miles de personas que por alguna razón regresaron, como Dante, del mismo infierno.

Turovskaya coincide: “Previamente la palabra ‘zona’ tenía para los rusos una asociación con los campos de Siberia; pero en 1986 iba a adquirir el mismo sentido que tenía en este film... el sitio de una catástrofe. De repente, nuestras pantallas de televisión con ruina causada no por una guerra y con paisajes más fantásticos que alguna de las maravillas de la pantalla plateada: hogares y jardines vacíos, y bosques donde ningún pie humano se hubiera atrevido a pisar. Eso era la frontera de la Zona...”

Para Johnson y Petrie: “La altamente vigilada y enrejada Zona ha sido vista por muchos críticos —especialmente en el oeste— como una más que transparente metáfora de la Unión Soviética, del mismo modo que del bloque Oriental en su totalidad: la palabra “Zona” se refiere en ruso coloquial a la red de campos de labor y Stalker mismo (quien ha cumplido una pena en prisión) tiene la cabeza afeitada y ropa andrajosa de un típico *zek* (nativo).”

Si el Escritor y el Profesor representan las dos vías del conocimiento humano racional, Stalker avanza por el sendero de la fe. El personaje es un guía espiritual muy parecido al Don Juan que conduce a Carlos Castaneda en el universo místico de los indios yaquis. No es aventurada esta comparación si se recuerda que Tarkovski tuvo entre sus planes el filmar *Las enseñanzas de Don Juan* debido a la grata impresión que le provocó el relato. Siguiendo con esta exégesis, el perro negro encontrado en la Zona y que acompaña a Stalker hasta su casa podría ser visto como lo que Don Juan llama *el aliado*, un animal que en todo momento acompaña al hombre de poder a través de sus travesías por la vida y que tiene su base en la creencia del nahual, reencarnación animal de espíritus negativos.

Stalker es una incógnita desde su nombre. Para Guy Gauthier “*To stalk*, en inglés significa: avanzar furtivamente, y es clandestinamente que los héroes entran en la Zona (...) *Stal*, en ruso significa ‘acero’, de donde se forma el nombre de Stalin. Un *starets* era, en la antigua Rusia, uno de esos monjes predicadores, taumaturgos o profetas, como los que se encuentran en *Los hermanos Karamazov* de Dostievski, o en la historia con Rasputín (...) La esposa de Stalker califica a éste de ‘bienaventurado’ cuando ella se dirige al espectador. *Stchastie* puede, en ruso, traducirse como ‘el bienaventurado’²⁰.”

No obstante todas las connotaciones lingüísticas que sugiere la palabra Stalker, el personaje puede muy bien prescindir del nombre sin perder sus características básicas: bondad, fe y un dejo de locura que se desarrollará completamente en posteriores personajes como Domenico y Alexander. “Stalker —dice Tarkovski— aparentemente es débil, pero es en realidad esencialmente invencible a causa de su fe y de su voluntad de servir a los demás.” Quizá por esa tendencia servil es que Stalker

se siente encarcelado en todo momento y lugar con excepción de la Zona, donde se deja guiar por la voz de la intuición. En la Zona, Stalker vive, cosa que no hace en su hogar ubicado en medio de una zona fabril, contaminada y fría que es el tipo de paisajes defecados por la sociedad industrial después de devorar infinidad de recursos naturales: humo en el cielo, charcos de aguas putrefactas, trenes que interrumpen el sueño, toda la herencia de la revolución industrial. Los ferrocarriles predominan no como un toque pintoresco, sino quizá como una grotesca metáfora de una humanidad conducida por caminos de metal hacia un destino prefijado. La casa de Stalker, lo mismo que la taberna, parecen haber sido extraídas de alguna obra de Dostoievski. No tienen la luz de las cabañas de *El espejo*; por el contrario, conservan humedad en las paredes, son oscuras y ambientan perfectamente la desazón, el hastío y el nihilismo que habitan debajo de los tonos pastel y los decorados cursis y plastificados de los hogares felices de la progresista sociedad actual.

El color es uno de los elementos más destacados en la película por su carácter semiótico. No se usa arbitrariamente, sino que aparece con una función específica en cada secuencia, trátase del sepia, el blanco y negro o el color total. Jacques Gernsterkon y Sylvie Strudel hacen una interpretación de los tonos y su significación espiritual: “El sepia, que resulta de la degradación de una película de color, es el significante de la degradación del estado espiritual de la sociedad en la sociedad moderna, del ahogo de la fe y de la pérdida de lo sagrado; de esta manera todos los planos en el exterior de la Zona, que se refieren a la realidad social o histórica, son filmados en sepia.

“El blanco y negro es asociado al registro biológico que experimenta encarnarse tanto en el perro-lobo como en la animalidad de una naturaleza humana reducida al estado larvario o esclava de sus pasiones; el blanco y negro expresa así el ladrido del espíritu, el grado cero de la vida.

“En cuanto al color, del cual el efecto antirrealista es perfectamente adecuado a su función simbólica, manifiesta la presencia de lo sagrado, tanto en el espacio (la Zona), como en el tiempo (el paseo familiar y el plano final son dos momentos de alta espiritualidad).²¹”

La trinidad no sólo se da en el número de tonos de filmación. Citados por Johnson y Petrie, los críticos húngaros Kovács y Szilagyí establecen un significado a la trinidad presentada en la

familia de Stalker, de acuerdo con ellos: la esposa representa el principio ético, Stalker el espiritual y su hija el místico. El número tres también se presenta en la explicación que da el Profesor a una dama burguesa al inicio del film: el triángulo A, B, C es igual al triángulo A', B', C'. Para Gersternkon y Strudel esta figura geométrica también representa el espacio euclidiano en el que se desenvuelven los protagonistas.

Otra idea que se repite es la del viaje que, lo mismo que en *Solaris*, puede ser interpretado de dos maneras: un viaje hacia el exterior o el interior. Entre sus secretos la Zona guarda esta dialéctica, ya que al regreso, los hombres han cambiado en sus posturas. La Zona es un espacio que bien puede ser el alma humana. Rogulski añade que en ese lugar “el tiempo y el espacio cambian constantemente, se enrollan sobre ellos mismos, viven una vida intensa e inexplicable. (Es una idea formulada por el astrónomo inglés Jeans que la física moderna se encamina hacia una imagen del universo que se parece más un gran pensamiento que a una gran máquina. La encontramos ya en *Solaris*). La Zona deviene tal y como nosotros la construimos por nuestro pensamiento. El respeto y la confianza son dos condiciones *sine qua non* se sobrevive en este lugar.” Los hombres exploran sus ideas y sentimientos, el hipotético fin de sus acciones y retornan al punto de partida bajo otras circunstancias. El mismo Tarkovski apunta que cuando los personajes llegan a su destino “se han hecho conscientes de que al nivel más profundo, y más trágico, de la conciencia, eran imperfectos. Habían tenido el valor de verse a sí mismos y habían quedado horrorizados; al final, sin embargo, no tienen el valor de creer en sí.” Hecho que contrasta con la llegada de la esposa de Stalker de quien “su amor y su devoción constituyen ese milagro final que se puede oponer a la falta de fe, al cinismo y al vacío moral que envenenan al mundo contemporáneo y de lo cual tanto el escritor como el Científico son víctimas.”

En *Stalker* los movimientos de la cámara son lentos, predominan los planos-secuencia que cada vez adquieren un significado mayor. Antoine de Baecque²² destaca un hecho inusitado en el plano con el que inicia la película: la cámara entra por la puerta en un travelling recto, al llegar a la cama donde duerme Stalker con su familia, se desplaza de derecha a izquierda, describiendo una

cruz. Este tipo de recursos acentúan el cada vez más depurado lenguaje cinematográfico de Tarkovski quien decía que con *Stalker* “estaba tratando, con mayor consistencia que antes, de convencer a la gente de que el cine, como lenguaje artístico, tenía las mismas posibilidades que la literatura. Quería demostrar que el cine es capaz de observar la vida sin intervenir, con crudeza u obviedad, en su continuidad. Es ahí donde veo la verdadera esencia poética del cine.” Esta economía de medios, heredera del estilo de Bresson, provocó que Tarkovski tratara de eliminar elementos que denotaran una “atmósfera poética” porque “mientras con más precisión formule la idea central y con mayor claridad me defina a mí mismo el significado de la acción, más significativa será la atmósfera que se genere. Todo comenzará a reverberar en respuesta a la nota dominante: los objetos, el paisaje, la entonación de los actores. Todo se interrelacionará y será necesario. Una cosa hará eco a otra en una especie de intercambio general, y una atmósfera nacerá como resultado de toda esta concentración en aquello que es más importante.”

Síntesis filmica. A partir de *Stalker* las obras de Tarkovski contendrán una poesía más depurada, más concentrada, alejadas del huracán, de imágenes y sueños que fue *El espejo*. Podríamos afirmar que la obra de Tarkovski se divide en dos: la anterior a *El espejo*: arriesgada e impetuosa; y la posterior: sobria y concentrada. Como planetas, estos seis films describen sus órbitas elípticas alrededor del sol-espejo, en cuyo centro descansa la fuerza gravitacional que mantiene en perpetuo movimiento al sistema: la poesía.

El cambio es notorio. En las casi tres horas de duración del film sólo transcurren 140 planos, divididos en 12 secuencias. Johnson y Petrie destacan que el promedio de duración de los planos es de casi un minuto, cuando en *El espejo* era de 30 segundos; además agregan que muchos de éstos deambulan entre los tres y cuatro minutos siendo el más largo (6 minutos, 55 segundos), aquel que presenta a los personajes en el Cuarto. El ritmo es más lento. La música adquiere mayor peso semiótico y la barrera entre sueño y realidad que ya de por sí era endeble, ahora apenas se nota, aunque no desaparece del todo. El enorme cineasta sueco Ingmar Bergman lo diría mejor: “Cuando descubrí los primeros films de Tarkovski, fue para mí un milagro. (...) Si Tarkovski es

para mí el más grande, es porque el aporta al cinematógrafo —dentro de su especificidad— un nuevo lenguaje que le permite asir la vida como apariencia, la vida como un sueño.²³

Basada en la novela *Pic Nic a la orilla del camino* de los hermanos Strugtasky, la quinta película de Tarkovski es protagonizada por algunos actores ya tradicionales en el director ruso: Alexander Solonitsin y Nicolay Grinko, a los que se agrega Alexander Kaidanovski en el papel principal. Para el crítico Marcel Martin, esta segunda incursión de Tarkovski en el género de ciencia-ficción es, en tanto que tal “muy superior, por su originalidad y su inteligencia, a la mayor parte de las producciones del género. Pero es mucho más que un film de género: es una auténtica obra maestra artística portadora de un importante mensaje humanista.²⁴” Sin embargo, el teórico francés también arremete contra ciertos aspectos de la película: “Me parece que el film se vuelve un poco lento por alargamientos inútiles para su continuidad dramática y por paréntesis superfluos para su cohesión estética.”

Sería demasiado reiterar los absurdos y ya clásicos argumentos con que las autoridades soviéticas trataron de boicotear el film. Baste señalar, como dato chusco, la acusación que hace Tarkovski en su diario a Pavlionok de querer censurar el film por usar en un diálogo la palabra: Vodka, “el símbolo de Rusia”.

A pesar de todo, el 13 de mayo de 1980 *Stalker* fue presentada en el Festival de Cannes. El apunte del 16 al 17 de mayo, consignado en su Diario, cita: “Martine Offroy telefoneó de Cannes. Ella contó el inmenso suceso de *Stalker* y que, por la demanda del público y del jurado de los críticos, el film será exhibido por segunda vez mañana.”

Tarkovski concluye que el tema de *Stalker* “es el tema de la dignidad humana; de aquello que significa la dignidad, y de cómo un hombre sufre cuando carece de respeto por sí mismo.” Y agrega: “En *Stalker* pude hacer una especie de declaración total; esto es, que sólo el amor humano es, milagrosamente, una prueba en contra de la torpe afirmación de que no hay esperanza para el mundo: el amor es nuestra posesión común, e incontrovertiblemente positiva —aún cuando no sepamos bien a bien cómo amar.”

Si el viaje en *Stalker* era un objeto de conocimiento, un medio para superar la aterradora realidad, Tarkovski estaba a punto de emprender un viaje sin retorno. Con *Stalker*, Rusia quedaba atrás. La película es el desgarrador documento que el cineasta dejó como nota de despedida. La idea puede resumirse en el plano en que los tres hombres se sientan espalda con espalda mientras la lluvia cae sobre sus cabezas. Arte, Ciencia y Fe, unidas e indiferentes, apoyándose una sobre las otras, recíprocamente. Y en medio de esa triple pared dorsal habita la duda original del hombre, la que tiene el secreto de su oscuro nacimiento, la que ningún poema, tratado o religión podrán alcanzar. Duda que pesa y punza y que, junto con los hombres es empapada por una lluvia imprevista que se desploma como la única certeza real. Después... la calma.

NOSTALGIA (Ver Láminas 17 y 18)

En medio de una espesa niebla, el poeta Andrei Gorchakov (Oleg Yankovski) y su bella intérprete Eugenia (Domiziana Giordano) llegan al templo de la Madonna del Parto. El poeta se niega a entrar, Eugenia sí lo hace y presencia una procesión de damas que cargan la figura de la virgen a la que abren su túnica para que escapen decenas de pájaros. El sacristán invita a Eugenia a que se arrodille y tenga sumisión, ella no puede y se va. Se hospeda en el hotel junto con Andrei quien se encuentra en Italia con el fin de investigar la vida que en ese país tuvo el compositor Pavel Sosnovski. Después de instalarse se acuesta y sueña con su tierra y su familia, mientras llueve. Al despertar se dirige con Eugenia a Baño Vignoni donde se encuentra la piscina de Santa Catarina en la que algunos burgueses se bañan y se ríen de Domenico (Erland Josephson) ya que encerró a su familia durante siete años en espera del fin del mundo hasta que la policía los rescató. Domenico, acompañado de su perro, pasea alrededor de la piscina, el poeta se interesa en él y pide a Eugenia que lo lleve hasta su casa. La intérprete obedece y trata de conseguir una entrevista, pero Domenico la ignora, ésta se enfada y se va. El poeta se acerca, inspira confianza a Domenico y lo invita a pasar a su casa. El lugar está en ruinas, hay goteras en todas partes y objetos muy raros lo decoran. Después de invitarle pan y vino, Domenico le da una vela al poeta para que cumpla con el rito de atravesar la piscina de Santa Catarina, sin que se apague,

realizando con este acto un sacrificio necesario para la salvación de la humanidad. El poeta regresa al hotel donde lo espera Eugenia. Le cuenta de la aventura con Domenico y ésta se enfada, lo acusa de ser aburrido, confiesa su intención de tener una aventura con él, sale enfurecida y en el pasillo lo golpea. Decide irse a Roma. El poeta vuelve a soñar con su familia, aunque también aparece Eugenia. Al despertar va a Baño Vignoni donde se embriaga con vodka, mientras lee el libro de versos de Arseni Tarkovski que le arrebató a la intérprete. Vuelve a quedarse dormido y sueña que su reflejo en un espejo es el de Domenico, además se imagina caminando entre las ruinas romanas mientras Dios conversa con Santa Catarina quien pide por su salvación. Despierta mientras su libro es consumido por el fuego. Decide regresar a su país, pero una llamada de Eugenia desde Roma le advierte que Domenico está a punto de realizar un acto en la estatua ecuestre de Marco Aurelio. Desde este sitio Domenico se dirige a varias personas exhortándolas a recobrar la fe, a volver al lugar en el que el hombre tomó el rumbo equivocado. Mientras esto sucede, el poeta cancela su viaje y se dirige a la piscina, la cual está vacía debido a que la están limpiando. Enciende la vela y comienza a avanzar, ésta se apaga. Vuelve a intentarlo y a la mitad del trayecto el fuego se extingue. En Roma, Domenico acaba su discurso, avienta volantes y se rocía gasolina en el cuerpo. Pide música, pero el encargado grita que no sirve el aparato. Domenico se prende y se avienta al vacío mientras que el Himno a la Alegría comienza a escucharse ante la mirada de espanto de todos los presentes. Eugenia llega tarde. Domenico ha muerto. En un tercer intento el poeta avanza a través de la piscina y con muchos esfuerzos llega hasta el otro lado y, al colocar la vela sobre una piedra, muere. Al final, el poeta se encuentra sentado al borde de un pequeño estanque, con su perro; en la parte trasera se distingue su casa y sólo hasta que la toma se abre se pueden apreciar las ruinas de una iglesia romana que contiene a todo el conjunto. Comienza a nevar.

La primera obra de Tarkovski filmada totalmente en el extranjero, tiene su origen en el guión "El fin del mundo", planeado por el director ruso y el guionista italiano Tonino Guerra. El 10 de abril de 1979, Tarkovski escribió en su diario: "Tonino y yo hemos imaginado un guión que me

gusta mucho: *Il fine del mondo*: A la espera del fin del mundo, un hombre se recluye en su casa con toda su familia –el padre, la madre, la hija y el hijo. La madre trae al mundo un segundo hijo. El padre es muy religioso. Ellos pasan así en su reclusión cerca de cuarenta años.” Cuando la policía se percata de su existencia, los rescatan en un estado lamentable. “El mayor de los hijos dice a su padre que cometió un crimen, cerrándole así durante tantos años su verdadera vida. En el momento en que se lo llevan, el hijo más joven dice, mirando a su alrededor: ‘Papá ¿es esto el fin del mundo?’”. Esta idea aparecería en *Nostalgia* como el conflicto principal de Domenico; la escena antes descrita fue parcialmente filmada como un recuerdo del personaje, hay pequeñas variaciones de acuerdo con la idea original y de hecho comienza cuando llega la policía a rescatar a la familia.

A finales de abril y principios de mayo de 1980, el guión de *Nostalgia* va tomando forma. Se cambia la idea de la muerte de Gorchakov, de un asesinato accidental se pasa a un ataque al corazón. El 3 de mayo quedó estipulada en su diario la primera secuencia, ese mismo día Tarkovski anotó otro hecho: “Una cosa asombrosa me pasó hoy. Estábamos en Loreto, donde Franco Terilli dirigió una súplica a su santo patrón, uno de los difuntos papas. En Loreto se encuentra una iglesia famosa (como en Lourdes), al interior de la cual fue transportada desde Nazareth, la casa donde habitaba Jesús. Como me encontraba en esta iglesia, sentí que era una pena que no pudiera orar en una iglesia católica –no que no pudiera, sino que no lo deseaba: es sin embargo un lugar que me es extraño. Luego fuimos a parar por azar en una pequeña villa a la orilla del mar, Porto Nuovo; y en una vieja y pequeña iglesia del siglo XIX, he ahí que percibo sobre el altar, una imagen de nuestra virgen de Vladimir. ¡Era increíble! En pleno país católico, ver de repente, en una iglesia, un icono ortodoxo, justo en el momento en que yo lamentaba no poder rezar en Loreto ¿No era un verdadero milagro?”

Probablemente este inesperado alojamiento de un icono ortodoxo en una iglesia romana provocó en Tarkovski la idea de la última secuencia de su film. Italia acogió en *Nostalgia*, todo un universo ruso representado en la figura del poeta y sus recuerdos, así como el altar de esa iglesia resguardaba a la virgen de Vladimir, un símbolo en el catolicismo ortodoxo. Ya no había

separación drástica, sino conjunción armoniosa: un espacio contiene al otro espiritualmente sin degradarse, por el contrario: enriqueciéndose. En los verdaderos espacios místicos habita el espíritu, no la división clerical.

Durante su estancia en Italia, Tarkovski filmó el documental *Tiempo de viaje*, a partir de un guión de Tonino Guerra. La filmación se realizó en 1981 tomando como locaciones lugares que posteriormente aparecerían en *Nostalgia* y que dos años antes habían causado una gran impresión al director ruso, tales como la iglesia en ruinas de Formello, la Madonna del Parto de Pierro della Francesca (*Ver Lámina 27*), y la Piscina de Santa Catarina en Baño Vignoni. A Tarkovski le sorprendió la anécdota de que cuando se quiso trasladar el cuadro de la virgen a un museo, las mujeres de Monterchi se opusieron y lograron que permaneciera en su lugar.

Turovskaya afirma que pocos se han mostrado factibles para desitalianizar Italia tan efectivamente como Tarkovski. Y es que las locaciones no muestran la belleza tradicional del país, sino que expresan una belleza escondida, no turística: la de las ruinas, la de los tonos oscuros, la de la niebla que envuelve al poeta en la secuencia inicial cuando dice estar harto de paisajes bonitos. Esa voz es la de Tarkovski, la del hombre en busca de significados espirituales y no escenografías ostentosas. Para él, las ruinas italianas son “fragmentos de una civilización a la vez universal y ajena, son como un epitafio a la futilidad del esfuerzo humano, como una señal de que la humanidad ha tomado un camino que la puede llevar únicamente a la destrucción.”

Una ausencia notable en *Nostalgia* es la de Alexander Solonitsin. Antes de su partida definitiva a Italia, ocurrida el 7 de marzo de 1982, Tarkovski fue a visitar a Solonitsin a Moscú cuando ya estaba muy enfermo. En abril, su mujer le escribe avisándole de su recuperación y piensa en él para “La bruja”, ya que había ofrecido el papel de Gorchakov a Kaidanovski desde un año antes. “El guión de *Nostalgia* —escribe Tarkovski— fue escrito pensando en Solonitsin y parece un hecho simbólico el que la muerte del actor de algún modo dividiese, por decirlo así, mi carrera artística: la primera, la transcurrida en Rusia, y la otra, que incluye todo lo que me ha ocurrido y me ocurrirá desde que abandoné mi patria.”

No obstante la pérdida de su actor favorito, Tarkovski eligió para reemplazarlo a Oleg Yankovski, quien ya había trabajado con él en *El espejo* interpretando al padre del protagonista. Andrei Gorchakov es el papel a representar; un personaje que, como Kris Kelvin y Aleksei, es víctima de sus recuerdos. Gorchakov podría definirse –según su autor– por su alienación profunda frente a sí y frente al mundo; por su incapacidad de encontrar un equilibrio entre la realidad y su anhelo de armonía; y por su estado de nostalgia provocado por la lejanía de su país y un anhelo global por la plenitud de la existencia. Tarkovski añade que Gorchakov muere porque es incapaz de superar su propia crisis espiritual y de “volver a colocar en su lugar un tiempo que –para él era evidente también—se había dislocado.”

Turovskaya compara al personaje con Stalker y concluye que los dos son buscadores, investigadores, señalados por una marca distintiva: una parte del cabello decolorada. Este signo marca un clan en la población que habita la geografía tarkovskiana: quizá son los seres más infelices en todos sus films. El primero busca la reivindicación de la fe y ante la imposibilidad se refugia en la resignación; el segundo busca las huellas de su presente en el pasado, la cercanía a su patria a partir del alejamiento, pero se pierde en el dolor de los recuerdos y se aferra a un último acto de fe que culmina en su muerte. Sin embargo Gorchakov se ve influenciado rotundamente por la presencia de Domenico.

Interpretado magistralmente por el actor Bergmaniano Erland Josephson, Domenico es el hombre que representa el grado más alto del auto-sacrificio. Este bonzo moderno rompe las rígidas estructuras racionales y desde las grafiteadas paredes de su casa implora su ruptura: $1+1=1$. Ante la amenaza del fin del mundo, Domenico enclaustra a su familia en un hecho que tiene sus orígenes en la escena documental presentada en *La infancia de Iván* y que muestra los cadáveres de los hijos de un militar nazi que intuyendo la derrota prefiere la muerte para todos los miembros de su familia. Turovskaya agrega que posiblemente sea un eco de la influencia que provocó en Tarkovski *La dolce vita* de Fellini “en la cual el intelectual Steiner asesinó a su esposa y su familia para evitarles la catástrofe de una guerra atómica.” A pesar de todo, Domenico vive hundido en su

principio original: el mundo está mal, hay un desequilibrio, es necesario un sacrificio para que todo vuelva a la normalidad. Encuentra un aliado en el poeta Gorchakov que, aunque por diferentes razones, es tan infeliz como él. Domenico es un anacronismo: monta en una bicicleta que no avanza, es decir: no se deja llevar por el vértigo seductor de la técnica. Como las ruedas de su inútil aparato, no avanza, gira sobre sí mismo en una especie de fuerza centrífuga espiritual que atrapa al poeta desde la primera ocasión que lo ve. Su discurso en Capitoline Hill está plagado de alusiones a la salvación de la humanidad, y su público está compuesto no por triunfadores cara-bonita con sonrisas de código de barras arquetipos del éxito en la sociedad posmoderna; por el contrario, entre sus oyentes hay prostitutas, mendigos, locos y burócratas, marginados sociales en busca de una salida, personas de carne y hueso, de sangre y espíritu, cuyo comportamiento sólo puede ser analizado por una ética menos hipócrita y más real que la encontrada en la pseudo-literatura de superación personal que inunda el mercado mundial. Un curso de superación espiritual es impartido por Domenico desde lo alto de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, las conclusiones obtenidas son pesimistas: todos somos perdedores al aceptar un régimen que delega lo espiritual y la única solución es volver individualmente a los orígenes. Domenico se enciende, su perro ladra y en el fondo las notas del Himno a la Alegría intentan expandirse, lográndolo una vez que el disco adquiere la velocidad adecuada. Los coros inundan la secuencia en que Domenico calcinado muere ante la probable mirada satisfecha de Prometeo encadenado.

Para Tarkovski, Domenico se caracteriza por su idea de que la sociedad no ofrece protección alguna, sin embargo encuentra en sí mismo fuerza y nobleza de espíritu para oponerse a la realidad, una realidad que degrada al hombre. Domenico además se burla de su pequeñez, habla del catastrófico mundo actual al cual no se puede salvar de esta civilización moderna, enferma e imposible individualmente, sino en conjunto.

Para completar la trinidad emerge, como escapado de alguna pintura renacentista (*Ver Lámina 27*), el rostro de Eugenia. Domiziana Giordano viene a ser la otra cara de margarita Terejova. Si esta última con sus grandes ojos y sus facciones hieráticas donde la más mínima

sonrisa es forzada, se asemeja en su indescifrable misterio a las vírgenes bizantinas; Giordano, por su parte, con su cabello rizado y rasgos finos, su figura sugerida bajo la holgada ropa, es una visión moderna del tipo de mujeres plasmadas en los lienzos que dieron fama mundial a la Italia del siglo XVI. Todo esto se ve apoyado por el manejo de la luz, logrando chiaroscuros de alta belleza como cuando Gorchakov abre la puerta de su habitación y ve la mitad del rostro de Eugenia, o cuando se encuentran a punto de ingresar al corredor que rodea la piscina donde incluso le dice que esa luz la hace ver más hermosa. Otro rasgo que acentúa esta alusión son los gestos. Turovskaya hace notar que en el sueño donde aparece Eugenia y María, la esposa del poeta, “las mujeres se tocan tiernamente con los dedos estirados (un gesto de la pintura renacentista)”. Peter Green agrega que los objetos y la manera en que son colocados en la casa de Domenico responden a “sistemas o atributos y símbolos que fueron un lenguaje familiar de la pintura en el pasado” y añade que la decadencia expresada en esos objetos es una “metonímica representación de la fugacidad de la vida.”²⁵ Johnson y Petrie, aceptando la relación existente entre la dama y el movimiento artístico, afirman que al no poder competir en interés con la esposa del poeta y con Domenico, Eugenia regresa a Roma con su amante “una amenazante y siniestra figura cuyas obvias conexiones criminales parecen confirmar el juicio de Andrei en rechazo de alguien que, por toda su belleza, es inescapablemente relacionada con el materialismo y la corrupción de la sociedad moderna.” La escenografía de la secuencia ayuda a justificar esta idea: un gran escritorio antecede a un enorme ventanal colocado al centro, el amante fuma puros y tiene servidumbre, la toma es abierta y deja ver el inmenso espacio desocupado que afirma la separación entre el dueño del poder y el mundo; este tipo de decorados por su simbolismo tienen semejanza con algunas secuencias de Greenaway. La interpretación de los investigadores norteamericanos no parece aventurada, si nos percatamos del acoso de Eugenia hacia Andrei. La presencia de Eugenia es toda una provocación a los sentidos, como lo es también la seducción capitalista que irremediamente toma como gancho el deseo sexual. Eugenia es un seductor espejo de las epistemes.

Turovskaya propone otra interpretación de tan controvertido personaje, para ella “Rusia e Italia son personificadas en las dos mujeres, Eugenia y María, en dos sistemas de color, blanco y negro para las regresiones y color para el presente, y en dos estilos musicales, un canto de una sola mujer y la orquesta de Verdi.” Este comentario nos ubica en otro factor determinante en la película: el uso del color. Si ya en *Stalker* las diferentes tonalidades tenían un significado, en *Nostalgia*, por ejemplo, el uso del blanco y negro o del sepia van a reflejar recuerdos o sueños tanto de Gorchakov como de Domenico, éstos se ven apoyados con el uso de la cámara lenta que los vuelven aún más pausados, como interminables esfuerzos mentales por recuperar el movimiento real. Aunado a esto observamos el tono amarillento de algunos sueños, como el de las ruinas de la iglesia durante la conversación entre Dios y Santa Catarina. En los planos reales hay un premeditado y exacto uso de los claroscuros así como algunos detalles en donde el color aporta una significación diferente a la composición: el vapor surgido de la piscina tiene tonos rojizos y azules que evocan su misticismo, aunque para Turovskaya sean una reminiscencia del infierno de Dante; no obstante, esos tonos contrastan con la claridad del agua que aparece cuando el poeta se embriaga: agua límpida que contiene blanquísimos ángeles, esculpidos o reales como Angélica, la pequeña niña que observa al poeta.

El uso de la cámara de Giuseppe Lanci viene a depurar lo que había intentado Tarkovski en *Stalker*. El ritmo de nuevo es lento y sólo hay 125 planos distribuidos en 13 secuencias. Predominan los planos secuencia los cuales se prestan a juegos simétricos, como la secuencia de los personajes en su primera visita a la piscina. La cámara sigue la ruta marcada por el pasillo que rodea al estanque, avanza transversalmente y después de manera longitudinal para regresar por el mismo camino tomando a unos seres que han cambiado sus vidas en ese corto trayecto. Otra secuencia magistral es la del poeta atravesando la piscina con la vela, el movimiento de la cámara es el de un testigo: *travellings* a derecha e izquierda sin un solo corte: el triunfo del poeta es también un triunfo del camarógrafo. La simetría es una constante. La habitación del poeta es un gran rectángulo oscuro flanqueado por dos haces de luz: el de la ventana y el del baño, colocados en los extremos.

En medio de estos dos paréntesis, se encuentra la cama que es casi imperceptible y que sólo se descubre cuando la cámara se acerca a ella, porque cuando se aleja, ese espacio sin luz es una puerta hacia los sueños.

Los sueños evocan recuerdos y profecías. Uno de ellos destaca por contener una dualidad de personajes característica en el autor: Andrei camina por una calle vacía, encuentra un ropero con un gran espejo (cita extraída de Bergman, según Turovskaya). Al reflejarse, el poeta observa la figura de Domenico. Esta identificación no es nueva en Tarkovski: los personajes son complementarios, están unidos por una liga inmaterial, su vínculo es de índole espiritual. La misión de uno es heredada al otro. Genealogía de la culpa.

Tampoco es nuevo el uso de un solo actor para interpretar dos personajes. En *Nostalgia*, el mismo niño interpreta tanto al hijo de Gorchakov como al de Domenico; además, si es que le adjudicamos cualidades histriónicas a los animales, el mismo perro funge como mascota del hijo de Gorchakov y como acompañante de Domenico; destaca que la raza de este perro sea Pastor Alemán, precisamente como el perro que tenía Tarkovski en Moscú, Dakus, y de quien escribía esporádicamente. Al final del film, el poeta aparece, ya muerto, con el mismo perro, afirmándose así una de las características más especiales que Tarkovski otorga a este animal desde *Stalker*, la de poder ir de una dimensión real a una irreal y viceversa, siempre acompañando a su amo: fidelidad intradimensional.

El 15 de junio de 1983 se terminó de filmar *Nostalgia*. Al respecto Tarkovski escribió: “Yo quería hacer una película sobre la nostalgia rusa, sobre ese peculiar estado mental que afecta a los rusos que se encuentran lejos de la patria (...) ¿Cómo podía yo imaginar, en tanto filmaba *Nostalgia*, que esa agobiante melancolía que llenaba la pantalla en esa película, sería mi destino por el resto de mi vida y que llevaría en mí mismo esa enfermedad por el resto de mis días?”

Según una nota de Bustos García, *Nostalgia* en ruso es un estado de añoranza más profundo, más permanente y más globalizador que el estado a que hace alusión nuestra palabra

Nostalgia: Tarkovski prefirió conservar la palabra en ruso y transcribirla al italiano como título de la película (Nostalghia).

Para Emmanuel Carrère, al ver Nostalgia, “se tiene derecho a un buen paquete de misticismo eslavófilo, a un loco habitado por la gracia y que termina por inmolarsse en el fuego, en una flama simbólica, etc.²⁶” Para el autor, por obvias razones, era algo más, era un acto de amor a su país que –según lo testimonió en una entrevista concedida a Irena Brezna– “posee la cuestión de saber ¿cómo debemos vivir? ¿Cómo podemos, en este mundo dividido, encontrar una posibilidad de entendimiento?²⁷”

Es probable que la respuesta no sea tan fácil. Si Tarkovski es moralista, debemos entender entonces que la única salvación posible es el sacrificio en pos de la humanidad. Sin embargo hay algo más que un aparente sermón en la película, hay una apología de la resistencia, una apasionada defensa de lo subversivo inteligente. Tanto Domenico como Gorchakov son dos outsiders, seres que viven al margen del ritmo fabril, seres que llevan hasta el límite su visión poética del mundo. En *Nostalgia* hay una lucha entre los burgueses apar-entes y los poetas contund-entes (la división no es silábica). Pero mientras los primeros critican sumidos en los vapores de la piscina mística, los segundos planean su salvación, miran hacia adentro para buscar el sentido de su propia vida y de la vida en sí. No hay mensaje político más elocuente, trágico y bondadoso que el de Domenico, no hay sacrificio más significativo que el de la vela encendida llevada por las manos del poeta hasta el otro lado de la piscina. Fuego esperanzador y purificador en su aparente nimiedad, fuego a cuya luz se puede observar nítidamente la superposición de mundos irreconciliables en la realidad, pero unidos en la imagen poética que cierra el film. La nieve cae. La esperanza de Tarkovski es que la vela quede encendida en alguno de los hipotéticos espectadores, ser parte de la contracultural secta del fuego, avanzando en medio de la desierta e incierta noche nihilista.

EL SACRIFICIO *(Ver Láminas 19, 20 y 21)*

Mientras la cámara toma detalles del cuadro La adoración de los magos de Leonardo, aparecen los créditos. Alexander (Erland Josephson) está plantando un árbol aparentemente seco a la orilla del mar. Su hijo, el Pequeño Hombre (Tommy Kjellqvist), lo ve y lo escucha contar una leyenda de un monje que plantó un árbol similar e instruyó a su discípulo para que lo regara diario, sin excepción, como un rito. El discípulo lo hizo y después de tres años el árbol, un día inesperadamente floreció. Mientras esto es contado al Pequeño Hombre, llega en su bicicleta Otto, el cartero (Allan Edwall), quien comienza a platicar con Alexander sobre filosofía. Otto se va, Alexander y el niño llegan a una zona arbolada. Son alcanzados por Víctor (Sven Wollter), un amigo de la familia, y Martha (Filippa Franzén) hija de Alexander. Felicitan a éste último por su cumpleaños y se retiran dejándolo sentado, contándole historias al Pequeño Hombre quien se escapa para tratar de espantarlo dando un brinco sobre su espalda produciéndole un desmayo. Sueña una calle llena de basura, gente corriendo y al Pequeño Hombre durmiendo sobre un espejo. Ya en su casa, Alexander recibe el regalo de Víctor, un libro de iconos. Platica con éste acerca de su antigua vida de actor y es secundado por su esposa Adelaide (Susan Fleetwood). Llega Otto y salen a recibirlo, le trae a Alexander un mapa de Europa del siglo XVII, original aparentemente. Alexander lo agradece. Otto es presentado con el doctor Víctor, le habla sobre su colección de historias asombrosas y cuenta una bastante inverosímil, ante el espanto de los congregados, incluyendo a las sirvientas: Julia (Valerie Mairesse), y María (Gudrún Gísladóttir). Esta última está a punto de retirarse. Otto sufre un desmayo y se recupera rápidamente. De pronto, un estruendo mueve los trastes colocados en las vitrinas, son aviones o misiles. Una jarra de leche cae y todos corren espantados. Afuera, Alexander observa una pequeña casa de madera idéntica a la que habita, pregunta a María acerca de su procedencia y la sirvienta le responde que fue hecha por

el Pequeño Hombre y Otto, como un regalo para él, luego se va. En la casa, los medios anuncian a la población de la inminente guerra y le piden no salir de su casa. Toda la familia, con excepción de Alexander, observa el televisor hasta que éste se apaga. Adelaide sufre una crisis nerviosa y se le inyecta un sedante. Quiere que despierten al Pequeño Hombre, pero Julia se opone. Alexander, va a ver cómo está el niño, no sin antes extraer una pistola de la bolsa de Víctor. Bebe unas copas y reza, ofrece lo que tiene a Dios si todo vuelve a la normalidad. Se duerme y sueña. Despierta y Otto le dice que hay una última esperanza, que debe ir con María y acostarse con ella, pues tiene poderes mágicos. Monta en la bicicleta que le dejó Otto y se dirige a la casa de María. Ésta le recibe sorprendida, le lava las manos y lo escucha. Él le pide que lo ame. Ella se niega y entonces Alexander se pone la pistola en la sien. María lo abraza y se acuesta con él. Flotan abrazados, mientras Alexander sueña con el Pequeño Hombre y las imágenes apocalípticas; las imágenes del sueño concluyen en la casa de Alexander donde éste despierta. Todo es normal. No hay rastros del pánico general. Lo que pidió se ha cumplido. Su familia come afuera de la casa. Él se pone una bata japonesa y se esconde esperando a que se retiren. Cuando esto sucede, Alexander pone en su estéreo música japonesa y quema su casa. El fuego atrae a los familiares. Alexander corre hacia María, se hinca ante ella y le besa la mano. La familia de Alexander lo somete y lo entrega a los enfermeros de la Cruz Roja quienes después de muchos intentos logran meterlo a la camioneta. Ésta avanza seguida de María quien va en una bicicleta. Llegan hasta el lugar en donde está plantado el árbol y hacia donde va el Pequeño Hombre con dos cubetas de agua. Se detiene, igual que María, ante el paso de la camioneta y sigue su camino. María lo observa un momento y se va. El Pequeño Hombre riega el árbol y se acuesta. "En un principio fue la palabra —dice— ¿Qué es eso papá?". La cámara sube lentamente tomando al árbol hasta que queda de fondo el mar, mientras se escuchan las notas de La pasión Según San Mateo de Bach.

Cuenta Leyla Alexander —intérprete de Tarkovski durante la filmación de *El sacrificio*— que "Una tarde de verano, el domingo, me telefoneó Andrei y me dijo que al día siguiente tendríamos una confrontación interesantísima con la productora (Anna-Lena Wibom, con quien el

22 de mayo de 1983 había firmado el contrato para la filmación de *El sacrificio* —en ese tiempo, La bruja— en Suecia). Había soñado y quería filmar ese sueño. Había que equiparse, armarse de paciencia y convencer a Anna-Lena de que desembolsase. En sueños se había visto a sí mismo, tumbado en un diván, muerto. En la habitación entraba la gente y se ponía de rodillas. Había visto a su madre en el espejo, toda vestida de blanco como un ángel. Después había visto una auténtica ‘escena freudiana’; una niña desnuda perseguía unos gallos. Todo ocurría ‘como en el cine de acción retardada’. Había visto además a una mujer sentada a sus pies; creía que era su esposa, pero cuando ella se volvió, tenía otra cara.” La escena se filmó, Andrei sólo incluyó una parte de la secuencia en el montaje definitivo del film. “Cuando el productor de la TV alemana, Ebbo Demant —su documental sobre Tarkovski se titula *En busca del tiempo perdido*-- vio este ‘sueño’, dijo: ‘¡Pero si esa es la escena más fatalista y única de toda la cinta! En ella Tarkovski profetiza su propio destino.’” Y era verdad. La última película del cineasta ruso era una declaración de principios producida ante la intuición de su muerte, aun antes de enterarse de la enfermedad terminal que padecía. La muerte de Solonitsin era una trágica verdad, y la suya se adivinaba a través de la difusa luz nórdica. Los sueños habían hablado, como siempre, adelantándose a la realidad.

El profético testamento filmico de Andrei Tarkovski tuvo sus orígenes en la Unión Soviética. *El sacrificio* en un principio se iba a llamar La bruja, guión que contaba la historia de un hombre enfermo de cáncer que, gracias al consejo de un adivino, acude con una bruja y pasa la noche con ella, después de lo cual se cura. Tiempo después la bruja va a su casa y él se va con ella. Esta película —según su autor— “trataría de una regeneración espiritual que se expresaría a través de la imagen de una mujer.” Esta lucha entre la espiritualidad y el materialismo no era nueva, todas sus obras abordan en cierta medida el mismo problema; sin embargo, *El sacrificio* viene a ser la culminación de ese conflicto y ofrece una última y desesperada solución. “Desde el principio —continúa— me sentí constantemente preocupado por la idea de equilibrio, de sacrificio, por el acto de sacrificarse, por el ying y el yang de la personalidad...”

