

Tarkovski y el acto cinematográfico

La creación de la imagen como ética y redención

*Raymundo Mier**

Tiempo e imagen cinematográfica

SEGÚN LA MIRADA que el propio Andrey Tarkovski ofrece de su propia obra, dos temas ocupan lugares cruciales en su proyecto estético: tiempo e imagen. De la conjugación de ambas, surge una incesante meditación sobre la memoria y el origen, el arraigo y la identidad, el vínculo entre voluntad de expresión y verdad. Tarkovski replantea en términos radicales la noción de imagen cinematográfica al enlazarla *intrínsecamente* con el tiempo. Esta conjugación es, para él, una condición inherente a la composición del relato cinematográfico, ajena, por consiguiente, a toda finalidad extrínseca de lo narrable, a toda voluntad de fijar o anticipar el sentido del filme. El tiempo no surge de la *sucesión* de imágenes, sino de un movimiento de la figuración impulsado desde la trama interior de lo visible y lo invisible; su cine constituye, a partir de esa apuesta originaria, un compromiso estético que deriva no sólo en una narrativa elíptica, en una primacía de la función constructiva del silencio *en la mirada* y en el reclamo de una expectación emotiva, en movimiento hacia una recreación de la memoria. La tentativa de Tarkovski aparece como una exploración de esta tensión interior de los elementos heterogéneos que concurren en la figura cinematográfica —escenarios, actuaciones, ritmos, velocidades, duraciones, timbres, tonos, en una exploración de su “diálogo” intrínseco—, para desbordar el plano de la mera aprehensión narrativa del

* Profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y profesor para las asignaturas de Teoría antropológica y Filosofía del lenguaje en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

filme. Pero esa estética no puede darse sin comprometer de manera expresa y singular una noción de *experiencia* individual, la incidencia de la memoria en el reconocimiento y la construcción de la experiencia de lo vivido —que se enlaza con la necesidad de encontrar el régimen específico de hacer de la narración cinematográfica una forma de *acción ética* sobre su propio universo.

El cine deja de ser relato para convertirse en un desdoblamiento poético de la figura. No es la exploración de una *expresión* poética, fija, dada, concluida, enmarcada en una “voluntad” expresa y definida de significar *algo*, es más bien la participación de la mirada en la gestación incesante de un *acto poético*: una intensificación del sentido, un ahondamiento de la reminiscencia que hace patente el vínculo entre cine y poesía. El gesto radical de Tarkovski desemboca en una voluntad de recreación de lo cinematográfico a la luz de una exigencia poética que adquiere, en la imagen cinematográfica, una inflexión irreductiblemente propia.

La imagen es un punto de convergencia, un vértice común en el que las tensiones surgidas de los elementos visibles en la composición se agolpan para alentar caminos de sentido autónomos. Tomada en su potencia dinámica, la imagen, inscrita en el curso potencial de la narración cinematográfica, suscitará un repliegue de la mirada. La contemplación no es sino un momento, una incitación, la raíz material de la génesis de la ficción común y, sin embargo, incomparable, de esa memoria compartida, inconmensurable. El tiempo de la narración cinematográfica muestra y reclama un movimiento de las emociones y la intimidad de la memoria propia, que un desciframiento de un relato ajeno, autónomo, arbitrario. El régimen del cine hace posible esta confrontación de intimidades que tiene como horizonte la revelación, la verdad, que no es sino el fundamento de una reconstrucción material, íntegra, de la experiencia de sí mismo, de los otros y el mundo condensados en una imagen. Es la construcción de un destino de la mirada, es el desenlace de una *visión* y de una memoria que despliega en un paisaje observable, las tensiones, la potencia afectiva, la intensidad que se despliega enigmática y significativamente, en los actos y en los fenómenos.

Las tensiones de la significación y la potencia afectiva, asumidas como una revelación, responden al inacabamiento poético de la imagen, y su sentido infinitamente postergado e irresuelto. El paralelismo de la composición de la imagen cinematográfica con la pintura es sugerente. Tarkovski recurre a él

una y otra vez, no sólo en su concepción poética sino en la creación de un vínculo abismal de sentido en su propia construcción cinematográfica. La pintura de Leonardo, *Joven dama junto a un enebro*, constituye al mismo tiempo un elemento constructivo en *El espejo* y una referencia crucial en la formulación de su poética material:

[...] hay dos cosas que llaman la atención en las imágenes de Leonardo: la primera es su sorprendente capacidad para examinar el objeto desde afuera, desde atrás, observando por encima del mundo —una característica de artistas como Balzac o Tolstoy—, la segunda es que el cuadro nos afecta simultáneamente de modos opuestos. *No es posible decir cuál es la impresión que uno de sus retratos causa finalmente en nosotros, tampoco es siquiera posible el decir tajantemente si a uno le gusta o no la mujer, si es atractiva o repelente: ella es a la vez atractiva y repelente. Hay algo inefablemente bello en ella que es al mismo tiempo repulsivo, diabólico, y, cuando digo “diabólico” no me refiero de ninguna manera al sentido romántico y seductor de la palabra, sino, más bien, a algo que está más allá del bien y del mal [...]* 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.¹

El sentido de eternidad surge de esta indeterminación inagotable del sentido, de esta tensión sin origen, pero que no se resuelve ni en una clarificación, ni en una disolución, ni en una síntesis de significados. Tarkovski se coloca en otro ámbito radicalmente extraño a esta “estética” canónica. La condición *eterna* de la obra se da a partir de lo inconcluyente —no de lo ambiguo— de sus rasgos, de la pugna irresoluble de sus significaciones, simultáneamente antagónicas, discordantes, e intolerables, de la imposibilidad de edificar un marco estable para el sentido de lo mirado, sometido a una dislocación permanente de los ejes estructurantes de la composición. Es una discordancia que no surge tampoco del objeto mismo, sino de una discordancia acuñada por la mirada y que marca el desenlace del trabajo de composición. No es entonces un *significado* discernible ni deducible de la imagen misma de Leonardo. Lo inefable radica en el inevitable fracaso en

¹ Andrey Tarkovski (1993), *Esculpir el tiempo*, CUEC/UNAM, México, p. 110 (el énfasis es mío).

atribuirle un sentido; el lenguaje parece enfrentar su límite ante la necesidad de interpretar la imagen:

[...] nos es imposible separar, preferir, a partir del todo, un único detalle, una impresión momentánea, para hacerla nuestra y lograr un equilibrio en el modo en que vemos la imagen que se nos presenta. Y así, se abre ante nosotros la posibilidad de una interacción con el infinito, 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 [Tarkovsky, 1993:110].

No hay entonces “simbolización” en el cine de Tarkovski, que explícitamente rechaza toda pretensión hermética, toda impostura de un significado cifrado, la imagen de un sentido subyacente, verdadero más allá de la capacidad de afectación pura de la imagen. La serie de imágenes cinematográficas no alienta una fabulación, o una fórmula alegórica con una referencia prescrita, definida aunque velada por la sombra de una retórica previamente codificada, orientada para suscitar *una* lectura prescrita. Tarkovski incluye las imágenes pictóricas, tanto como la sonoridad de la voz en el enunciado poético, sin un sentido alegórico, sin una vocación analógica, sino como la súbita irrupción en el sueño de esta tensión sin desenlace que acrecienta abismalmente la propia tensión del encuadre. La imagen cinematográfica se condensa y se difracta en esa constelación de tensiones, abiertas a la propia experiencia, al propio universo de significaciones. Ésa es la condición, en apariencia