Como en ya varias ocasiones, la idea originaria del film quedó incrustada en el resultado final. Alexander es el personaje principal de *El sacrificio* y cumple con el rito de acostarse con la bruja no para salvarse del cáncer que se aloja en su cuerpo, sino para salvar al planeta de un cáncer que le corroe desde los tiempos de Rubliov y aún más atrás: la guerra. Alexander, interpretado magistralmente por Erland Josephson, es un heredero directo de las preocupaciones de Stalker y Domenico: la pérdida de la vida espiritual, el inconsciente culto a la técnica y la ausencia de sacrificio como vía hacia la salvación; problemas que, obviamente, también subsistían en la mente de Tarkovski, quien creía que “el hombre contemporáneo se encuentra en un cruce de caminos y debe decidir si continúa con la existencia de un ciego consumidor, sujeto al implacable mercado de la nueva tecnología y de la interminable multiplicación de los bienes materiales, o si busca un camino que lo lleve a la responsabilidad espiritual, un camino que finalmente pueda significar no sólo su salvación personal, sino también la salvación de la sociedad en su conjunto, esto es, el camino de regreso a Dios. El hombre tiene que resolver el dilema por sí mismo, ya que sólo él puede descubrir la vía para una vida espiritual sana, y el resolverlo puede acercarlo a ese estado a partir del cual puede ser responsable de la sociedad. Dar ese paso es sacrificarse en el sentido cristiano del autosacrificio.”

Alexander es otro de los personajes límite característicos en la obra de Tarkovski. Su rústica vestimenta contrasta notablemente con la elegancia y opulencia de sus familiares, con excepción del Pequeño Hombre. Como Stalker, tiene el pelo corto, y como Domenico utiliza al fuego como elemento purificador. Sabe de la banalidad en que ha caído la palabra en un siglo dominado por la imagen y por eso vuelve al origen, a las palabras verdaderas. Reprende al Pequeño Hombre por su incapacidad de hablar, debido a una operación en la garganta (“En un principio era la palabra, pero tú eres mudo como pescado”), y después él sigue hablando, utilizando al lenguaje en su función primordial: el descubrimiento. Por esto mismo se impone como penitencia quedarse mudo. Según Tarkovski: “las palabras son degradadas cada vez más y más a una palabrería hueca; ya no significan nada, esta es la experiencia de Alexander. Nos asfixiamos en información, mas los

mensajes esenciales, aquellos que podrían cambiar nuestra vida, nunca nos llegan.” Ese estéril chorro de información, ese bombardeo indiscriminado de imágenes sólo podía ser contrarrestado lejos de la cultura visual predominante en las ciudades. De toda la familia, sólo Alexander y el Pequeño Hombre nunca ven la televisión. El primero prefiere el mundo auditivo y total de la radio, el segundo está hundido en el sueño, así como María en sus enigmas. Los personajes no dominados por el ojo forman una singular trinidad de seres hipersensitivos: ellos son la esencia de la película.

El hecho de que Alexander sea actor no es arbitrario. Durante la conversación que sostiene con Victor, dice que sus dos mejores papeles fueron en las obras “Ricardo III” de Shakespeare y “El Príncipe Myshkin” de Dostoievski. Turovskaya destaca que “El héroe del film ha probado su alma con absoluta maldad (Ricardo III) y con absoluta bondad (Príncipe Myshkin) y que estos dos, una vez actuados por él, permanecen uno a cada lado de la puerta de entrada a su vida y muerte.” El orden moral de Alexander está equilibrado y esto lo libra de cualquier santificación inverosímil. Su conducta está basada en un código ético superior: el del hombre en relación con el universo; código exento de leyes escritas que lo legitimen, pero infinitamente más contundente que cualquier constitución; código intuitivo, más que aprendido y que contiene una sola pena: la minimización ontológica, condena sólo percible para los hombres que, como Stalker, Domenico y Alexander, incitan a la humanidad a que abandone su injustificada soberbia y recupere la armonía original.

En las películas de Tarkovski, la condena ontológica no puede ser soportada por un solo ser durante su corta vida: el peso se hereda: de Porcupine a Stalker, de Domenico a Gorchákov y de Alexander al Pequeño Hombre. Este niño hereda la duda, sólo entendible, jamás disipada, a través de la meditación y la reflexión. El Pequeño Hombre podría ser una representación del hijo del autor, Andriucha, quien permaneció en Rusia hasta unos meses antes de que su padre muriera, y a quien está dedicada la película “con esperanza y confianza”; pero también puede ser una metáfora de la generación actual: una generación muda, totalmente pasiva, dormida sobre el espejo que refleja al cielo por encima del holocausto, como se representa en el sueño de Alexander. Pero el Pequeño Hombre también es la solución: sólo por un acto de fe impensable para el materialismo circundante,

el niño ingresa en la reflexión y habla, y al hablar se pregunta. La generación actual carece de certezas y hereda las ancestrales dudas. En su pequeño diálogo, el Pequeño Hombre se pregunta por el origen, por la palabra matriz, ha llegado al centro del problema sin perderse en laberintos políticos, psicoanalíticos o religiosos. El hombre es lenguaje. No obstante la duda persiste y se bifurca en varios caminos como las ramas del árbol seco. Nuevamente la única certeza es el agua que fluye iluminada por los rayos solares.

Otto viene a complementar una segunda trinidad. El personaje es etéreo, volátil, juguetero. Es el duende que ronda por el camino de Alexander con su bicicleta. En la primera secuencia lo podemos ver describiendo trayectorias circulares alrededor del personaje principal y envolviéndolo con sus argumentos nietzscheanos. Probablemente su nombre provenga del nombre real de Alexander Solonitsin, aunque su actitud lúdica en nada se asemeje a los complejos personajes interpretados por el actor favorito de Tarkovski. Su afán por coleccionar historias inexplicables, pero ciertas, agrega un toque mágico a su papel, aunado a su labor de consejero. Otto es el personaje que rompe con las tensiones. Es quien aconseja a Alexander ir a ver a María, es quien regala un viejo mapa al festejado quizá como símbolo de que el mundo sólo es comprensible cuando se encuentra representado en un papel extendido ya que se pierde su esférica complejidad. Otto es la sabiduría caricaturizada. Es el único nexo entre el pánico colectivo de la planta baja y el infierno personal de Alexander en el primer piso. Personaje puente, deambulando entre lo real y lo irreal, entre las verdades ambiguas y las ficciones relativas. Para Joël Magny, "Otto describe con su bicicleta movimientos que podrían pasar por el equivalente ciclista de la extraña marcha de los personajes de *Stalker*.²⁸" El mismo crítico encuentra una razón para justificar el temor que siente el personaje ante la pintura de Leonardo (*Ver Lámina 28*), ya que "el Renacimiento y la instauración de la perspectiva consagran el reino del individuo y de la razón contra aquel de lo divino y de la fe." Por su parte Pascal Bonitzer afirma que Otto "es una especie de emanación fantástica de él mismo (Alexander), nacida de un espejo oscuro y que, contrariamente a él, parece lleno de certidumbre; pero es también un ser ridículo, incluso a los ojos de Alexander."²⁹

Pero Otto no es el único personaje con características místicas que actúa sobre Alexander, también está María, en cuyo rostro guarda un misterio inexpugnable que rompe el discurso facial de los congregados en la casa. El rostro de María es un indicio de lo sobrenatural y esto, para Bonitzer, “no puede surgir más que a través del prisma de una realidad descompuesta, por un espíritu enfermo, por ejemplo. Lo sobrenatural es forzosamente clandestino e incierto.” Esta puede ser la explicación de que la casa de María sea tan oscura, y de que su dueña se dirija a ésta a través de la niebla que funge como un velo que separa lo real de lo onírico. Alexander visualiza su casa en un sueño y cuando se dirige a ésta en la aparente realidad lo hace en bicicleta y cae, esto provoca una duda en el personaje, parece que se arrepiente, pero sigue. La manada de borregos que cruzan de un extremo a otro la parte exterior de la casa subrayan la frontera infranqueable de lo desconocido sólo abierta para seres dispuestos a sacrificarse y no para las masas temerosas y sumisas que se dejan pastorear por los encantos de la sociedad moderna.

La actriz neozelandesa Gutrún Gísladóttir que encarna a María tiene tal fuerza expresiva en sus facciones que, para Magny “acumula en ella los signos de religiones diversas, de religiosidad heterogénea y de creencias populares múltiples.” No obstante, su mismo nombre evoca una relación con el catolicismo acentuada por la decoración de su casa en la que se encuentra un icono. Destaca su actitud para con Alexander: es la madre redentora que acoge en su seno al hijo que se sacrifica por los errores mundanos. Cuando María abraza tiernamente a Alexander, el sonido de los aviones inunda la atmósfera, en medio de la hecatombe hay lugar para la esperanza, personificada en esos seres etéreos que vencen a la gravedad con sus cuerpos entrelazados. Los cantos que ocupan el espacio acústico abandonado por el rugido de los aviones, es una regresión auditiva: del estruendo destructivo de la técnica, los personajes pasan, por su solo acto, al sonido natural de la humanidad: voces primitivas que dialogan con la naturaleza, sonidos que responden y no amenazan, notas que se esparcen entre el paisaje sueco logrando una armonía sublime. El mismo Tarkovski afirma que tanto para el hijo de Alexander como para María “la verdad únicamente puede ser percibida a través de su imaginación (...) Se encuentran poseídos de ese don que en la vieja Rusia era reconocido

como el sello de la 'santa locura': ese romero o ese andrajoso vagabundo que con su sola presencia afectaba la vida de quienes llevaban una vida 'normal' y cuya capacidad para predecir y autodenigrarse eran contrarias a las ideas y normas establecidas." Esa capacidad se torna en complicidad cuando María observa a la cámara resignadamente, después de recibir las órdenes de Adelaide.

Con su vestimenta y movimientos, cual homenaje a personajes de Bergman, Adelaide es la cara opuesta de Alexander aun siendo su esposa. De todas las esposas de los personajes principales en las películas de Tarkovski, ella es quizá la más trágica por su incapacidad de amar a su conyuge. Tarkovski afirma que "Adelaide permanece hasta el final como una figura trágica absoluta. Una mujer que asfixia a su alrededor cualquier signo de individualidad y que sin quererlo realmente oprime a otras personas, al igual que a su marido." El cineasta agrega que es un ser agresivo por su inseguridad, no reflexiona sobre sí y sobre los demás, carece de espiritualidad y tiene un poder de destrucción análogo al nuclear. Sus cambios repentinos, su explosiva histeria, anulan cualquier resto de sinceridad y la hunden en la hipocresía acumulada a lo largo del tiempo, la cual surge en su único momento sensato: cuando acepta que no ama a Alexander y que desperdició su vida. El único momento de ternura entre la pareja se da cuando Adelaide dejó caer los barbechos de su capa sobre la cara de Alexander que observa el cuadro.

Los personajes restantes sólo sirven para resaltar la desdichada personalidad de Adelaide. El doctor Víctor, quien es presumiblemente su amante, rompe con su esclavitud voluntaria y se va a Australia. Su choque con Otto es más que notorio, pertenecen a mundos distintos y hay una marcada antipatía entre los dos desde el momento en que el cartero lo corrige mostrándole cómo se debe pronunciar su nombre. El rechazo hacia Otto es compartido por Marta, la hija de Adelaide, quien en momentos críticos se deslinda de la presencia del cartero cuando éste pretende darle consuelo. En medio de la grisura de estos personajes sobresale Julia, la otra sirvienta, que en medio del llanto que la ahoga, se opone terminantemente a que se despierte al Pequeño Hombre ante la catástrofe y es consolada por Adelaide. Personajes maniqués, personajes que concuerdan con la

escenografía, objetos ornamentales en su propio espacio, adornos vivientes encerrados en sus propias frustraciones. Entre ellos sólo hay tensión y apariencia, pero el peligro de muerte los va desnudando y deja al descubierto su frágil personalidad.

Uno de los aspectos que más resaltan en la película es el uso del color y la iluminación como signos de situaciones específicas. *El sacrificio* es un filme que se desarrolla entre dos secuencias coloridas: la primera y la última. En el interior de la casa —como lo hacen notar Johnson y Petrie— “el efecto es más cercano al blanco y negro, con color sistemáticamente degradado (pero no totalmente eliminado), de la imagen para crear un efecto metálico y reluciente que se adapta a las relaciones friamente artificiales entre la mayoría de los personajes.” Por su parte, Bonitzer agrega que “el paso progresivo del color al blanco y negro (una buena mitad del film se desarrolla en un hueco crepuscular, un falso blanco y negro, el blanco y negro puro está reservado a las imágenes estrictamente oníricas, estrictamente mentales) corresponde a una transformación interna de la naturaleza de los eventos: su realidad puede —debe— ser puesta en duda.” Peter Green³⁰ remarca que los tres niveles de color distinguen a tres dimensiones, respectivamente: la realidad presente, otro tiempo y el sueño y las visiones. Este uso de los tonos, que tiene sus raíces en *Stalker*, hace del montaje un organismo más complicado. De hecho, la separación de los tonos no debe confundirse con la luz del verano nórdico, la cual tiene un bajo contraste y una notable abundancia de tonos grisáceos, casi monocromáticos. La obra póstuma de Tarkovski asemeja a un gran paréntesis de color que contiene una trágica y decolorada noche, salpicada de sueños y recuerdos en blanco y negro.

Esta magistral composición tonal no habría tenido tanto impacto si no hubiera sido reforzada por la destacada colaboración del fotógrafo sueco (para variar, del equipo de Bergman) Sven Nykvist. En una entrevista concedida a Christine Delorme, cuenta las dificultades a las que se enfrentó al trabajar con Tarkovski: “en Suecia, el director de fotografía es en general responsable de las luces y del encuadre, porque la iluminación y la composición de la toma precedente determinan a la toma siguiente. Y al principio, yo estaba irritado por la actitud de Tarkovski que

tenía siempre el ojo en la cámara. Jamás había vivido eso anteriormente y me sentía desposeído de mi trabajo. Se discutió al respecto y me explicó que él no podía trabajar, que él no sentía nada, si no miraba a través de la cámara; es lo que le daba la inspiración. Después lo comprendí y llegamos a ser muy amigos.³¹ El genio combinado de estas dos personalidades logró planos tan magistrales como el que destaca Petr Kral: cuando la cámara toma a los personajes inmóviles en el jardín, danzando entre los árboles, “la escena cuyo rostro guarda un misterio inexpugnable una visión onírica, pero no es reducible a ninguna de las dos, ni anécdota realista ni simple imaginación, esto es, propiamente, un pensamiento visual ...³²” Joël Magny añade que otro aspecto de gran maestría es el manejo de la luz sobre el cuerpo y la cara de Alexander, hecho que traduce como: “esculpir directamente en la materia humana, transformarla en obra en lugar de hacerla expresar algo exterior.” El mismo crítico añade que “*El sacrificio* toma una gran parte de su fuerza estética y emocional de la tensión constante entre los planos encuadrados ‘a la italiana’ (la cámara que ocupa ostensiblemente el cuarto muro virtual, diseñado por las frecuentes miradas de uno o más personajes hacia la cámara y por los raccords violentos a 180 grados) y los planos tratados bajo la forma de deslizamientos ante la superficie de los paisajes donde se funden más que destacarse los personajes.” Esas interminables panorámicas que contrastan por su nebulosa nitidez con las de *Andrei Rubliov*, límpidas y con gran profundidad de campo, también son nombradas por Peter Green quien añade a las cualidades fotográficas del film “los cambios de luz en una sola escena (como en la recámara del Pequeño Hombre), o el clásico efecto de *chiaroscuro* en el cual una vez meramente la expresionista mitad del rostro de María...”

Estos detalles tenían su antecedente en *Nostalgia*. El rostro de Eugenia iluminado parcialmente está tomado de una forma similar al de María. El efecto de luz en la recámara del Pequeño Hombre es semejante al filmado en el cuarto de hotel de Gorchákov. Esa cortina que parece detenerse en el aire cuando el viento la golpea es muy parecida a las cortinas que aparecen en un sueño en *El espejo*, el pasillo que comunica las recámaras en la casa de Alexander es oscuro como el pasillo del hotel en *Nostalgia*. Todo esto no es sino la refinación de un estilo con objetivos

netamente estéticos. Lejos de los atrevidos encuadres de *La infancia de Iván*, Tarkovski opta por una composición más sobria, con pocos elementos y en la que tiene un papel muy significativo el uso de la luz. La infancia y la guerra, temas incrustados en su primer y último filmes, contrastan notablemente en la forma en que son abordados por la cámara, la cual pasa de ser un elemento activo a un pasivo receptor de objetos trastocados en su significado por la luz.

El sacrificio debe su complejidad en gran parte al manejo de los sueños. Existen diversas hipótesis que tratan de establecer el punto exacto en que Alexander comienza a soñar; incluso hay quienes afirman que todo el film es un sueño del Pequeño Hombre. La frontera entre sueño y realidad se pierden en la niebla sueca. Es difícil hallar pistas, a pesar de los perfectamente señalados sueños filmados en blanco y negro y las coloreadas secuencias reales. El problema viene en ese gran hueco que es presentado con un color degradado. ¿A cuál de las dos dimensiones pertenece? Johnson y Petrie aclaran que es difícil “decidir cuáles de los aparentes eventos en el film realmente suceden y cuáles son sueños –y además en qué punto el sueño o los sueños inician.” Arguyen que el mismo Tarkovski afirmaba que la amenaza de la guerra nuclear era sólo “el fruto de una imaginación enferma.” Para Peter Green, el sueño o la parte nocturna del film inicia cuando Alexander conversa con María acerca de la casita construida por el Pequeño Hombre y termina cuando Alexander se despierta en su sofá. Por mi parte, creo que el sueño inicia en el momento en que el Pequeño Hombre golpea a Alexander en la cabeza al inicio del film y éste se desmaya. En ese momento entra en espacio onírico lleno de visiones apocalípticas que culminan en las imágenes de iconos presentes en el libro que Alexander recibe como regalo de cumpleaños por parte de Víctor, en una aparente realidad, y digo aparente porque la iluminación ha cambiado e incluso el movimiento de los personajes es más lento. A partir de ahí, Alexander, soñará que sueña, tres sueños dentro del sueño: uno que es la entrada al espacio onírico, otro que es la pista para el sacrificio y uno más que cierra magistralmente la enorme secuencia. El último sueño inicia cuando Alexander levita entre los brazos de María, pasa después a las imágenes apocalípticas y culmina con una toma en el interior de la casa de Alexander donde se ve a Marta corriendo desnuda persiguiendo

a unos gallos y, sin algún corte de por medio, la cámara llega hasta el sofá en donde el personaje principal descansa y despierta. La iluminación normal de la habitación es un indicio de que estamos otra vez en el terreno real y esto se ve acentuado por la ausencia de noticias acerca de una posible guerra y la carencia de pánico en la familia. Además no hay elementos que anclen este espacio con el sueño: no se ve el libro, tampoco la pistola. El sueño es un *raccord* entre lo real y lo irreal, entre lo mundano y lo sagrado; y esto sólo es percibido por Alexander quien absurdamente, para la lógica racional, cumple con la ofrenda prometida a Dios, aunque ningún ángel detuvo su mano cuando inició el incendio. María, cómplice silenciosa, observa sin sorpresa toda la escena. Ella lo sabía, están unidos por un mismo código de fe. Alexander es una absurda víctima del mundo real, pero un héroe del mundo místico. Como Machado, Alexander también puede decir: "Ayer soñé que veía/ a Dios y que Dios hablaba/ y soñé que Dios me oía.../ Después soñé que soñaba."³³

Otro elemento destacable en la película es la reproducción del cuadro de Leonardo Da Vinci, "La adoración de los magos", que aparece colgado en el estudio de Alexander. Con ese cuadro inicia el filme y aparecerá en momentos importantes del mismo, fungiendo como un signo de puntuación en la enredada ortografía cinematográfica tarkovskiana. En su diario, en las anotaciones del 8 de enero de 1985, Tarkovski escribe desde Berlín: "Pasamos algunos días extraordinarios, Lara y yo, en Florencia. Visitamos la Galería de las Oficinas en horas en que no había nadie. *La adoración de los magos* me conmovió." Aunque este hecho parece ser el origen de la aparición de la pintura en el filme, lo cierto es que a lo largo de toda su obra, Tarkovski siempre se sintió atraído por Leonardo. Maya Turovskaya afirma que "la escena de la batalla en *Andrei Rubliov* está representada 'en el estilo de Leonardo' (...) Después está el volumen de las reproducciones de Leonardo en *El espejo*." La investigadora continúa diciendo que en *Nostalgia*, en lugar de utilizar algo de Leonardo prefirió a Pierro della Francesca, a quien Otto, en *El sacrificio*, hace alusión al decir que lo prefiere a éste que a Leonardo. Turovskaya agrega que en la pintura "el niño está aceptando de las manos de los magos su único y terrible futuro (expresado en contrapunto por la *Pasión* de Bach)." Magny hace una lista de interpretaciones de la pintura, destacando la de

Kenneth Clark: “La actitud de los personajes principales expresa claramente el homenaje simbólico de la sabiduría y de la ciencia a la fe nueva...”; y la de Pierre Francastel: “En la cima de la escalera, en las esferas más altas, el hombre reencontrará una atmósfera purificada por el efecto del paso sobre la tierra de la Virgen y del niño (...)Él (Leonardo) opone a los testigos del reino de la violencia, a la edad de hierro, las bellezas serenas de la naturaleza.” Por su parte, Peter Green encuentra en la obra detalles que son muy comunes en los filmes de Tarkovski, como el caballo blanco y el árbol de la vida, agrega que las ruinas en la pintura religiosa renacentista simbolizaban “la decadencia del viejo orden, el antiguo templo; Cristo, en contraste, representa la ascensión de la Nueva Jerusalem.” Green añade un hecho que puede parecer una coincidencia entre el pintor italiano y el cineasta ruso en relación con la costumbre de incluir elementos autobiográficos en sus obras: la figura acorazada que aparece en el ángulo inferior derecho de la obra es un autorretrato de Leonardo de joven.

A pesar de todas las posibles exégesis lo cierto es que el cuadro adquiere un significado específico dentro del filme. Es verdad que en la primera secuencia, se ve un detalle del niño recibiendo obsequios de los magos y que su terrible fin está sugerido por la música de fondo. Sin embargo, la cámara hace un movimiento ascendente siguiendo la trayectoria del árbol el cual podría significar un resurgimiento de la fe. A lo largo de la película, el cuadro reflejará los rostros de Alexander y Otto: el arte como reflejo de la misión del hombre en la tierra, pero también reflejará a un árbol: el arte es un reflejo de la naturaleza.

El cuadro, ubicado en el estudio de Alexander, viene a adquirir una característica específica de los iconos: el ser más que un adorno, constituirse como una representación divina, un objeto mágico. Los iconos del libro que le regalan a Alexander vienen a amortiguar esta interpretación. Las obras más representativas de las dos ramas en que se divide el catolicismo, se unen con una sola función: recordar al hombre su paso fugaz sobre la tierra, devolverle a la humanidad la fe perdida y confirmar, a través del árbol, que la esperanza de una posible regeneración espiritual está latente en cada persona, aunque esto exige un sacrificio, quizá no tan absurdo como el de Alexander, pero sí lo

suficientemente rígido como para dar más importancia al lado sagrado de la humanidad, en detrimento del culto a la técnica, al estado y demás banalidades.

Afirma Tarkovski: "Lo que me motivó a hacer la película fue el tema de la armonía que puede surgir únicamente del sacrificio, de la dependencia dual que existe en el amor. No se trata del amor mutuo: lo que nadie parece entender es que el amor sólo puede ser unilateral, que no existe otro tipo de amor y que cualquier otra forma de amor es irreal. Cualquier amor que no implique el darse totalmente, no es amor. Es un amor impotente, no es nada aún."

Con sus 118 planos distribuidos en 10 secuencias, con su ritmo lento, con su iluminación semiótica y su música depurada que deambula entre lo salvaje y lo exquisito, pero que coincide en lo sublime, el último fin de Andrei Tarkovski es la síntesis depurada de los métodos y elementos que constituyen su particular estilo. *El sacrificio* es algo más que un testamento filmico, es un último y desgarrado intento de un hombre que, condenado a la muerte prematura, pretendió devolverle a la humanidad un poco de la fe perdida a lo largo de la historia.

La obra de Tarkovski se desarrolla en un paréntesis arbóreo que se abre con el árbol tras el cual se esconde Iván y que se cierra con el árbol bajo el que descansa el Pequeño Hombre. En medio queda un territorio invadido por agua, en el que hombres de fe luchan por encontrar un sentido de su arte, se pierden en su conciencia o en sus recuerdos, guían a otros en el viaje hacia sí mismos, se purifican en el fuego o destruyen con el mismo elemento todo aquello que los ata a la vida material; en medio los niños sufren ante la infancia arrebatada, o crean campanas guiados por la intuición, o posan pájaros sobre su cabeza, o realizan actos que algún día verán recompensados, en medio del paréntesis transcurre la vida, ante los ojos de ángeles, vírgenes y dioses; en medio pasa la vida y la visión que el artista tiene de ella...

En medio de dos árboles

La vida

Vida que es agua

Agua que es tiempo

Tiempo que es sueño

Sueño que es muerte

Muerte que es silencio...

Lo demás... es historia.

¹ Tarkovski, Andrei, "Esculpir el tiempo", UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1993. Todas las notas que hacen referencia a Tarkovski, contenidas en la primera parte de este capítulo tienen como origen común la fuente anteriormente citada.

² Leszczyłowski, Michal; "Dirigido por Tarkovski", video, CNCA, México, 90 mins.

³ Löthwall, Lars-Olof; "Erland Josephson: Ingmar Bergman, director and close friend", entrevista con Erland Josephson, en *Swedish Films 84*, Swedish Film Institute, p.3-5. La versión al castellano es de mi autoría.

⁴ Touati, Jean Pierre et Amigorena, Santiago; "L'épée devant les yeux. Entretien avec Hubert Damisch", en *Le cinema de Tarkovsky*, suplemento especial aparecido en *Cahiers du Cinema* N° 386, julio-agosto 1986, p.27-32. La traducción libre al castellano es de mi autoría.

⁵ Tarkovski, Andrei; "Rencontre avec le public", en *Positif* N°284, octubre de 1984, p.24-28, trad. Del italiano al francés por Paul-Louis Thirard. La versión libre al castellano es de mi autoría.

⁶ González, Otto-Raúl; "Hablemos de haikus/ XVI", columna *Sumidero*, aparecida en *El Financiero*.

⁷ *Ibidem*, parte VIII.

⁸ Paz, Octavio; "Tres momentos privilegiados en la literatura japonesa", en *Las Peras del Olmo*, origen-Seix Barral, México, 1984. Todas las notas que refieran a Paz, contenidas en este capítulo, provienen de la fuente anteriormente citada.

⁹ Baudelaire, Charles, "Las flores del mal", Creds, España, 1972, tercera edición, trad. Fernando Gutiérrez, p.336-338.

¹⁰ Señor, Carlos; "Andrei Tarkovski", España, p.17.

¹¹ Pilego, Mateo; "Andrei Tarkovski. Textos/fotos"; Cineteca Nacional, México, 1989, p.5.

¹² Turovskaya, Maya; "Tarkovsky. Cinema as poetry", Faber and Faber, Great Britain, 1989. Todas las notas que en el presente capítulo hagan referencia a la autora, tienen como origen común la misma fuente. La versión libre al castellano es de mi autoría.

¹³ Johnson, Vida T. and Petrie, Graham; "Tarkovsky", en *Five Filmmakers*, USA. Todas las notas que en el presente capítulo hagan referencia a estos investigadores fueron tomadas de la misma fuente. La versión libre al castellano es de mi autoría.

¹⁴ Turovskaya, Maya, op.cit., todas las citas textuales de Tarkovski que aparezcan en negritas provienen de esta fuente.

¹⁵ Sartre, Jean Paul; "Discusión sobre la crítica a propósito de *La infancia de Iván*"; en *Blanco Móvil* N° 42, noviembre de 1990, trad. Bertha E. Castañedo, p.18-23.

¹⁶ Ayala Blanco, Jorge; "Falaces fenómenos filmicos", Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2V

¹⁷ Cazals, Thierry; "Au-déla du regard", en *Cahiers du cinema* (*Le cinema de Tarkovski*), N° 386, julio-agosto de 1986, p.17-20, la versión libre al castellano es de mi autoría.

¹⁸ Tarkovski, Andrei; "Journal 1970-1986", op.cit. Todas las citas textuales de Tarkovski que tengan fecha y que estén contenidas en este capítulo pertenecen a la fuente anteriormente mencionada.

¹⁹ Rogulski, Krzysztof; "Les voix dans les ténèbres: la symbolique de Stalker d'Andrei tarkovski dans la lumiere de l'Apocalypse", en *L'avant scene* (Stalker), p.1-7. La versión libre al castellano es de mi autoría.

²⁰ Gauthier, Guy; "Significations", en *Commentaires*, apéndice del guión de Stalker publicado en *L'avant scene*, p.72, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²¹ Gerstenkorn, Jacques y Strudel, Sylvie; "Couleur" tomado de *Études Cinématographiques* (N° 135-138), y citado en *Commentaires*, apéndice del guión de Stalker publicado en *L'avant scene*, p.72, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²² Baecque, Antoine de; "Géométrie", tomado de "Andrei Tarkovski" en *Cahiers du Cinema*, sin referencia, y citado en "Commentaires", apéndice del guión de Stalker publicado en *L'avant scene*, p.73, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²³ Bergman, Ingmar; "Témoignages", tomado de *Positif*, N° 303 (Dossier Positif 4-Rivages), y citado en "Commentaires", apéndice del guión de Stalker publicado en *L'avant scene*, p.73, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²⁴ Martin, Marcel; comentarios tomados de *La revue du Cinéma*, N° 366, noviembre de 1981, y citados en "Revue de Presse", apéndice del guión de Stalker publicado en *L'avant scene*, p.78-79, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²⁵ **Green, Peter**, "The Nostalgia of Stalker"; en *Sight and Sound*, invierno 1984-85, p.50-54, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²⁶ **Carrère, Emmanuel**; "Etat stationnaire: où s'arrêtera-t-il?", en *Positif*, Nº 284, octubre de 1984, p.16-17, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²⁷ **Brezna, Irena**, "Entretien avec Andrei Tarkovski (sur Nostalgia)", en *Positif*, Nº 284, octubre de 1984, p.18-20, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²⁸ **Maguy, Joël**; "Le mystère des limites", en *Cahiers du Cinema*, Nº 385, junio de 1986, p.15-17, la versión libre al castellano es de mi autoría.

²⁹ **Bonitzer, Pascal**; "L'idée principale", en *Cahiers du cinema* (Le cinema de Tarkovski), Nº 386, julio-agosto de 1986, p.11-12, la versión libre al castellano es de mi autoría.

³⁰ **Green, Peter**; "Apocalypse & Sacrifice", en *Sight and Sound*, primavera de 1987, p.111-118, la versión libre al castellano es de mi autoría.

³¹ **Delorme, Christine**; "De Bergman à Tarkovski/ La lumière du nord/ Entretien avec Sven Nykvist", en *Cahiers du Cinema*, Le journal des cahiers du cinema, p.IV-V, Nº 385, junio de 1986, la versión libre al castellano es de mi autoría.

³² **Kral, Petr**; "La maison en feu (sur Andreï Tarkovski)", en *Positif*, Nº 304, junio de 1986, p.16-23, la versión libre al castellano es de mi autoría.

³³ **Machado, Antonio** (co aut. **Martí, José y Leon Felipe**); "Selección Poética", Dante/ Quincenal, México, 2ª ed., 1988, p. 50.

Imagen de fondo (p.167): Tarkovski durante la filmación de Stalker

JORNADA CUARTA

(En la que se analizan, en detalle, los elementos poéticos de la obra filmica de Andrei Tarkovski)

I

Si hacemos caso omiso a los constantes argumentos con que Tarkovski intenta deslindar a sus películas de algún sentido simbólico, estaremos ubicados en el inestable terreno de la exégesis libre, teniendo como único sostén al enmarañado sistema de interpretaciones que puedan surgir de nuestra mente. Labor complicada en cuanto que las hermeneusis pueden ser equívocas, aunque siempre serán válidas. No hay interpretaciones falsas, como tampoco las hay verdaderas. Cada quien observa lo que quiere, o lo que puede, desde su muy particular contexto. En la República de la Hermenéutica sí existe la democracia: cada opinión es incluida al inmenso discurso que, como Babel, intenta acercarse a la verdad absoluta.

Esta postura no es nueva. Por citar algún antecedente, diremos que Émile Mâle, en su libro *El arte religioso* apunta el método que para estudiar el arte medieval usaba Vicente de Beauvais. Él llamó a su obra *Espejos* y está dividida en este orden: Espejo de la Naturaleza, espejo de la Ciencia, Espejo Moral y Espejo Histórico. Cada uno pretendía reflejar la obra desde su ángulo específico.

Mâle dice, a propósito del espejo de la Naturaleza, que: "En la Edad Media, el mundo es un símbolo para el hombre que piensa. Puede definirse así: 'Una idea de Dios realizada por el verbo'. De ser cierto, cada ser esconde un pensamiento divino. El mundo es un libro inmenso, escrito por la mano de Dios, en el que cada ser es una palabra llena de sentido. El ignorante contempla, ve figuras, letras misteriosas, y no comprende su significado. Pero el sabio se eleva de las cosas visibles a las invisibles: al leer la naturaleza, lee el pensamiento de Dios. La ciencia consiste, pues, no en estudiar las cosas en sí mismas, sino en compenetrar las enseñanzas que Dios ha puesto en ellas para nosotros."¹

“Guiados por los doctores —continúa Mâle— los artistas representaron a veces los animales y las plantas dándoles un sentido simbólico; pero una vez entregados a sí mismos, no embarazan ya su obra con símbolos (...) Así la Edad Media, acusada de no haber amado la naturaleza, contempló con adoración la más pequeña brizna de hierba.”

Guardando las debidas distancias (ni me siento sabio, ni soy católico), trataré de dar mis interpretaciones del mundo tarkovskiano, las cuales estarán delimitadas por el discurso mismo del film y se verán apoyadas por otras de diversos estudiosos. En el caso de símbolos universales como el agua, el fuego, el aire o la tierra, mi exégesis tendrá como antecedente estudios como los de Gastón Bachelard o la *Iconología* de Cesare Ripa, esto con el fin de dar una mayor profundidad al posible significado que Tarkovski quiso imprimir por medio de estos símbolos a su obra.

No es mi intención que las interpretaciones rebasen el contexto de la obra y se desborden hacia temas que nada tienen que ver con la misma. Por el contrario, espero que a partir del continuo descubrimiento de significados se logre entender un poco más del enigmático arte cinematográfico de Andrei Tarkovski, ya sea en filmes particulares o en el conjunto de su obra.

Los paradigmas que para tal fin he creado son: Naturaleza, Etapas, Sociedad, Arte, Objetos y Elementos religiosos. No tomo en cuenta recursos técnicos, ritmo ni montaje ya que, de alguna manera, esos temas han quedado someramente analizados en el capítulo anterior. En fin, presiento que era necesaria esta aclaración para dar paso al último y esencial capítulo de esta hipotética tesis. No me queda más que hablar ahora o callar hasta el examen. No me queda más que agregar mi granito de polvo (por estos lares no hay arena) al ejercicio colectivo internacional que pretende llegar a la verdad expuesta en los filmes de Tarkovski, verdad a la que muchos afirman haber llegado (Si saben en dónde está ¿Pa'qué me la están negando?), pero seguramente no recuerdan la ruta, así de escurridiza ha de ser.

De modo que ésta es mi visión de los hechos... continuemos con la discusión...

II.NATURALEZA

AGUA

Si hay un elemento que irrumpe en cualquier forma y circunstancia en la totalidad de la obra de Tarkovski, sin duda es el agua. Sea sólida, líquida o gaseosa; apacible o furiosa, límpida o contaminada, el agua inunda con su presencia a la geografía tarkovskiana onírica o real.

En su *Iconología* Cesare Ripa representa al elemento como una "Mujer desnuda que cubre graciosamente sus vergüenzas con un paño de color cerúleo. Ha de aparecer sentada al pie de un escollo rodeado de agua, en medio del cual se pondrán uno o dos monstruos marinos. Y ha de sostener un cetro con la diestra, apoyándose con el codo izquierdo sobre una urna que vierte mucha agua y gran número de peces. Lleva sobre la cabeza una corona de cañas acuáticas o, por parecer más bella y majestuosa, una corona de oro.

"Se pinta este elemento con cetro y con corona, porque no hay ningún otro más necesario que éste para el cumplimiento del mundo y el desarrollo de la humana vida. Por esto decían los poetas Hesíodo y Tales de Mileto, que el Agua no era sólo principio de todas las cosas, sino también Señora de Todos los Elementos, por cuanto consume la Tierra, apaga el Fuego y se remonta por encima de los Aires, cayendo desde el cielo cuando fuere sazón, para que todas las cosas necesarias al hombre nazcan sobre la tierra. De ahí que la tuvieran los gentiles en tanta estima y veneración hasta el punto de que temían utilizar su nombre en los juramentos; mas cuando lo hacían, era señal (como dice Virgilio en el Lib.VI, de la Eneida), de juramento verídico e infalible, cosa que también nos refiere y explica Tomasso Tomai, en su *Alegoría sobre el Jardín del Mundo...*"²

Esta superioridad atribuida al elemento desde la antigüedad, no es el motivo principal de su exuberancia en la obra de Tarkovski. El agua aparece en sus obras como la materia que con mayor fidelidad refleja al mundo, al tiempo y a la conciencia; además es el elemento del sueño, la frontera entre lo real dudoso y lo irreal tangible.

En el primer sueño de Iván, cuando éste vuela, se observan los ríos que, como arterias, atraviesan los campos rusos. Después, su madre le ofrece agua en una cubeta y él bebe, no sin antes percatarnos de la aridez de la tierra. La madre da de beber al hijo y la naturaleza calma la sed de la tierra seca. Como diría Bachelard: "El agua que quita la sed al hombre da de beber a la tierra."³

Las tomas aéreas del agua se repetirán en la escena del vuelo del globo en *Andrei Rubliov*, y con alguna variante en la primera secuencia de *Solaris*. Mientras en la primera el agua es observada, en la segunda el agua sirve para que Kelvin se observe (aunque no es explícita esta labor de espejo). El agua que escurre con sus cauces por entre los surcos de la tierra, hará lo propio, pero entre la basura en los sueños de Alexander en *El sacrificio*. Bachelard afirma que: "Todo lo que hace ver, ve (...) El ojo verdadero de la tierra es el agua." Este ojo acuático refleja un mundo, la mayoría de las veces, devastado por la violencia de quienes lo habitan y dominan. Ya sea entre los campos o entre los desperdicios humanos, el agua sigue fluyendo, no se detiene, está condenada a la dinámica.

El agua que contempla Kris Kelvin tiene una corriente suave, más que reflejarlo lo representa. Bachelard afirma que: "El agua sirve para naturalizar nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación." En la contemplación, Kris no observa al mundo sino que es parte de él. El espejo del agua es magnético e inclusivo, por eso atrae al globo y lo devora con todo y el sueño de grandeza que lo creó, por eso, también, el océano de *Solaris* termina por consumir a Kris. Si todo nace del agua, todo vuelve a ella, trátase de la del planeta o de aquella de la conciencia..."Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir."

En las obras de Tarkovski, el mundo real es un sistema frágil, una inmensa caverna no exenta de filtraciones oníricas. Los sueños gotean como el agua; el agua erosiona constantemente lo real, como los sueños. El segundo sueño de Iván está precedido de un leve goteo que surge de su mano y culmina con el mismo sonido que aparecerá después, cuando el niño revise los grabados de Dürero; después de una plática entre Kris y Hari, en *Solaris*, cae agua en medio de la habitación, lo mismo que en el cuarto donde la madre se lava el cabello en el primer sueño de *El espejo*; en la Zona, mientras platican el Escritor y el Científico se oye de fondo el agua y ésta aparece goteando repentinamente en una parte del túnel; en

Nostalgia, cada que ingresa una imagen onírica se oye de fondo el agua goteando y ésta reaparece en la casa de Domenico colándose por las innumerables goteras que hay en el techo; por último, en *El sacrificio*, cae agua sobre uno de los pasillos de la casa de Alexander durante el segundo sueño. Todo esto no constata más que un bombardeo de irrealidad. La materia de los sueños es el agua y ésta se hace presente en cualquier momento y lugar como una muestra de su alteridad, la otra cara de lo comprobable. Sólo a personas permeables, como Domenico, les es posible aceptar y aprender a vivir con los sueños, por eso su casa es un amplio sistema de goteras, una gruta que es una metáfora del mundo, debatiéndose constantemente entre la terrenal lógica y la acuática imaginación. Por eso Bachelard afirma que: "El hada de las aguas, guardiana del espejismo, tiene en su mano todos los pájaros del cielo. Un charco contiene un universo. Un instante de sueño contiene un alma entera (...) Y cuando soñamos, cuando nos perdemos realmente en nuestros sueños, nos sometemos a la vida vegetativa y renovadora de un elemento (...) y encontramos en nuestros propios sueños los mitos del nacimiento del agua en su poder maternal, el agua que hace vivir en la muerte, más allá de la muerte."

Pero el agua también es frontera, la inmensa (pero nunca infranqueable) frontera que separa al estado de la iglesia en *Andrei Rubliov*. Ese río que corre entre los monjes y los soldados que llevan preso al juglar, delimita claramente dos visiones: la utópica, la aprendida por Andrei y sus hermanos en el monasterio; y la real, la que condena al hombre a someterse a las leyes y a la intolerancia. Frontera entre lo comprobable y lo inaudito es el agua que aparece y desaparece en forma de río o cascada antes de que Stalker y sus compañeros entren al túnel. Fronteras ingenuas e hirientes, que sorprenden, que golpean al idealismo y disuelven en sus aguas los esquemas del mundo medible.

El agua avanza impetuosa como símbolo de la imbatibilidad de la madre que camina junto a ella acompañada de su hijo en *El espejo*; avanza como el sufrimiento confeso del artista crucificado en *Rubliov*; avanza disminuida en el pequeño arroyo que bordea los caminos irrecuperables de la infancia en *El espejo* como un leve y perenne hilo que ata la dispersa atemporalidad de los recuerdos. Sí, el agua avanza, pero también se estanca como en el fangoso pantano que Iván tiene que cruzar como metáfora de un mundo putrefacto y real encharcado en sus ideologías, ajeno a la degollada infancia que se pierde en

su podredumbre; se estanca en el lago-conciencia contemplado por Kris cual Narciso ontológico; se estanca en el pozo de la casa de infancia que si alguna vez contuvo agua límpida para lavar el rostro de la madre, después tendrá agua llena de musgo y desperdicios de una sociedad amnésica; se estanca como la Historia e impide el paso a unos harapientos soldados rusos condenados a repetir lo no aprendido tantas veces de manera trágica; se estanca como el progreso y adquiere su color sepia reflejando a través de charcos y lagos al hierro oxidado, las humeantes chimeneas y el grisáceo cielo de la comunidad industrial en que Stalker vive y a la que pretende dirigir al camino de la fe; se estanca en el pozo de la Zona para transfigurarse alquímicamente en mercurio, o al final del túnel para dar un baño místico a los escépticos visitantes; se estanca como la memoria en el paisaje ruso que Gorchákov evoca desde Italia, y también se estanca en la Piscina de Santa Catarina para sulfurar la vanidad de los burgueses e incitar el sacrificio del poeta; se estanca entre las ruinas romanas para acunar el sueño angelical del poeta, sirve de eco a una conversación divina; se estanca, también, para hacer caer y dudar a Alexander en su incierta ruta al sacrificio, aunque al final esa agua estancada reflejará las llamas que consumen la penitencia del actor. Agua estática, agua memoriosa. No en balde Bachelard afirma que "El pasado de nuestra alma es un agua profunda."

Ripa da al agua una connotación pecaminosa en la figura de la sensualidad: "Utilizan algunos la figura del agua como símbolo apropiado de los pecados del hombre, representándose por medio del que está metido en la corriente la figura del pecador, y realizándose esto de acuerdo con aquel dicho de David cuando escribe: *'Intraverunt aquae usque ad animam meam'* (Entraron las aguas hasta mi alma). Con el símil indicado también se nos avisa que los hombres que siguen la ruta de los sentidos corren grandes peligros de hundirse en su seno, cayendo en un peligro tan mortal y acuciante."

Sin embargo el agua también es el elemento purificador. "El agua --escribe Bachelard-- evoca en primer lugar la desnudez natural, la desnudez que puede guardar una inocencia." Los personajes que en la obra de Tarkovski se sumergen en el agua, recobran la inocencia perdida o por lo menos lo intentan, se renuevan, renacen e ignoran todas las culpas que las leyes humanas les achacan. El agua purifica a Iván cuando se baña en el cuartel; purifica a la mujer perseguida por los soldados en *Andrei Rubliov*, después

de la fiesta; purifica a Kris, quien se lava las manos y las culpas en el estanque; purifica a la madre que, en sueños, lava su pelo y lo deja escurrir sobre su rostro como la inmaculada espera, y también la purifica después de la sospecha del error tipográfico y de los reclamos soberbios de Liza, aunque sólo la deja húmeda y desnuda, exculpada de sus sospechas, pero imbuida en la certeza de que el Estado y sus instalaciones sí pueden fallar; purifica al niño que nada en el río para encontrar a su anciana madre lavando en *El espejo* del tiempo; purifica a Stalker que se limpia de prejuicios antes de salir a su viaje místico; purifica a los incrédulos visitantes de la Zona antes de ingresar al cuarto; purifica al recuerdo del perro que atraviesa el estanque de la memoria en los recuerdos de Gorchakov; purifica los pies de Domenico sumergidos en la Piscina de santa Catarina donde también unos imbéciles burgueses intentan purificarse ("Están en el agua porque quieren vivir eternamente"--dice Domenico); purifica el pensamiento de Domenico librándolo de cualquier indicio de lógica racional ("Una gota más otra gota...hace una gota más grande, no dos"); purifica al poeta Gorchakov al grado de conversar con ángeles en una verdadera sublimación del lenguaje y espíritu humanos; y purifica las manos de Alexander manchadas por el lodo de la duda en el camino a la casa-templo de María. Como afirma Bachelard: "El ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una imagen antes de ser un ser." Anticipación ontológica: primero fue el agua, luego el reflejo, luego el ser. Ente y reflejo, el primero se sumerge en el segundo para volver al origen y resurgir como algo nuevo.

El agua es protectora, en su interior duermen los más variados objetos, los más inesperados seres. En las obras de Tarkovski el agua contiene a la serpiente que, como símbolo bíblico de la mentira, cruza el arroyo durante la plática entre Rubliov y Grek; contiene los sueños de Snawt y Domenico suspendida en sendos plásticos sobre sus camas; contiene las conciencias de los cosmonautas en el océano de Solaris; contiene una estrella inofensiva en el segundo sueño de Iván; contiene despojos de civilización en el sueño de Stalker; contiene una bomba desactivada construida para destruir lo inexplicable; contiene angelicales plumas caídas en la memoria, el sueño o la realidad de Gorchakov; y contiene la esperanza en el resurgimiento de la arbórea fe en *El sacrificio*.

Pero además de contener, el agua es contenida por múltiples recipientes en distintas funciones: En *El espejo* un vaso contiene agua sobre la mesa de madera ubicada en el exterior de la casa mientras de fondo se escucha un poema de Arseni Tarkovski: la poesía es nítida, transparente y surge del frágil cristal del alma humana, el cual se ensancha para contener los sueños, como el garrafón que aparece lleno de agua en la segunda secuencia onírica; el agua mágica de la Zona es depositada en una botella por el científico, Stalker la vacía como sabiendo que los microscopios no pueden analizar lo irreal, lo que sólo es visible a través de la fe; un vaso con agua aparece sobre unas hojas escritas en la mesa de Alexander: el alma contiene la fe que se desborda ingenuamente en el sacrificio, pero también el alma rústica contiene agua que a su vez contiene a la esperanza de un resurgimiento espiritual, simbolizado esto en las cubetas que carga el Pequeño Hombre hasta el árbol.

Decía Calvino que la imaginación es un lugar en donde llueve, lo cual queda demostrado en las constantes precipitaciones pluviales que bañan las obras de Tarkovski: en el tercer sueño de Iván, la lluvia moja a éste y a su hermana sobre el camión de manzanas cual idea del paraíso terrenal, un tomo del "diccionario enciclopédico de los verdes paraísos de la infancia"⁴ (U.Glez.de León) en alto contraste con la oscuridad del mundo; la lluvia espanta a Rubliov y sus acompañantes obligándolos a refugiarse en una cabaña, lluvia que espanta al clero, pero regocija al sarcástico artista: lluvia verdadera; el agua del cielo representa la furia de Rubliov ante el asesinato de los desertores y también es símbolo de la buenaventura de Boriska al encontrar la arcilla y al disfrutar un momento de paz en el sueño donde Rubliov sostiene un cuervo bajo un árbol que lo protege de la lluvia; y ésta también se anunciará con estruendo en los iconos de la Trinidad para caer estrepitosamente sobre unos caballos que pastan, imagen que desconcierta, pero que sirve como epílogo equilibrador: la naturaleza es un ciclo armonioso en cuanto no se altere, la lluvia no es amenaza sino caricia; la lluvia como caricia vuelve a aparecer en *Solaris*: los niños, el perro y el caballo la gozan, la aceptan al igual que Kris, al igual que la idea materializada de su padre dentro de la casa, en la secuencia final, en la isla del océano de Solaris; hay lluvia como elemento natural que precede a los laberintos laborales en que la madre corre angustiada por temor a un error; lluvia como cortina entre realidad y sueño que aparece al fondo de la casa en el segundo sueño incluido en *El espejo* y que

anteriormente vino a equilibrar y apaciguar al fuego que devoraba una cabaña; lluvia estival que acentúa la relación entre la madre y el hijo antes de llegar a la casa de la prestamista; lluvia que, como certeza, disuelve las hipótesis y las dudas de Stalker y sus dos acompañantes para devolverlos al estado embrionario del pensamiento; lluvia que es vía hacia el sueño mientras duerme el poeta Gorchakov en su habitación y que después entrará fácilmente a invadir el espacio de Domenico no sin antes empapar de irrealidad a los dos personajes durante su encuentro; y lluvia sólo sugerida por los innumerables charcos y el piso lodoso que rodean a la casa de Alexander, como pistas de un mensaje divino que el hombre debe interpretar para cumplir el sacrificio y evitar la destrucción.

Pero también tiene su presencia poética el agua congelada: la nieve, esa que empieza a caer levemente y que con su frialdad anuncia la muerte de Iván a Galtsev y Jolin de regreso al cuartel; nieve que simboliza la destrucción al caer en el interior de la catedral de la Asunción en Vladímir ("nada tan terrible como cuando nieva en un templo, ¿verdad?—pregunta Andrei a Teofán), y que posteriormente será retomada por Lars Von Trier en *Europa*; nieve que congela la memoria de Kris en la película que muestra a Hari y que es combatida por un niño por medio del fuego, y que volverá a parecer en el cuadro de Brueghel como tiempo estatizado a partir del arte; nieve como fondo gélido de la pasión de Andrei; nieve en el paisaje inevitablemente bruegheliano que enmarca los recuerdos de infancia de Aleksei en *El espejo*; nieve que, como símbolo de la invencible naturaleza, caerá sobre Stalker y su familia de regreso a casa; nieve que perpetrará para la eternidad el instante de la muerte del poeta junto a su perro en un paisaje ruso dentro de una iglesia romana; nieve que inunda el bosque onírico a través del cual cruza Alexander para llegar a la tapiada puerta de la casa de María; la nieve es el agua que sueña fluir, es el tiempo detenido, es condición de la memoria.

Y para culminar con la trilogía de estados físicos: el vapor, agua que vuela, agua incontenible, agua que sale de la boca de Natalia para aferrarse a la lisa superficie del espejo, círculo perfecto de vapor que es punto de unión entre el reflejo y su modelo real, dualidad anulada, efímera grieta por donde fluye la unidad; hay vapor sobre la mesa en que se encontraba la tasa de la dama misteriosa aparecida a Ignat, el círculo de agua es lo único que queda de esa presencia y se va consumiendo tan lentamente como la

certeza del niño, el vapor es agua que duda y hace dudar: dudamos de la materialidad del mundo ante la neblina que envuelve al paisaje italiano en la primera secuencia de *Nostalgia*; dudamos de los poderes divinos atribuidos al agua de la piscina, ante los dantescos colores del vapor surgido de ella y que darán supuesta vida eterna a los aprendices de Fausto que ahí se encuentran; dudamos de la humanidad de María cuando se pierde en la niebla camino a su casa; dudamos porque el agua no se define, es inasible, incorpórea, fugaz, el vapor es el alma del agua.

Johnson y Petrie afirman que en *El espejo* "Masha (la madre) es asociada con lo femenino, elemento maternal del agua" tanto naturalista como oníricamente; por el contrario, en *Stalker* "el agua tiende a estar estancada, pantanosa y atiborrada con los desechos de una civilización decadente."⁵

Tarkovski, en una entrevista concedida a Irena Brezna aclara que "En *Solaris*, la lluvia no es un símbolo, es solamente la lluvia que, para el héroe, en un cierto momento, toma una importancia particular. Pero no simboliza nada. Expresa algo. Esta lluvia es una imagen artística: La idea del símbolo es muy confusa para mí."⁶

No obstante los críticos se esfuerzan (nos esforzamos) por encontrar significados en este elemento tan común en la obra de Tarkovski. Para Mark Le Fannu, por ejemplo; "El agua en Tarkovski es la humildad."⁷

Barthélemy Amengual, en una reseña de la película documental: "Un poeta en el cine: Andrei Tarkovski", dirigida por Donatella Baglivo, cita un diálogo del director ruso aparecido en el film: "El agua. Me dice muchas cosas. El mar no: es muy grande, monótono, aburrido. Prefiero el microcosmos al macrocosmos. Me gusta el arte japonés que refleja el infinito en un detalle. El agua es algo misterioso, muy fotogénica. Transmite el movimiento, la profundidad, la transparencia: Es una de las cosas más bellas del mundo. Es probablemente un viejo recuerdo. Yo no imagino un film sin agua."⁸

Para Peter Green, el agua representa purificación, pero a su vez es representada por jarras, toallas y peces, objetos que al ser incorporados en descripciones mitológicas o bíblicas simbolizan cualidades ideales en una clara alusión al arte renacentista.

Rogulski, por su parte, hace una documentada interpretación del agua aparecida en el pozo dentro de la Zona: “En la secuencia de los milagros aparece un círculo, un mandala perfecto dentro del cual el agua (la alegoría medieval del Cristo hecho hombre) deviene la sangre (en la tradición cristiana bizantina se descubre *sanguis spiritus*) para transformarse después en Mercurio, ese Mercurio encerrado en la materia y que estaba identificado en muchos textos alquimistas con el Espíritu Santo. Simbólicamente, el Mercurio encarnaba a Hermes, el dios de la revelación que en la persona de Hermes Trismégisto, llegaba a ser el padre espiritual de la alquimia. El mismo Hermes guiaba a las almas en su ruta hacia el paraíso. En algunos textos alquímicos *l'aqua permanens* --que cambia un cuerpo en espíritu y lo hace indestructible-- es llamada Mercurio y dentro de otros es nombrada también ‘Fuego’. En la conclusión de la Gran Obra de los alquimistas, el cuerpo es transformado por el agua y el fuego, lo que la coloca en paralelismo exacto, según Jung, con la operación de transubstancialización operada en la celebración de la misa cristiana que constituye en un sentido la Gran Obra de los sacerdotes. En el plano citado, la brasa aparece sobre la superficie del agua. La liga evidente de esta secuencia del film con el simbolismo medieval demuestra que ciertos símbolos viven en el interior de nosotros y --según Jung-- que ellos atestiguan un proceso evolutivo del espíritu, que toma su fuerza en los inicios de la Edad Media, o aún antes, en el lindero de la era cristiana en una tradición pagana. Visto bajo este ángulo, el origen del misterio de la transfiguración en la misa se apoya sobre una tradición esotérica mucho más vieja. Este símbolo complejo y sutil escapó totalmente a la censura soviética.”

Más adelante, el crítico destaca que “los tres hombres sentados junto al cuarto son inundados por la lluvia, esta lluvia que puede simbolizar las influencias celestes recibidas por la tierra y para los hombres una promesa de la gracia, la lluvia que apacigua las pasiones, que nos permite recobrar la esperanza. Es una de las más bellas escenas del film.”

Con todo, la plurisignificativa presencia del agua en la obra de Tarkovski actúa como forma, pero también como fondo: fondo estático del libro consumido por el fuego y del sueño del poeta Gorchakov; fondo dinámico del árbol seco que germina en su interior la esperanza del Pequeño Hombre. De modo general, la obra tarkovskiana está cubierta por agua, inmensa y maternal, impertinente y significativa,

esencial y transfigurada. Bachelard parece referirse a los filmes de Tarkovski cuando escribe que: "En resumen, el amor filial es el primer principio activo de la proyección de las imágenes, es la fuerza proyectora de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal. Otros amores vendrán, por supuesto, a injertarse en las primeras fuerzas amantes, pero todos esos amores no podrán destruir jamás la prioridad histórica de nuestro primer sentimiento. La cronología del corazón es indestructible. Como consecuencia, cuanto más metafórico sea un sentimiento de amor y de simpatía, más necesario le será ir a extraer sus fuerzas de un sentimiento fundamental. En esas condiciones, amar una imagen es encontrar en el saber una nueva metáfora para un amor antiguo. Amar el universo infinito es darle un sentido material, un sentido objetivo a la infinitud del amor por una madre. Amar un paisaje solitario, cuando estamos abandonados de todos, compensa una ausencia dolorosa, nos recuerda a la que no abandona nunca... Cuando amamos con toda nuestra alma una realidad es porque esta realidad es ya un alma, esta realidad es ya un recuerdo."

¿Y cuál es el origen y condición de esa realidad sino el agua? Agua tan espesa en significados y tan irrevocable en su función vital que se vuelve sanguínea: el agua es sangre que le da la razón al anónimo escritor de Beowulf en la vieja Inglaterra cuando escribió: "Para un hombre que piensa bien, la sangre siempre es más densa que el agua."

FUEGO

El segundo elemento natural a destacar en la obra de Tarkovski es el fuego: sustancia en estado plasmático, sustancia con marcadas connotaciones religiosas que, sorprendentemente, en los filmes del director ruso apenas si son sugeridas y en general son desviadas hacia sentidos netamente humanos.

El fuego devuelve a Iván la tranquilidad en el cuartel, es lo único que sugiere comodidad en el grisáceo sitio, además es un símbolo del estado de vigilia: un momento antes de dormirse, Iván observa una vela encendida caer. El fuego de la conciencia atenta se disipa para dar paso al agua de los sueños; el fuego destruye, es el elemento de la guerra, cae del cielo sobre los pantanos y devora los objetos o territorios enemigos dejando sólo una espesa nube de humo que opaca al sol, dejando también maderos encendidos, restos de rencor que sirven a Jolín para encender un cigarro; el fuego también es testigo de la

confesión de Andrei, antes de partir del monasterio, a la luz de una vela el monje descubre sus pecados; el fuego consume los objetos afectivos, las anclas de la memoria de Kris antes de partir a Solaris, pero también destruye su traje espacial en el despegue de la nave que lleva a un sitio indeterminado a la materialización de Hari, fuego que irremediamente nace de las cenizas de su memoria contenidas en un videocasete que presenta escenas de infancia: una hoguera entre la nieve que da calor al niño Kris y vuelve a encender la nostalgia del hombre a punto de extraviarse en su conciencia; fuego que consume una cabaña en *El espejo* a manera de espectáculo irreparable, y que en el primer sueño así como en la visión del niño Aleksei, surgirá de las manos de la madre o de la adolescente pelirroja, manos cálidas, destructivas a su pesar y tan limpias que de su nivea superficie emerge el elemento de la purificación violenta que además une a las dos figuras en el iconostasio del amor personal; el fuego también aparecerá en un plano de transición entre dos secuencias: una evocada y la otra real, su presencia será tan breve como inexplicable: en medio de un valle hay una gran llama, nada más: conjunción flamigerocinematográfica: el fuego une/funde pasado y presente: la memoria es tiempo que arde; también hay fuego producido por Ignat en el patio de la casa de Aleksei, hoguera en la que se consumen sus dudas respecto al conflicto marital de sus padres, hoguera que es una herencia generacional: sólo en el fuego se vislumbran las incertidumbres del hombre como tal, sólo frente al fuego el hombre recrea su pasado comunal y siente un poco de alivio ante la invasión constante de ideología, publicidad y despótica violencia, con el fuego el hombre paga una deuda a sus ancestros, hereda el temor y el deseo latente de pertenecer a la eterna flama; también hay fuego, cual símbolo de unión entre los habitantes de la grisácea casa de Stalker, seres aparentemente irreconciliables descansan arropados por el calor del fuego en un ambiente que por sus características acepta forzosamente el epíteto familiar; hay fuego sobre el río en el desfile de milagros de la Zona: unión de los contrarios, apología de lo heterogéneo tolerante, visión inaceptada por el científico que enciende una hoguera para reconciliarse con su mente programada por la causa y el efecto; la única alusión de este elemento al mundo religioso se encuentra en el fuego concentrado en la cima de las innumerables velas que ador(n)an a las representaciones pictórica y escultórica de la Madona del Parto, fuego que en conjunto pretende ser divino: cada vela es un alma que

arde simbólicamente en el inmenso fuego devorador de Dios, sin embargo el sentido cambia con la vela encendida colocada en una de las repisas de la casa de Domenico, esa vela simboliza un sacrificio que puede devenir en el resurgimiento del hombre espiritual, esa vela será la estafeta pasada a Gorchakov, insignificante para Eugenia, pero crucial para el poeta que cruza angustiosamente con ella, después de dos intentos fallidos, la Piscina de Santa Catarina: culminación del rito, las tembolosas manos del hombre protegen el fuego de la vela posada en el otro extremo de la piscina seca, la cual más que de carácter divino parece un fragmento del infierno a través del cual pasa el hombre con su fuego esperanzador y hasta cierto punto ingenuo: la *Nostalgia* de Gorchakov no es, como se nos había planteado, por su país, sino por el hombre: nostos (regreso), algia (dolor), dolor por el regreso al hombre original, dolor que, para el poeta, es mitigado sólo un momento antes de morir, sus recuerdos ya fueron devorados por otro fuego que ardió lentamente sobre las hojas del libro de poemas de Arseni Tarkovski junto a una botella de vodka vacía: Rusia, carbonizada voluntariamente, reducida al sueño: el sacrificio no tiene calor, el fuego es universal: un intolerante demócrata, un cálido y confortable dictador; pero el fuego aparece con más fuerza como violento purificador, autodestructiva moneda con que se paga tributo a Dios con el fin de perpetuar/equilibrar/restaurar la vida humana: Domenico se enciende mientras de fondo se oye el Himno a la Alegría como un necesario sacrificio por la especie a que tan generosamente representa; Alexander quema su casa como pago por aplazar el último acto de la tragicomedia humana en el presente siglo, pago prometido no se sabe bien si en sueños o en realidad, sin embargo, ante la ausencia de pánico en el mundo: pago obligado, aunque --quizá--ingenuo; los dos sacrificios conmueven, sin embargo quedan consignados, socialmente, como locura: fuego como trágico signo de locura activa y generosa, cómico espectáculo del hombre espiritual.

Bachelard afirma que cuando el alcohol actúa: "parece que la materia estuviera loca, parece que el agua femenina perdiera todo pudor entregándose delirante a su dueño el fuego." Tal parece que el agua y el fuego se unieran en el alcohol, saliendo victorioso el segundo elemento. Ese alcohol reconforta y calienta, no sin problemas, a Iván y al juglar en *Andrei Rubliov*; en *Solaris*, los cosmonautas beben durante el cumpleaños de Snawt, y en *El espejo* un compañero de Masha, la madre, le ofrece un trago que

la reanime después de la tensión creada por el supuesto error tipográfico; el alcohol, fuego líquido, es la bebida que une a los tres viajeros en la taberna antes y después de la expedición a la Zona; en *Nostalgia*, el poeta bebe vino que le ofrece Domenico en su casa, el cual, acompañado del pan, adquiere una simbología cristiana: la sangre y la carne de Cristo; más tarde Gorchakov se embriaga con vodka, símbolo obvio de Rusia; y en *El sacrificio*, Alexander bebe para controlar su miedo. En todos los casos el alcohol restituye la calma al alma humana, dejándola protegida contra cualquier estímulo exterior. El alcohol es fuego que se bebe, llama líquida, pócima que aviva la flama interior.

TIERRA

La tierra, como elemento, lejos de ser la plataforma mundana, aparece en los filmes de Tarkovski con escasa intencionalidad poética, son aislados los casos en que ocupa el encuadre de la cámara: hay tierra seca en el primer sueño de Iván que, al igual que éste, exige agua para realizar adecuadamente su proceso orgánico; sobre la arena, Iván, su hermana y otros niños juegan alegremente en el último sueño *post mortem*, arena bañada por un río, arena generosa, escenario de la infancia ideal; hay arcilla, buscada y finalmente encontrada por Boriska quien se revuelca en ella de felicidad, arcilla maleable que servirá de molde a la plata y otros metales que fundidos por el fuego vaciarán su estado líquido a la tierra para resurgir solidificados y formados para regocijo del pueblo y sorpresa del niño; pero la tierra también es el límite del globo inverosímil que vuela en la introducción de *Andrei Rubliov*, en su caída el improvisado piloto choca contra la tierra como lo hacen, desde Ícaro, la mayoría de los proyectos humanos que intentan emular a las aves: tarde o temprano la tierra es el destino final, cosa que no sabe, pero que disfruta, el caballo que se revuelca en el lodo un plano después; hay lodo, fusión de tierra y agua, que se pega a los pies de Aleksei y Masha camino a la casa de la prestamista, lodo que los vuelve más auténticos y terrenales, pero que deben limpiar de sus pies antes de ingresar a la impecable y en cierta medida lujosa casa de la dama; hay arena en forma de dunas un momento antes de que los visitantes lleguen al Cuarto en *Stalker*, arena desértica Donjuanesca sobre la cual (¿casualidad?)vuela un cuervo, arena que es la antesala de una realidad aparte; también hay tierra cubriendo parcialmente restos óseos humanos junto al perro/aliado en *Stalker*, tierra que deja al descubierto la mortalidad humana y que es una señal para que

los visitantes se despojen de los deseos arrogantes científicos o artísticos de inmortalidad. La tierra, rígida o maleable, protectora o descubridora, seca o húmeda, es un signo de finitud, es el más certero rostro del destino (“Hasta que al fin ¡Oh tierra! a ti vayamos/ con la intocable laxitud del sueño.” Gutiérrez Nájera)

Bachelard agrega una interpretación más a la arcilla, material necesario para la fundición de la campana en *Abdrei Rubliov*: “El escultor ante su bloque de mármol es un servidor escrupuloso de la causa formal. Encuentra la forma por eliminación de lo informe. El modelador ante su bloque de arcilla halla la forma por la deformación, por una vegetación soñadora de lo amorfo. El modelador es el que está más cerca del sueño íntimo, del sueño vegetante.”

Para Antoine de Baecque “la tierra aparece así a la vez como punto de partida (de nacimiento) y como punto de desenlace (la materia donde se inscribe la nostalgia, donde toma forma la catástrofe final en *El sacrificio*), órgano del nacimiento del cual, de sus entrañas, se eleva la campana al sonido luminoso forjada por Boriska en *Andrei Rubliov*, o materia peligrosa en la cual se dibuja en vacío el mundo que se deshace en *El sacrificio*.¹⁰⁹”

AIRE

En la obra de Tarkovski, el aire adquiere una presencia trascendental sólo cuando avanza con fuerza y se convierte en viento. Esa sustancia se hace patente no por su propio movimiento, sino por lo que mueve a su paso. Si en Iván el viento se percibe sólo en el monótono movimiento de una puerta, y en Rubliov durante el sueño de Boriska, ya que en *Solaris* pasa casi inadvertido; en *El espejo* el viento adquiere un significado poético que empieza a demostrarse en el plano general en que el doctor se aleja de la madre por el estrecho sendero que conduce al camino, va de espaldas a ella y repentinamente una ráfaga de viento mueve las plantas que lo escoltan en su trayecto, él voltea, observa y sigue, otra ráfaga irrumpe conciliando la fácil ruptura: dos seres que nunca se volverán a ver se lanzan una mirada cual último contacto íntimo incitados por el viento, sustancia clave en la fabricación de los “aparatos imaginarios para aprender a decir adiós” (U. Glez. de León); ese mismo viento aparecerá en los sueños de Aleksei removiendo objetos y bosques, es la manifestación del recuerdo del padre ausente, es la fuerza que moverá las hojas universales del libro de arte que descubrirá el rostro misterioso de Da Vinci, ese

mismo impulso natural arrancará una hoja de los árboles que se posará como separador fortuito entre las páginas del libro que tiempo después revisará Ignat: el viento es el soplo del azar, es la maquinaria que revuelve los recuerdos dispersándolos en los sueños, levantando a su paso las leves cortinas que, cual frágiles paredes, intentan delimitar a los inestables espacios de la arquitectura onírica; el viento será también la única compañía del rebelde escritor caminando solo por la Zona, será además, en forma de remolino, la fuerza centrífuga que absorba los sueños de los personajes dormidos, dejándolos desnudos de pensamientos, aptos para escuchar la delirante voz femenina que recita un pasaje del Apocalipsis; el viento del nihilismo intentará apagar la vela del poeta Gochakov; el viento de la incertidumbre abrirá las puertas del templo de María a Alexander para mostrar su entrada tapiada a todo aquel ser de credulidad extirpada; el viento, los vientos en la obra de Tarkovski transitan de un sitio a otro haciendo una apología del azar, haciendo girar sobre su propio eje a la enloquecida veleta de la conciencia.

Mención aparte merecen el cielo y sus objetos en la obra tarkovskiana: cielo que acepta a Iván en su vuelo soñado, cielo invadido por el humo de las explosiones bélicas opacando al sol, cielo ilusoriamente conquistado por el aeronauta improvisado en Rubliov; cielo profanado por el cosmonauta Kris Kelvin en *Solaris*; cielo blanquecino que se confunde con la nieve en *El espejo*; cielo apenas sugerido, pero inevitablemente manchado por la polución industrial en *Stalker*; cielo como interlocutor de Domenico y Alexander: espacio en que se pierden las confesiones, inmenso manto que en su mutismo expresa al hombre la nimiedad de su condición.

PLANTAS

Los siete filmes de Tarkovski están llenos de una necia vegetación que se hace presente hasta en los más extraños sitios. La flora se extiende paradisiacamente en el primer sueño de Iván quien, ya plantado en la realidad, utilizará semillas, hojas y frutos como códigos matemáticos que testimonian sus informes; la madera muerta expresa vida cuando se quema en las chimeneas, la madera viva expresa muerte cuando surge del bombardeado pantano; el bosque de abedules es una verdadera trinchera en medio de la batalla, único sitio capaz de abrigar un romance efímero entre Masha y Jolín, pero romance al fin; los frondosos árboles del tercer sueño, en alto contraste, escoltan a los niños multifacéticos

devoradores de manzanas en un camino sin fin: la naturaleza protege, como una madre, los momentos de sublimación humana y cae significativamente ante la guerra como el tronco seco que desata la balacera sobre Jolin y Gáltsev; el bosque protege y guarda a Rubliov y Teofán en su conversación, del mismo modo que esconde a las antorchas luminosas y los cuerpos concupiscentes de los pobladores paganos en la fiesta; un árbol que ingenuamente Boriska quiere desenraizar lo observa a éste y le canta su grandeza física, su ascendente inmovilidad, su añeja sabiduría vegetal; la tupida hierba crecida a un lado del río se alimenta del agua y sirve de alimento a los caballos que durante su vida y después de ella servirán de alimento a la tierra en la que crecerá más hierba: equilibrio cíclico, armonía natural que es el espejo de la armonía artística expresada en La Trinidad de Rubliov; un tilt up sobre una planta demostrando su belleza estructural sirve como preámbulo para descubrir a Kris Kelvin rodeado de exuberante vegetación, de hecho el plano que abre la secuencia es una toma de las esbeltas hojas que como cabellera se mueven en las profundidades del estanque; Kelvin, su casa, su familia, se encuentran rodeados de plantas que invaden con ramas y hojas el interior de la cabaña; plantas que enmarcan la espiritualidad de los personajes como en un templo barroco, plantas bañadas por la lluvia, plantas eternizadas por Brueghel en el paisaje invernal como ventana a la nostalgia, plantas en forma de árbol frondoso que antecede al niño parado frente a la hoguera en la memoria magnetizada de un videocasete; plantas que en la tierra son marco y en la estación son enmarcadas por las vacilantes conciencias de Snawt y Kris a punto de regresar: esa pequeña planta que crece junto a una ventana en la estación es el endeble nexo que une a los desdichados habitantes del espacio con el mundo terrenal; plantas o ideas materializadas de las mismas poblando la isla de la memoria de Kris en *Solaris*; las plantas también tienen su lugar en *El espejo*: rodean la cabaña, amortiguan la caída del doctor y la madre en la primera secuencia y son tema de reflexión para el primero (“las plantas sienten, pero no entendemos la naturaleza”), las plantas son movidas por el furtivo viento ya sea para suavizar la despedida del visitante, ya sea para remarcar la ausencia del padre; las plantas son un insistente símbolo natural en medio del burocrático ambiente de la imprenta: ante ellas la madre confirma la inexistencia del error; plantas secas como separadores supratemporales en medio de las páginas del libro de arte: sólo la naturaleza y el arte permanecen;

bosques que resguardan la espera infantil; bosque como plano de transición entre lo real y el sueño; vegetación que rodea cada espacio infantil albergado en la memoria; hierba sobre la que descansan Masha y su esposo platicando del futuro ser engendrado por ellos y el cual caminará entre los troncos enmohecidos de mano de la madre anciana: naturaleza como escenografía imponderable de la mezcla de los tiempos, escenario del “diálogo de las eras”; naturaleza escasa en el mundo de Stalker, usada como combustible o desaparecida, pero perpetuada bajo extrañas formas en la Zona: hierba que anida el sueño de Stalker, flores vedadas para el olfato mas no para los meditativos ojos; plantas acuáticas que renacen entre los desechos de la civilización proclamando su longevidad regenerativa lo mismo que la planta que nace a un lado de la osamenta; las plantas también aparecen nítidas en cada recuerdo y/o sueño del poeta Gorchakov en *Nostalgia*, marcan los límites espaciales de la memoria, profundos linderos forestales de los sueños; la hierba tapiza el suelo en torno a la casa de Domenico; las plantas crecen en medio del agua, entre las ruinas romanas regenerando, a diferencia de éstas, su estructura física: breve ejemplo de la perfecta e incesante arquitectura natural; un árbol seco en el sacrificio es una vegetativa herencia que Alexander deja al Pequeño Hombre desde la primera secuencia, éste a falta de palabras lleva en su boca una flor como respuesta contundente al soliloquio de su padre; las flores son el único elemento natural en la altiva, artificiosa y petulante Adelaide; las hierbas crecen al rededor de la casa de Alexander y también de la de María: estética biológica perfecta e inofensiva en contraste con la violencia tecnológica nociva; las flores crecen en el jardín sembrado en los recuerdos infantiles de Alexander; las flores de la casa de María se mueven al paso de los misiles: parece que la sencilla belleza está a punto de derrumbarse al paso de la complicada rudeza, sin embargo un árbol es regado por el Pequeño Hombre, un árbol que en su raíz guarda la duda original y en cada una de sus ramas, después, brotará una flor por respuesta: metáfora forestal, testamento herbóreo.

Para Bachelard este acercamiento entre el hombre y la flora tiene un antecedente añejo en la tradición Celta: “Desde su nacimiento, el hombre estaba consagrado a un vegetal, tenía su árbol personal. Era necesario que la muerte tuviera la misma protección que la vida. Vuelto a colocar así en el corazón del vegetal, entregado al seno vegetal del árbol, el cadáver se entregaba al fuego, o a la tierra, o bien

aguardaba en el follaje, en la cima de los bosques, la disolución en el aire, disolución a la que ayudaban los pájaros de la Noche, los mil fantasmas del viento. O, por último, de modo más íntimo, alargado, siempre en su ataúd natural, en su doble vegetal, en su devorador y viviente sarcófago, en el árbol --entre dos nudos--, era entregado al agua, abandonado a las ondas.”

La anterior tradición celta tiene mucho que ver en las relaciones que se establecen entre los personajes de Tarkovski y las plantas, en especial los árboles. Si no hay, en la mayoría de los casos, un vínculo fuerte entre los protagonistas y una planta específica, sí hay un acercamiento de índole ontológica con la naturaleza, todos la respetan, la viven, la respiran, todos la guardan en el aun más espeso follaje de sus recuerdos.

ANIMALES

Si bien las plantas, en general, tienen peso específico en la obra de Tarkovski, en lo que respecta a los animales, 4 especies dominan la escena: los caballos, los perros, los pájaros y los gallos.

Ripa descubre una relación mitológica entre los equinos y el agua. En la representación del carro del agua escribe: “Pinta Fornuto en su primer libro de la ‘Naturaleza de los dioses’, para representar al agua a Neptuno.

“Es un viejo con la barba y los cabellos del color de las aguas marinas, llevando a sus espaldas un manto del mismo color que digo. Sostiene un tridente con su diestra, y aparece sobre una concha marina provista de ruedas, que va tirada por dos ballenas --o por dos caballos marinos-- avanzando por medio del océano y viéndose alrededor numerosos peces de distintas especies.”

El color de la banda y los cabellos, así como del manto que a sus espaldas lleva, simboliza (como relata el mismo Fornuto), el color del mar.

El tridente representa las tres naturalezas del agua, es decir, la de las fuentes y los ríos, que es la más dulce, la marina, que es amarga y salada, y la de los lagos, que sin ser amarga no es agradable al gusto como la primera.

“Va subido en su carro, mostrando así el movimiento de su superficie, que se produce con una revolución y rumor muy similares a los que las ruedas de los carros expanden y provocan.

“Añadiremos por último que dicho carro va tirado por ferocísimos caballos, recordando con ello que Neptuno, según dicen los Poetas, fue el primero que les formó y trajo al mundo, golpeando en la tierra con su tridente, de donde hizo salir el primer caballo. Cuenta además Diodore que él fue el primero en domar a los citados animales.”

En otras representaciones de carros citadas por Ripa, los caballos aluden, de acuerdo con su color, al día y la noche o a las diferentes partes de éstos en función de su tonalidad.

Sería muy aventurado hacer la interpretación de los caballos que aparecen en los films de Tarkovski clasificándolos por su color. Sea cual fuere su tono de pelo, adquieren significados particulares dependiendo del momento en que aparecen: los caballos que comen las manzanas tiradas por el camión en el tercer sueño de Iván son el testimonio de un equilibrio natural armónico (esta misma función la tiene el caballo que aparece trotando en varias secuencias del exterior de la casa de Kris), la bella secuencia destaca además por ser la única que no tiene final trágico, todo es unidad sublime; el caballo negro que se revuelca en el lodo después del hundimiento del globo en Rubliov sugiere la terrenalidad de la vida, su cuerpo se pega a la tierra demostrando en el movimiento desesperado de sus patas en el aire que antes de alcanzar otros niveles, el hombre debe encontrar equilibrio sobre la tierra, ese equilibrio alcanzado por la maestría de Rubliov en La Trinidad será representado en la última y ya descrita secuencia del filme en la cual unos caballos pastan bajo la lluvia tranquilos y perfectos; en la fiesta, un caballo blanco atraviesa el río, posible símbolo de la inocencia de Rubliov inundada en el río de la promiscuidad, al final del capítulo el monje ve pastar a seis caballos como símbolo del orden recobrado; los caballos son también carros de guerra, soldados rusos y tártaros avanzan a caballo sobre Vladimir en pos de la destrucción, uno de ellos cae de las escaleras cual elemento natural sacrificado en función de la codicia humana; después de la destrucción del templo, un caballo negro irrumpe en el templo: la noche confusa cae sobre el alma de Andrei y su respuesta es el silencio, esa noche desaparecerá en el momento en que suena la campana y una dama vestida de blanco como el día atraviesa la multitud llevándose al caballo negro con ella, en ese momento Andrei recobra la fe en la salvación humana, vuelve a la luz; el caballo negro que habita en la casa de Kris espanta al niño que está de visita, si se entiende que el

pequeño vive inmerso en el asfalto y cemento de la urbe este primer contacto con el mundo natural es un choque que deviene en reconciliación gracias a la inocencia propia de la infancia; destaca también que el caballo no aparece en la isla de Solaris, como si fuera una representación del transcurrir de la vida el equino está ausente en el recuerdo materializado: Kris ya no vive, su ente fue absorbido por el recuerdo eterno; un caballo blanco aparece en las imágenes soñadas o recordadas por el poeta Gorchakov en *Nostalgia* simbolizando la pureza del momento: en el territorio onírico lo mismo que en el de los recuerdos, el deseo humano idealiza y reconstruye una realidad que en este otro lado de la vida las más de las veces es hostil e imperfecta, sólo en ese lugar puede existir la pureza o, por lo menos, una idea aproximada de la misma, el caballo no avanza: verdadera escultura temporal; otro caballo blanco aparece en un sueño de Alexander, caminando lentamente llevado de la rienda por el Pequeño Hombre a espaldas de Adelaide que está sentada en la hierba: de nuevo la pureza del tiempo reconstruido y por lo mismo lento se presenta aunque esta vez conducido por el ser que en su inocencia simboliza a la enigmática --y para Tarkovski esperanzadora-- nueva generación, todo a espaldas de la plastificada Adelaide, producto notable del egoísmo y la superficialidad de la sociedad de consumo, o sea que sólo el hombre espiritual puede conducir los sueños sin forzarlos y entender, a partir del lento escrutinio de la topografía de la conciencia, a la violenta realidad que lo rodea.

Ripa describe al perro como elemento necesario en la representación de la fidelidad ("Y se pone al perro por ser este animal fidelísimo, correspondiéndole por tanto aparecer en esta imagen como cosa oportuna y apropiada"), agrega el ejemplo del perro de Tito Labieno --cronicado por Plinio en el Lib. VIII de su Historia Natural-- que acompañó a su amo hasta la muerte. A este ejemplo se le podría agregar a título personal el descrito por Charles Dickens en *Oliver Twist*, referente al perro del sanguinario asesino Carlos Sikes que por acompañar a su amo en su huida cae en un acantilado y muere. Esta fidelidad con tintes de prosopopeya se representa, trágicamente, en los filmes de Tarkovski a través del perro que es asesinado a palazos por su amo Kirill cuando huye del convento movido por la envidia que le tiene a Rubliov, si la envidia ya es considerada un pecado desde el punto de vista católico, a ésta se le añade la ira y la crueldad para con un ser que lo sigue no obstante sus arrebatos: el perro simboliza la fe

ciega, de la cual carece Kirill y hasta cierto punto Rubliov, aunque ambos personajes vuelven a la senda que les impone su moral; esa misma fe se vuelve a presentar con los canes furiosos que junto a sus dueños defienden la ciudad de Vladimir del ataque tártaro; más tarde, los invasores harán que dos perros peleen por un trozo de carne cual grotesca metáfora de los dos hermanos luchando, guiados por la codicia, por el control de Rusia; el perro que aparece tanto en las secuencias terrenales como en las de recuerdos y oníricas en *Solaris*, es también un símbolo de fidelidad a la tierra, a la memoria y a la condición humana, con esto se justifica su presencia en el cuadro de Brueghel y aun en la isla de Solaris: fidelidad del/al arte, fidelidad al tiempo apresado en la memoria, la fe no es regida por cronos, es una omnipresencia, como el perro deambula entre sueños y recuerdos, para recibir al amo generosamente en el pequeño archipiélago de la conciencia; esta capacidad que tiene el perro en los filmes de Tarkovski de poder transitar libremente en distintas dimensiones se ve acentuada en *El espejo*, durante el segundo sueño, cuando la madre aparece con un perro en el interior de la cabaña: fidelidad maternal: a la madre tierra, a la madre naturaleza, a la madre carnal, a la madre patria que cobijaron la infancia del cineasta; en *Stalker*, el perro negro que encuentran los visitantes en la Zona puede ser un eco de *Las enseñanzas de Don Juan*, libro de Carlos Castaneda que trata de su encuentro con Don Juan Matus, un indio Yaqui de Sonora que lo guía a través de prácticas místicas realizadas con peyote, esta obra influyó mucho en Tarkovski y puede que sea el origen de varias de las extrañas cosas que suceden en la Zona, para Don Juan el aliado es un animal que acompaña al hombre de poder, para Stalker, un hombre espiritual, el perro negro puede ser ese aliado que lo acompaña más allá de la Zona, hasta su casa; Rogulski, por su parte, afirma que el animal proviene "directamente del *Fausto* de Goethe, atravesará el film como un recuerdo constante de la existencia de fuerzas maléficas que se meten en nuestros proyectos"; ese perro negro aparece custodiando el sueño de los hombres, recordándoles su mortalidad y por último, acompañando al verdadero hombre de fe hasta su casa, un verdadero aliado intradimensional, compañía necesaria en el viaje místico, portador de sonidos lastimeros que envuelven la demostración telequinética de Macaca, heredera del poder espiritual; un perro de raza Pastor Alemán, muy parecido a la mascota de Tarkovski de nombre Dakus, aparece en los recuerdos del poeta Gorchakov en *Nostalgia* y es el único ser

de capaz de pasar del sueño a la realidad para echarse a un lado de la cama del poeta mientras duerme, el perro es un aliado fiel en el peregrinar de Gorchakov, la amable compañía en la nostalgia personal, más allá de la memoria y de la muerte; Zoe es el perro de Domenico, de la misma raza que el anterior este can no se separa de su amo, representa la fidelidad a pesar del mundo, fidelidad sin reclamos, fidelidad —esta sí— hasta la muerte al grado de ser testigo del sacrificio de su amo lanzando un aullido al indiferente aire romano, fidelidad auténtica que contrasta con la fidelidad forzosa y domesticada del perro que lleva la entrometida dama en el hotel de Gorchakov.

Las aves también tienen un papel importante en la fauna que puebla las obras de Tarkovski: en el bosque donde vivía Iván así como en la Zona se escucha el canto del cu-cu indicando el tiempo sin divisiones del sueño; en las ruinas de una casa a donde llega Iván en su huida, sólo hay un viejo y un gallo, esta ave aparece en la representación de la cuarta parte de la noche citada por Ripa: “Se ha de poner además un gallo a punto de cantar ante la presente figura, pues a esta última parte de la noche también se le llama ‘Galicini’, por ser cosa sabida que cuando ya está la noche transformándose en día comienzan a cantar los gallos, como dice Lucrecio: *Explaudentibus alis/auroram clara consuetus voce vocare* (Ahuyentando —la noche— con sus alas/ con su clara voz acostumbra llamar la aurora). Plinio, igualmente, en su Lib. X, cap. XXI, afirma que los gallos vienen a ser como nuestra guardia nocturna, habiendo sido creados por natura para devolver a los hombres al trabajo quebrándoles el sueño, puesto que siempre con su canto y durante la cuarta vigilia nos reclaman de nuevo para incorporarnos a las labores y fatigas cotidianas. De todo ello bien puede deducirse que con el gallo se simboliza la debida vigilancia que deben observar siempre los hombres, por ser cosa muy torpe y enteramente fuera de lugar el consumir durmiendo la totalidad de la noche, yaciendo largamente sepultados en el sueño; que en efecto, tan pronto como queden repuestas y rehechas nuestras fuerzas y refrescado el espíritu, conviene que volvamos a nuestra tarea cotidiana, todo lo cual se representa en la pintura descrita con el bellissimo bordado de oro que ha de estar realizando, o en su caso por medio del estudio al que ha de estar entregada la presente figura, siendo ambas acciones de aquellas que se tienen por dignas y nobilísimas”; por otra parte en la alegoría de Pureza y Sinceridad de ánimo, Ripa describe a una mujer abrazando un gallo ya

que éste “según refiere Dierio Valeriano en su Lib. XXIV, representaba entre los antiguos la pureza y sinceridad de ánimo, por cuya razón ordenó Pitágoras a sus discípulos que alimentaran a los mentados animales, a saber, que nutrieran entre las virtudes de su ánimo la pureza y sinceridad. Dice Platón que Sócrates cuando estaba a punto de morir, le dejó un gallo a Esculapio en testamento, queriéndonos señalar de este modo aquel sabio filósofo que rendía su alma, pura y sincera como al principio la había recibido, a la divina bondad, curadora y reparadora de todos nuestros males...”; con todo, el gallo que trae el viejo viene a representar, en efecto, el final del sueño progresista del siglo: la guerra, de ahí que el hombre comience a trabajar en ese desolado paisaje buscando un clavo para iniciar la reconstrucción; el gallo también es el único compañero de Boriska a la muerte de su padre, cuando lo van a buscar acaba el sueño luctuoso y comienza el trabajo de reconstrucción de la fe representado en la campana; los cisnes, como decía Ripa, también simbolizan la pureza y el ánimo del pueblo ruso cuando es invadido por los Tártaros, durante la batalla un cisne vuela sobre el desastre simbolizando—según Ripa— la poesía que en este caso se desprende de la tierra destruida, aunque antes, Tomá, había encontrado un cisne muerto en el bosque símbolo de lo sublime putrefacto en medio de la codicia humana; la pequeña hija del Gran Príncipe juega con una paloma blanca que simboliza la pureza de la infancia y da pie a una meditación sobre el amor por parte de Rubliov; entre los cadáveres y restos de la catedral que dejó a su paso la invasión se pasea un gato negro que representa la desgracia al descubierto, como en el cuento de Allan Poe; el cuervo sostenido por las manos de Rubliov en el sueño de Boriska simboliza su anunciada muerte, su latente finitud protegida por la fe y la naturaleza, por el contrario, los cuervos que vuelan sobre las dumas que preceden al cuarto en *Stalker*, son un reflejo de la idea de Don Juan Matus acerca de la reencarnación de viejos sabios como Don Genaro en forma de cuervos, en *Stalker* esta ave puede ser la resurrección o la eternizada presencia del maestro de *Stalker* advirtiendo a los visitantes de lo sagrado del lugar; en el interior de la casa de Kelvin hay un jaula con pájaros que pueden simbolizar al hombre preso en su deseo de volar, esto se ve acentuado por las numerosas reproducciones de globos aerostáticos, sin embargo es el arte quien eterniza y no emula el vuelo de las aves a través del cuadro de Brueghel colgado en la estación; en el primer sueño en *El espejo*, aparece rápidamente un gallo volando simbolizando que

el sueño de la vida ha terminado y ha iniciado la vida del sueño que muestra la pureza de Masha; en el segundo sueño otro gallo surge de una ventana rompiendo el cristal de la vigilia dejando entrar el viento a la desprotegida conciencia; otro gallo que simboliza la pureza de la madre será matado por ésta a petición de la prestamista, esto se ve reforzado por su inicial negativa y por la mirada perversa que dirige a la cámara después del acto; durante el recuerdo del entrenamiento militar, el niño rebelde deja que un ave se pose sobre su cabeza de manera similar a las figuras que describe Ripa para representar la melancolía y la soledad, y estos dos estados de ánimo se amoldan perfectamente al carácter del pequeño: melancolía por la muerte de los padres, soledad en medio de las masas amorfas e indiferentes representadas en las escenas documentales; ave de la melancolía que pasa sobre la escena imaginada de Masha levitando junto a su esposo olvidando por un momento su ausencia; ave de la soledad que se escapa como la vida de la mano de Aleksei, el desdichado artista, en sus instantes postreros; aves, como esperanzas de fecundidad, salen del ropaje de la Madona del Parto para romper el silencio del templo y elevarse hacia el cielo cual oraciones aladas; gallos blancos corren perseguidos por la deslumbrante desnudez de Martha simbolizando el final de la noche de los tiempos, la conclusión del último y definitivo sueño en el filme y en la obra total de Tarkovski.

Es necesario añadir otras especies que también están presentes en la obra tarkovskiana: durante el primer sueño de Iván, una telaraña, un ciervo y una mariposa ambientarán por una parte la imagen paradisiaca de la infancia y por otra representarán la paciencia, la curiosidad y la alegría de la misma; durante la conversación entre Andrei y Teofán una serpiente nadando en el arroyo, simboliza, según la Biblia, la mentira, en este caso la mentira humana receptora del desdén de Teofán; bestias de carga captadas por el pincel de Brueghel muestran a los pobladores de la estación Solaris el uso equilibrado y armónico de la fauna en un planeta que, aun sin conocerse del todo, pretende conocer lo que está más allá; un gato husmea con curiosidad los objetos de la casa soñada en *El espejo*, curiosidad parecida a la de la cámara que pasa de un plano a otro, de una dimensión a otra observando con detalle lo que los sueños nos ofrecen en flashazos, a decir de Svevo; un insecto camina Buñuelescamente por las manos de Stalker mientras duerme entre la hierba de la Zona como representando a un complejo microcosmos inofensivo e

inconsciente de sí descubriendo a un elemento ajeno pero dócil, integrándolo, canonizándolo con sus diminutas extremidades en un suave ejercicio de acupuntura mística; los peces --símbolos del cristianismo para Peter Green-- nadan entre los despojos de civilización que cubre el agua, nadan como un triunfo de la naturaleza sobre la tecnología, nadan sobre la bomba desactivada y bajo una creciente mancha negruzca, cual símbolo de la frágil estructura natural amenazada por el despotismo humano; por último, antes de que Alexander ingrese a la casa de María, una manada de borregos pasa de un lado a otro de la fachada representando a una sociedad masificada y domesticada ajena al cultivo del espíritu por cualquier vía, sociedad enclaustrada en la tecnología, sociedad ciega a la fauna simbólica de Tarkovski y su enmarañado sistema de trascendentales significados.

III. ETAPAS

INFANCIA

Si hay una etapa en la vida, crucial para Tarkovski y la mayoría de sus protagonistas, ésta es sin duda la infancia la cual se despliega a lo largo de los siete filmes del autor abarcando paisajes, personajes, juegos, traumas, angustia y soledad. La infancia es el espejo de Tarkovski y por lo tanto de su familia, de Rusia, del mundo... La primera secuencia de *La infancia de Iván* es idealista: en medio de un bosque poblado de diversa fauna y abundante flora el niño vuela hasta su madre que le da de beber un momento antes de ser acribillada, la infancia soñada se pierde ante el arribo de la infancia real: Iván acostado en el interior de un quijotesco molino de viento, refugio para el sueño paradisiaco rodeado de la infernal pesadilla real de la guerra; a pesar de la hostilidad del medio, Iván recupera la curiosidad infantil en el segundo sueño por medio de la enigmática estrella en el fondo del pozo, el niño se mete a agarrarla en el momento en que su madre deja caer el balde con agua y muere perforada por las balas nazis; la infancia ideal de Iván es soñada, la verdadera es cruel y está condenada a la --en esos tiempos-- peligrosa libertad, por eso Iván se niega al encarcelamiento institucional, ya sea militar o educativo ("Me da lo mismo la academia Sukórov que un jardín de la infancia"--dice), y prefiere huir aunque es capturado y el comandante le aclara: "La guerra no es para tí", y tan no lo es que el niño confunde al enfrentamiento

armado con un juego: durante el combate, Iván juega a la guerra en el cuartel, imagina que rescata a los presos reales que dejaron un mensaje en las paredes antes de ser sacrificados, se enfrenta a una gabardina militar que para él simboliza al enemigo, se arrastra en medio de la oscuridad guiado por la luminosa circunferencia que proyecta la lámpara que trae en la mano y llora ante su impotente deseo de venganza, el juego se sublima, pierde sus características lúdicas y adquiere una esencia metafórica: ganar el juego es ganar la guerra, su personal guerra contra los anónimos militares que mataron a su madre; en el tercer sueño Iván come manzanas con su hermana a bordo de un camión y bajo la lluvia, el final no es trágico y por lo mismo adquiere un tono de fúnebre profecía, si en los anteriores sueños Iván despertaba con el deseo de venganza necesario para sobrevivir en la guerra, en este último Iván despierta tranquilo en el cuartel más ingenuo y desprotegido que de costumbre, extraña paradoja: el juego y el sueño infantilizan a Iván y lo dejan como un ser purificado y vulnerable a cualquier ataque, el monstruo murió y nació el niño para morir...decapitado, pero liberado de las idioteces terrenales ya que en el último y eterno sueño, el que sigue a la muerte, Iván juega con su hermana y sus amigos ante la complaciente vista de su madre, quisiéramos seguir viendo a Iván en su carrera al borde del agua, pero nosotros, mortales, tenemos un límite: el tronco seco de la muerte en el que se incrusta la cámara y así como se va más allá del lenguaje a través del lenguaje, también se va más allá de la muerte a través de la misma (el poema no se acaba, se interrumpe); en *Andrei Rubliov*, la secuencia que remite a la infancia es aquella en la que Andrei juega con la pequeña hija del Gran Príncipe indiferentes a la angelical lluvia de plumas que cae sobre ellos, ese pequeño gesto renueva momentáneamente la fe de Andrei en el amor humano, el artista encuentra por medio de la inocencia infantil esa otra inocencia que requiere para plasmar su arte en los muros de la iglesia: el artista requiere volver a ser niño: ingenuo, irreverente y apto para jugar con los dogmas humanos; en *Solaris* la infancia se materializa en los dos niños que, después de saludarse cortésmente, juegan con el perro y en medio de la lluvia, todos los deseos científicos por explorar otros cuerpos celestes les son ajenos al estar imbuidos en el placer de descubrir su propia naturaleza, de disfrutarla, de sorprenderse casi hasta el espanto con un caballo, la vegetación que rodea la cabaña es una caja de sorpresas, un universo por descubrir, en contraste con los adultos preocupados por descifrar los misterios

de Solaris sin haber descubierto y comprendido los entrañables secretos de su propio planeta; no obstante es demasiado tarde para Kris Kelvin el querer revivir su infancia a través del videocasete que pone en la estación: ahí está él, en medio de un paisaje nevado, sorprendido ante el fuego de una hoguera, el recuerdo reincidirá después de observar el cuadro de Brueghel, esa infancia absorta junto al fuego es el más sincero deseo del cosmonauta, deseo eclipsado por su culpa materializada en Hari, por eso el océano lo engullirá con el cebo de la cabaña y , condenado a vivir en su memoria, Kris Kelvin --quizá-- se verá obligado a reconstruir el archipiélago de la infancia sin culpa, la isla que más se aproxime a la pureza; en *El espejo* un solitario niño enciende la televisión siéndole fiel a los preceptos de la generación de la posguerra: la televisión educa, es el sustituto electrónico del padre y la madre, del gobierno y sus instituciones, de la religión y sus santos, de la patria y sus leyendas, la televisión es la cuadrada tumba de la cultura oral: breve introducción que contrasta con la otra infancia: la de los niños durmiendo en la hamaca para recordarle a la madre que el padre está ausente, la de los niños comiendo en la mesa después del poema en off, cumpliendo el antiguo rito de la alimentación, la de los niños sorprendidos ante el fuego destructivo como lo hicieron sus ancestros, la de los niños soñando la pureza de la madre declarando su fidelidad a la capacidad imaginativa humana: ajuste de cuentas con el pasado, declaración de principios humanos, la infancia ha de ser formadora de preceptos arraigados en la natura, la infancia -- para serlo-- ha de ser un aprendizaje placentero guiado por el respeto a la tierra y a la humanidad; la infancia de Ignat se desarrolla después del sueño progresista, por eso es un ser aburrido que juega con un vaso mientras sus padres discuten, por eso se sorprende con el libro de Da Vinci y dice a su madre que tiene las impresiones de haber vivido ya eso: identidad ultratemporal, aunque lejanos, todavía aparecen en sus recuerdos atisbos de otra infancia más auténtica, restos que se materializan mágicamente para incitarlo a leer una carta de Pushkin sobre la naturaleza rusa y después desaparecer dejando un vaporizado testimonio de su presencia, aunque incierta, todavía se le aparece una imagen maternal irreconocible, el desconocimiento es mutuo: el recuerdo no lo recuerda; y el film nos devuelve a la infancia de Aleksei compartida por la infancia del niño huérfano y rebelde ante los mandamientos militares que después lanzará una granada de práctica reivindicando a la guerra como juego inofensivo y

no como masacre colectiva representada por las escenas documentales, una ve se posa en su cabeza y es la melancolía la que observa ese paisaje invernal, la melancolía por el desamparo, por el olvido del mundo, tristeza representada en los rostros de los niños españoles a punto de ser embarcados con todo y juguetes hacia un lugar menos violento, menos real; infancia de cotidianas peleas con la hermana es la de Aleksei, riñas que se esfuman a la llegada del padre; infancia indefinida es la de Ignat rechazando vivir con su padre; infancia casi renacentista es la del pequeño hijo de Petrovna, la prestamista, durmiendo plácidamente y sonriendo al despertar, a pesar de la preocupación de su madre (“En esta época es difícil tener hijos, con la guerra”); infancia negada hasta en sueños para el moribundo Aleksei: una puerta cerrada le impide penetrar en el territorio de la niñez añorada, sin embargo, después ingresará con el viento para verse en el espejo de sus recuerdos y reconocerse; infancia reclamada/exigida/salvajemente expresada por el grito del niño en el sueño post mortem, grito que es el común denominador de los diferentes tiempos mezclados, grito que devuelve el instinto animal por recuperar el territorio, grito infantil, grito como palabra desgarrada y desnuda, lenguaje en bruto descifrable sólo a través del código infantil que nace del reconocimiento en el espejo; en *Stalker* la infancia es mutilada, es una mutación anatómica mas no espiritual, la hija de Stalker, Macaca, duerme tranquilamente con su familia y al ir por su padre es cargada por éste alzando su cabeza dignamente en un sublime close up que destaca su adusto rostro por encima de las chimeneas industriales y el cielo contaminado de la ciudad; infancia equilibrada la de Macaca, cual símbolo de la generación post-industrial: incompleta, antisocial, introspectiva, lo que pierde en desplazamiento físico lo gana en fuerza espiritual y mental que la hace recitar un poema y mover los objetos con la mirada: sensibilidad y fuerza espiritual, piernas virtuales para sobrevivir a la avalancha de engranes; en *Nostalgia* la infancia de nueva cuenta se ve amenazada por la guerra, la hiriente expectativa del fin del mundo obliga a Domenico a encerrar a su familia en la casa durante siete años, para después ser rescatados por las fuerzas represoras policiacas en medio del caos y del juicio social, la esposa besa las botas del policía, el hijo corre desesperado por una escalinata perseguido por su padre, se sienta y con una rama en la mano (que bien podría ser una alusión a la rama que traía la paloma en su pico para avisar a Noé de la consumación del diluvio), pregunta a Domenico: “¿Es éste el fin del

mundo, papá?”, el recuerdo se rompe en ese instante, el niño representa el fin de una etapa (la fe) y el inicio de otra (el sacrificio); infancia añorada por el poeta Gorchakov en sus recuerdos; infancia divina materializada en Ángel(a), una pequeña que aparece en las inundadas ruinas romanas para hacer compañía al poeta embriagado, para velar su sueño, para recordarle su misión; infancia representativa de la generación de fin de siglo es la del Pequeño Hombre, infancia muda y observadora, sangrante, traviesa, infancia pura, entregada al sueño, ajena a los misiles nucleares, durmiendo en otro sueño sobre el espejo de la historia, indiferente al holocausto sepia de la destrucción final, conduciendo lentamente los sueños, regando como un rito sagrado al árbol seco para acostarse a su escasa sombra y hablar por primera vez “En un principio fue la palabra ¿Qué es eso, papá?”, la duda original, la herencia más sensata que se le puede hacer al poseedor de la utópica esperanza: infancia como regreso al origen del tiempo, renacimiento espiritual como vía de salvación; el Pequeño Hombre carga a sus hombros las dudas que no han queda disipadas en tantos siglos de historia, no hay respuesta, es necesario volver a la incógnita original: el origen de la palabra, del lenguaje, de la humanidad; infancia metafórica que a todo deseo de respuesta antepone la incertidumbre, uno de los pocos “asombros sin abrir para el final de la última guerra” (U.Glez. de León).

JUVENTUD

La juventud no es un tema muy socorrido por Tarkovski y en las ocasiones en que aparece es definida por rasgos característicos tradicionales: en *La infancia de Iván*, el joven Galtsev denota arrojo y deseo de competencia con Jolin por el amor de Masha, ésta a su vez se siente atraída por la madurez del comandante ignorando los deseos de su contemporáneo; en una secuencia Masha baila feliz entre el bosque de abedules cual regocijo del conocimiento amoroso a pesar de la guerra: pasión por sobre todas las cosas, pasión escondida y en complicidad con el bosque; En *Andrei Rubliov*, el pintor de iconos le dice a su joven aprendiz Tomás: “Eres feliz, Tomás, todo te es fácil y llano”, haciendo referencia a su ligereza de criterio, a sus continuas distracciones, a su desprecio por las empresas complicadas: la ligereza de espíritu como condición juvenil, ligereza secundada por la rebeldía y la impaciencia que lo obligan a desertar de su aprendizaje, estos mismos factores influyen en el ánimo y coraje de Boriska,

joven fundidor de campanas que a la muerte de su padre hereda su oficio y lo ejerce con el carácter de un capataz, aunque con la inseguridad de un aprendiz; en *Solaris*, las culpas adquiridas en la juventud de Kris Kelvin lo hacen añorar la infancia naturalmente redimida; en *El espejo*, durante una conversación telefónica entre Aleksei y su hijo Ignat, el padre invita a este último a que lleve amigas a su casa ("A tu edad ya me enamoraba"--dice) y recuerda a la dama pelirroja que lo cautivó durante el entrenamiento militar, mujer que se materializará en una visión sosteniendo llamas en sus manos: pasión compartida con la madre: dualidad erótica: de la infancia a la juventud el fuego sigue latente, sólo cambia de manos; en *Stalker* la juventud se asocia con la dama burguesa empeñada en "consumir la vida en vanidades" (S.J.I. de la Cruz), su belleza, su lujo, su deseo de aventura denotan los vicios del capitalismo salvaje, dardos tirados arteralmente sobre la juventud: dócil mercado sediento de sorpresas falsas que diseñen una personalidad individual, el enojo ante la negativa de Stalker viene a corroborar el anterior argumento; en *Nostalgia*, la dama burguesa reencarna en la bella y espigada figura de Eugenia, quien empeñada en poner su "pensamiento en las bellezas" y no bellezas en su pensamiento (Ibidem), humilla a Gorchakov y se va a Roma con su amante: el deseo juvenil por descubrir el mundo, por rodearse de riqueza mientras dure la belleza (aunque cuando ésta ya vencida "es despojo civil de las edades"), encuentra un perfecto molde en Eugenia: hermosa "rubia de mantequilla con alma de Cadillac" (Bukowski dixit); en *El sacrificio* la juventud está muerta o, por lo menos, se encuentra inmovilizada por las convenciones sociales: Martha es una dama joven y bella, pero dominada por su madre Adelaide; Julia es una sirvienta también joven y es la única que, de acuerdo con su edad, expresa rebeldía ante la dictadura de Adelaide impidiendo que se despierte al Pequeño Hombre, aunque después obtiene el perdón de su anestesiada ama; el joven Doctor también es presa de los deseos de Adelaide y se rebela contra su autoridad decidiendo irse a Australia; los jóvenes que aparecen en los filmes de Tarkovski tienen la función de una caricatura: exponer los defectos más que las virtudes de tan dinámica etapa.

MADUREZ

De forma extraña, los personajes adultos en la obra de Tarkovski son seres que añoran épocas distintas a las que viven, se enredan en conflictos personales o maritales, y algunos se sacrifican en pos

de una probable salvación de la humanidad: Jolín no se decide entre sacar provecho a la casi caduca juventud conquistando jóvenes damas o adoptar a Iván estableciéndose definitivamente en la institución familiar; Rubliov vive en el eterno conflicto: lo que aprendió en el convento nada tiene que ver con la realidad, no sabe si pintar para los humanos o para Dios, predica el amor y se niega al deseo carnal, deambula entre la heroicidad por haber salvado a la loca y la mendicidad espiritual por haber matado a un hombre, opta por el silencio y lo rompe ante la primera prueba de fe; Kris Kelvin no puede desprenderse de la culpa por el suicidio de su mujer y desea reparar el daño con un recuerdo materializado, desdeña a la ciencia humana y se vale de ella para aplacar al océano de Solaris, no soporta el peso de su conciencia y añora la infancia terrenal, pretende volver a su casa y queda atrapado en la macroconciencia solarística, por su parte Snawt y Sartorius intentan por todas las formas encontrar una razón científica y comprobable para explicar la presencia de los visitantes y terminan por aceptar que todo se trataba de una broma ontológica; Aleksei es un adulto que vive añorando su infancia, no sabe si ama más a su madre o a su esposa y opta por tenerles lástima a ambas, desea tener a su hijo a su lado y pretende hacerlo a través de una seducción genealógica, se porta exigente con su esposa y culpa a su género de ese despotismo (“es que las mujeres me educaron”), quiso ser feliz y descubre la vaciedad de su vida en contraste con la riqueza sublime de sus recuerdos (felicidad en retrospectiva), Natalia, por su lado, añora reintegrarse a una familia no sin antes intentar desprenderse, hundiéndose más, de las arenas movedizas del matrimonio fallido; sin embargo no todo es indefinición: el jefe del entrenamiento militar cubre heroicamente la granada de prácticas que arroja el rebelde y su corazón late planetariamente con la esperanza de que ese solo acto controle la destrucción total de la guerra; Masha espera la llegada del marido pacientemente y no descuida a sus hijos logrando hasta matar a un gallo como símbolo de valentía no apta para su vástago, no obstante las sugerencias de Petrovna (“Aleksei ya es un hombre”); Stalker duda entre seguir con su cotidiano peregrinaje a la fe o establecerse en ella, el escritor duda del poder artístico y se estanca en la demagogia, el Científico duda de la verosimilitud de la Zona e intenta destruirla, la única que no duda es la esposa de Stalker: quiere a su marido y se resigna a seguir soportando los riesgos de su oficio; Gorchakov se engaña al querer investigar la vida del músico ruso

cuando lo que pretende es encontrarse a sí mismo, se engaña al permanecer en Italia cuando sus recuerdos lo atan irremediabilmente a Rusia, se engaña creyendo que la Nostalgia que siente es por su tierra cuando ésta es por el renacimiento del hombre espiritual, por su parte Eugenia se engaña también al ver en el poeta la posibilidad de una aventura erótica sabiendo de su introspección y fidelidad, se engaña al irse con su amante sabiendo que Gorchakov es superior espiritualmente, el único que no se engaña es Domenico (quizá por eso lo consideran loco, porque como Tartufo es “sinceramente hipócrita en medio de hipócritas sinceros”): actúa “generosamente” para salvar a su familia del fin del mundo y ofrece su muerte “bondadosamente” para recuperar la vida espiritual humana; Adelaide finge ser la esposa fiel y engaña a su marido con el doctor, finge dureza y es la primera persona histérica ante el paso de los misiles, finge integridad y es la primera en llorar la partida del doctor, por su parte el Doctor finge generosidad y en realidad está cansado de ser el que resuelve los problemas de la familia, no así María que sabe de la misión mística a la que está destinada y lo calla actuando con prudencia y en complicidad con Alexander, no así Otto que sabe de las penurias de su amigo y le aconseja la vía del sacrificio, no así Alexander que, desde el principio, sabe de la fragilidad del planeta y realiza su sacrificio sin contemplaciones morales guiado --quizá absurdamente-- por los designios de sus sueños. Personajes ambivalentes, personajes trágicos por su indefinición, seres que se pierden en sus dudas, analfabetas incapaces de descifrar el libro del mundo, de ahí su trascendencia, su desgracia ejemplar, su insoportable condena de fugitivos de la inmortalidad...hasta que no quede nadie que los recuerde.

SENECTUD

Es normal que los viejos pueblen las obras de un autor tan convencido de la sabiduría de los ancestros. En *La infancia de Iván*, un viejo intenta reconstruir las ruinas en que quedó su casa al paso de la guerra, en su afanosa labor descubre que “El horno seguirá de pie como siempre”, y su frase es altamente significativa ya que el horno da calor al hogar, a Rusia, al mundo, mientras el calor humano persista no todo está perdido, por eso continúa; en *Andrei Rubliov*, el viejo Kirill se arrepiente de su envidia, de su soberbia y acepta su penitencia: copiar quince veces las sagradas escrituras: si el tiempo le dio la sabiduría para reconocer sus errores, también le dará la paciencia para cumplir --hasta donde se

pueda— su penitencia; Teofán Grek es un viejo sabio y prudente que se aparece a Rubliov en momentos de indecisión, en un principio aboga por el arte con objetivos divinos, pero ante la invasión vuelve de la muerte para recordarle a Rubliov el verdadero objetivo de su talento: salvar a la humanidad a través del cultivo del espíritu; en *Solaris*, los padres ancianos despiden con tristeza a Kris y a su aparente regreso el padre lo espera en su memoria para abrazarlo: los ancianos padres de Kris son la nostalgia personificada, la espera paciente en la realidad o en la memoria; en *El espejo*, la madre anciana se inmiscuye en la conciencia de Aleksei para reflejarse junto a su joven efigie en el espejo de los sueños, no reconoce a su nieto Ignat, acompaña a su hijo en la muerte y aun más allá rompiendo las barreras cronológicas en el último sueño: la anciana guía a los dos hijos niños a través de la estepa rusa achacada por la modernidad, las dos sabidurías: la ancestral y la inocente caminan de la mano como presencias infranqueables, inamovibles, eternas en el espejo del tiempo.

IV.SOCIEDAD

FAMILIA

Como unidad básica de la sociedad, como forma antiquísima de agrupación, como institución legal o simplemente como resultado de la evolución grupal, la familia adquiere un papel determinante en la composición social moderna. Para Tarkovski es algo más que el grupo de personas con las que le tocó vivir, es un grupo de humanos unidos por la tierra y la sangre, una pequeña patria, un territorio inevitablemente matriarcal cercado por rejas umbilicales. La figura materna está ubicada en el más alto pedestal de la escala prototípica de los personajes de Tarkovski. La madre es el núcleo de la célula familiar: es esa figura sonriente que da de beber a Iván en sus sueños, esa persona cuya muerte germina en la mente del niño en forma de venganza: la guerra acabó además con su hermana y su padre que era guardafronteras, la guerra destruyó el borrador de su primera felicidad, pero ni aún la muerte pudo arrebatarse la dicha de los sueños en el último de los cuales vuelven a presentarse la madre, la hija y varios niños más que representan a todos esos seres anónimos de sonrisas reales amputadas, participando en los juegos oníricos eternos: la figura materna ofrece seguridad más allá de la vida y de la muerte, en un

lugar sólo accesible para el arte y el espíritu, pero vedado a las armas y la destrucción; la familia es importante también para Kris Kelvin, la casa donde habita es la de su abuelo, pequeña y hermosa trinchera genealógica que funge como afónico testigo del devenir familiar, al morir su madre la figura paterna adquiere importancia sanguínea, aunque no confianza (“Tú y yo hablamos muy poco” --le dice a Kris), la madre adoptiva es casi decorativa, extraña silueta que lentamente se mueve en torno a Kris que echa al fuego sus recuerdos, porque la madre real aparecida en la película que muestra Kris a Hari tiene un lugar inamovible en la conciencia de Kelvin quien estimulado por el fragmento de vida magnetizado logra llevarla, en su delirio, a la habitación en que padece para platicar con ella rodeados de objetos de la casa que decoran la estación: invocación materializada, la madre lava el brazo sucio de su hijo y lo reconforta, esa tibia presencia hecha de neutrinos lo devuelve a la vida e indirectamente lo envía a disipar su última culpa: arrodillarse ante su padre, no importa su falsedad, la ignorancia de su situación es suficiente para que Kris se crea la mentira y reivindique a la familia más allá de la tierra, su fidelidad ha trascendido los límites del planeta y es lo suficientemente grande como para fundar un nuevo lugar en otro sitio guiado por su memoria y su arrepentimiento; *El espejo* es una oda a la madre y sus virtudes: la paciencia para esperar al padre cada tarde cuidando el sueño de sus hijos, la húmeda pureza de su ser reflejada en el espejo del devenir; la sobreprotección desmedida del hijo en contraste con la notable indiferencia de Natalia hacia Ignat; la dualidad de labores forzosamente adquirida ante la ausencia del padre y la interminable y efectiva acción de inculcar a sus hijos respeto y cariño por el ser que a su llegada recibe el abrazo furtivo de quienes ahora pueden quererlo porque antes aprendieron a extrañarlo; la regencia de la infancia idealizada y prohibida en sueños por una puerta que sólo podrá abrirse mediante un lento ejercicio de la memoria de Aleksei; la influencia psíquica que determinará las atracciones eróticas del joven representada en identidades flamígeras vistas en el espejo amoroso; la dicha levitante de poder dar vida a otro ser acariciada por su marido; la valiente madurez que deviene en sabia senectud ocupada en guiar a los hijos a través del mundo; la eterna presencia que hasta la muerte acompaña a su hijo derrotado por la nostalgia de la infancia irrecuperable; la imposible decisión del género del vástago, pueril en comparación con la certeza del nacimiento; y la invencible sapiencia con que llevará a sus hijos

de la mano a través de la tierra, de la vida, del tiempo, guiada por el milenarismo instintivo de protección que es herencia y condición *sine qua non* de su estirpe; en *Stalker* la familia es origen y fin de la aventura mística: Stalker duerme plácidamente con su esposa y su hija ajeno a la ruidosa industrialización que se cierne sobre su casa, la cama donde descansan es un páramo donde reina la armonía natural, frágil porque se quiebra en el momento en que el padre se levanta para ir a cumplir su misión a pesar de los reclamos protectores de su esposa; la familia de Stalker es distinta por espiritual, por eso el personaje comenta a sus desconcertados interlocutores que pretende llevarse a su esposa y su hija a vivir a la Zona, único sitio en donde podrían vivir en paz, alejados de las críticas de la corrupta sociedad la cual no repara en el gesto amoroso de su esposa al ir a recibir a su marido para después confesar a la cámara interpelativa el motivo de su felicidad, ni en el gesto amoroso del padre al cargar a su hija sobre los hombros (gesto magistralmente expresado por Raymond Carver en "El elefante"), ni en el gesto amoroso del total de la familia al adoptar y alimentar al fiel perro aliado de espíritus nobles; la mutación achacada a Macaca incluye a sus padres: no siguen las reglas del juego, no se dejan seducir por la técnica, defienden el triunfo del espíritu sobre la materia, son unos verdaderos outsiders epistemológicos; la familia es el epicentro de la sismica nostalgia del poeta Gorchakov, su madre, su esposa, sus hijos aparecen constantemente, a través de sueños y recuerdos, durante su estadía en Italia, esa pequeña melancolía familiar va creciendo como las ondas en un lago, para llegar a niveles ontológicos, sin embargo todo surge de esas figuras sepias y ralentizadas que pueblan el paisaje ruso de la memoria, siluetas en las que se inmiscuye Eugenia como objeto de deseo no en competencia sino en sublime armonía con la esposa: bigamia unificadora, en los sueños del poeta los contrarios no chocan, se complementan; la familia de Gorchakov es una patria dentro de otra patria, es protectora más allá de la muerte, por el contrario la familia de Domenico es una culpa dentro de otra culpa, es protegida ante la muerte: el matriarcado triunfante de la familia de Gorchakov contrasta con el patriarcado ridiculizado de la familia de Domenico, la primera se aproxima al cielo, la segunda espera el infierno; la familia de Alexander en *El sacrificio* es plástica, está unida por un metódico sistema de apariencias que se desploma ante el pánico; Adelaide es quizá la madre más superficial y hueca de todas las obras de Tarkovski, en la histeria

reconoce haberse casado con un hombre que no amaba, domina simbólicamente a un grupo de humanos que, con excepción de Alexander y el Pequeño Hombre, justifican la realidad del mundo a través de la televisión y comen opacados por la grisura del paisaje y de sus hipócritas almas, Adelaide es insensible hasta en sueños y da la espalda al Pequeño Hombre que pasea a un caballo blanco: familia de maniquies, familia socialmente perfecta, pero espiritualmente putrefacta; la verdadera presencia maternal se encuentra en la servidumbre: María acoge en su seno al desdichado Alexander, lo escucha platicar de su madre, lo acepta en su cuerpo para cumplir el sacrificio en desgarradora analogía con otra María que trajo al mundo al Cristo para cumplir otro sacrificio; por su parte Julia defiende terminantemente el sueño del Pequeño Hombre, resguarda con coraje el espacio onírico del infante ante las atrocidades del mundo real; cual guardianas del sueño esperanzador, María y Julia sustituyen a la presencia materna en esta última cinta de Tarkovski, presencia que a diferencia de la encarnada por su paisano Gorki en la figura de la madre militante, prescinde de cualquier rasgo político para volver a lo esencial, giro poético arriesgado en un país que antepone la estatolatría por sobre todas las cosas.

RUSIA

Lejos de hacer demagógicas apologías del socialismo real, lejos de llevar a límites casi mitológicos las hazañas militares del Ejército Rojo, lejos de citar a la trilogía ideológica Marx-Engels-Lenin, lejos, muy lejos de ser un artista servil para con la revolución, Tarkovski aboga por otra Rusia, la auténtica, la que existe antes durante y después del socialismo, la que tiene sus raíces en un afejo orgullo, la Rusia que sufre, la Rusia del pueblo, la Rusia orgullosa de sí y no de sus sistemas políticoeconómicos, la entrañable y amada Rusia original: nos referimos al pueblo que heroicamente defendió su territorio del acoso Nazi representado por Jolín, Galtsev y demás militares humanizados por Tarkovski y por eso más sufribles, representado también por los anónimos jóvenes que dejaron grabado en la pared del cuartel un último testimonio de su existencia ("Somos ocho. Todos menores de 19 años. Dentro de una hora nos matarán. Vengadnos."), representado además por esa inmensa masa de seres sacrificados en las cámaras de tortura tomadas en trágico barrido y entre los cuales se encuentra Iván, representado además en la terrorífica imagen de los dos cadáveres colgados a orillas del río con la leyenda "BIENVENIDOS", seres

que en vida fueron en busca de Iván y a petición de éste son recogidos por Jolín y Glatsev para descansar en la tierra que defendieron; esa Rusia analógada por Rubliov con la pasión al decir que al igual que Cristo, el pueblo ruso sufre abnegadamente y sin rendirse, todos los males que le aquejan, a pesar de su ignorancia, cual metáfora del papel del artista en la sociedad: sacrificarse como Andrei en la cruz por la salvación de los demás; pueblo ruso indiferente a los dogmas cristianos que en la fiesta se desnuda y se ama sin reservas metidos en el río de la concupiscencia porque sólo por esa noche “Todo es amor”; pueblo que, representado por Martha y Fiodor, es perseguido por su paganismo para huir desnudo en el río de la historia; pueblo que sufrió el despotismo de los príncipes que al no aceptar las decisiones personales de los artistas inconformes les sacan los ojos (o los mandan a Siberia como a Paradjanov); pueblo que padeció la disputa personal de sus gobernantes y soportó la invasión tártara con valentía ante los cómplices ojos del Príncipe insensibles a la sensata aclaración de un hombre a punto de morir: “Hermano, somos también rusos”; pueblo que pagó el precio de las certezas con la tortura y la muerte: “Vendiste a Rusia”—dice un hombre al príncipe cuando lo reconoce y antes de ser quemado, vendado y amarrado aun caballo como castigo a su osadía; pueblo que es motivo de las reflexiones de Andrei: “Rusia...todo lo sufre la amada. Todo lo sufrirá. ¿Durante mucho aún?”, “Lo ignoro, puede que siempre”, contesta Grek profetizando el Socialismo, la Perestroika, la Glasnot y eso sin nombre que tiene al pueblo ruso en la miseria actualmente; pueblo que fue testigo de la absurda carrera espacial representada en el congreso que enjuicia las alucinaciones del cosmonauta a su regreso de Solaris; pueblo que se tuvo que adaptar a las rígidas exigencias del sistema laboral soviético intolerante a los errores de Masha temerosamente motivada por el rostro de Stalin que cuelga de una de las paredes del taller; pueblo que esconde en su memoria al fantasma de la misteriosa dama de negro haciéndolos recordar siempre la carta de Pushkin en la que hace una exaltación de la heroicidad de la raza rusa; pueblo que guarda las granadas usadas en el bloqueo de Leningrado como explosivos recuerdos que traen a la mente del instructor militar las imágenes de los andrajosos soldados rusos cruzando un fangoso lago, el poderoso Ejército Rojo reducido a guñapos no por el enemigo sino por el mentirosamente meritorio sueño de la guerra; pueblo que evolucionaba hacia “una burguesía dormida, asiática”, a decir de Aleksei quien para evitar un

cambio brusco a su hijo pretende enviarlo a una academia militar; pueblo que, como Petrovna, se refugió en los orígenes de su raza contenido en las estepas por temor a la guerra; pueblo apenas sugerido por la palabra “vodka” en *Stalker* y que causó la censura del gobierno soviético por temor a que el público relacionara ese ambiente decadente con la siempre progresista Unión Soviética, no obstante los sensibles espectadores encontraron connotaciones más violentas y la Zona representó a los campos de concentración siberianos; pueblo que en su sencilla humildad se arraiga en la memoria de Gorchakov para agregar un segundo nivel a su nostalgia personal, nostalgia, por lo demás, incomprensible para otros: “Nadie entiende a Rusia”, dice a Eugenia que pretende acercarse a los misterios del país a través de un libro de versos de Arseni Tarkovski; pueblo poseedor de una nostalgia que se presenta en forma de sueños, recuerdos y maquetas, nostalgia terminal porque como dice la carta de Sosnovski, el músico ruso investigado por Gorchakov: “Yo moriría si no fuera a regresar a Rusia, si nunca más fuera a ver mi tierra natal, los abedules, el aire de mi niñez”; nostalgia en vida y allende la muerte: el poeta sueña su muerte tumbado junto al estanque con su perro, atrás queda su casa (Rusia), y más atrás las ruinas de una iglesia romana, una Italia generosa que adopta la nostalgia rusa, un punto final a las constantes evocaciones de Tarkovski a su país ya que en la siguiente película habrá una sola referencia a Rusia mediante el libro de iconos que recibe Alexander en su cumpleaños; esta es la Rusia del cineasta, la sincera, la sufrida, la del eterno invierno, la de Dostoievski, Chejov y Tolstoi, la de Shostakovich, Meyerhold y Stanislavski, la de Eisenstein, Vertov y Dovjenko, la de las cúpulas como cabezas, la del sacrificio como premisa, la entrañable, amada Rusia.

MUNDO

A pesar de las lógicas y comprensibles referencias que Tarkovski hace a través de sus filmes a su familia y a Rusia, es innegable que una de sus grandes preocupaciones es el mundo: De la Edad Media al futuro cercano, el director ruso trató de plasmar las vicisitudes que a lo largo de la historia se han venido cerniendo sobre el planeta: En *La infancia de Iván* la naturaleza es devastada por la guerra descubriendo al hombre capaz de destruir lo que crea y lo que lo creó, ante este alud destructivo la gente huye: “Todos se van ahora lejos --dice el viejo entre las ruinas-- ¿Tu madre vive? a mi vieja también la fusilaron los

fascistas”; guerra como espectáculo grotesco de luces cayendo sobre el pantano, guerra como ocupación (“Durante la guerra sólo descansan los inútiles” —dice Iván); guerra que culmina con el silencio para dar paso a la alegría en las calles y los edificios que antes estaban ocupados por los Nazis, entre imágenes documentales de cadáveres aparecen los generales firmando la paz, en medio de las ruinas se pregunta un soldado: “¿Será posible que no sea ésta la última guerra?”, incógnita que seguramente surge en la mente de alguno de los sobrevivientes de la invasión a Vladímir en *Andrei Rubliov*, incertidumbre que desde el siglo XV, y aún antes, y hasta nuestros días sigue provocando imágenes apocalípticas que ilustran la posible respuesta; en *Solaris* se pone en duda el avance científico: “El hombre hace inmoral la ciencia, recuerda Hiroshima”, dice Kris a Bertold y éste se enfurece ante tan devastador argumento, se va y lo vemos entonces circular con su carro por interminables túneles de concreto iluminados por pequeñas luces, la imagen parece no tener fin, es asfixiante y lo es aún más cuando al salir del túnel observamos una ciudad gris con grandes anuncios comerciales y repleta de carros: el sueño de cemento de la sociedad consumista, la antítesis de lo natural, el infierno gris del nihilismo, he ahí el triunfo de la ciencia carente de ética que con sus constantes experimentos logró crear una realidad alterna, cómoda y hostil, que ante la incapacidad de contemplar somete al océano de Solaris a un haz de Rayos X provocando las materializaciones de los deseos, como respuesta espiritual de la masa a un ataque físico: el océano no es un objeto de experimentación que con su magnetismo estabiliza los neutrinos de que están hechos los visitantes, por el contrario el mar de Solaris experimenta con los científicos encarnando sus deseos al grado de no poder controlarlos; Snawt parece ser el equilibrio entre la pasión de Kris y la razón de Sartorius: “No necesitamos otro mundo, queremos un espejo. El hombre precisa del hombre”; pero antes de hacer caso a la cita, los científicos creen que es necesario reparar lo dañado y practicando un sacrificio que a los ojos de la razón parecería salvaje, envían el electroencefalograma de Kris al océano, desaparecen los visitantes y el rito se completa con la presencia de Kris en la isla de sus recuerdos: la ciencia a veces exige sacrificios para argumentar sus certezas; la guerra civil española deambula en los recuerdos de los exiliados ibéricos en Rusia combinada con escenas de una corrida de Palomo Linares y el seductor baile flamenco de una joven: la fiesta y la alegría se ven opacadas por imágenes de gente

corriendo para salvarse de los bombardeos, niños llorando y listos para el exilio anunciado por el sonido de un barco, la tragedia terrenal no impide el vano deseo del hombre por conquistar las alturas a través de globos aerostáticos o de posiciones políticas adornadas con hipócritas desfiles, sólo un retrato de Da Vinci impreso en un libro nos devuelve a la posibilidad de sublimación con los pies en la tierra y si el genio italiano imaginó un helicóptero también dibujó el rostro apesadumbrado de Cristo en la Última Cena, metáfora del último banquete histórico de la humanidad, luz roja a los sueños de grandeza que incapaces de encontrar una solución para lo que sucede aquí y ahora, se expanden hacia una comercialización del más allá; la melancolía del niño con el ave en la cabeza en el paisaje nevado encuentra su fundamento en los fragmentos documentales que muestran guerra, estallidos, banderas rotas, cadáveres, gente lisiada llorando, el hongo atómico, Hiroshima, chinos que sostienen en sus manos libros de Mao, desfiles, masas, bustos, ideologías indiferentes a la tristeza infantil, individualidades escondidas en la muchedumbre, el siglo XX cuyo corazón late en el lance heroico del instructor militar sobre la granada: verdadero héroe es en este siglo la persona que da su vida por los demás, en una sociedad acostumbrada a que los demás den su vida por una persona; en *Stalker*, la sociedad industrial vierte sus deshechos entre las casas marginadas, no acepta ningún oficio espiritual (“Te prometieron un trabajo humano, normal” —dice su esposa a Stalker), y encarcela entre las vías férreas del progreso al hombre de fe (“Cárcel, para mí todo es cárcel”—dice Stalker), solapa a la ridícula burguesía sedienta de modas new age, mantiene un cuerpo de represión policiaca que cuida las fronteras de lo prohibido y confina al secreto el sitio de regeneración espiritual conocido como la Zona, el cual “exige respeto, si no castiga”, a decir de Stalker; la Zona, sistema de trampas que deja pasar a los infelices, si se saben comportar, único lugar en la tierra para los desgraciados, es un sitio que Escritor y Científico pretenden desmitificar y destruir respectivamente, pero como en *Solaris*, sucede lo contrario: el sitio desmitifica a la ciencia y al arte carentes de ética y descubre su temerosa soberbia (“Seguir da miedo, volver da vergüenza”—dice Científico), su consabida funcionalidad (“Toda su técnica...existe para trabajar menos y comer más” dice Escritor) y su contundente fracaso al encontrarse llena de restos de azulejos ornamentales y tubos metálicos; la Zona es lo que queda después del fin del mundo y Científico quiere destruirla porque no la

comprende, Stalker logra convencerlo de que no lo haga y sobrevive la esperanza de un sub mundo espiritual en las prácticas poéticas y telequinéticas de Macaca ambientadas por el Himno a la Alegría que a su vez es opacado por el ruido del progreso representado en un tren; el mundo moderno y su prototipo de mujer son amonestados por un sacristán en *Nostalgia*, cuando le dice a Eugenia --no sin un dejo de machismo característico en la religión católica-- que la mujer sirve sólo para tener hijos y levantarlos con sacrificio, pero lejos, ya no de redimirse, sino de sublimarse ante el ambiente espiritual creado por el poeta, la mujer se refugia en el materialismo y la vaciedad de "su hombre", Vittorio, en Roma; Domenico, por su parte, se sacrifica por el mundo y ante un auditorio de marginados sociales expresa sus ideas de solidaridad ("Si queremos que el mundo avance debemos darnos la mano, debemos mezclar los que se dice sano como lo que se dice enfermo"), de óptica libertaria ("La libertad no sirve si ustedes no tienen el valor de vernos a los ojos"), de finitud terrenal ("Hombres...oigan..en ustedes: agua, fuego y luego cenizas"), de incertidumbre ontológica ("¿Dónde estoy cuando no estoy en la realidad o en mi imaginación?"), de retorno a los orígenes ("Debemos regresar al punto en que tomaron el camino errado...debemos regresar a los principios fundamentales de la vida sin ensuciar el agua"), último mensaje que es la esperanza para los mendigos, locos y las prostitutas que tenía por auditorio: en ellos está la posibilidad, en los que sufren, en los que ya no tienen nada que perder y por lo tanto son libres, Domenico se prende fuego y se deja caer de la estatua ecuestre de Marco Aurelio antes de que el órgano represor policiaco llegue para arrestarlo no por sus profecías, sino --quizá-- por no pagar impuestos por derechos de su espectáculo, porque para las instituciones todo acto público es show, todo show requiere conocimiento y conocimiento que no genera lucro es obsoleto; el último filme de Tarkovski propone al sacrificio como vía de salvación, Alexander es otro héroe que desde la primera secuencia implanta como premisa la disciplina espiritual ("Si todos los días, a la misma hora, uno llevara acabo un mismo acto, como un ritual, el mundo cambiaría"), desdeña a la tecnología ("Todo nuestro progreso técnico sólo nos ha proporcionado un confort, una clase estándar e instrumentos de violencia para conseguir el poder"), y a los profetas ("Si sólo alguien pudiera dejar de hablar y hacer algo"); el sonido de los misiles le da la razón: hace vibrar los objetos y las flores de la casa de María, todo el sistema natural tiembla en su

fragilidad ante la amenazadora tecnología que anuncia la destrucción y legaliza la credulidad de los habitantes por medio de la Televisión; Alexander profetiza el Apocalipsis en sueños y en una escena que es metáfora de la sociedad actual cientos de personas corren hacia todas direcciones para escapar de la amenaza, el único axioma válido es el caos, la única solución el sacrificio: Alexander quema su casa cuando al despertar se percata de la ausencia de pánico, el pacto divino se ha cumplido y para que el mundo siga es necesario consumir lo prometido, aunque la sociedad lo juzgue loco y lo confine a un manicomio: la esperanza ha sido sembrada en el Pequeño Hombre y a él le corresponde proseguir el ritual. Nada optimista es la visión de Tarkovski, sin embargo ofrece posibilidades que, aunque ingenuas o utópicas, son un rito que practicado en conjunto redimiría –probablemente– a la humanidad.

V. ARTE

POESÍA

Fiel al oficio de su padre, siguiendo una genealogía poética, Andrei Tarkovski logró, como nadie incrustar fragmentos de la poesía paternal en sus imágenes sin el afán de ilustrar, sino más bien como una respuesta: palabras y figuras conversan en la pantalla jugando con los significados, doble hélice en espiral cual DNA del alma; las letras se unen formando el código tatuado en las páginas, expulsado por la voz: por eso Iván se muestra incrédulo ante la posibilidad del arte alemán (“No tienen escritores, yo vi cómo quemaban los libros en la plaza”), y desde su perspectiva entiende cualquier tipo de censura como un atentado contra la creación; por eso Masha se siente orgullosa al contarle a Jolin que en los bosques cercanos a su casa paseaba Tolstoi, como si la sola presencia del autor de *La guerra y la paz*, hubiera hechizado el sitio y por ende su recuerdo; por eso Dostoievski rebasa las barreras terrenales y es citado en una conversación entre Snawt y Kelvin en la desolada estación de Solaris que también –y siempre y cuando la habiten humanos– tiene sus *Memorias del subterráneo* donde habitan las culpas de la ciencia que ha cometido un *Crimen* y de los hombres que por su falta de ética reciben *Castigo*, pero si el genio ruso les recuerda su trágica condición humana, el Manco de Lepanto les devuelve un poco de optimismo cuando Snawt lee un fragmento del Quijote en donde Sancho habla del sueño, preludio de la ingravidez,

apogeo de la simbología que lleva a la grupa el Caballero de la Triste Figura que no por loco deja de ser certero, que no por débil deja de ser invencible; por eso Chéjov aparece aludido en la conversación entre el Doctor y la madre en *El espejo* porque esa casa será el *Jardín de los cerezos* de Aleksei, obvia metáfora del espacio contenedor de vida que debe ser abandonado (“¡Oh, mi querido, mi delicioso, mi bello jardín! ¡Mi vida, mi juventud, mi felicidad, adiós!... ¡Adiós!” -- dice Liubov Andréievna en el último acto de la obra), y de la vida en sí que se aleja como el ave de la mano de Aleksei dejándolo carente de alguna conclusión como Firs cuando dice en el último parlamento del drama: “La vida ha pasado, como si yo no la hubiera vivido”; por eso los poemas y la voz de Arseni Tarkovski inundan cada fragmento de *El espejo* para señalarle a la madre el carácter profético del amor (“mientras el destino seguía nuestros pasos/ como un loco con una navaja de afeitar en la mano”), el insoportable peso de la ausencia (“Las palabras no pueden aliviar; los pañuelos ya no enjugan”), para mostrarle al mundo que la inmortalidad no está en las condecoraciones militares sino en los momentos de armonía natural (“y soy de aquellos que echan redes/ cuando un cardumen de inmortalidad llega a la playa”), familiar (“Vive en la casa, y la casa permanecerá/ Yo te visitaré en algún siglo”), o temporal (“Únicamente necesito mi inmortalidad/ para que mi sangre continúe fluyendo de una época a otra”), para enseñarle al pequeño Aleksei que la vida es diálogo y aprendizaje (“En respuesta a cada paso que tú des/ la Tierra resonará en tus oídos”); por eso Dostoievski vuelve a aparecer en voz de Liza para recordarle a la madre su condición infeliz y ante el llanto de ésta la compañera de trabajo trata de disculparse, pero si ya se percató del infierno no le queda más que citar a Dante y bailar mientras otros sufren (“En el medio del camino de nuestra vida/ me extravié en una selva oscura”); por eso Aleksei defiende el carácter solitario y hermético del poeta en detrimento del publicista de sí mismo (“El poeta está llamado a conmover el alma, y no a educar unos ídólatras”); por eso el Escritor inmiscuido en la decadencia duda del arte que defiende (“En realidad no vale la pena escribir”) y exige factura a la fama por el vano sacrificio (“Pero si me van a leer dentro de cien años ¿Para qué carajos entonces escribir?”) y la carencia de respuestas es la mejor respuesta (“El hombre escribe porque duda, porque sufre”); por eso Stalker recita un poema de Arseni Tarkovski que es una defensa de la esperanza (“Nada malo se perdió/ nada bueno fue inútil/todo arde

con luz clara/ pero algo más debe de haber”) y la idea de conciliación es interpretada por Escritor como una disculpa del guía al no ser la Zona lo que sus visitantes esperaban (“Entiendo que la lectura de versos no es otra cosa que una forma especial de pedir perdón”), sin embargo el perdón tendría lugar sólo si se dirigiera a la Zona sagrada por mancharla con el escepticismo destructivo de los exploradores; por eso Macaca reinventa su humanidad al leer el poema de Fiódor Tiúchev (“Cómo amo tus ojos, amiga/ cuando con su radiante juego de luz/ fugazmente los alzas/ y cual un rayo en los cielos/ tu mirada barre todo alrededor.//Pero hay un encanto aún más profundo/ cuando descendiendo la mirada/ para el beso apasionado,/ surge a través de los párpados caídos/ la flama oscura y desleída del deseo”), un momento antes de que su mente mueva los objetos a pesar del estruendoso y férreo progreso; por eso Eugenia lee un libro de poemas de Arseni Tarkovski como un intento lógico por entender un país a través de las letras de uno de sus artistas, pero no lo logra --según Gorchakov-- porque no nació ahí , sin embargo, aunque el poema no se rige por fronteras geográficas sino por límites de la sensibilidad humana, los horizontes hermenéuticos se estrechan y la memoria sensitiva se ve obligada a hacer un juego de sustituciones para tratar de compensar las sinestesias, este recurso no es necesario para Gorchakov quien con el libro en las manos, una botella de vodka y los pies en el agua ambienta su nostalgia para hacerla más hiriente, más arraigada, más rusa, y el libro es devorado por el fuego después de haber cumplido su misión: entrometer al hombre en el sueño de lo perdido irrecuperable, sea esto último su país o su condición original, pero la misión del libro es la de Domenico: también lo consume el fuego, también expresa un póstumo pensamiento: “¡Oh madre! ¡Oh madre!. El aire es esa cosa ligera, que se mueve alrededor de sus cabezas y se vuelve más claro cuando ustedes ríen”, también es ese algo que hay que descifrar para comprender lo humano; por eso Nietzsche surge en el pensamiento de Otto como un inteligente alegato contra la fe que conducirá a Alexander a la locura; por eso: por las letras unidas para ser escritas o dichas, para ser tatuadas en la cinta de Nitrato de Plata que contiene a los filmes de Tarkovski y agregarle una veta más a la ya de por sí ancha cantera de significados que las conforma.

MÚSICA

La música tiene una ventaja sobre la literatura: no precisa de códigos para poder apreciarse además de que su forma de expresión es simultánea, esférica, no apresa a su público en la linealidad y su goce puede ser colectivo. La música en la obra de Tarkovski, a diferencia de muchos otros cineastas, no sirve para ambientar sino para agregar un matiz semiótico a la imagen o para romper la aparente obviedad del discurso: la música tradicional rusa aparece en el momento en que Iván revisa un libro alemán de grabados, Jolín y Galtsev ponen un disco en el fonógrafo y las notas invaden el espacio del cuartel como un recordatorio del motivo de su lucha el cual parece perderse ante el instinto de sobrevivencia producto de la orfandad ideológica a que los empuja la guerra, y si en esta primera aparición lo recordado es la patria, poco a poco y a través de las siguientes intervenciones el motivo de la remembranza se irá afinando hasta llegar a lo particular: Masha, el amor fugaz, el personaje femenino al que explícitamente hace referencia la canción, la nostalgia de Jolín por lo perdido y la de Galtsev por lo no obtenido tienen como punto de intersección a Masha que se despide dejando la música como testimonio de su presencia y cuando ésta culmina sólo queda el silencio que es el fin, que es la señal de la reconstrucción material y espiritual; en *Andrei Rubliov*, la música de Viacheslav Ovchinnikov pretende dar profundidad mística a la vida del monje y expresa grandiosidad en el momento en que las imágenes de los iconos llenan la pantalla; en *Solaris*, el Preludio Coral en Fa menor de Bach funge como introducción contemplativa, fuga sublime y epílogo conciliador de la trágica vida de Kris, desde el principio las notas auguran soledad y desazón, desde antes de la primera secuencia Bach nos sumerge en el lento y destructivo ambiente en que el hombre se descubre a sí mismo explícitamente, verdadero conocimiento salvaje; en *El espejo*, Artíemiev agrega más misterios al laberinto filmico con sonidos electrónicos, aunque la verdadera batuta del ritmo la lleva Bach en la secuencia final, además de las intensas apariciones de fragmentos de Pergolesi y Purcell; en *Stalker*, el guía metafísico hace una reflexión sobre la música y su capacidad para conmover fácilmente ("La música... si ella está unida a la realidad es sin ideas, mecánicamente, sin

asociaciones ¡Y llega al alma!"), más tarde las notas del Bolero de Maurice Ravel consumarán en triunfo de lo natural y lo sagrado representado por el pez sobre la bomba que simboliza la ciencia escéptica y destructiva, al final el alma y la mente humanas se harán presentes por medio de Macaca leyendo poemas y derribando vasos con telequinesis de la misma manera en que, de fondo, el Himno a la Alegría de Schiller/Beethoven antepone sus notas y letras de hermandad al ruidoso ferrocarril que culmina por dominar siniestramente con su ruido los últimos instantes del film; en *Nostalgia*, un romántico Debussy, y unos apasionados Verdi y Wagner quedan opacados por un Beethoven que argumenta la locura de Domenico en su casa y calcina aún más entre sus notas al personaje autoinmolado, verdadero poderío de la gran locura de la paz y la concordia, vacilante Himno a la Alegría con revoluciones fallidas que simbolizan su anacronismo en la sociedad actual; en *El sacrificio*, las dolidas notas de La Pasión Según San Mateo de Bach son el sostén de la obra: aparecen al principio presagiando la muerte del niño representado en La adoración de los Magos de Leonardo, y al final atestiguando la endeble pero significativa resurrección de la fe en el Pequeño Hombre, el marco trágico-místico-estético creado por Bach limita al film el cual está lleno de llamados tradicionales de pastores suecos: gritos y sonidos cargados de autenticidad, ecos del hombre original y en perfecta armonía con el cosmos, además de música instrumental japonesa que sirve de fondo para el sacrificio de Alexander con su profundidad innata, su implícita invitación a la meditación, su consecuente hechizo para olvidar el yo, música que es melancolía por la imposibilidad del edén como el preludio que toca Alexander en la casa de María: ya exiliados del paraíso no queda más que reconstruir el cielo; música significativa, música como mensaje alterno, un complot contra el embotamiento del ojo, el verdadero punto de fuga de la realidad.

PINTURA

Como buen amante que era de todas las artes, Andrei Tarkovski no podría haber desdeñado a la pintura y menos cuando esta visión estática y permanente de la vida sirvió como punto de apoyo para muchos de sus más bellos encuadres. La pintura tiene un sitio específico en la obra tarkovskiana, generalmente actúa como válvula en situaciones dramáticas límite o como conexión al pasado, así cuando Iván revisa el grabado de Durero (*Ver Lámina 22*) que representa a los jinetes del Apocalipsis su primera impresión es que se trata de soldados alemanes que para él representan terror y muerte, idea no muy alejada de lo que pretendió expresar el artista germano aunque de un modo más general: los personajes son portadores de la devastación, uno de ellos explícitamente representa a la guerra y es el que simbólicamente se cierne sobre el mundo en ese momento, el pasaje bíblico se torna real y el arte sirve como espejo de un mundo que a través de los siglos ha cometido los mismos errores y ha encontrado razones lógicas para justificarlos, razones que no interesan al pequeño Iván pues no le recompensan en nada las pérdidas de su madre y su hermana; en *Andrei Rubliov* la pintura es el eje de la cinta, aunque como es pintura religiosa --iconos-- la retomaremos posteriormente, no obstante destacan algunos pensamientos acerca de arte que pueden aplicarse a cualquier movimiento pictórico: la prioridad de la obra sobre el creador ("¿Por qué me miras a mí? Debes mirar allá, lo importante es la obra, no el artista"--dice Teofán a Kirill), el arte como diálogo divino en contraposición con el discurso mortal ("Pinto para Dios y no para los hombres"--dice Teofán a Andrei), un esbozo de pintura abstracta se vislumbra en la mancha que Andrei deja en el blanquísimo muro de la iglesia después de enterarse de la matanza de los desertores, mancha que no es más que la expresión en bruto de la impotencia y el coraje y que conmueve a la Loca que se acerca a observarla para después llorar, mancha que contrasta con los dibujos ornamentales que abundan en columnas y arcos en forma de cadenas, rehiletes, flores y rombos de puntas alargadas que en su armonía pretenden halagar a Dios, mancha que encuentra justificación después de la invasión a Vladimir siendo más contundente que los iconos expuestos en los muros, más cruel que la decisión de Rubliov de ya no pintar ni hablar, mancha que es el germen de la maestría irradiada por los

iconos de La Trinidad cual punto final de una vida artística, de una búsqueda interna; en *Solaris* un cuadro de Brueghel representando una escena invernal servirá como pasaje a los recuerdos terrenales de Kelvin, al grado de que su recuerdo materializado puede recordar a partir de la obra, como si el arte fuera el único indicio de vida en las ruinas que conforman la memoria de Kris, el espejo del tiempo, la ventana hacia el interior, pero el cuadro no es la única referencia pictórica, también está un grabado del Quijote en una de las páginas del libro flotante de Cervantes cual ingrátida metáfora del viaje al fondo de la conciencia, y en la tierra, cuando la lluvia sorprende a Kris comiendo, el plano que muestra los trastos y el frutero evoca una naturaleza muerta y empapada, composición plástica de 24 cuadros por segundo, pintura en movimiento; el tema de la naturaleza muerta se repetirá en varias secuencia de *El espejo*, pero aquí el lugar de la lluvia será ocupado por el viento que mece los árboles y derriba los objetos colocados en la mesa en medio del bosque, simbolizando el poder de los recuerdos o bien que el remolino de la imaginación humana tiene como objetivo replantar al arte, recrearlo, hacerlo vivir, quitarle las cadenas de la estática, porque la obra es atemporal: los dibujos de Da Vinci son los mismos y significan cosas distintas tanto para Aleksei como para Ignat, sus caminos son distantes, pero en el momento de la contemplación, del no pensar, de la mirada sin prejuicios, no son más que hombres unidos por la chispa fugaz de la experiencia estética que no puede tener mejor testigo que una fortuita hoja de árbol como recordatorio de que el arte siempre será un espejo de la naturaleza: la vida corre, el arte permanece y la profecía de Heráclito se cumple incesante ante la mirada cómplice de la joven dama inmortalizada por Leonardo; en *Nostalgia* la pintura adquiere tintes sagrados a pesar de estar incrustada en la iconología católica romana, el cuadro La Madona del Parto de Piero della Francesca es algo más que una imagen mítica, más que una representación de la esperanza por la fecundación o su anulación, más que el objeto central del flamígero rito en donde se liberan aves apresadas en la túnica de la virgen, más que la tela con una oscura figura bañada por la luz de las velas como plegarias; más que todo eso, la pintura es conciliación: la unión de dos ramas de un mismo tronco, un regreso al origen derribando barreras eclesiásticas, una reconciliación espiritual de la fractura histórica oriente/occidente, a su modo la virgen es también imagen de la nostalgia por la espiritualidad original y recibe plegarias de fecundación: que la

madre pueda dar hijos, que la tierra pueda dar frutos, si el fuego de las velas no es suficiente, el fuego del cuerpo de Domenico sí lo será, la esperanza renace en el momento en que muere Gorchakov porque el fuego sigue encendido; esa esperanza de origen pictórico se verá acentuada en *El sacrificio* con el plano inicial que muestra La Adoración de los Magos de Leonardo, profética y pesimistamente ambientada por La pasión según San Mateo de Bach, el cuadro de Da Vinci aparecerá en el filme como un recordatorio del constante y necesario renacimiento de la fe no institucionalizada, de la fe personal, de la fe al límite, siempre entre penumbras como el mundo ante la guerra nuclear, La adoración reflejará los rostros de Alexander, de Otto y la figura de un árbol siendo el espejo de su fin y su origen, más que medio, verdadero epicentro de la totalidad, sólo se verá iluminada después del sueño apocalíptico, después de la pesadilla nuclear, no para exigir alabanzas, sino para recordarle a Alexander que la encomienda divina está cumplida y cerrada y que el siguiente paso pertenece a la humanidad, sin sectarismos ni fanatismos asesinos, sin etiquetas ni “eternidades de imitación pasablemente diseñadas” (U. Glez. de León), el cuadro de Leonardo es una representación del espacio-tiempo espiritual de Alexander alterna al espacio-tiempo de la Europa del siglo XVII dibujada en el mapa que Otto le regala en su cumpleaños, la diferencia es que los tres siglos que separan al mapa de la situación actual se notan en la incompatibilidad de visiones, mientras que los cuatro siglos que datan desde la hechura del cuadro de Leonardo quedan anulados porque espiritualmente el hombre no ha tenido tanta nitidez y su esperanza es la misma, si Leonardo aterroriza a Otto y éste prefiere a Piero de la Francesca es quizá porque prefiere la súplica al compromiso, así como Tarkovski prefirió la unión de géneros a su mezcla y dio a la pintura un lugar insustituible en la mayoría de sus filmes.

ARQUITECTURA

Aunque no con tanto peso semiótico como las tres artes anteriormente descritas, la arquitectura también tiene apariciones determinantes en la obra tarkovskiana. En *La infancia de Iván* las ruinas denotan la destrucción total producto de la guerra, lo que queda de la cabaña por donde deambula el viejo con su gallo es la representación nítida de la devastación de Rusia y en general de Europa, lugares en

donde las construcciones civiles fueron el blanco perfecto de las armas gubernamentales, la búsqueda del viejo, su alegría por la permanencia del horno y el acto de colgar un cuadro en un árbol son señales de la incesante reconstrucción; cuando Iván llega a la cabaña, la cámara lo toma en un marco de astillas y restos de madera, margen tétrico que sintetiza la fragilidad de la infancia en la hecatombe, por otra parte el cuartel es típicamente ruso, construido con troncos de abedul como forma de camuflaje; en Rubliov sobresalen las construcciones eclesiásticas: la catedral de Vladimir (que será analizada posteriormente) y los monasterios si no dejan ver su belleza en tomas de tarjeta postal características en el cine institucional, denotan su jerarquía como espacios sagrados, como verdaderos centros de encuentro con lo divino, rasgo que de alguna manera es percibido por el jefe tártaro al preguntarle al príncipe, un momento antes de atacar la ciudad: “¿No sientes lástima por tu catedral?”, cabe destacar el hecho consignado por Louis Réau en su libro “El arte ruso” acerca de que Iván III al llevar a su país, en 1475, al arquitecto Aristote Fioraventi de Bolonia le pidió “una copia tan fiel como fuera posible del sobor de la Asunción de Vladimir¹¹”; en *Solaris* destaca un elemento arquitectónico que desde ese momento se convertirá en un motivo típicamente tarkovskiano: la casa de campo rusa, hecha de madera, rodeada de árboles y lagos, y heredada de generación en generación, así es la casa de Kris Kelvin que en algún tiempo perteneció al abuelo de su padre y que contrasta notablemente con la gélida arquitectura urbana, gris, tapizada de luces, sin lugar para lo natural y donde los humanos, cual hormigas, reducen su espacio, tal y como se ve en la toma después de la secuencia de la autopista, plano excepcional en la filmografía del director ruso; la estación Solaris más que ser una hipótesis de la arquitectura futurista espacial, es un recinto apto para el viaje interno: escasean las líneas rectas, el discurso geométrico es redondo, el pasillo es circular lo mismo que las ventanas y las habitaciones; hay pocos vértices, es un desafío a la lógica, a la cuadratura de la mente científica y aunque aparentemente su forma responde a su situación física, el hecho es que la esfera es la figura geométrica que más se asemeja al principio de la unidad, a la ingenua representación del cosmos externo e interno; en *El espejo*, reaparece la casa campirana rusa, esta vez como sitio plagado de recuerdos y sueños que evocan la infancia de Aleksei, casa de ecos, de imágenes perdidas o reinventadas, casa de reencuentros, casa vedada a los sueños rencorosos, casa vacía en la secuencia final y que en sus

desoladas habitaciones bien puede albergar las palabras de César Vallejo: "Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa es el sujeto del acto¹²", casa mítica y en contraste con el gélido departamento del adulto Aleksei, con muros grises y oscuros, sin vida, frío hasta el aburrimiento de vivir; este último tipo de arquitectura se repite en *Stalker*, su casa es el reflejo de la sociedad industrial en que se encuentra, en la ciudad no hay vida, sólo cemento y acero, sólo charcos y nubes de humo expulsadas por las chimeneas de las fábricas, sólo vías y rejjas, y en la Zona imperan los restos del sueño progresista humano: azulejos caídos, túneles de acero oxidado, cuartos inundados, arquitectura postnuclear, arquitectura profética, la resaca de la ebriedad fascista; en *Nostalgia* la casa campirana será el motivo central de la añoranza del poeta, la casa de madera y sus habitantes aparecerán en sueños y alucinaciones de Gorchakov durante todo su peregrinar por las ruinas romanas de los baños de Santa Catarina, ruinas que son un ejemplo de lo sublime perenne, arquitectura italiana que bien puede ser una sagrada orgía de arcos en honor de la Madona del Parto, o de una impúdica sacralidad como las ruinas de la iglesia testigos de la conversación divina, o un templo para un Salomón exquisitamente loco como la casa de Domenico, o albergue de los sueños criminales del capitalismo como la oficina de Vittorio, o restos de otras épocas donde el agua del tiempo se estanca mientras los hombres beben ante las miradas de los ángeles para después cumplir el sacrificio que los exima de su condena moral, o una perfecta escenografía escalonada para apreciar el espectáculo de la fe limítrofe, o bien un espacio conciliador que repara aún después de la muerte del poeta, la ruptura teológica y política de dos culturas por un lado y la nostalgia eterna de un hombre por otro, en este penúltimo filme de Tarkovski más que en ningún otro, la arquitectura juega un papel más importante que la poesía, probablemente porque la arquitectura es la poesía solidificada, sueño que se hizo piedra y madera para albergar a sus creadores; en

El sacrificio la casa de madera rústica ya es sólo simbólica, es el símbolo de una Rusia que ha quedado atrás en la vida del director y yace a un lado de la mansión de Alexander convertida en ruina y como signo del tiempo irrecuperable, por otro lado la mansión de Alexander es lujosa y con alevosos tintes burgueses, muy diferente a la casa de María que en el exterior es ligeramente parecida a la casa/arca de Domenico/Noé, mientras que la primera es un bello insulto a la humildad, la segunda es un templo, de ahí que Alexander ofrezca a la primera como sacrificio para salvar al mundo, de ahí que en el apocalíptico sueño aparezca la fría arquitectura urbana inundada de basura y de humanos que corren hacia rumbos distintos cual caótica metáfora de la sociedad posmoderna, de ahí que la arquitectura producto del lucro tenga que perecer en el fuego por el renacimiento de la fe, de ahí que Tarkovski haya extrañado siempre su casa y aunque viviera en el extranjero siempre añoró la vida junto al campo y desdeñó la rutina citadina, esa arquitectura sencilla es la que ha mitificado y es el origen de esa idea, su casa en Misanoie, la que ha sido reparada para albergar el museo que actualmente lleva su nombre, más que en su tumba Tarkovski sigue habitando su casa porque como decía César Vallejo: "Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre, Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida."

ESCULTURA

La presencia de la escultura en la obra de Tarkovski es bastante somera: en *Andrei Rubliov*, cuando Efim vuela en el globo la cámara es subjetiva y hace una toma de los detalles escultóricos que adornan la fachada de la iglesia: tres rostros femeninos separados y sobre ellos dos leones escoltando un escudo y en la parte superior dos aves, fauna petrificada que responde no tanto al deseo diegético del

director como a las características del arte cristiano propio de la época según las cuales los leones son un reflejo de las visiones de Ezequiel; en *Solaris*, ubicadas en la biblioteca de la estación, hay dos esculturas: una reproducción de la Venus de Milo y un busto de Sócrates, las dos obras tienen relación con el arte griego que fue la matriz del arte occidental y el más grande cimiento del arte universal, no se especifica si son recuerdos materializados o decorado original de la estación, sin embargo sea cual fuere su procedencia el hecho es que la hermosa mujer de brazos amputados y la figura del filósofo trascendental son representaciones tanto del imaginar como del pensar humano sublime, son estandartes de la raza humana, lo mismo que el Quijote o que el cuadro de Brueghel, esas obras devuelven a los habitantes de Solaris un poco del orgullo racial perdido a fuerza de mantenerse alejados, de querer desentrañar secretos externos sin que hayan sanado las heridas internas, el arte como certeza en medio de la confusión ontológica: sutil metáfora del nihilismo actual; en *Nostalgia* hay una escultura representando a una figura masculina en un salón al fondo de un pasillo, escultura con una función meramente estética, es el punto de equilibrio en el encuadre simétrico; hay esculturas en el sueño narrado en la carta del compositor ruso que Eugenia lee antes de partir, estatuas blancas que simbolizan la condición del artista en el régimen de estatolatría soviética: el actor visto como objeto ornamental, como elemento necesario por su estética; hay una escultura de un ángel rota y cubierta por las cristalinas aguas que inundan las ruinas romanas, hipotético mensajero divino que se vuelve carne en el cuerpo de la niña Ángela y que como seña de su carácter místico deja caer una pluma sobre el estanque real y el evocado en los sueños y recuerdos del poeta; Domenico predica antes de quemarse vivo desde la estatua ecuestre de Marco Aurelio en la ciudad de Roma, la figura del emperador maltrecha por el tiempo y presumiblemente en estado de restauración es un símbolo del personaje que lo invade: como Domenico fue filósofo, y también como él legó sus *Pensamientos* a la humanidad, los elementos de la toma adquieren relación a pesar del tiempo: el pensar de uno y de otro se funden en el fuego que devora a Domenico cual síntesis semiótica, elocuente discurso esperanzador *urbi et orbi*.

TEATRO

El arte dramático aparece con toda su fuerza en la secuencia del juglar en *Andrei Rubliov*, el actor cómico hace una parodia para un público campesino reunido en una cabaña, la alegría impera ante la agilidad corporal y el magnetismo escénico del artista que representa a uno de los gremios más importantes de la Edad Media no sólo en Rusia sino en toda Europa, el juglar representa un efectivo y corrosivo medio de comunicación cuyos métodos fueron plagiados por el clero para atraer más adeptos, su carácter vulgar y su irreverencia lo hacían peligroso para una iglesia empeñada en la seriedad y el sufrimiento, por eso el actor se intimida a la llegada de los monjes y por eso éstos agregan que “el diablo hizo al juglar”, por eso los soldados del Príncipe lo apresan y lo azotan, ese juglar es una metáfora del artista en un régimen intolerante, es el símbolo de la crítica mordaz y de la información trascendental, si a Tarkovski hay que reprocharle la falta de humor en sus films también hay que concederle la oportunidad para dejar en claro que no lo despreciaba, que le daba un sitio importante en la historia de su país, y que a través de la imagen del juglar lo reivindicaba como un verdadero bálsamo no exento de verdad para su pueblo, más penetrante que la iglesia y menos rígido; en *El sacrificio* el teatro aparece como la profesión a que se dedicaba Alexander y a la que deja, después de haber interpretado obras de Shakespeare y Dostoievski, porque “La identidad del actor se disuelve en el papel. No quería que mi ego se disolviera también”; en franco homenaje a su admirado Bergman y a un arte que practicó sobre todo en Rusia, Tarkovski incrusta al teatro como una forma de vida (“El actor es él mismo su propia creación, su propia obra de arte”--dice Alexander en off), lejos de ser el *modus vivendi* de su protagonista, los movimientos de los actores están marcados como si fuera una puesta en escena, el teatro además le permitió a Alexander ser otros hombres y ese es el papel que representa dentro de la trama: la vida de otros, de todos los hombres que pueblan un planeta cada vez menos espiritual, la tragedia se transporta del escenario a la vida y Alexander responde como actor trágico: presa de su destino se ve forzado a sacrificarse en pos de la felicidad de otros, otra vez el arte como espejo, de nuevo la creación se adelanta a la realidad y en ésta

hay que responder de acuerdo a lo aprendido en escena: el mundo como escenario de una tragedia, Alexander actúa con el arrojo cuasi ridículo que le corresponde, para su desgracia los misiles no son tramoya, para su fortuna no cayó el telón.

DANZA

La madre de todas las artes, según Collingwood, aparece inmiscuida en el acto del juglar y sólo tiene resonancia explícita en *El espejo*: durante la secuencia en que se muestran a los refugiados españoles en Moscú, una adolescente baila flamenco impulsada por las alegres notas de la guitarra que toca su hermano, la cámara hace un tilt up de su cuerpo ondeándose sensualmente, pero la alegría se desvanece con una certera bofetada propinada por su padre y otra aún más fuerte dada por la guerra civil; aun en el exilio el baile es alegría y aun en la muerte (ver *Underground* de Emir Kusturica), la dicha del pueblo español renace al compás de una guitarra que es el mejor argumento de su unidad étnica, pero se desvanece ante el acecho de los recuerdos: danza contra la destrucción en la antítesis de la danza de la muerte medieval magistralmente plasmada por Bergman, sensualidad y coraje para contrarrestar el llanto, antídoto contra la nostalgia, la danza es una chispa en la obra de Tarkovski, pero más significativa que cualquier comedia de Broadway.

VI. OBJETOS

APARATOS

En la obra filmica de Andrei Tarkovski, los aparatos son parte de un discurso, mas no el discurso en sí. Aparecen incrustados en secuencias donde su existencia parecería obvia o exigida por las circunstancias, sin embargo si los abstraemos podremos percatarnos de un posible mensaje. Así en *La infancia de Iván*, durante la segunda secuencia, el protagonista aparece acostado en un montón de paja ubicado en algún cuarto de madera, al salir una contrapicada expresionistamente angulada nos muestra que el sitio es un molino, símbolo fatídico de la tecnología que se mueve sin avanzar, ciencia que no se ha podido deslindar del matriarcado de la violencia y que ha crecido en comodidad, precisión y velocidad, aunque muy poco en sus objetivos; minutos más tarde aparece un periscopio, aparato de

observación y descubrimiento externo desde lo subterráneo, maquinaria que sintetiza el voyeurismo epistemológico del siglo, explorando posibilidades de vida, deteniéndose abruptamente ante la certeza de la muerte; y esa certeza obliga a un reacomodo, los engranes y las tuercas deben ser reajustados como el mecanismo de cuerda que intenta reparar Jolín en el cuartel; y es que en *Andrei Rubliov* el único aparato visible es un potro de tortura que en nada se diferencia de las armas usadas en la Primera Guerra Mundial, el instrumento de castigo se yergue en el centro de una plaza como escenario del crimen justificado, más acá de la disciplina, más allá de la moral; en *Solaris*, el inmenso aparato que constituye la estación es una cableada metáfora que representa la tecnificación de la conciencia humana en el siglo, es la representación de la escasez de ética tecnológica pregonada por Kelvin en la tierra, es un esférico atentado contra la naturaleza terrenal que se niega a morir y utiliza los mismos métodos para contrarrestar a su ofensor a través de las tiras de papel colocadas por Snawt en el ventilador para recordar el sonido de las hojas movidas por el viento; en *El espejo*, la imagen del hongo atómico hace referencia al único aparato que sintetiza diabólicamente: simultaneidad, precisión y velocidad en función de la muerte: la bomba; en *Stalker* ya no hay sitio para los aparatos pues ya cumplieron su función y el mundo es una selva de restos tecnológicos que bajo el agua sueñan la apocalíptica pesadilla en retrospectiva, por eso Stalker regresa al origen: un montón de tuercas amarradas con un pañuelo es el rústico aparato que una vez lanzado permitirá a los visitantes avanzar con seguridad por la Zona, esa brújula mística es una pequeña irreverencia contra la cordura en contraposición con la bomba fabricada por Científico para destruir lo que su mente no alcanza a comprender, aparato que se unirá a sus congéneres en el agua de la Zona, verdadera reserva de oxidados sueños de poder; en *Nostalgia*, la bicicleta fija de Domenico nada tiene que ver con los utensilios hedonistas de la sociedad posmoderna, por el contrario ese aparato usado en condiciones normales para transportarse, adquiere en el anciano un nuevo carácter: sus dos ruedas girando sobre su propio eje sin avanzar son posibles símbolos del viaje introspectivo y al mismo tiempo una ironía, una burla a la sociedad ansiosa por recorrer kilómetros no en busca de una respuesta, sino de fotografías y souvenirs que llenen algo del vacío que conforma a sus vidas, como los burgueses sumidos en el agua regenerativa, como la misma Eugenia exigiendo aventuras románticas, la agencia de viajes

introspectivos de Domenico tiene en Gorchakov a su único cliente y su razón de ser, la bicicleta seguirá fija incapaz de ofrecer placer o comodidad como si lo hace la secadora de pelo que usa la intérprete en la recámara del poeta, en franco motín contra la estética natural de su renacentista cabellera; en *El sacrificio*, los misiles nucleares expresan todo su horror sólo con su sonido: estridente sugerencia de ajuste de cuentas moral justificada por los medios de comunicación, ruidosa oferta de resignación colectiva con obvios fundamentos políticos, meollo del sueño apocalíptico de Alexander, origen del flamígero pago de su deuda con la divinidad: si todo está listo para el festín de las bombas, el acto más subversivo no es unirse a Greenpeace, sino practicar un rito cotidiano y disciplinado que --según Tarkovski-- devendrá en la reivindicación del espíritu sobre la materia, a la deificación tecnológica hay que oponer la resurrección espiritual, y aunque el cinematógrafo también responde a todo lo anteriormente señalado, en el caso de este cineasta la crítica del medio se hace desde el mismo medio: el cine es arte y por lo tanto técnica que se autocritica para depurarse, para sublimarse y continuamente reinventarse, oponiendo siempre a la explosión atómica la implosión armónica.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En la obra de Tarkovski los medios de comunicación tienen una labor crucial al reflejar la velocidad de transmisión del mensaje en detrimento del nulo contacto personal: en *La infancia de Iván* el teléfono es el medio de comunicación efectivo durante la guerra, sin embargo pierde todas sus cualidades ante la figura del niño que es utilizado también como medio viviente de comunicación, de alguna manera la figura de Iván encarna la famosa frase de Mac Luhan: el medio es el mensaje: su rostro es un termómetro de la guerra más allá de lo que su voz pueda decir sobre el avance de tropas enemigas: inocencia, odio, coraje, miedo, venganza, todo se puede ubicar en el mapa facial del niño para enterarnos de qué es la guerra; en *Andrei Rubliov*, ni la Biblia, ni los mensajeros del estado, ni los iconos, tienen tanta efectividad como ese juguetón medio encarnado en la figura del juglar: sus parodias informan y divierten al pueblo sumido en la ignorancia, anulan por un momento el miedo al castigo estatal o divino para dar paso a la corrosiva burla, a la sonrisa sana que les devuelve un poco de la dignidad perdida; en

Solaris, los medios responden a la imagen de la sociedad moderna: los videocasetes apresan el tiempo para exhibirlo cronométricamente por medio de pantallas de televisión, los teléfonos auxilian al oído a través del poder de la imagen: es el triunfo de la óptica y la acústica cada vez más cercanas a la simultaneidad profetizada por Mac Luhan, la tecnología mediática sirve para revelar secretos de la conciencia o para anunciar muertes, como esa carta póstuma electrónica de Guilbarian a Kelvin, arriesgado antecedente de *La muerte en directo* de Tavernier, también sirven para preservar el tiempo y estimular la memoria como la película que Kris lleva consigo a la estación, a un paso de constituirse en el almacén permanente de la misma, como en *Partes Habladas* de Egoyan, modernos (re)medios contra la amnesia, botiquines electromagnéticos listos para usarse en caso de olvido; en *El espejo*, el primer plano nos muestra a un niño solo encendiendo la televisión, reflejo de la infancia occidental desde la postguerra hasta nuestros días: el medio televisivo se constituye como el rector de millones de conciencias en el mundo, el verdadero logro educativo del siglo, no obstante la banalidad de los mensajes y los elementales errores en el manejo de los micrófonos (mordaz crítica a la incipiente televisión soviética), el aparato se vale de la pluralidad de opciones para otorgar caminos alternativos a una sociedad sin rumbo; el teléfono es un medio de acercamiento no sólo a través de la distancia sino también del tiempo, las llamadas telefónicas entre Aleksei y su madre o su hijo dan pie a recuerdos que irremediamente van coronados por poemas, la conversación electrónica es sólo un pretexto, lo que de verdad une a los personajes está más allá de los sonidos transportados por un cable, está en la vida compartida, en las analogías supratemporales, en la genética de las dudas, en la irremediable herencia del comportamiento, porque en el sueño de la muerte, donde el tiempo es unidad y no sucesión, los postes con cables telefónicos usurpan el jardín de la infancia, nada queda aislado, los medios unen y dejan en paños menores a la intimidad, para bien o para mal; en *Stalker*, hasta las zonas sagradas quedan invadidas por los medios: postes telefónicos atraviesan la Zona y un teléfono rompe con su sonido la tensión provocada en los intrusos ante la cercanía del cuarto, la llamada es equivocada, pero el ser que vive preso de la información: Científico utiliza el medio con fines presumiblemente arrogantes: la ciencia ha dejado a un lado la observación para dar paso a la velocidad, es una carrera enloquecida que el personaje cree haber ganado y

llama al laboratorio para anunciar su hazaña y embalsamar su egoísmo, ya que después de haber proclamado su victoria en función de la derrota de otros se dispone a destruir la meta, la comunicación telefónica es el inigualable cómplice de la paranoia social, aun en sitios mágicos, aun después de la última guerra; esto último se observa también en *Nostalgia*: el teléfono, insensato intruso que con su agudo sonido devuelve al individuo promedio a la condición canina analizada por Pavlov, marca el fin del sueño de Gorchakov y además hace añicos el silencio que arrojaba la esperanza en la intérprete de un posible cortejo por parte del poeta: el teléfono como detector/destructor de ilusiones, incluso la ilusión de Gorchakov por regresar a su casa y que después de la llamada de Eugenia desde Roma se convierte en compromiso espiritual con la humanidad, a pesar de la presentida muerte; en *El sacrificio*, los medios adquieren el valor de legitimadores de la realidad: sólo cuando lo confirma la televisión, la familia de Alexander se percata del desastre nuclear, sólo cuando lo anuncia con sus sonidos el radio y con su silencio el teléfono, Alexander se percata de la misma situación, la premisa de Mac Luhan se cumple: la familia es cuadrada, lineal, visual, mientras que Alexander es simultáneo, esférico, auditivo; después del sueño, los mismos medios acústicos le dan la certeza a Alexander del peligro inexistente: una llamada telefónica y la ausencia de noticias apocalípticas en el radio confirman en el personaje la idea de que el peligro ha desaparecido y el milagro se ha cumplido, indicios fuertes para cumplir el sacrificio: si los medios argumentan el sueño mentiroso, también legitiman la mentira soñada, sólo es real el fuego que consume la casa y que a su manera también es un mensaje de gratitud para la hipotética divinidad, en su propio idioma: el de los hechos.

MEDIOS DE TRANSPORTE

Los objetos que pueden transportar a un ser de un lado a otro del mundo o del universo también tienen un lugar preponderante en la filmografía de Tarkovski: en *La infancia de Iván*, los carros de guerra invaden el espacio destruido en analogía con los caballos montados por los jinetes del Apocalipsis en el grabado de Durero, los aviones yacen verticales y a medio enterrar entre los escombros, las barcas, como analogía del barco de Caronte, llevan a Iván a su encuentro con la muerte y sirven para transportar los

cadáveres de quienes ya no regresaron, más que máquinas bélicas, los vehículos son representaciones mitológicas que hacen alusión al infierno de la guerra; en *Andrei Rubliov*, la primera secuencia nos muestra un medio de transporte imposible: un globo aerostático hecho de guiñapos y elevado por vapor sobre el cual monta un hombre para volar, el sueño de emular a las aves, de vencer la terrenalidad sin resolverla, es representado de una manera grotesca en la secuencia: el globo se eleva, pero unos metros después se desploma sobre el agua, su tripulante se estrella contra la tierra anulando cualquier intento de rebasar los límites humanos por medios técnicos, en claro contraste con el vuelo de Iván, producto de sus sueños infantiles; además del extraño artefacto, en *Rubliov* aparecen balsas, sobre una de ellas el monje y su aprendiz se dirigen a Vladimir después de la fiesta, el rústico transporte no sólo los salva de caer en el agua sino de caer en las tentaciones, sólo desde ella *Rubliov* puede observar el paganismo, sólo desde ahí puede contemplar la libertad sin temor a caer en ella: la barca como salvación ante la promiscuidad *a posteriori*; los caballos ya han sido analizados en otro apartado de este trabajo, baste sólo agregar que su función como medios de transporte en esta película en la mayoría de los casos tiene ecos del grabado de Durero: sólo se utilizan para la guerra; en *Solaris*, los medios de transporte se adaptan al paisaje urbano predominante: abundan los carros y la interminable ciudad parece hecha para ellos, por eso la casa de Kris parece un oasis, por su ambiente rural, aunque las paredes están decoradas con imágenes de globos aerostáticos en clara alusión al deseo humano de volar, imágenes proféticas que se harán realidad en el vuelo de Kris a la estación por medio de una nave espacial, el vuelo es fuga voluntaria y también es viaje forzoso para el recuerdo materializado de Hary encerrado en una nave y expulsado hacia el infinito, pero el vuelo pierde su carácter trágico en los breves momentos de ingravidez sucedidos en la estación, Kris y Hary se elevan junto con velas y libros como satélites del planeta eros, para después descender al piso; en *El espejo* de nuevo aparecen los globos aerostáticos, pero esta vez precedidos por imágenes de guerra que regresan a la realidad terrenal cualquier vano intento por conquistar el cielo, si el hombre es infeliz sobre el suelo no hay necesidad de ir a poblar de dudas el universo, de nuevo los transportes como fuga, terrenal o étnica: el sonido de los barcos anuncia a los niños españoles la hora del exilio; de nuevo los sueños como medio: en imágenes oníricas la madre se sueña levitando junto al padre mientras un ave

cruza volando; en *Stalker* los transportes son el emblema de una sociedad en decadencia: el tren pierde sus tintes nostálgicos tradicionales para convertirse en la gran máquina de hierro que con su estridencia y velocidad cimbra la tranquilidad familiar y reafirma su poderío adquirido desde la Revolución Industrial, los carros son propiedad de los burgueses o del ejército y de poco sirven ante las abundantes vías férreas que cruzan el terreno fangoso y que guían, gracias a un monorriel, a los exploradores hacia la Zona, los barcos apenas están sugeridos, el tren domina acústicamente el espacio y vence a las notas de Ravel y Beethoven como un trágico símbolo del triunfo de la ideología industrial sobre la sensibilidad espiritual; en *Nostalgia* los transportes anulan las diferencias políticas añejas y parecen paradojas de la globalización: un poeta ruso pasea en un auto alemán por Italia, o bien son despojos desechados por la sociedad de consumo: cuando limpian la piscina de Santa Catarina entre los escombros se encuentra una bicicleta petrificada por las aguas minerales; en *El sacrificio* los transportes son reflejo de los personajes: Otto, el soñador que colecciona historias, anda en una bicicleta bordeando el camino de la misma manera en que su conversación bordea los temas; el Doctor llega en un carro que simboliza su idea de confort y su perfecta adaptabilidad al *stablishment*; en el sueño apocalíptico de Alexander aparece un carro volteado en medio de basura simbolizando el fracaso del progreso, la pesadilla del capitalismo tardío, quizá por eso los carros aparecen lejanos de los personajes espirituales ya que éstos optan por la bicicleta: Alexander, Otto y María utilizan este medio de transporte por su ligereza, característica principal de los tres seres: es tal la ligereza espiritual de Alexander y María que levitan en el acto amoroso con el que se cumple el rito en favor de la salvación de la humanidad: ligereza del espíritu contra el peso de la materia, conflicto sustancial del testamento filmico de Tarkovski.

PUERTAS Y VENTANAS

Como en las pintura de Giorgio de Chirico y Manuel Rodríguez Lozano, las puertas y ventanas que aparecen en las películas de Tarkovski tienen, en algunos casos, un sentido poético más allá de su función arquitectónica: en la cabaña abandonada a donde llega Iván después de huir hay una puerta que hace un sonido persistente al abrirse y cerrarse, ante la destrucción la puerta es inútil, sin embargo para el viejo sigue significando una protección contra el exterior, un ruinoso símbolo de la reconstrucción

latente, mientras la puerta y el horno persistan también lo hará el hogar; en *Andrei Rubliov* la puerta de la iglesia de Vladimir es la última barrera que defiende a los campesinos rusos del ataque tártaro, cuando la puerta se abre entra el caos y la muerte, pero también entra un inquietante símbolo de vida; un caballo blanco que camina sobre los cadáveres; en *Solaris* la puerta retoma el carácter de barrera en un grado superlativo, cuando Hary quiere seguir a Kris que sale de la habitación en la estación destruye la puerta que no sabe abrir, hiriéndose con el aluminio, su fugaz claustrofobia se debe a la ignorancia y a que ontológicamente depende de su creador; en el mismo filme una puerta sirve como escaparate de la grotesca fidelidad a la especie, del lenguaje como último sendero al recuerdo: en la puerta de Guilbarian hay un burdo dibujo de una figura humana y abajo la palabra: "hombre", la puerta anuncia lo que esconde, sugiere el secreto, reivindica la humanidad que celosamente guarda; por otra parte, las ventanas de la estación no permiten ver a los cosmonautas otra cosa que no sea el mar de Solaris y continuamente se asoman a ellas no para comprender a la masa en ebullición sino para comprender la razón de su estancia ahí y en la tierra, la ventana es un espejo de la existencia: lo exterior existe sólo a partir de lo interior; en *El espejo*, las ventanas y las puertas de la casa donde Aleksei vivió su infancia regularán la cantidad de luz en función del depuramiento de la conciencia del personaje, una ventana en el sueño de la madre indica la punzante partida del marido, la galería de ventanas en el gris departamento de Aleksei son un opaco acercamiento a la claridad vivida en la infancia, sin embargo la luz es escasa; en los fríos talleres de tipografía, una ventana deja pasar piadosamente la luz necesaria para que crezca una planta y para que la madre rectifique su ausencia de culpa, es un pequeño remanso natural en medio del encierro fabril; la puerta de la casa soñada se cierra para el pequeño Aleksei, y se abre sólo hasta que el personaje adulto se despoja de sus culpas, entonces puertas y ventanas dejan pasar al niño, a la luz y a la cámara, a los sótanos de la memoria individual y colectiva, la grisura desaparece en el tranquilo sueño post mortem; en *Stalker*, la casa donde habita el protagonista es oscura como el paisaje que la rodea, a pesar de las ventanas, cabe señalar que las habitaciones no están separadas por puertas dando una idea de integridad espacial y espiritual; en la taberna sucede lo mismo, las ventanas no son miradores al exterior, lo es el alcohol, cerrándose la metáfora: en una sociedad materialista y destruida, los verdaderos puntos de

fuga no son las ventanas que a lo más muestran el paisaje industrial, sino la vida espiritual y el alcohol; las verdaderas ventanas aparecen en el Cuarto simbolizando la claridad de la mente ausente en los intrusos, también hay una puerta que se abre y se cierra continuamente en un perenne movimiento de invitación y rechazo a lo sagrado, tan ambiguo como las intenciones de los visitantes; en *Nostalgia* hay una ventana en la recámara de Gorchakov que además de permitir la entrada de luz al igual que la puerta del baño para formar un exquisito y renacentista *chiaroscuro*, sirve para observar la lluvia que trae el sueño, la puerta del cuarto es abierta intuitivamente por su ocupante como si se tratara de la caja de Pandora dejando ver la seductora figura de la intérprete: puertas y ventanas hacia la realidad plasmada en el arte, la verdadera Italia no es la turística, es este complicado sistema de puertas y ventanas que al abrirse dejan ver el antecedente natural de la eternidad artística; cosa aparte es la casa de Domenico con sus tres puertas y cinco ventanas en la fachada, inquietante fortaleza a donde la luz y el agua se cuelan libremente para regocijo del espíritu y los sentidos, mágica construcción con puertas internas hacia la maqueta nostálgica o hacia lo otro que es lo mismo representado en la puerta colocada a mitad de la inmensa nave sin muros que la sostengan ni techo que sostener: en la unidad no hay sitio para la división cada cosa es parte y condición del todo, puerta inútil por poética en alto contraste con la enorme ventana que, vetada por las cortinas, reduce la luz ante el banquete voraz de Vittorio, esa ventana de enormes dimensiones se repetirá en el último discurso de Domenico, su efigie se encuentra flanqueada por dos inmensas ventanas aptas para que el mundo se asome y se avergüence de su materialismo destructor; en *El sacrificio* la casa de Alexander está llena de ventanas y puertas elegantes, estas últimas separan la comuna familiar, mientras que las primeras sirven para observar el mundo con sus furtivos visitantes y sus exactos misiles; la ventana colocada en la recámara del Pequeño Hombre deja pasar la luz santificante hasta su cama en franca alusión a las pinturas religiosas; en el segundo sueño, una ventana deja salir a Alexander del protocolo familiar para dirigirse a la casa de María, templo de puertas tapiadas para el ingenuo protagonista hasta ese momento incapaz de vencer su egoísmo e incredulidad, la casa reaparecerá más tarde cuando en la aparente realidad Alexander se dirija a ella, las ocho ventanas y dos puertas del caserón (parecido al de Domenico), atestiguarán la llegada de Alexander y lo dejarán pasar

para cumplir el rito; puertas y ventanas metafísicas, tragaluces del laberinto de la vida, miradores del sueño y la partida, receptores de la esperanza divina: ironías arquitectónicas.

ALIMENTOS

Podría pensarse que los alimentos tienen un mejor lugar en el apartado referente a la Naturaleza, sin embargo los ubicamos aquí por su carácter funcional y por su consabido desprendimiento natural, además del proceso necesario en algunas ocasiones para ingerirlos, por eso los consignamos entre los objetos, cosa que no reduce en nada su valor poético dentro de los films de Tarkovski: en *La infancia de Iván* los alimentos retornan al niño a su condición original después de su llegada y colocados en un atillo constituyen la esperanza de que se mantenga vivo a su partida, son el símbolo de la generosidad representada en el paquete que el niño deja al viejo en la casa devastada antes de irse con los soldados, son el manjar onírico que Iván devora junto con su hermana en el paraíso terrenal sobre ruedas representado en el tercer sueño, son la referencia humana antes del combate y el motivo principal del rito de la cena en medio de la guerra; en *Andrei Rubliov*, la hija del príncipe salpica de leche al monje y lo incita a reflexionar sobre el amor, la leche, alimento maternal por excelencia, lo regenera, le devuelve la esperanza en el género humano y en el amor, la leche es un acto de amor original e instintivo, es la metáfora del retorno al regazo materno, a la ingenuidad que el mundo no demorará en disipar, por eso después de la masacre en el bosque un envase con leche se derrama en el río: el amor humano se disuelve en el agua que es la leche de la madre tierra y es ésta quien ahora cobijará a los cadáveres en el sueño eterno, por eso Tomá al ser alcanzado por una flecha cae en el agua del arroyo mientras una sustancia blancuzca se mezcla con el líquido cristalino: estafeta maternal, el amparo sigue más allá de la vida: si la leche es el elixir que tranquiliza al hombre a su llegada al mundo, también lo despedirá cuando su muerte arribe, para ayudarlo a bien morir, la leche es un consuelo para el hombre en el paraíso profanado donde vive, lugar en que las manzanas del edén se pudren y sirven como alimento a los andrajosos mendigos que habitan el monasterio mientras que los poderosos comen carne e incluso la arrojan a los perros que libran por ella una feroz batalla para diversión de los presentes; en *Solaris*, los alimentos son un nexo con la tierra lejana y el protocolo de la comida se vuelve ritual en la estación deshumanizante y se guarda para

ocasiones especiales en que el olvido se olvide de comer; en *El espejo*, en una de las naturalezas muertas filmicas ya analizadas, aparece una copa metálica y un pedazo de pan, símbolos irreprochables desde el punto de vista católico del cuerpo y la sangre de Cristo, símbolos perturbados por el ventarrón del tiempo, por el incesante avance del mundo material en todos los terrenos (empezando por el eclesiástico), por la ausencia de generosidad representada por Petrovna, la usurera, al tener tiradas en el piso dos papas y un poco de leche; símbolos reivindicados por la claridad del sueño conciliador en donde se observa orden, armonía y un par de huevos que gritan su embrionaria esperanza de vida desde su encierro calcificado; en *Stalker* la leche vuelve a ser un acto de amor pero esta vez para con el aliado místico del protagonista: el perro negro que golosamente bebe el líquido blanco servido por la esposa del guía; en *Nostalgia* el pan y el vino son ofrecidos por Domenico a Gorchakov para alimentarse física y espiritualmente, no le ofrece comida, le ofrece su fe y su condena: el cuerpo y la sangre de un ser sacrificado en pos de la salvación humana, el tenue presentimiento de la repetición histórica: manjar sagrado en contraste con el manjar profano devorado por Vittorio en Roma muy semejante a la metáfora de Greenaway en *El cocinero, el ladrón, su amante y su esposa*; en *El sacrificio*, una jarra de leche cae por la vibración de los misiles, la tecnología bélica derrama el líquido amoroso dejando a los humanos huérfanos de esperanza, ésta mantiene su condición ovípara colocada junto a un vaso de agua y otros objetos en la huida de Alexander, y aunque la leche ha desaparecido, María descubre sus senos ante el protagonista como si fuera a amamantarlo, le llama hijo antes de poseerlo en el vuelo erótico para consumir la piedad edípica rodeada de misiles y de sueños apocalípticos que incluyen el nacimiento del Pequeño Hombre y de la fe; alimentos del alma, manjares poéticos, todo acomodado en el sublime bufete que las películas de Tarkovski ofrecen para quien quiera degustarlos.

OBJETOS VARIOS

Lo que sigue es una miscelánea, una breve aportación al desorden, una mezcla no exenta de interpretaciones, un caos argumentado en el rigor. Objetos varios, como dice el poeta: "No están todos los que son, pero sí son todos los que están". Ya justificados, retomemos el discurso y, como aconseja Monsivais: si siente que se le atora escúpalo y vuelva a empezar... Los objetos que aparecen como

escenografía en las películas de Tarkovski adquieren significados especiales sólo en función de su uso por parte de los personajes o cuando fungen como esencia de un plano, así pues en *La infancia de Iván*, Jolín aparece varias veces fumando a pesar de los reproches del niño, el cigarrillo funge como efímero placer permitido en la tregua, reflejo de uno de los gustos personales del director que más tarde adquiriría trágicos significados; en una de las paredes del cuartel hay un espejo, objeto que si bien podría parecer un alarde de vanidad, en la guerra sirve para reflejar la situación a que han sido reducidos los soldados después de años de combate, es un instrumento de (re)conocimiento, el único artefacto que les escupe realidad a los humanos sumidos en la mentira bélica; después de que Iván observa los grabados de Dürero, la cámara enfoca una campana sobre el piso, ese instrumento de sonido con obvias connotaciones religiosas servirá para que Iván proclame la victoria después del juego, su sonido se expandirá al grado de pertenecer a una de mayores dimensiones indicando el fin de la última batalla, el rencor desahogado, la venganza cumplida, pero antes es necesario cumplir con la afrenta, Iván pide su cuchillo a Galtsev para usarlo como arma en contra del objeto de su propio rencor, rompe el foco para que la oscuridad sea cómplice de su crimen, prende una lámpara de mano para localizar sus objetivos y encerrarlos en la luminosa circunferencia de su odio, las palabras escritas en las paredes avivan su deseo de venganza, una chaqueta militar colgada en la pared simboliza no a los alemanes sino a la guerra en sí, la guerra que le arrebató a su madre, a su hermana y su infancia ("Tendrás que pagar por todo" --le dice), y no sólo a él sino a su país y al mundo en general, por eso proclama la victoria, su pequeña victoria con la campana, su juego ha terminado, Jolín posteriormente volverá a tocarla para anunciar el silencio que indica el fin de la guerra y el de Iván, decapitado en los sótanos de la Gestapo; en *Andrei Rubliov*, un serrucho balanceándose sobre un tronco al lado de un joven que acaba de ser asesinado por los tártaros parece ser un símbolo de la vida misma, oscilando en el dilema moral del bien y del mal a unos segundos de la muerte, la cual es directa, veloz y contundente como la flecha tártara que se incrusta en la espalda de Tomá al querer escapar, pero la devastación es casi generalizada y entre los escombros de la iglesia Teofán encuentra y hojea las calcinadas páginas de una Biblia; la palabra sobrevive a la destrucción humana, el lenguaje y la fe se unen en el símbolo de la reconstrucción material y espiritual, sintetizada en

el penetrante sonido de la enorme campana construida por Boriska sin conocimiento alguno, el sonido del bronce es el mensajero de la fe: nacida en Boriska, recreada en Andrei y festejada por el pueblo, los ángeles tienen labios de bronce y los humanos paciencia de acero, extraña aleación que sostiene a la religión; en *Solaris* un adusto rostro de Galileo observa desde la pared de una sala de juntas a los científicos queriendo desentrañar los enigmas del universo y exigiendo pruebas a un emisario de lo que creó su conciencia, la respuesta del cosmonauta a su regreso de Solaris es para los congregados tan inverosímil e inquietante como la pelota que alguien arroja a Kris a su llegada a la estación: bienvenido al juego parece decir el juguete a un incrédulo Kelvin no apto para macroconciencias lúdicas; las mariposas disecadas que decoran el cuarto de Snawt son como una metáfora de los pensamientos de los cosmonautas: cosas aladas que exhiben impudicamente su muerte ornamental, objetos estáticos que encuentran un consuelo en la embriaguez dosificada del tabaco, como Snawt, o en el heroísmo íntimo del suicidio, como Guilbarian quien en su recámara deja papeles quemados, un revólver de siniestra obviedad, una representación de una cabeza humana colgando en la pared como un espejo y un libro con fotos de Rusia como almacén de los recuerdos, como estímulo visual que provoca masturbaciones de la memoria, de las paredes también cuelgan retratos y pinturas de caballos, vida eternizada por el arte, ventanas para ver el exterior desde el encierro; la biblioteca es un muestrario de arte: libros, vitrales, un busto de Sócrates, una copia de la Venus de Milo, un cuadro de Brueghel, todo iluminado por una vela que representa el espíritu humano y acompañado por un cráneo que representa la mortalidad de la materia que lo contiene, la biblioteca sirve como sala de reuniones y en el cumpleaños de Snawt, Sartorius se enoja y golpea en la mesa desprendiéndose un cristal de sus gafas, la ira le renueva su calidad humana a la que se había antepuesto el lente escrutador de la ciencia, Hary que sí quiere defender esa calidad tira en su arrebató un candelabro simbolizando su carencia de espíritu: es sólo materia viva y espacio; en la secuencia del delirio de Kris recuerdos de objetos cotidianos en su casa se materializan en la estación: un reloj indica la unidad del tiempo, un cuerno de caza sugiere al hombre terrenal viviendo de/con/para su entorno, los plásticos son indicios de la moderna estación y su mentira, la jarra con agua con la que su madre le lava el brazo es un símbolo del eterno reponso maternal y el chal le indica que su madre y Hary

son la misma persona en esencia: seres amados, lugares de protección y en la estación meros recuerdos materializados: juego de conceptos, discurso coherente más allá de las rupturas cronológicas, texto legible para el alma ingenua de Kris Kelvin que cansada de recordar decidió vivir en el recuerdo; en *El espejo* tanto el doctor como la madre fuman para suavizar con el humo el choque del encuentro, pero mientras el primero busca, la segunda espera y la ausencia de su marido se ratifica en el libro abierto junto a la ventana simbolizando la sublimación pendiente, la vela como la esperanza se mantiene encendida mientras el reloj sigue fragmentando el tiempo circular, mas no el esférico es decir el del sueño que muestra una mesa vacía de comensales, fragmentos de techo cayendo como el agua que resbala sobre la plana sinceridad de un espejo cuyo reflejo es la soledad y la angustia por el regreso postergado; el departamento de Aleksei está adornado por retratos y un póster de la película *Andrei Rubliov*, el cual rectifica lo intuitivo: el protagonista es el director del film, la película es el espejo en donde se refleja su vida, boceto autobiográfico que es a la vez representación del mundo; la imprenta en donde labora la madre es un canto a la producción fabril: máquinas, rollos de papel y retratos de Stalin en la pared, Liza fuma como queriendo que el humo se lleve las dudas acerca de un posible error antes de reprender a la madre por su afán perfeccionista; en otro fragmento del filme Natalia se mira vanidosamente en un espejo mientras conversa con Ignat y Aleksei, si por medio del objeto la madre ve reflejada su infelicidad, Natalia lo utiliza para reconocer su belleza e independencia, para el espejo la actualidad es la premisa y la amnesia la condición (en eso se parece al periodismo que no en la objetividad); un libro de Pushkin es el indicio nacionalista que en el pequeño Ignat deja una huella reforzada por los recuerdos de su padre contados vía telefónica: el rifle y las balas dadas a los niños durante el entrenamiento militar denotan la educación eminentemente guerrera que recibieron los infantes nacidos entre las dos guerras, el nacionalismo de plomo, el heroísmo suicida demostrado por el instructor al arrojar sobre la granada de entrenamiento que en su interior guarda el impulso destructivo cubierta por el corazón que protege al exterior con su abrazo afectivo, la otra cara de la victoria que no aparecerá en los libros porque esas páginas se quedaron flotando sobre las fangosas aguas del pantano que los soldados harapientos cruzan a punto de caer desfallecidos, escenas guardadas en la memoria eléctrica del siglo (el cine), memoria que

en poco difiere de la plasmada en las fotos de la madre anciana que observa Natalia para darse cuenta de su semejanza: el reflejo de la memoria es la comparación y al realizarse nos percatamos del carácter cíclico al que estamos condenados por ignorancia, revelación a la que sólo se accede por el espejo de los sueños como en el que se observa Ignat durante la espera en la casa de Petrovna y donde también observa sus deseos, pero el satori es momentáneo y poco a poco se va apagando como la luz de la lámpara en la sala, ajena a esto Petrovna sale luciendo un arete azul que la madre fue a empeñar y además le pide a Aliosha que mate una gallina, la madre no lo permite y toma el hacha, utensilio que le devuelve, después de usarlo, la dimensión moral de los hechos: con el hacha Natalia corta la cabeza del gallo y al mismo tiempo corta una barrera que la alejaba de su hijo, reivindica su posición matriarcal y sale junto con el niño camino a su casa, pero todo es un recuerdo de Aleksei que se convierte en un poema que da paso al sueño en el cual su imagen infantil se refleja en un espejo límpido, mientras que el libro junto a la ventana aparece cerrado, ya no hay culpas sólo el humo del cigarro que fuma la madre senil mientras ve a sus hijos, sólo la muerte que llega para invitarlo al sueño último y total, donde pasado y presente se juntan, el tiempo y el espacio permanecen, aunque las botellas, llantas y desperdicios que invaden el bosque y los pozos simbolicen la degradación, objetos invasores que como parte de la realidad también tienen lugar en el espejo; en *Stalker*, un vaso colocado sobre una charola en el buró se mueve, como el sistema natural, por la vibración que produce el paso del tren, la industrialización invade el mundo promovida por burgueses cuyas esposas en autos lujosos y con pieles de animales en el cuello andan en busca de aventuras new age; el tabaco surge como antídoto contra el miedo, Escritor fuma en la taberna y en la Zona después de una discusión, los objetos escasean, todos yacen bajo el agua sordos a la voz que en off narra un pasaje del Apocalipsis cubriendo el sueño de los intrusos: una jeringa, una charola, un espejo, monedas, una metralleta, resortes, cables, un carro de juguete, entre otros son el vago indicio de una sociedad decadente, son los elementos necesarios para hacerle una autopsia a las epistemes, son los despojos de un mundo que hartado de producir comenzó a destruir, inertes testigos a los que se agregan una pistola y una bomba que Científico traía para anestesiarse su miedo y argumentar su inseguridad; en el Cuarto después de una plática entre Escritor y Profesor la luz de una lámpara sube de intensidad y se

apaga cual breve metáfora de una sociedad luminosa hundida en la oscuridad por sus excesos, al salir del cuarto Escritor se coloca una corona de ramas en obvia alusión cristiana, refrendada por la botella que aparece a un lado del perro y que Peter Green incluye entre los objetos renacentistas de representación católica, por último unos vasos colocados sobre la mesa son tirados por el poder mental de Macaca, adelantándose proféticamente al cotidiano ruido del tren y sus vibraciones: la fuerza de la mente y el espíritu es una vía alterna a la industrial para actuar sobre la realidad ; en *Nostalgia* los espejos ubicados en la recámara del poeta son pistas de la delimitación situacional: espejo redondo en el baño y de frente a la cámara para reflejar la confusión circular del mundo representado en los espectadores cual breve coqueteo con *Las Meninas* de Velázquez despojadas de sus homenajes monárquicos, espejo cuadrado sobre el tocador que refleja la nostalgia geométrica del poeta atado a su pasado; las botellas alevosamente colocadas a un lado de la Piscina de Santa Catarina reafirman la sacralidad pictórica del lugar y el cigarro pedido por Domenico a Gorchakov a pesar de su abstencionismo es una prueba de generosidad necesaria para conservar el sentido de la pintura viviente contaminada por la basura que yace en el fondo y también la que flota; la vieja escalera de madera, la cortina gastada, el carcomido espejo que más que reflejar sugiere la imagen de Gorchakov, las botellas de colores apagados colocadas en repisas o sobre el piso, las flores secas, los garrafones y en sí la decoración de la casa de Domenico responden --según Peter Green-- a códigos iconográficos vigentes en el Renacimiento, aunados al Chiaroscuro en que están filmados, la referencia al movimiento artístico italiano se fractura con el póster de una muñeca sin ojos en representación de la estética contemporánea: las ventanas de la mente han sido invadidas, como todo el cuerpo, por la decadencia, único rasgo común entre las épocas; el choque visual produce en el poeta el deseo de fumar interpretado como ignorancia lingüística por parte de Domenico (“Yo también cuando no sé qué decir enciendo un cigarrillo”) o como complicidad de lo banal (“Tienes que aprender a no fumar, a hacer cosas importantes”); un espejo vomita la vanidad hedonista de Eugenia, otro espejo le canta en sueños a Gorchakov su dualidad ontológica con Domenico; la condena común, el sacrificio in situ, la salvación in extenso, espejo precedido por el sueño embriagado del poeta acompañado de una bombilla rota (ruptura con la era electrónica), un libro de versos ardiendo (sublimación flamígera de la poesía

auténtica) y una botella de vodka vacía (la Rusia añorada y bebida hasta el fondo con la esperanza de ser revivida), espejo que sólo deja la certeza misionera y las cenizas proféticas del libro calcinado; cuando limpian la piscina, hombres y mujeres sacan objetos del fondo: ruedas de bicicleta, lámparas de petróleo, muñecas, botellas, candados, bombillas y monedas, objetos mineralizados soportando el sueño lírico del olvido, grises heraldos de la destrucción recordada por Domenico, voceros trágicos de un pesimismo que se ruboriza ante la vela encendida que lleva el poeta, vela cuya meta está al pie de una escalera donde termina la vida e inicia la ascensión a la muerte, ascensión omitida por el *raccord* intradimensional que nos transporta a la armonía que rodea al poeta fallecido: todo cabe en el sueño mortal, todo se reconcilia y acomoda, la nostalgia descansa en paz; en *El sacrificio*, los objetos aparecidos en el sueño de Alexander vuelven a ser símbolos apocalípticos: basura, restos pisoteados por el caos y dominados por un espejo que refleja al cielo dando la espalda a una humanidad decadente, brillante plataforma sobre la que duerme el Pequeño Hombre: encarnación de la esperanza en el resurgimiento espiritual; el Pequeño Hombre es el supuesto autor de la maqueta de la casa de Alexander como regalo a su padre, reproducción que sintetiza la nimia grandeza de lo material en constante peligro, estructura frágil, posesión efímera, objeto desechable que lo que gana en elegancia lo pierde en permanencia; la casa de Alexander también tiene espejos: en el cuarto de su hijo hay uno que refleja sus sueños, en su recámara hay otro disfrazado de pintura de Leonardo que reflejará las incógnitas opacas del género humano, la nitidez contundente de la naturaleza y el equilibrio visionario del arte; la jeringa utilizada para controlar el pánico de Adelaide, está lista para eternizar su inutilidad después de la hecatombe sucumbiendo entre las aguas de la Zona; la pistola que Alexander extrae de la bolsa del doctor es una condición del chantaje suicida para obtener el perdón divino, un mortífero milagrito posmoderno; durante el segundo sueño, el capital --representado en las monedas--, que alguna vez sirvió como eje del mundo yace entre el fango y jirones, a eso queda reducida la política económica en la destrucción: el pánico es la nada: regocijante plusvalía; un espejo en la recámara de Alexander le reitera su condición humana no exenta de un último esfuerzo reivindicatorio, a su partida el ex actor deja como testamento unas hojas atadas por un listón rojo (vida parcialmente codificada), un libro (pensamiento apresado por los signos), un vaso con agua (naturaleza que ni se

extingue ni se desborda), y un huevo (esperanza en estado fetal); la casa de María está adornada por un florero (apego y respeto por la naturaleza), un espejo (reiteración cotidiana de la humildad) y retratos (jaulas del tiempo que argumentan la memoria), y es el escenario propicio para el rito después del cual Alexander despertará para darse cuenta de que nada ha pasado en el mundo real, el espejo a un lado de su radio extirpa sus dudas y lo obliga a cumplir con lo prometido: deshacerse de su bien material máspreciado en un arrebato que no por sagrado deja de ser onírico, que no por sensato deja de ser absurdo; los objetos se destruyen en el último film de Tarkovski, la materia cumplió un ciclo y es necesario cederle el lugar al espíritu, pero esto es una utopía o más bien un deseo bondadoso sordo a las más reales palabras del poeta Juan Gelman: "Antigua es la piedra sobre la que espera sentada la esperanza".

VII. ELEMENTOS RELIGIOSOS

ORACIONES Y RITOS

Podríamos tomar a la obra de Andrei Tarkovski como una gran plegaria, como un discurso segmentado dirigido a Dios, sin embargo sus filmes perderían cualidades artísticas aumentando sus connotaciones teológicas. Desde su segundo filme el cineasta expresa su verdadera intención, su conflicto es el de Rubliov con quien también comparte las soluciones: el artista no debe hacer obra para regocijo de la divinidad sino para que la humanidad encuentre una vía para su incapacidad lingüística y por medio del arte entienda y converse con Dios. De nueva cuenta el poseedor del lenguaje sublime quitará peso a las formas de expresión mundanas y fungirá como intermediario entre el Verbo mayor y el verbo menor. No es plegaria porque no pide, porque no es individual y porque no va dirigida a Dios, sí es arte porque refleja, porque es comunitario y tiene como público a la colectividad. No es sermón porque en ningún momento trata de moralizar o enaltecer ciertas conductas éticas y aunque tiene tintes eminentemente católicos la obra defiende la espiritualidad en bruto del género humano, la fe sin etiquetas, la religión sin iglesias. Nunca hay tintes antisemiticos, antiislámicos o en contra del ateísmo, por el contrario critica fuertemente al materialismo, la industrialización y la estatolatría de la sociedad sea cual fuere el régimen que la gobierne. Si hay que compararla con un rito, la obra de Tarkovski es una confesión, una dolida

declaración de principios que deja al desnudo la amputación más cruel del hombre moderno: su espíritu. Esto no exenta a la concreción de oraciones, ofrendas y plegarias, realizadas por personajes con marcada inclinación espiritual: en *La infancia de Iván* el viejo en la cabaña abandonada abraza su gallo y mientras observa la partida de Iván dice: “Señor ¿hasta cuándo acabará esto?”, la duda es el disfraz de la petición y aunque el desolador silencio sugiere a la muerte como respuesta, la esperanza de vida persiste en la incógnita, el hombre no exige un milagro, sólo una certeza cronológica, pero el tiempo divino no se deja apresar en calendarios y relojes, su única continuidad es la totalidad; en *Andrei Rubliov*, mientras Kirill pinta unos iconos, una voz en off recita: “Disfruta mozo en tu mocedad/ Que tu corazón conozca la alegría/ Sigue tus impulsos.../ Pero por todo/ Dios te juzgará/ Ten presente a tu creador/ Hasta que lleguen los/ duros días y años/ de los cuales digas:/ ¡No me producen ningún placer!/ Hasta que se rompan/ la cadenita de plata/ y el brazalete de oro/ y en la fuente el cántaro./ Y vuelvas a la tierra en que estuviste/ y el espíritu retorne a Dios, que te lo dio/ ‘Vanidad de vanidades’/ dice el Eclesiastés.”, el poema anuncia el destino de Kirill y justifica a priori su arrogancia y envidia en la juventud, profetiza su decadencia y su redención final; más tarde Rubliov definirá una de las principales características del hablar místico: “sólo por la plegaria puede el alma llegar de lo visible a lo invisible”, ecuación sublime en la que “plegaria” es la variante y puede ser substituida por: poesía, filosofía, droga, enteógeno, arte, etc., dependiendo de la preferencia del elemento cuadrado, o sea el hombre; después de haber matado a un hombre (al que sólo para complacer a las autoridades se le agrega el gentilicio “ruso”), Andrei es víctima del pecado, aconsejado por Teofán decide vivir entre el perdón y el tormento haciendo votos de silencio: el mutismo es el discurso con el que el monje debate contra un mundo de lenguaje corrompido, es un camino cerrado que obliga al alma a extenderse y expresarse por sus propios medios, es una vía de comunicación externa clausurada con candados que comienzan a romperse con la plegaria de Boriska al abrirse las compuertas que dejarán fluir a los metales fundidos: “Ayúdame, Señor, sálvame”, y que se destrozarán en el momento en que la enorme campana suene y el niño lllore ante el sonoro pilar de su fe: el lenguaje se habrá purificado, la voz de Rubliov vuelve del encierro para reivindicar su lugar en el lamentable coro humano, el monje y el niño se unen en complicidad acústico-visual para atentar contra

las falsas palabras con que los hombres han condenado su existencia, las palabras de Kirill adquieren peso: "Es pecado rechazar el talento que da Dios", y entonces ya no vemos la mano de Andrei sino su magistral producto conservado en los muros de La Trinidad: armónico banquete para los ojos, triangular sedante para el pensamiento; en *Stalker* el personaje es una oración encarnada, vehículo de la fe con penitencia a cuestas ("El mismo Dios te maldijo con esa hija"--dice su esposa), y resignación incluida ("la gente no gusta de lo sagrado"--dice Stalker), trágico y persistente estandarte de la esperanza a pesar de la hecatombe; en *Nostalgia* el rito dedicado a la Madona del Parto no es una señal de la especialización canónica, sino una metáfora del mundo: al interior de una iglesia llega una procesión encabezada por la escultura de la Virgen del parto a quien se le implora para tener hijos o no tenerlos, las mujeres que la llevan le rezan, una de ellas abre la túnica de la Madona y salen pájaros volando que dejarán caer plumas sobre las velas, el rito es por la fecundidad y ésta implica perpetuación de la especie, regeneración, aunque también es por el aborto: obstrucción del nacimiento, anulación de un proyecto de vida, arrastradas por el optimismo patológico o por el pesimismo metódico las mujeres participan en el rito que tiene como común denominador al acto de crear vida, las circunstancias son distintas pero están unidas por el hilo del deseo en ciernes, su realización o frustración ya no dependen del azar sino de la voluntad divina y a su decisión se amparan las velas que arden y se consumen como la esperanza, el rito es exculpatorio, anestesia general para la ética: los resultados no serán ni buenos ni malos sino justos porque Dios lo quiso así; pero Domenico no puede ser partícipe de esa pasividad, su rito es más inclusivo: el hecho de cruzar la Piscina de Santa Catarina con una vela encendida será un acto que refuerce los cimientos de su espiritualidad, es decir que nada cambiará sin la participación y voluntad del hombre, por ende Domenico es un brujo, el sacerdote de la tribu que antepone la voluntad y el hacer humanos a los divinos; la decisión no la deja en manos de Dios sino de otro ser espiritual: el poeta Gorchakov, quien en sueños es testigo de una conversación divina acerca de su credulidad en potencia:

--Señor ¿ves cómo pregunta? Dile algo --dice Santa Catarina

--Pero ¿qué sucederá si oye mi voz? --responde Dios

--Déjalo sentir tu presencia.

--Siempre lo hago, pero él no se da cuenta.

El material onírico aunado a la *Conversación angelical* que tiene con la pequeña Angélica en las ruinas italianas lo obliga a participar en la salvación humana y mientras en Roma las llamas incineran la materia de Domenico, su espíritu se transmuta en el fuego de la vela encendida que el poeta lleva de un lado a otro de la piscina seca, y entonces Dios no es juez omnipotente sino cómplice piadoso de dos seres que llevan hasta la muerte su deseo de retornar a la humanidad sus valores espirituales originales mientras son observados por personas absortas, geoméricamente acomodadas en las escalinatas ascendentes de sus valores; las plegarias se repiten en *El sacrificio*: Alexander, presa fácil del miedo ante la guerra nuclear comienza a rezar un Padrenuestro, pero lo interrumpe, no se incluye en el modelo de oración institucionalizado en el Evangelio Según San Mateo, la memoria repetitiva no le es suficiente y comienza a decir: "No dejes que mueran... todos aquellos que te aman y creen en ti. Todos aquellos que no creen en ti porque están ciegos. Aquellos que no tienen conciencia es porque han sido verdaderamente miserables, los que no tienen esperanza, los que tienen miedo. Te daré lo que tengo: mi familia, destruiré mi casa, te daré al Pequeño Hombre, me quedaré mudo... renunciaré a lo que me ata a la vida, si sólo tú haces que todo sea como antes. Sólo deja deshacerme de este miedo terrible, enfermizo y animal.", su plegaria es escuchada, después de haberse acostado con María (por consejo de Otto), todo vuelve a la normalidad, o será que nunca dejó de serlo porque precisamente en la transición que cambia la escena de la casa de María a la casa de Alexander, él despierta del sueño, de nuevo el material onírico ejerce influencia sobre la realidad, de nuevo el rito lleva consigo un sacrificio para bien de la humanidad, de nuevo la levedad de los seres espirituales choca contra el pesado materialismo del mundo, Alexander quema su casa como acto de gratitud por un favor que quizá nunca recibió (eso es absurdo), pero el Pequeño Hombre lleva agua hasta un árbol seco que algún día dará flores (eso es esperanzador), la disciplina espiritual del niño es un último aliciente para Tarkovski, su particular vela encendida, su conclusión: la certeza final está en la duda original.

ICONOS

Además de la cruz de hierro que en medio del combate entre rusos y alemanes se desploma y que sirve como fondo, desde su inclinada simbología de metal, en la partida de Iván a su última y fatal misión, o de la cruz de madera que en otro combate se adivina entre el humo señalando una tumba donde un cuerpo descansa en paz rodeado de guerra, o de la cruz de hierro que al rojo vivo incrusta su forma en la piel de un campesino que se niega a decir dónde está el tesoro a los tártaros, además de todos esos objetos de representación católica aparecidos en las películas de Tarkovski, hay otros que los superan en frecuencia, simbología y devoción: los iconos. Louis Réau, en su libro *El arte ruso*, apunta: "Por pintura de iconos (ikonopis) se entiende en Rusia no solamente la pintura de imágenes de devoción sobre una superficie de madera y agrupadas en las iglesias sobre el iconostasio, sino todas las ramas de la pintura religiosa, ya sea el mosaico, el fresco, la miniatura y hasta el bordado, considerado como una pintura hecha con aguja.

"En este amplio sentido --agrega--, la ikonopis se opone a la shipovis, o sea la pintura viva o de la naturaleza importada de occidente. La pintura de los iconos, de origen bizantino, es exclusivamente religiosa, mientras que la pintura occidental ilustra, de preferencia, temas profanos. Esencialmente tradicional, se preocupa ante todo de ser fiel a los modelos consagrados y desconfía de toda innovación, iconográfica o técnica, como de una herejía. Abstracta e impersonal, trata de no dar una representación concreta e individual de la vida. Su objeto no es reproducir la realidad ni simular la apariencia con los artificios de la perspectiva. Es una pintura plana, de dos dimensiones, que se limita a cubrir y decorar una superficie sin tratar de dar la ilusión de espacio y de profundidad." Podría parecer un arte limitado "pero si la imitación de la naturaleza nos parece el principio y la fuente de la juventud de todo arte posible, no hace falta negar desde un comienzo la razón de ser de una pintura abstracta que se libera de la realidad como de un servilismo para elevarse más alto a un mundo imaginario, donde la eurtmia de las líneas y el brillo de los colores son suficientes para crear su belleza."

Como dato histórico el investigador anota: "Recientemente fueron descubiertos unos frescos importantes de fines del siglo XII: son los restos de un Juicio Final que se encontraron en San Demetrio

de Vladimir. Todavía se pueden distinguir a Abraham quien abraza en su seno las almas de los Justos, y una hilera de apóstoles que forman el séquito de Cristo-Juez. Algunas cabezas, como la de San Mateo y sobre todo la de San Pablo con su gran nariz aguileña, son sorprendentemente expresivas (...) estos frescos son seguramente obra de un maestro bizantino a quien ayudaron aprendices rusos; esto explica las desigualdades en su ejecución.” Los cronistas atribuyen a Teofánés el Griego los frescos de la catedral de la Transfiguración en Novgorod, pintados en 1378, en éstos “podemos admirar particularmente las figuras expresivas o grandiosas del rey sacerdote Melquisedeo con su larga barba ondulada y del ermitaño Macario. Sabemos –agrega– que Teófanés el Griego trabajó también en Moscú, por lo que podemos suponer que haya sido maestro del mayor pintor ruso de iconos, Andrés Rublev, quien vivió a principios del siglo XV. El único fresco que poseemos de él es un Juicio Final en la Catedral de la Asunción en Vladimir. Ha sido desfigurado por una torpe restauración, de tal manera que no se puede juzgar la composición más que a grandes rasgos. El infierno ha desaparecido completamente; debajo del trono preparado para el Juez Soberano, se distingue todavía el Paraíso con el Buen Ladrón llevando su cruz y el patriarca Abraham sentado al lado de Isaac y de Jacobo con una serie de pequeñas almas en su seno (...) Este juicio final data de 1408.”

Réau hace un especial énfasis en la distribución de estas pinturas sobre el iconostasio: “Entre el espacio donde se juntan los fieles y los tres ábsides del santuario reservados al clero se eleva un tabique de madera con tres plantas sobre el cual se agrupan los iconos diseminados: es lo que se llama el iconostasio. Allí vemos los temas de los mosaicos o de los frescos de los ábsides que ya no tienen razón de ser, puesto que están ocultos por esta barrera. De allí se explica por qué los iconos, sustitutos de la pintura mural, tienen un carácter monumental.

“Están superpuestos en cinco filas paralelas que recuerdan los registros de los tímpanos de nuestras catedrales góticas (...) La fila central, encima de las puertas del iconostasio, está ocupada por la representación de la Deisis, nombre que procede de una palabra griega que significa rezo: es uno de los temas de la escena del Juicio Final donde vemos a Cristo-Juez entronado entre la Virgen y San Juan Bautista el Precursor, quienes interceden por la salvación de los pecadores. Este grupo de tres se hace

más grande al añadirle arcángeles, apóstoles y mártires que forman lo que se llama el Chin, o sea el homenaje jerárquico de aquellos que agregan sus imploraciones a las de los Intercesores.

“Encima de la Deisis se alinean, alrededor de la Trinidad y de la Virgen, los patriarcas y los profetas del Antiguo Testamento. Las doce grandes fiestas de la Iglesia griega resumen las principales escenas del Nuevo Testamento (...) En la parte inferior del iconostasio, sobre las hojas de la ‘puerta santa’ que solamente el cura tiene derecho de franquear, figura la Anunciación entre los cuatro evangelistas.

“De esta manera, toda la doctrina cristiana, animada por la esperanza de la salvación de las almas, está evocada en las pinturas del iconostasio que tienen el papel en las iglesias rusas de la enseñanza teológica ofrecida por las esculturas de los portales de nuestras catedrales.”

“La obra maestra de la pintura rusa antigua pertenece a un conjunto de este género de arte: el célebre icono de la Trinidad pintado a principios del siglo XV por Andrés Rublev para la iglesia del Convento de la Trinidad San Sergio (Troïtsko-Serguievskaya Laura) en los alrededores de Moscú.” Según datos del investigador este mural fue descubierto en 1904 cuando levantaron el revestimiento que lo escondía desde el tiempo del reinado de Boris Godunov y añade que “La Trinidad está representada a la manera bizantina, es decir, por los tres ángeles que reciben la hospitalidad de Abraham. La escena está reducida a su expresión más simple, no vemos a Abraham ni a su mujer Sara. Los tres ángeles alados están sentados alrededor de una mesa y son casi idénticos, aunque el ángel del medio, que representa a Dios Padre, está ligeramente sobrealzado. El paisaje se sugiere por un encino y algunas rocas en gradas que subrayan el ritmo giratorio de los ángeles inscritos en un círculo. La composición, despojada de todo accesorio adventicio, tiene la limpidez del cristal, pero es flexible y viva, sin nada de rigidez ni petrificación (...) Lo que favorece la belleza exquisita de este icono es la espiritualidad de los ángeles inmatriciales, quienes se olvidan de tocar la comida ofrecida por su huésped, la pureza de líneas, la euritmia de la composición, el acuerdo entre las figuras y el paisaje estilizado, la frescura de los colores donde el azul lapizlázuli se combina con el amarillo pálido.”

Bastaría añadir que los iconos más que ser representaciones son Dios mismo. Su valor en la religión católica ortodoxa supera al de las imágenes romanas. La obra de Tarkovski se encuentra llena de

estas imágenes: en *Andrei Rubliov* aparece un icono del rostro de Cristo un momento después de ver el tormento que dan los soldados a una persona en la plaza, el sufrimiento del pueblo es semejante al del personaje pintado y en una secuencia posterior la analogía se complementará; el cuarto de Kirill está tapizado de iconos que por no tener el grado de perfección de los de Rubliov provocan en su autor envidia más que regocijo; Andrei encuentra inspiración en los niños, la presencia de la hija del Príncipe lo hace meditar sobre el amor y se inspira en esa fuerza para pintar un boceto observado por los atónitos infantes, este arrebató perderá fuerza con la noticia de la matanza de los sublevados y llegará al fondo de su crisis durante la invasión a Vladimir cuando el jefe Tártaro pregunta acerca de la identidad de los personajes que adornan los muros y el Príncipe responde que es la Virgen María y su hijo Cristo, “¡Qué virgen va a ser si ya parió!”, concluye el Tártaro echando por tierra todo el deseo unificador y redentor que en la hechura de la obra puso su autor, tristemente se percata de que el arte es desdeñado por los hombres y no vuelve a pintar sino hasta la gran prueba de fe realizada por Boriska, entonces aparecen como epílogo del filme imágenes que muestran detalles de sus obras en los muros de San Sergio, destacando La Trinidad por su perfección y hondo significado: el arte revive, Dios perdona a Andrei y éste a los hombres, después: la lluvia; en *Solaris* una reproducción del icono de La Trinidad aparece como objeto personal de Kris en su camarote de la estación, la armonía y espiritualidad de la imagen contrastan con el caos de la conciencia de Kelvin y el gélido ambiente que lo rodea, sin embargo la presencia del icono también nos habla de los límites artísticos definidos por la presencia humana a pesar de la distancia temporal y espacial que lo separa de su lugar de origen: sea cual fuere el tiempo y el lugar donde se encuentre, donde hay un hombre hay espíritu, desbordado o inhibido; en *El espejo*, el poster de la película *Andrei Rubliov* pegado en una de las paredes del departamento de Aleksei y que representa a La Trinidad, denota por una parte el filme más trascendental de la carrera del cineasta hasta ese entonces, su pieza clave, y por otro lado el apego a su tierra en el sentido religioso, de nueva cuenta la perfección artística contrasta con las contradicciones humanas y los tres ángeles observan pasmados la decadencia de Aleksei, que es la de su país, que es la del mundo, la tercia de ángeles no es espejo sino testigo; quien sí cumple ese doble papel es la imagen de San Pedro descansando bajo el agua acompañada de otros

objetos que cual despojos de la civilización occidental velan el sueño apocalíptico de Stalker y los escépticos exploradores en la Zona, si después del holocausto el capital y la ciencia quedaron a nivel de despojos, también lo hizo la religión y ese es el motivo de existir del protagonista; los iconos vuelven a aparecer en *El sacrificio* a través del libro que el Doctor le regala a Alexander, "Tanta sabiduría —dice éste— y espiritualidad y tanta inocencia de niño, a la vez virginal y profundo. Y todo esto se ha perdido, ni siquiera podemos ya orar", los rostros de santos representados en el libro ilustran la reflexión de Alexander, aun antes de que los misiles lleguen el mundo espiritual ha perdido la batalla y nuevamente necesita de un mártir el arrojo y de un apóstol la obediencia para recobrar el orden perdido; en el mundo presentado por Tarkovski en su testamento filmico los iconos son ya piezas de museo y muy lejos queda el imponente sonido de la campana con un San Jorge grabado que, desde las alturas, recordaba a los fieles la grandeza de fe necesaria para vencer al dragón, lejos queda también la Virgen del Parto y las decenas de plegarias aladas que emergen de su ropa como esperanzas de una buena o nula fecundidad, lejos queda Santa Catarina y sus peticiones a Dios de piedad para con los seres espirituales deseosos de una prueba de fe a pesar de haber hablado con ángeles y de ser cómplice de profetas; no muy lejos queda el ángel malo que inventa Otto como pretexto para justificar su desmayo premeditado, menos alejada está la enigmática María que en su nombre lleva la misión encomendada por su destino: reconfortar en su seno y acompañada de una imagen bordada de su alter ego al héroe trágico que ofrecerá un sacrificio por la humanidad, y cerca muy cerca de Alexander está en todo tiempo la adoración de los magos al niño, testimonio del renacimiento continuo y necesario de la espiritualidad, símbolo atemporal de la esperanza mortal, espejo de la naturaleza y el alma que como los iconos susurra a través de las eras su mensaje redentor, magistral epitafio de una obra interrumpida en su apogeo y sin fecha de caducidad.

TEMPLOS

Los espacios de fusión ontológica con la divinidad aparecen en la obra de Tarkovski haciendo gala de su trascendencia colectiva, de su petrificada pedagogía, de su carácter documental. Para comprender mejor estas funciones es necesario remontarnos a lo escrito por Vicente de Beauvais en su obra "El espejo de la ciencia": "La humanidad caída y en espera de la gracia comienza la obra de su

redención con el trabajo manual y con la ciencia. La catedral ha celebrado a la vez el trabajo y la ciencia. El trabajo que glorifica es, sobre todo, el trabajo de la tierra en cada mes del año (Febrero: iniciación de trabajos campestres; junio: se siegan los prados; julio: la recolección; agosto: recolección y trilla; septiembre: la vendimia; octubre: labor terminada).

“Las ciencias que figuran en la catedral son las del trivium (las tres primeras artes liberales: la gramática, la retórica y la dialéctica), y el quadrivium (las cuatro artes matemáticas: aritmética, música, geometría y astrología)...A las siete ciencias se añade la Filosofía.

Émile Mâle, en su libro “El arte religioso” abunda sobre el sentido de la catedral: “El clero de la Edad Media trató de enseñar a los fieles, por medio de estatuas y vitrales, el mayor número posible de verdades: Conocía bien el poder del arte sobre las almas todavía infantiles y oscuras. Para la inmensa multitud analfabeta, no había salterio ni misal, para todos aquellos que no podían entender del cristianismo más que lo visible, había necesidad de materializar las ideas y revestirlas de una forma sensible.

“La catedral --continúa-- fue para ellos (los medievales) una revelación total: palabras, música, drama viviente de los Misterios, drama inmóvil de las estatuas: todas las artes se combinaban en ellos. Era algo más que el solo arte, era la luz pura, antes de ser dividida en haces diversos por el prisma. El hombre, encerrado en una clase social, en un oficio, dispersado, desmigajado por el trabajo de todos los días y por la vida misma, volvía a hallar en la catedral el sentido de la unidad de su propia naturaleza: allí encontraba el equilibrio y la armonía. La multitud, reunida para la grandes fiestas, sentía que ella misma era la unidad viviente; se convertía en el cuerpo místico de Cristo cuya alma se mezclaba con su alma. Los fieles eran la humanidad y la catedral era el mundo, y el espíritu de Dios inundaba a la vez al hombre y a la creación. Las palabras de San Pablo se hacían realidad: todos estaban y se movían en Dios. He aquí lo que sentía confusamente el hombre medieval, en los hermosos días de Navidad o Pascua, cuando todos los hombres se tocaban, cuando la ciudad entera colmaba la iglesia inmensa (...) Todos trabajaban en ella. El pueblo daba lo que podía: sus brazos robustos... El burgués daba su dinero, el barón sus tierras, su genio el artista (...) Los mismos muertos se asociaban a los vivos; la catedral estaba pavimentada con

lápidas funerarias (...) En ella el pasado y el presente se reunían en un solo sentimiento amoroso. La catedral era la conciencia de la ciudad.”

Ese hondo significado se ve reflejado durante la invasión a Vladimir en *Andrei Rubliov*: el acoso tártaro es incisivo, el pueblo se refugia en la catedral al amparo de los hieráticos rostros de los iconos pintados en los muros, la incursión es eminente y los invasores arremeten contra los fieles hincados, la catedral simboliza entonces la creación divina destruida por la codicia humana, la muralla espiritual derrumbada permite el acceso a la nieve: blanquecina intrusa que anuncia la derrota; en *Solaris*, entre los objetos que deja Guilbarian antes de matarse se encuentran fotos de iglesias rusas cual símbolos de fortalezas espirituales infranqueables en contraste con la metálica fortaleza flotante, frágil y vulnerable a los acechos del océano consciente; en *Stalker* ya no hay templos, pero persiste su recuerdo en voz de Escritor: “En la Edad Media era distinto. En cada casa había un duende y en la iglesia vivía Dios”, pero en el pandemonium los duendes se han extinguido y Dios habita en la Zona marginal, enrejado y escondido, subterráneo y suburbano, en *Stalker* Dios es underground; en *Nostalgia* hay una marcada diferencia entre el hermoso templo de la Madona del Parto, oscuro y sombrío en honor a la tradición, y el alucinante templo en el que vive Domenico, permeable y luminoso en honor a la transición, espacios sagrados contrastantes, o en ruinas como la iglesia aparecida en el cuarto sueño: testimonio histórico de la grandeza perdida, estática escenografía de piedra con arcos sosteniendo el cielo y muros repitiendo las palabras sagradas en onírica metáfora de la conciencia humana ideal, inmenso cascarón que contiene al poeta y a Rusia en el sueño post mortem representando la unidad recuperada, el abrigo teológico para la nostalgia en su peregrinaje a lo otro; templo también es la casa de María en *El sacrificio*: grandiosa nave que cubre al rito, que atestigua la piedad, que presencia la resurrección espiritual por medio de la unión carnal: misa clandestina del fin de los tiempos con despedida consoladora tipo: Podeis ir en paz, la guerra no ha iniciado...

PASAJES BÍBLICOS

No se necesita ser exégeta para localizar en la obra de Tarkovski algunos ecos de pasajes bíblicos como los que referiré a continuación no sin antes dejar en claro que son aquellos que se localizan dentro del angosto terreno de mi horizonte hermenéutico: en *La infancia de Iván*, los grabados de Durero revisados por el niño son una clara alusión al Apocalipsis reafirmada por el ambiente bélico presente en todo el filme; en *Andrei Rubliov* hay una secuencia llamada La Pasión de Andrei que constituye una obvia analogía con la crucifixión de Cristo referida en los Evangelios, por cierto que su composición plástica es muy parecida a un cuadro de Brueghel (*Ver Lámina 24*), en el caso de la secuencia Cristo está representado por el artista y éste a su vez representa al pueblo ruso: golpeado por las circunstancias históricas, pero imbatible, reafirmando la idea anotada anteriormente a propósito del papel intermedio que juega el artista entre la divinidad y la humanidad; en *Solaris*, la secuencia final, que narra el regreso de Kris a la tierra, tiene cierta similitud con el pasaje bíblico del hijo pródigo; en *El espejo*, el libro de Da Vinci deja ver entre sus ilustraciones un boceto de Cristo en La última cena como símbolo del último banquete antes de la muerte: los sueños, más tarde Aleksei y Natalia sostendrán una conversación en donde sale a relucir el tema del profeta Moisés a quien se le apareció un ángel en forma de arbusto encendido, en referencia a la hoguera que hace Ignat en el patio de la casa; en *Stalker* el Apocalipsis es visto en retrospectiva y sólo queda su eco a modo de narración dicha por una voz femenina mientras se observan vestigios de civilización bajo el agua, posteriormente Escritor, al salir del Cuarto, se pondrá una corona de ramas emulando a un Cristo inconforme, frustrado y escéptico; en *Nostalgia*, por medio de las conversaciones de los personajes y de algunas secuencias retrospectivas nos enteramos de que Domenico, notando que se acercaba el Apocalipsis, decidió encerrar a su familia en su casa durante siete años imitando a Moisés sólo que sin carga zoológica ni diluvio en ciernes; en *El sacrificio* el tema de la guerra nuclear es otra referencia al Apocalipsis y específicamente al Evangelio Según San Juan cuya primera frase aparece como prólogo y epílogo de la película ambientada por las notas del Evangelio Según San Mateo de Bach y sintetizada en La adoración de los magos de Da Vinci; en la secuencia de la unión

ritual entre María y Alexander la ingravidez los coloca en el plano místico característico en los iconos, al referirse María al protagonista como hijo evoca un renacimiento espiritual ilustrado en el plano en que el Pequeño Hombre descansa en una canasta sobre un espejo reflejando el cielo mientras abajo el caos apocalíptico desmenuza los prodigios de la civilización, la analogía con la obra de Leonardo es más que explícita: el nacimiento del ser que en la doctrina católica fue portavoz de la esperanza estuvo opacado por su destino trágico simbolizado en la mirra que le llevó como obsequio Baltasar y acentuado por las dolidas notas de Bach que parecen evocar su muerte, sin embargo éste es un renacimiento de la esperanza sin destino marcado, sin sabiduría, pero con dudas; sin reyes bondadosos, pero con maestros trágicos; sin ayuda tácita, pero con voluntad activa: adaptación necesaria, exégesis personal, el Evangelio según Tarkovski.

VIII. MUERTE

Es tan contundente que no necesita subdivisiones, es tan frecuente en la obra de Tarkovski que es necesario incluirla: muerte injusta de la madre de Iván acribillada por los alemanes; muerte profética de los soldados rusos, Liajov y Moroz, colgados a orillas del río ("Ayer...ellos, hoy...nosotros"—dice Jolín); muerte en cumplimiento del deber de Katasonich alcanzado por una bala en la trinchera; muerte digna de las hijas de Goebbels al percatarse de la derrota germana; muerte trágica de Iván en los sótanos de la Gestapo aunque compensada oníricamente en el retorno al paraíso infantil; muerte terrenal del hombre que por medio de un globo quiso ser etéreo; muerte vengativa de los aprendices desertores; muerte sorpresiva del joven ruso degollado por un tártaro en la toma de Vladimir; muerte pecaminosa de un tártaro asesinado por Rubliov; muerte exacta de Tomá alcanzado por una flecha en su intento de huida; muerte vencida por un Teofán que regresa a platicar con Rubliov después de la masacre; muerte inculpadora de la esposa de Kris; muerte voluntaria de Guilbarian ante lo incomprensible; muerte constante de la idea materializada de Hari condenada a la vida en tanto que se le recuerde, ya que "Todo existe menos el olvido" (J.L. Borges); muerte derrotada por la materialización maternal de la memoria de Kelvin; muerte incidental de Liza la compañera de la madre en *El espejo*; muerte, fomentada por la

memoria, de Aleksei en su casa, aunque después sublimada en el epílogo multitemporal, inclusivo y simultáneo; muerte absurdamente heroica de Domenico devorado por el fuego de su fe generosa; muerte multidimensionalmente nostálgica de Gorchakov que cede al fuego de la esperanza su vida y que será compensado en el epitafio filmico carente de barreras e histórica y ontológicamente conciliador; muerte en masa de la humanidad postergada por el sacrificio de Alexander; muerte generosa que admite esta exacerbada adjetivación sabiendo de antemano que ella es el sustantivo más contundente.

IX. NOTA FINAL

Muchos signos se han escapado de las redes de mi visión y creo que está bien, apresar una obra para clasificarla e interpretarla por partes es una labor titánica e inútil. Sísifo lo comprende mejor. Sin embargo hay un detalle que después de muchas cavilaciones y juegos interpretativos me deja como conclusión un común denominador, me refiero a las manos. No son pocos los planos en detalle que enfocan las manos de los personajes en las películas de Tarkovski. Al observar mis manos tecleando estas últimas líneas de la tesis comprendo el significado único que tienen estas extremidades en la obra del director ruso: herramientas sublimes y multifacéticas: gotean sueños, acarician, matan, crean, imploran, odian, descansan, dejan escapar la vida y cubren la esperanza: las manos en la obra de Tarkovski constituyen el elemento más expresivo del cuerpo humano, más allá del engañoso rostro. Las manos de Andrei abrieron sus pulgares simétricamente para que sus ojos observaran lo que después tomaría la cámara, sus manos alisaron su pelo en un arranque de desesperación que se convirtió en un símbolo lamentablemente frecuente, sus manos cubren su nariz y su boca en la foto que tengo de él a un costado de mi escritorio (entre Lilia Prado exhibiendo sus pecaminosas piernas y el pervertible rostro de Winona Ryder) y creo que esas manos son homenajeadas en cada uno de sus filmes porque expresan el anhelo dinámico del alma, porque los dedos son signos de la semiótica corporal, porque por medio de ellas el ser se reconoce como materia y crea los testimonios de su espíritu. Las manos de Tarkovski esculpieron el tiempo y después dejaron ir su vida no sin antes pasar la estafeta a otras manos para perpetuar el discurso

de resistencia, las manos que ahora escriben estas palabras se sienten medianamente satisfechas por haber contribuido a tan noble tarea y se friccionan de regocijo y de frío para celebrar. Ojalá que otras manos retomen la vela que dejó encendida Gorchakov, pero mientras eso sucede a mi nombre y al de mis manos doy las gracias a sus ojos por haber llegado hasta este punto sin haber (espero)

caído en una somnolencia comprensible. Esta fue mi visión de los hechos. Lo que sigue es el diálogo hasta el fin... usted tiene la palabra.

1949-1

1949-1

- ¹ **Mâle, Emile**; "El arte religioso", FCE, México, segunda edición, 1966, trad. Juan José Arreola. Todas las posteriores citas adjudicadas a Mâle en este capítulo, tienen como origen la fuente anteriormente citada.
- ² **Ripa, Cesare**; "Iconología", Akal, Madrid, 1987, 2Vol. Todas las citas posteriores adjudicadas a Ripa en este capítulo tienen como origen la fuente anteriormente citada.
- ³ **Bachelard, Gaston**; "El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia", FCE, México, 1978, 297 p.p. Todas las citas que de aquí en adelante se refieran a Bachelard tendrán como origen a la fuente anteriormente citada.
- ⁴ **González de León, Ulalume**; "Plagios", op. cit. Todas las citas que hagan referencia a la autora en el presente capítulo tendrán como origen la fuente anteriormente descrita.
- ⁵ **Johnson, Vida T. y Petrie, Graham**; "Tarkovsky", op. cit. Todas las citas que hagan referencia a los autores en el presente capítulo tendrán como origen la fuente anteriormente mencionada.
- ⁶ **Brezna, Irena**; op. cit.
- ⁷ **Le Fanu, Mark**; "Tarkovski: thèmes et obsessions venus de l'enfance", en *Postif*, N° 284, octubre de 1984, p. 21-23, la versión libre al castellano es de mi autoría.
- ⁸ **Amengual, Barthélemy**; "Un film et une œuvre sur Andrei Tarkovski", en *Postif*, N° 284, octubre de 1984, p. 32, la versión libre al castellano es de mi autoría.
- ⁹ **Rogulski, Krzysztof**; op. cit.
- ¹⁰ **Bacque, Antoine de**; "L'homme de terre", en *Cahiers du Cinéma* (Le cinéma de Tarkovski), N° 386, julio-agosto de 1986, p. 23-24, la versión libre al castellano es de mi autoría.
- ¹¹ **Reau, Louis**; "El arte ruso", FCE, México, 1957, 158 p.p., trad. Josefa Pupareli y J. Reuter. Todas las citas que en este capítulo hagan referencia al autor tienen como origen la fuente anteriormente citada.
- ¹² **Vallejo, César**; "Poemas humanos", Alianza/CNCA, México, 96 p.p.

Imagen de fondo (p.255). Fotograma de El espejo

CONCLUSIONES

Ya terminada la investigación, quedan sólo por escribir las conclusiones que son, huelga decirlo, el resultado final del proceso, las posibles respuestas al porqué y para qué de esta tesis.

1. *La poesía en el cine de Tarkovski tiene su base en el complicado sistema de montaje que lo conforma. Eso se percibe en todos sus filmes. El proceso de edición no está regido por un orden cronológico con esteticistas pretensiones simétricas. El tiempo no está preso ni mutilado, por el contrario se acomoda y fluye a través de las secuencias sin perder sus características esenciales. La poesía encuentra un cauce libre de ataduras métricas, el ritmo se da por sí y en sí, adaptándose a la visión cambiante del poeta, pero nunca viéndose sacrificado a la diégesis exhaustiva o a la narrativa complaciente, de ahí que sea complicado entender a partir de la lógica racional, de ahí la idea falsa de lentitud, de ahí la insoportable tensión. Los raccords no responden, en ocasiones, a la dirección de la mirada o a la continuación de un movimiento, sino a la simultaneidad de imágenes presentes en el flujo de la eyaculación onírica o estética. Entender un filme de Tarkovski presenta las mismas dificultades que entender un poema: no exige conocimiento previo ni erudicción, sólo sensibilidad, abandonarse al sueño dinámico resguardado por nitrato de plata.*
2. *El ritmo del discurso filmico de Tarkovski varía en función de la madurez artística de su creador. Si Observamos la intensidad rítmica de la obra en su totalidad nos*

percaremos de la transición de un estadio a otro por parte del director que responde a las circunstancias que lo rodean: de los arriesgados planos frenéticos en *La infancia de Iván* a la monumentalidad filmica de *Andrei Rubliov*, y de ahí a la tensión de la danza ultraterrenal en *Solaris*; después viene el epicentro: el caos subjetivo de *El espejo* para dar cauce a la calma regeneradora de *Stalker* y de ahí a la estilizada tristeza de *Nostalgia*, para concluir en la desgarradora apología de la salvación en *El sacrificio*. La obra de Tarkovski es un detector de los cambios del siglo, es el reporte del sismógrafo instalado en el alma del poeta.

3. *Los temas abordados en la obra de Tarkovski van del nacionalismo profundo a la subjetividad y de ahí a la humanidad.* La Rusia esencial es el motivo de los tres primeros filmes: la bélica, la sufrida y la progresista inconsciente; el poeta se retrata en la cuarta obra y al hacerlo retoma las impresiones que tiene de su país y del mundo; las tres últimas obras tienen como eje a la espiritualidad humana. Con esto no se pretende establecer una clasificación férrea, en realidad los temas aparecen sugeridos en todas y cada una de las películas, aunque irremediamente uno destaca sobre los demás.
4. *El cine de Tarkovski es contracultural.* Porque opone la subjetividad humana a la masificación, porque reivindica al espíritu en contra de la materialización, porque da mayor jerarquía al ser que a las instituciones, porque rescata el discurso poético como forma de resistencia ante el estridente concierto técnico, porque mantiene vivo el nacionalismo puro deslindándolo de cualquier contaminación real-socialista, porque el discurso filmico encuentra en la lógica poética una forma más eficaz de trascender que en la narrativa institucional, porque acepta su pecado original (haber nacido de la técnica) y lo critica, porque es lenguaje que se pone a prueba y va más allá de lo expresable, porque los protagonistas rompen con los esquemas de apariencia y

conducta propios de la institución cinematográfica para moverse en las más oscuras y radicales atmósferas espirituales, porque existe, para desgracia de las instituciones fascistas, para regocijo de los espíritus libres.

5. *A pesar de su marcada religiosidad cristiana, el cine de Tarkovski nunca hace una exaltación de la doctrina romana ni de su iglesia. Y aunque es verdad que hay notables símbolos cristianos, nunca aparecen como modelos morales sino como trágicos espejos de la conducta humana. Las iglesias son espacios sagrados y no instituciones reacadatorias para el bienestar del clero. Las cruces y las imágenes teológicas pierden su carácter tradicional para convertirse en símbolos de la tragedia humana o bien de la armonía artística. Más que un cine católico es un cine religioso, más que religioso es espiritual.*
6. *El cine de Tarkovski tiene su fundamento estético en "La Trinidad" de Rubliov. Porque si algo refleja el icono es armonía, tranquilidad y espiritualidad, aspectos que en conjunto y como producto de la depurada técnica del pintor constituyen una obra perfecta. Las relaciones entre la escena pintada en los muros del convento de La Trinidad y la obra del cineasta son varias, destacándose el uso de la composición triangular tanto en los niveles plásticos como en los dramáticos y aún en los metafísicos. De esa composición se desprende la armonía que generalmente sirve como colofón de cada uno de los filmes, ésta produce una tensa calma que es el escenario de la sublimación espiritual. El cine de Tarkovski se define por funciones tripartitas, se expande como una trigonometría del espíritu.*
7. *El accionar conjunto del proceso técnico y estético aunado a la inapreciable conjunción de elementos heterogéneos que abundan en los filmes de Tarkovski son los motivos principales de su trascendencia en el arte actual. El cine de Tarkovski trasciende por su eficacia técnica capaz de movilizar las situaciones de un plano real a*

uno onírico evitando la brusquedad diegética; trasciende por su alto grado estético perceptible en cada uno de los encuadres, en cada plano y en cada secuencia de los filmes que a pesar de no responder a una narrativa tradicional sí logran constituirse como unidades semióticas independientes que adquieren unidad sólo a partir de la experiencia cinematográfica total de la obra: cada toma tiene la minuciosidad de una pintura y aunque la calidad varía en función de la alta frecuencia de cuadros necesarios para que se dé el fenómeno filmico, hay algunos cuyo grado de maestría los hace destacar entre sus congéneres; trasciende por su capacidad de conjuntar imágenes heterogéneas en un discurso coherente y caótico a la vez, el director no cae en el juego posmoderno de unir imágenes sin ton ni son con pretensiones artísticas fallidas basado en que cualquier enmarañado icónico es fiel reflejo del bombardeo de información perpetrado por los medios de comunicación masiva, por el contrario une imágenes documentales aparentemente inconexas con otras creadas por él y su equipo, con el fin de formar una especie de caleidoscopio icónico unido por hilos poéticos apenas perceptibles. Tarkovski aprovecha las propiedades del cine para dar un orden al caos por medio del montaje con el fin de que la lógica del espectador lo absorba y después lo libere al azar de su mente. El cine es un filtro. Si en la posmodernidad todos los discursos se fundamentan en la dispersión que ellos mismos fomentan, Tarkovski plantea una manera contundente de volver al logos para trascenderlo y no quedarse atrapado en el laberinto semiótico estéril de la sociedad actual. En ese sentido la obra de Tarkovski es un tratado de cómo pueden sublimarse los medios para depurar sus mensajes, un compendio de pistas para el crecimiento infinito de la ciencia de la comunicación.

A MANERA DE EPÍLOGO UNAS PALABRAS QUE EVITARÁN LA NECESARIA MOLESTIA DE LEER LOS CRÉDITOS

Salir de la sala con más pena que gloria
Fijarse en la humedad del periódico, los dedos,
las ropas y los ojos
Estremecerse de frío
Andar de nuevo por las calles de la ciudad
rectas como una certeza
laberínticas como una duda
interminables como el pensamiento
Detenerse a mirar los escaparates
los mendigos estáticos como cerros
Extraviar la mirada en unas piernas
que no pertenecen a este mundo
O dejarse caer en el infierno
de una mirada furtiva y angelica(l)
Volver al refugio
Dejar que la voz de Tom Waits taladre los oídos
Anestesiarse la monotonía con un trago
Y engañar al ocio con un cigarro
Cerrar los ojos y escuchar los pasos
de una hormiga sobre los papeles

Saber que lo que acaba de ocurrir no es verdad

y dudar de la autenticidad

de lo que está ocurriendo

Inventar las últimas palabras de este texto

Y reir porque todo es mentira

porque somos fragmentos de tiempo

y porque nunca

nunca

nunca volverán las oscuras golondrinas.)

Ciudad de México

Invierno 1998- 1999



FILMOGRAFÍA

- **LOS ASESINOS** (1958), a partir de la novela de Ernest Hemingway: "The Killers". Cortometraje de 19 minutos realizado con camaradas de estudios del VGIK (Alexander Gordon, Vassili Choukchine, Iouli Fait, Valentin Vinogradov, Boris Novikov y Andrei Tarkovski)
- **HOY NO HABRÁ TARDE LIBRE** (*Segodnya, uvolneniya ne budet*, 1959), cortometraje realizado con compañeros de estudios del VGIK, dirigido por Tarkovski y codirigido por Alexander Gordon.
- **LA APLANADORA Y EL VIOLÍN** (*Katok i stripka*, 1960), film realizado para obtener el diploma de realizador en el VGIK.URSS. *Producción:* Mosfilm. *Supervisión de producción:* A. Karetin. *Dirección:* Andrei Tarkovski. *Asistente de dirección:* O. Gertz. *Argumento y guión:* Andrei Konchalovski y Andrei Tarkovski. *Fotografía (Sovcolor):* Vadim Iúsov. *Sonido:* V. Krachkovski. *Música:* Viacheslav Ovchinnikov. *Director de música:* E. Khatchatourian. *Efectos especiales:* B. Pluynikov, V. Sevostyanov, A. Rudashenko. *Edición:* L. Butuzova. *Dirección artística:* S. Agoián. *Vestuario:* A. Martinson. *Intérpretes:* Ígor Fomshenko (*Sasha*), Vladimir Zamanski (*Seguiev*), Nina Arjanguiélskaia (*niña*), Marina Adzhubiey (*la madre*), Yura Brusev, Slava Borisov, Sasha Vitoslavsky, Sasha Ilin, Kolya Kozarev, Gena Klyashkovsky, Igor Kolovikov, Tanya Prokhorova, A. Maksimova, L. Semyonova, M. Figner. *Duración:* MBG: 55min; CDC: 42min; MT: 46min.
- **LA INFANCIA DE IVÁN** (*Ivánovo dietsvo*, 1962). URSS. *Producción:* Mosfilm. *Supervisión de producción:* G. Kuznetsov. *Dirección:* Andrei Tarkovski. *Argumento y guión:* Mijaíl Papava, Vladímir Bogomolov (basada en el cuento *Iván* de Vladímir Bogomolov), con la colaboración de E. Smirnov. *Fotografía (B/N):* Vadim Iúsov. *Música:* Viacheslav Ovchinnikov. *Dirección musical:* E. Khatchatourian. *Sonido:* E. Zelenkova. *Edición:* G. Natanson. *Dirección artística:* Ievgueni, Cherniáiev. *Efectos especiales:* V. Sevostyanov, S. Mukhin. *Consejero militar:* G. Goncharov. *Intérpretes:* Nikolay Burliáiev (*Iván*), Valentin Zúbkov (*Capitán Jolín*), Ievgueni Zhárikov (*Lugarteniente Gáltsev*), Stepán Krilov (*Cabo Katasónov*), Nikolay Grinko (*Coronel Griáznov*), V. Malgavina (*Masha*), D. Milyutenko (*Viejo*), Irma Rausch (*madre de Iván*), Andrey Mijalkov-Konchalovski (*soldado con lentes*), Ivan Savkin, V. Marenkov, Vera Miturich. *Duración:* 95 min. *Estreno en México:* el 2 de mayo de 1963 en el Cine Versailles.
- **ANDREI RUBLIOV** (1966). URSS. *Producción:* Mosfilm. *Supervisión de producción:* Tamara Ogorodnikova. *Dirección:* Andrei Tarkovski. *Argumento y guión:* Andrei Tarkovski y Andrei Mijalkov-Konchalovski. *Fotografía (B/N, con una secuencia en Sovcolor):* Vadim Iúsov. *Música:* Viacheslav Ovchinnikov. *Sonido:* E. Zelenkova. *Edición:* L. Fieguínova, T. Iegóricheva y O. Shevkunienko. *Dirección artística:* Ievgueni Cherniáiev. *Vestuario:* L. Nori, M. Abar-Baranóvskaia. *Intérpretes:* Anatoli Solonitsin (*Andrei Rubliov*), Iván Lápikov (*Kiril*), Nikolay Grinko (*Daniel el Negro*), Nikolay Serguieiev (*Teofán Grek*), Irma Rausch (*la Loca*), Nikolay Burliáiev (*Boriska*), Rolan Bikov (*el bufón*), Iouri Nikuline (*Patrikey*), Mijail Kononov (*Fomka*), Yuri Nazarov (*el Gran Príncipe y su hermano*), S. Krilov (*el fundidor de campanas*), Sos Sarkissian (*Cristo*), Bolot Eichelanev (*el Jefe Tártaro*), N. Grabbe, B. Matisik, Volodya Titov. *Duración:* MBG: 190 min; CDC: 215 min., con versiones en 185 y 146 min; MT: 185 min, hay otras versiones de 146 min (la autora agrega el dato de otra versión 60 minutos

más grande que las conocidas y la cual fue presentada en Moscú, en Abril de 1988, durante la conmemoración que Dom Kino hizo de la muerte de Tarkovski –cabe aclarar que por el mes, parecería más una conmemoración de su natalicio). *Estreno en México*: el 13 de agosto de 1978, en la sala Fernando de Fuentes de la Cineteca Nacional durante la Quincena Internacional de Realizadores; comercialmente fue estrenada el 25 de agosto del mismo año.

- **SOLARIS** (1972) URSS. *Producción*: Mosfilm. *Supervisión de Producción*: Vladimir Tarassov. *Dirección*: Andrei Tarkovski. *Argumento y guión*: Andrei Tarkovski y Friedrich Gorenstein (basado en la novela homónima de Stanislaw Lemm). *Fotografía (Scope, Sovcolor)*: Vadim Iúsov. *Música*: Éduard Artíemiev, *El prelude coral en fa menor* de Bach. *Dirección artística*: Mijaíl Romadin. *Sonido*: Semion Litvinov. *Edición*: Ludmila Feganova. *Intérpretes*: Donatas Banionis (*Kris Kelvin*), Natalia Bondarchuk (*Hari*), Yuri Iárvet (*Snaut*), Anatoli Solonitsin (*Sartorius*), Vladislav Dvorzhetski (*Burton*), Nikolay Grinko (*el Padre*), Sos Sarkissian (*Gibarian*). *Duración*: MBG: 115 mins; CDC y MT: 165 mins., con versiones de 144 mins. *Estreno en México*: el 24 de noviembre de 1973, en el Cine Roble, durante la III Muestra Internacional de Cine; comercialmente se estrenó el 27 de diciembre del mismo año en el Cine Gabriel Figueroa.
- **EL ESPEJO** (*Zérkalo*, 1974). URSS. *Producción*: Mosfilm, unidad de producción 4. *Supervisión de producción*: E. Weisberg. *Manager de producción*: Y. Kushnerov. *Dirección*: Andrei Tarkovski. *Asistentes de realización*: Larissa Tarkovskaia, Valeri Khartchenko, María Tchougounova. *Argumento y guión*: Andrei Tarkovski y Alexander Misharin. *Poemas*: de Arseni Tarkovski leídos por el autor. *Fotografía (Sovcolor, secuencias documentales B/N)*: Gueorgui Rerberg. *Operador de cámara*: A. Nikolaev, I. Shtanko. *Iluminación*: V. Gusev. *Música*: Éduard Artíemiev y fragmentos de Bach, Pergolesi y Purcell. *Sonido*: Semión Litvinov. *Edición*: L. Fieiguinova. *Dirección artística*: Nikolay Dvigubski. *Decorados*: A. Merkoulov. *Vestuario*: Nelly Fomina. *Maquillaje*: Vera Roudina. *Maquillaje*: V. Rudina. *Esfectos especiales*: Y. Potapov. *Intérprete*: Margarita Terejova (*la madre/Natalia*), Filip Iankovski (*Aleksei de cinco años*), Oleg Iankovski (*el padre*), Anatoli Solonitsin (*paseante desconocido*), Nikolay Grinko (*jefe de tipografía*), Alla Demidova (*Liza*), Yuri Nazarov (*instructor militar*), L. Tarkovskaia (*la madre envejecida*), I. Daniltsev (*Ignat y Alexei a los doce años*), I. Smoktounovski (*la voz de Aleksei, el narrador*), T. Ogorodnikova (*la dama de negro*). Y. Sventikov, T. Reshetnikova, E. Del Bosque, L. Correcher, A. Gutiérrez, D. García, T. Pames, Teresa del Bosque, Tamara del Bosque. *Duración*: 106 mins. *Estreno en México*: 24 de noviembre de 1978, en el Cine Roble, durante la X Muestra Internacional de Cine, comercialmente el 19 de abril de 1979 en el Salón Rojo.
- **STALKER** (1979). URSS. *Producción*: Mosfilm, Unidad de producción 2. *Grupo de producción*: T. Aleksandrovskaia, V. Vdovina, M. Mosenkov. *Supervisión de producción*: Aleksandra Demidova. *Manager de producción*: Larissa Tarkovskaia. *Dirección*: Andrei Tarkovski. *Asistentes de dirección*: M. Chugunova, Evgeny Tsimbal. *Argumento y guión*: Andrei Tarkovski, Arkadi y Boris Strugatski (basado en el cuento *Pic nic a la vera del camino* de estos últimos). *Poemas*: Fiódor Tiúchev y Arseni Tarkovski. *Fotografía (color)*: Alexánder Kniashinski. *Operador de cámara*: N. Fudim, S. Naugolnikh. *Asistentes de operadores de cámara*: G. Verkhovsky, S. Zaitsev. *Supervisor de iluminación*: L. Kazmin. *Asistente de iluminación*: T. Maslennikova. *Sonido*: V. Sarún. *Música*: Éduard Artíemiev y fragmentos del *Bolero* de Ravel y de la *Novena sinfonía* de Beethoven. *Dirección*

musical: E. Khatchaturian. *Supervisión musical*: R. Lukina. *Edición*: L. Fieiguinova. *Asistente de edición*: T. Alekseyeva, V. Lobkova. *Dirección artística*: Andrei Tarkovski. *Decorados*: A. Merkulov. *Artistas*: R. Safiullin, V. Fabrikov. *Vestuario*: N. Fomina. *Maquillaje*: V. Lvova. *Intérpretes*: Alexander Kaidanovski (*Stalker*), Anatoli Solonitsin (*el Escritor*), Nikolay Grinko (*el Científico*), Alisa Freindlich (*la esposa de Stalker*), Natasha Abramova (*la hija*), F. Yurna, E. Kostin, R. Rendi. *Duración*: 161 mins.

- **NOSTALGLIA** (*Nostalghia*, 1983). Italia. *Producción*: Opera Film (Roma), para RAI TV Rete 2, en asociación con Sovinfil (URSS). *Productor ejecutivo*: Renzo Rosellini, Manolo Bolognini. *Productor*: Francesco Casati. *Ejecutivo de producción*: Lorenzo Ostuni (RAI). *Supervisor de producción*: Filippo Campus, Valentino Signorretti. *Administración de producción*: Nestore Baratella. *Dirección*: Andrei Tarkovski. *Asistente de dirección*: Norman Mozzato, Larissa Tarkovskaia. *Argumento y guión*: Andrei Tarkovski y Tonino Guerra. *Fotografía (color)*: Giuseppe Lanci (Eastman Color). *Operador de cámara*: Giuseppe De Biasi. *Edición*: Erminia Marani, Amedeo Salfa. *Asistente de edición*: Roberto Puglisi. *Dirección artística*: Andrea Crisanti. *Vestuario*: Lina Nerli Taviani, Annamode 68. *Música*: Fragmentos de Debussy, Verdi, Wagner, Beethoven. *Consejero musical*: Gino Peguri. *Grabación de sonido*: Remo Ugolinelli. *Mezclador de sonido*: Danilo Moroni. *Regrabación de sonido*: Filippo Ottoni, Ivana Fidele. *Efectos de sonido*: Massimo Anzellotti, Luciano Anzellotti. *Supervisión de maquillaje*: Giulio Mastrantonio. *Intérpretes*: Oleg Iankovski (*Andrey Gorchákov*), Erland Josephson (*Domenico*), Domiziana Giordano (*Eugenia*), Patrizia Terreno (*esposa de Gorchákov*), Delia Boccardo (*esposa de Domenico*) Laura De Marchi (*Mujer con toalla*), Milena Vukovic (*empleada comunal*), Alberto Canepa (*paseante*), Raffaele Di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia. *Duración*: MBG y CDC: 130mins; MT: 126 mins. *Estreno en México*: Durante la XIX Muestra Internacional de Cine en noviembre-diciembre de 1986.
- **TIEMPO DE VIAJE** (*Tempo di viaggio*, 1980). Italia. Reportaje-autoretrato filmado durante las locaciones de Nostalgia. Italia. *Producción*: RAI/Genius srl. *Dirección*: Andrei Tarkovski. *Guión*: Tonino Guerra. *Fotografía (color)*: Luciano Tovoli. *Asistente del operador*: Giancarlo Pancaldi. *Sonido*: Eugenio Rondani. *Elección musical*: Andrei Tarkovski. *Mezcla*: Romano Checcacci. *Edición*: Franco Letti. *Organización general*: Franco Terilli. *Duración*: 63 mins.
- **EL SACRIFICIO** (*Offret*, 1985). Suecia. *Producción*: Swedish Film Institute (Estocolmo)/ Argos Films (París), en asociación con Film Four International, Josephson & Nykvist, Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film & Teather, con la participación del Ministerio Francés de Cultura. *Productor Ejecutivo*: Anna-Lena Wibom (Swedish Film Institute). *Productor*: Katinka Farago. *Manager de producción*: Goran Lindberg. *Dirección*: Andrei Tarkovski. *Asistente de dirección*: Kerstin Eriksdotter. *Casting*: Priscilla John, Claire Denis, Françoise Menidrey. *Argumento y guión*: Andrei Tarkovski. *Edición*: Andrei Tarkovski, Michael Leszczylowski. *Consejero de edición*: Henri Colpi. *Fotografía (Eastman Color, B/W)*: Sven Nykvist. *Operador de cámara*: Lasse Karlsson, Dan Myhrman. *Dirección artística*: Anna Asp. *Sonido (grabación y regrabación)*: Owe Svenson, Bosse Persson, Lars Ulander, Christin Lohman, Wikee Peterson-Berger. *Música*: J.S. Bach (*Erbarme dich de La Pasión según San Mateo*), música tradicional japonesa y llamados tradicionales de pastores suecos. *Vestuario*: Inger Pehrsson. *Maquillaje*: Kjell Gustavsson, Florence Fouquier. *Intérprete*: Layla Alexander.

Manager técnico: Kaj Larsen. *Efectos especiales:* Svenska Stuntgruppen; Lars Hoglund, Lara Palmqvist. *Intérpretes:* Erland Josephson (*Alexander*), Susan Fleetwood (*Adelaide*), Valérie Mairesse (*Julia*), Allan Edwall (*Otto*), Gudrun Gisladottir (*María*), Sven Wollter (*Viktor*), Filippa Franzen (*Marta*), Tommy Kjellqvist (*el Pequeño Hombre*), Per Kallman, Tommy Nordahl (*hombres de la ambulancia*). *Duración:* MBG: 145 mins; CDC y MT: 149 mins. *Esteno en México:* Durante la XX Muestra Internacional de Cine, en noviembre-diciembre de 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- **Apra, Adriano**, "Cine de poesía vs cine de prosa", Anagrama, Barcelona, 1976.
- **Ayala Blanco, Jorge**; "Falaces fenómenos filmicos", Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2V,
- **Bachelard, Gaston**; "El agua y los sueños: ensayos sobre la imaginación de la materia", FCE, México, 1978, 297pp.
- **Baudelaire, Charles**; "Las flores del mal", CREDSA, España, 1972, 3ª ed., trad. Fernando Gutiérrez, 431 pp.
- **Bukowski, Charles**; "Escritos de un viejo indecente", Anagrama, España, 1994, 213pp.
- **Chéjov, Anton**; "La gaviota/El jardín de los cerezos", UNAM, México, Col. Nuestros clásicos, 1978, 153 pp.
- **González de León, Ulalume**; "Plagios", SEP, Col. Lecturas Mexicanas, México, 1988, 206 pp.
- **Goulding, Daniel J.**, (editor): "Five filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polansky, Szabó, Makavejeb", Indiana University Press, USA, 1994, 289 pp.
- **Kazakova, Rimma**; "La poesía ruso-soviética (antología)", Plaza y Janes, Col. Selecciones de Poesía Universal, España, 1978, trad. José Raúl Arango, 298 pp.
- **Machado, Antonio (co aut. José Martí, León Felipe)**; "Selección poética", Dante/Quincenal, México, 2ª ed., 132 pp
- **Mâle, Emile**; "El arte religioso", FCE, México, 2ª ed., 1966, trad. Juan José Arreola.
- **Marinielo, Silvestra**; "El cine y el fin del arte (Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov)", Cátedra, España, 1992, versión castellana de Anna Giordano y Poncio Almodóvar.
- **Mendiola, Salvador (co aut. Adela Hernández)**; "Manual de Apreciación Cinematográfica", ENEP Aragón, UNAM, México, 1993, 111 p.p.
- **Merton, Thomas**; "Reflexiones sobre oriente/ la filosofía oriental a la luz del misticismo occidental", Oniro, España, 1997, 124 pp.
- **Nicol, Eduardo**; "Formas de hablar sublimes, poesía y filosofía", UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1990, 182 pp.
- **Onetti, Juan Carlos**; "Cuando ya no importe", Alfaguara, México, 1993.
- **Paz, Octavio**; "Libertad bajo palabra", FCE, México, 1990, novena reimpresión de la segunda edición, 262 pp.
- **Paz, Octavio**; "El fuego de cada día", Seix Barral, México, 1989, 358 pp.
- **Paz, Octavio**; "El arco y la lira", FCE, México, 3ª ed., 1972.
- **Paz, Octavio**; "Las peras del olmo", Origen/ Seix Barral, México, 1984, 198 pp.
- **Pliengo, Mateo**; "Andrei Tarkovski, Textos/fotos", Cineteca Nacional, México, 1989, 26 pp.
- **Ripa, Cesare**; "Iconología", Akal, Madrid, 1987, 2V.
- **Reau, Louis**; "El arte ruso", FCE, México, 1957, trad. Josefa Pupareli y J. Reuter, 158 pp.
- **Señor, Carlos**; "Andrei Tarkovski", España.
- **Sklovski, Viktor**; "Cine y lenguaje", Anagrama, Barcelona, 1971, prol. y trad. Joaquín Jordá.
- **Tarkovski, Andrei**; "Esculpir el tiempo", UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1993, trad. Miguel Bustos García, 284 pp.

- **Tarkovski, Andrei**; "Journal, 1970-1986", Cahiers du Cinema, Paris, 1993, trad. del ruso Ann Kichilov con la colaboración de Charles H. De Brantes.
- **Turovskaya, Maya**; "Tarkovsky, cinema as poetry", Faber and Faber, Great Britain, 1989, trad. del ruso Natasha Ward, 177 pp.
- **Vallejo, César**; "Poemas humanos", Alianza/CNCA, México, 96 pp.

HEMEROGRAFÍA

- **Alexander, Leyla**; "Los enigmas y misterios de Andrei Tarkovski", en El Reporte Cinematográfico, Nº 27 y 28, 15 y 31 de diciembre de 1990, Universidad Autónoma de Coahuila, México.
- **Amengual, Barthélemy**; "Un film et un revue sur Andrei Tarkovski", en *Positif*, Nº 284, octubre de 1984, p. 21-23.
- **Baecque, Antoine de**; "L'homme de terre", en *Cahiers du cinema* (Le cinema de Tarkovski), Nº 386, julio-agosto de 1986, p. 23-24.
- **Baecque, Antoine de**; "Géométrie", tomado de Andrei Tarkovski en *Cahiers du cinema*, sin referencia y citado en *Commentaires*, apéndice del guión de Stalker publicado en *L'Avant Scene*, p.73.
- **Bergman, Ingmar**; "Temoignages", tomado de *Positif*, Nº 303, (Dossier Positif 4-Rivages), y citado en *Commentaires*, apéndice del guión de Stalker publicado en *L'Avant Scene*, p.73.
- **Bonitzer, Pascal**; "L'idée principale", en *Cahiers du cinema* (Le cinema de Tarkovski), Nº 386, julio-agosto de 1986, p. 11-12.
- **Brezna, Irena**; "Entretien avec Andrei Tarkovski (sur Nostalgie)", en *Positif*, Nº 284, octubre de 1984, p.18-20.
- **Carrère, Emmanuel**; "Etat stationnaire: où s'arrêtera-t-il?", en *Positif*, Nº 284, octubre de 1984, p.16-17.
- **Cazals, Thierry**; "Au-dela du regard", en *Cahiers du cinema* (Le cinema de Tarkovski), Nº 386, julio-agosto de 1986, p.17-20.
- **Delorme, Christine**; "De Bergman à Tarkovski/ La lumière du nord/ Entretien avec Sven Nykvist", en *Cahiers du cinema*, (Le journal des cahiers du cinema), p. IV-V, Nº 385, junio de 1986.
- **Gauthier, Guy**; "Significations", en *Commentaires*, apéndice del guión de Stalker publicado en *L'Avant Scene*, p. 72.
- **Gerstenkorn, Jacques y Strudel, Sylvie**; "Couleur", tomado de *Études Cinématographiques* (Nº 135-138), y citado en *Commentaires*, apéndice del guión de Stalker publicado en *L'Avant Scene*, p. 72.
- **González, Otto-Raúl**; "Hablemos de haikus/XVI", columna *Sumidero*, aparecida en El Financiero.
- **Green, Peter**; "The Nostalgia of Stalker", en *Sight and Sound*, invierno 1984-85, p.50-54.
- **Green, Peter**; "Apocalypse & Sacrifice", en *Sight and Sound*, primavera de 1987, p. 111-118.
- **Kral, Petr**; "La maison en feu (sur Andrei Tarkovski)", en *Positif*, Nº 304, junio de 1986, p.16-23.

- **Le Fanu, Mark**; "Tarkovski: thèmes et obsessions venus de l'enfance", en *Positif*, N° 284, octubre de 1984, p.21-23.
- **Leszcylowski, Michal**; "El rostro de un hombre triste", en *El Nacional*, 8 de agosto de 1991, trad. Mateo Pliego.
- **Löthwall, Lars-Olof**; "Erland Josephson: Ingmar Bergman, director and close friend", entrevista con Erland Josephson, en *Swedish Films 84*, Swedish Film Institute, p.3-5.
- **Magnay, Joël**; "Le mystère des limites", en *Cahiers du cinema*, N° 385, junio de 1986, p.15-17.
- **Martin, Marcel**; comentarios tomados de *La revue du cinema*, N° 366, noviembre de 1981 y citados en *Revue de presse*, apéndice del guión de *Stalker* publicado en *L'Avant Scene*, p. 78-79.
- **Rogulski, Krzysztof**; "Les voix dans les ténèbres: la symbolique de *Stalker* d'Andrei Tarkovski dans la lumière de l'Apocalypse", en *L'Avant Scene (Stalker)*, p. 1-7.
- **Sartre, Jean Paul**; "Discusión sobre la crítica a propósito de *La infancia de Iván*", en *Blanco Móvil*, N° 42, noviembre de 1990, trad. Bertha E. Castañedo, p. 18-23.
- **Tarkovski, Andrei**; "Rencontre avec le public", en *Positif*, N° 284, octubre de 1984, traducción del italiano al francés por Paul-Louis Thirard, p.24-28.
- **Touati, Jean Pierre et Amigorena, Santiago**; "L'épée devant les yeux. Entretien avec Hubert Damisch", en *Le cinema de Tarkovsky*, suplemento de *cahiers du Cinema*, N° 386, julio-agosto de 1986, p. 27-32.

DIRECCIONES DE INTERNET

- **The Andrei Tarkovsky Homepage**
<http://skywalking.com/tarkovsky/index.html>
- **The Andrei Tarkovsky On-Line Movie Poster Museum**
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/homepage/tarkovsky/posters.html>
- **Artcyclopedia**
<http://artcyclopedia.com/index.html>
- **Mark Harden's Artchive**
<http://artchive.com/artchive/ftp.html>
- **CGTA-Leonardo da Vinci**
<http://metalab.unc.edu/cjackson/vinci/>
- **Museo del Prado**
<http://museoprado.mcu.es/prado/html/visitas.html>

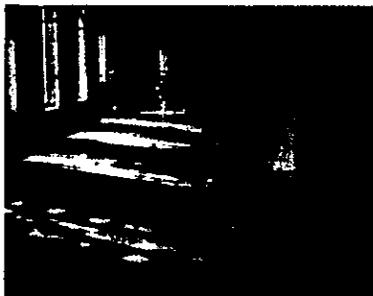


Lámina 1

Lámina 1

Imágenes de **La aplanadora y el violín**

(De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo)

1. Igor Fomshenko (al fondo).
2. Igor Fomshenko y Marina Adzhubey.
3. Nina Arkhanel'skaya.
4. Igor Fomshenko.
5. Igor Fomshenko y Nina Arkhanel'skaya.
6. Igor Fomshenko y Nina Arkhanel'skaya.
7. De fondo: Katok I stripka (título original de la película).



Lámina 2

Lámina 2

Imágenes de **La aplanadora y el violín.**

1. Detalle de un reflejo en el agua.
2. Detalle de una mano tomando una manzana en un juego de reflejos.
3. Igor Fomshenko y V. Samansky.
4. Igor Fomshenko y V. Samansky.
5. De fondo: crédito del realizador (Andrei Tarkovski).



Lámina 3

Lámina 3

Imágenes de **La infancia de Iván.**

1. Iván (Nikolay Burlíáiev) en el pantano.
2. Iván en el pantano.
3. Jolín (Valentin Zubkov) y Masha (L. Malyavina) en el bosque.
4. Último sueño de Iván.
5. Rostro de Iván.
6. De fondo: Poster estadounidense de la película (1963).

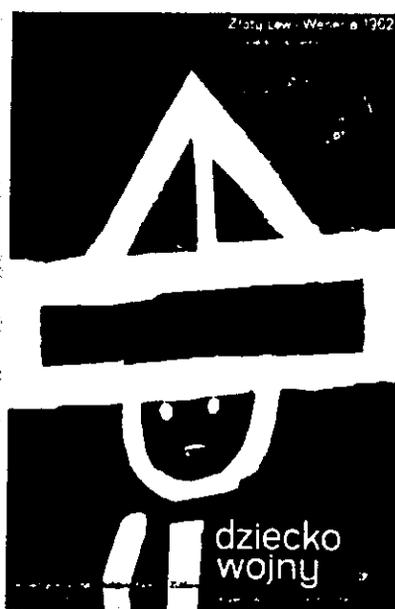
IWANS KINDHEIT

der Film von **ANDREJ TARKOWSKI**
mit einem der größten Leistungen
des Kino von 1962

Der Film hat die Ehrentrophäe
Oscar 1963
Der Film hat die Ehrentrophäe
Academy 1963
Ergebnis der Ehrentrophäe
des Festivals 1962
Hilft den Lesern weiter
in Europa
Liefert ein Bild
des Lebens



476



Lamina 4

Lámina 4

Posters de **La infancia de Iván**

1. Poster alemán, 33 x 24, 1963 (Jan Lenica Art).
2. Poster estadounidense, 1963.
3. Poster polaco, 1962 (Witold Janowski Art).
4. De fondo: Iván en el pantano.



Lámina 5

Imágenes de **Andrei Rubliov**.

1. Andrei Rubliov (Anatoli Solonitsin).
2. Peregrinaje de Rubliov.
3. La loca (Irma Rausch).
4. La loca huyendo de los soldados del Gran Príncipe.
5. De fondo: Poster estadounidense de la película (Columbia Pictures).



Lámina 6

Imágenes de **Andrei Rubliov**.

1. Andrei Rubliov y la Loca.
2. Boriska (Kolya Burlíáiev) ante el Gran Príncipe.
3. Andrei Rubliov y los paganos.
4. La toma de Vladímir.
5. Tortura de Patrikey (Iuri Nikulin).
6. De fondo: poster ruso (Sovexport film).



Lámina 7

Lámina 7

Posters de **Andrei Rubliov**.

1. Poster polaco, 31 x 22.5, 1973 (Jakub Erol Art).
2. Poster italiano, 1974, 13" x 28".
3. Poster ruso, 1988, 53 x 80, (Vicina Art).
4. Poster checoslovaco, 1969, 11" x 16".
5. Poster ruso (Sovexportfilm).
6. Poster estadounidense (Columbia Pictures).
7. De fondo: Andrei Rubliov.



Lámina 8

Lámina 8

Imágenes de **Solaris**.

1. Kris (Donatas Banionis) y Hari (Natalia Bondarchuk).
2. Muerte de Hari.
3. Hari herida a los pies de Kris.
4. Kris y Hari reconociéndose frente al espejo.
5. Hari herida a los pies de Kris.
6. Beso de Kris y Hari.
7. Hari, temerosa, tomada del brazo de Kris.
8. Kris intentando cortar el vestido de Hari.
9. De fondo: poster polaco, 1972.

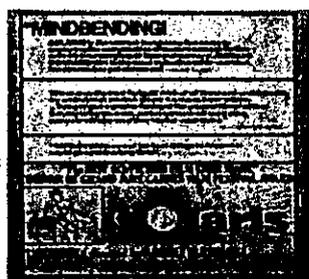
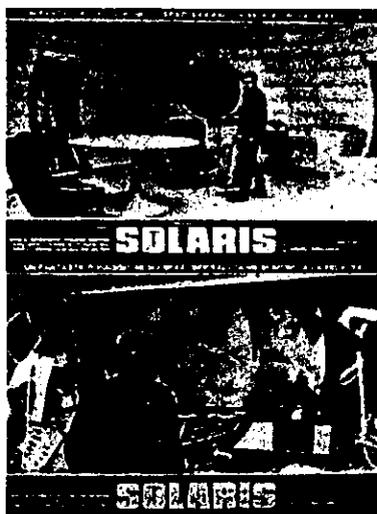
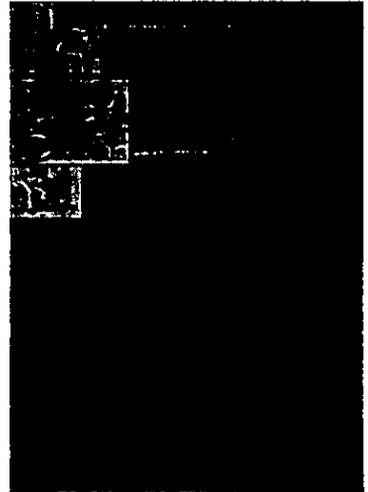


Lámina 9

Posters de **Solaris**.

1. Poster japonés.
2. Poster italiano, 1974, 19" x 27".
3. Poster italiano, 1974, 26" x 38".
4. Poster checoslovaco, 1974, 11" x 16".
5. Poster británico, 1972.
6. De fondo: Muerte de Hari.



Lamina 10

Lámina 10

Posters de Solaris.

1. Poster francés, 114 x 83.
2. Poster polaco, 33" x 22.5", 1972 (Andzrej Bertrand Art).
3. Poster alemán, 1972, 23" x 33".
4. Poster japonés, 1972, 20" x 29".
5. Poster inglés, 1972.
6. Poster italiano, 39 x 55, 1972.
7. De fondo: Kris y Hari.

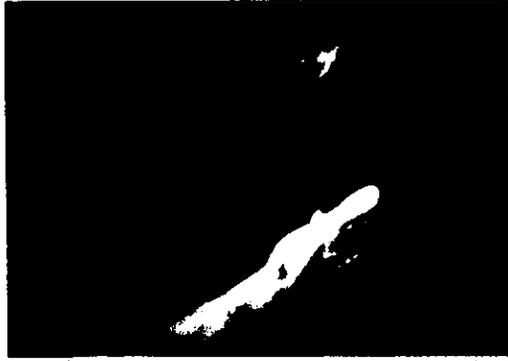


Lámina 11

Imágenes de **El espejo**.

1. Recuerdo de infancia de Aleksei.
2. Muerte de Aleksei.
3. Regreso del padre (Olieg Iankovski).
4. La casa de infancia en un sueño.
5. Aleksei niño mirándose al espejo.
6. Ignat (Ignat Daniltsev) y su abuela (Larissa Tarkovskaya).
7. La madre (Margarita Terejova) matando un gallo.
8. Manos encendidas en un sueño.
9. De fondo: poster estadounidense.



Lámina 12

Imágenes de **El espejo**.

1. La madre (Margarita Terejova).
2. La madre esperando.
3. Natalia (Margarita Terejova).
4. Natalia frente al espejo.
5. La madre esperando.
6. La madre duchándose en la editorial.
7. De fondo: posters polacos (Stasys Art).



Lámina 13

Lámina 13

Posters de **El espejo**.

- 1 y 2. Posters polacos, 38.5 x 52, 1989 (Stasys Art).
3. Poster estadounidense.
4. De fondo: manos encendidas en un sueño.



. Lámina 14

Lámina 14

Imágenes de **Stalker**.

1. Stalker (Alexander Kaidanovski), descansando.
2. Stalker.
3. Científico (Nikolay Grinko).
4. Escritor (Anatoli Solonitsin).
5. Escritor.
6. Stalker en la Zona..
7. De fondo: poster soviético.



СТАЛКЕР



At a low, steady pace they stalk
the forest floor.



at the same bear - black

Lámina 15

Imágenes de **Stalker**.

1. La Zona.
2. Stalker descansando.
3. Título de la película.
4. Escritor y Científico en la Zona.
5. Stalker evocando el Apocalipsis.
6. De fondo: Poster japonés, 1981.

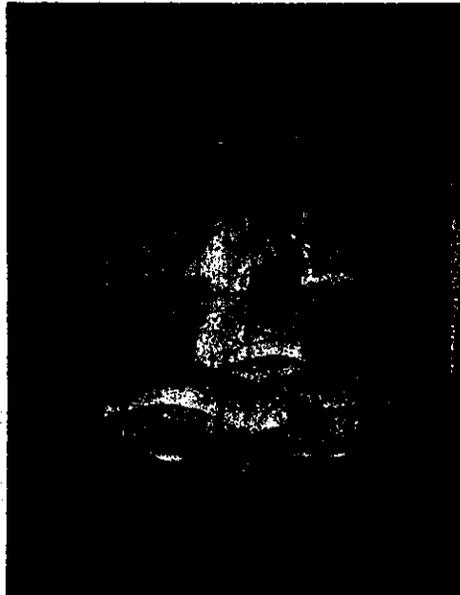
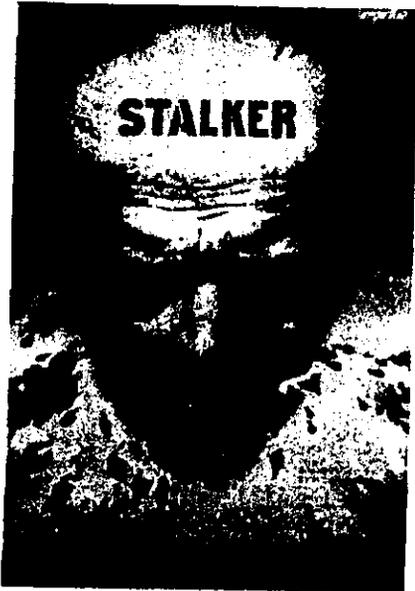


Lámina 16

Posters de **Stalker**.

1. Poster japonés, 1981, 20" x 29".
2. Poster soviético.
3. Poster francés, 47" x 63", 1981 (Folon Art).

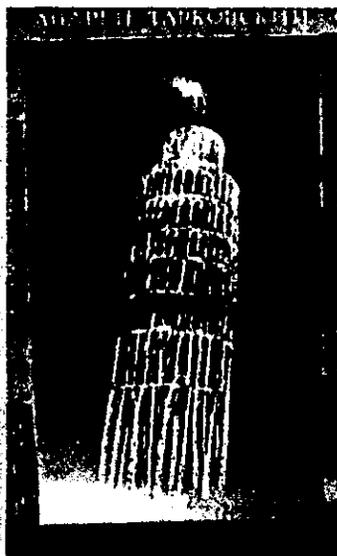
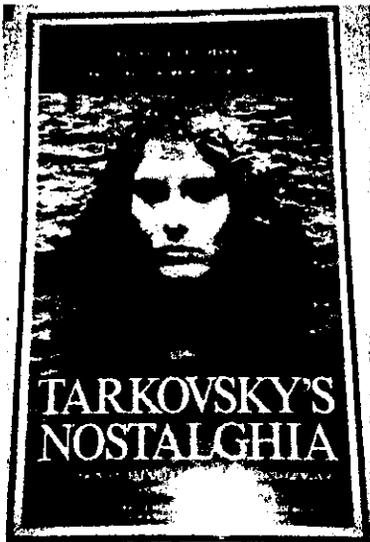


Lámina 17

Posters de Nostalgia.

1. Poster estadounidense.
2. Poster inglés, 30" x 40".
3. Poster francés, 47" x 63".
4. Poster polaco, 38 x 26, 1989 (Stasys Art).
5. Poster alemán.
6. Poster ruso.
7. De fondo: Gorchakov (Olieg Iankovski) en su habitación de hotel.

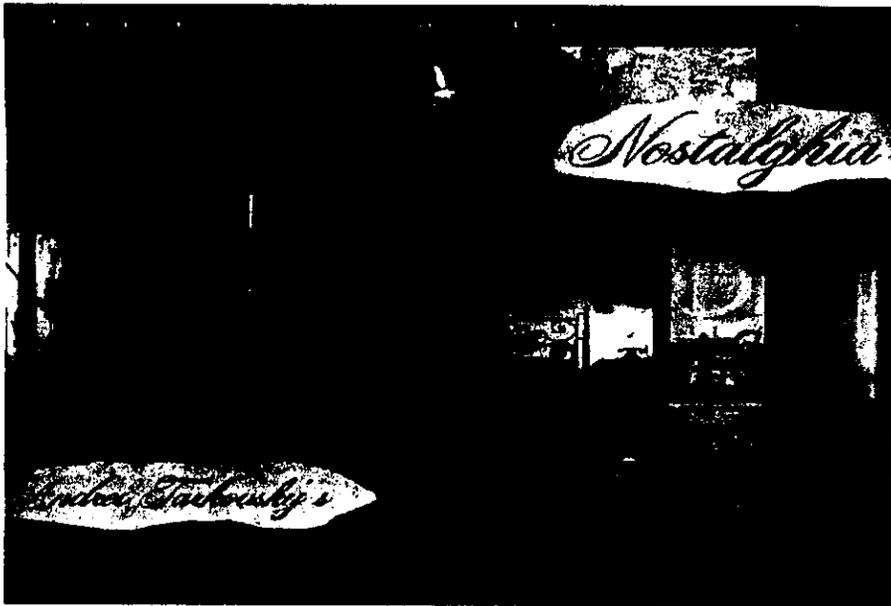


Lámina 18

Imágenes de Nostalgia.

1. Collage, cubierta del DVD de la película.
2. Domenico (Erland Josephson) en la portada del Laser Disk de la película.
3. Detalle del collage: Gorchakov entrando a su habitación.



VHS
Andrei
Tarkovsky



VHS
ANDREI TARKOVSKY'S
FINAL MASTERPIECE

THE MOST POWERFUL AND MOST BEAUTIFUL FILM EVER MADE



Lámina 19

Imágenes de **El sacrificio**.

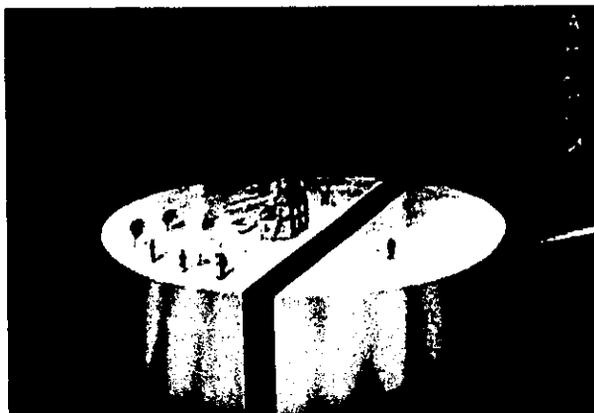
1. Viktor (Sven Wollter) tranquilizando a Adelaide (Susan Fleetwood).
2. Andrei Tarkovski y Sven Nykvist durante la filmación de El sacrificio (portada de la película “Dirigido por Tarkovski”)
3. Erland Josephson en la portada del videocasete de El sacrificio.
4. De fondo: Poster polaco, 1994.



Lámina 20

Lámina 20

1. El Pequeño Hombre en la secuencia final de la película.



Ofiarowanie

Gift/The Sacrifice

Scenariusz i Reżyseria
ANDRZEJ TARKOWSKI

Źródło: SYNEMA

Współscenariusz
Edmund Juszczyk
Susan Hayward
A.S.M. Co., II

Produkcja
STUŻKA FILMOWA
AN. 02. 11. 53
1956

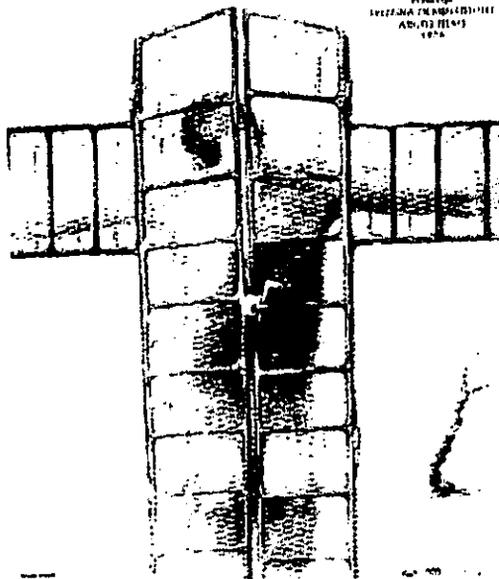


Lámina 21

Posters de **El sacrificio**.

1. Poster ruso, 1988, 56 x 82 (I. Maistrowski Art).
2. Poster polaco, 38.5 x 26.5, 1994 (Kowalik Art).
3. De fondo: Viktor y Adelaide.



Lámina 22

Lámina 22

Imágenes artísticas.

1. **Los cuatro jinetes del apocalipsis;** de Albrecht Dürero, 1498,
39 x 28 cm.
2. **El triunfo de la muerte;** de Peter Brueghel, Museo del Prado,
Madrid.



Lámina 23

Imágenes artísticas.

1. **La Trinidad;** de Andrei Rubliov, detalle del mural pintado en el monasterio de La Trinidad.



Lámina 24

Lámina 24

Imágenes artísticas.

1. **La procesión al Calvario**; de Peter Brueghel, 1564, óleo sobre lienzo, 124 x 170 cm.
2. **El regreso del hijo pródigo**; de Rembrandt, 1662, óleo sobre lienzo, 262 x 206 cm, La Ermita, San Petersburgo.



Lámina 25

Lámina 25

Imágenes artísticas.

1. **Los cazadores en la nieve;** de Peter Brueghel, 1565, óleo sobre tabla, 117 x 162 cm., Kunsthistorisches Museum Wien, Viena.
2. **Detalle de un ave;** en **Los cazadores en la nieve.**
3. **Detalle de los cazadores;** en **Los cazadores en la nieve.**



Lámina 26

Lámina 26

Imágenes artísticas.

1. **Retrato de Ginerva;** de Leonardo de Vinci, 1474, Galería Nacional de Washington.
2. **Autorretrato;** de Leonardo de Vinci, Galería Nacional de Turín.



Lámina 27

Lámina 27

Imágenes artísticas.

1. **Madona del Parto**; de Piero della Francesca, 1467, detalle del fresco, 206 x 203 cm., Santa María a Nomentana, Monterchi.
2. **Dibujo de una cabeza femenina**; de Leonardo de Vinci, Galleria Degli Offizi, Florencia.



Lámina 28

Lámina 28

Imágenes artísticas.

1. La adoración de los magos; de Leonardo de Vinci, Florencia.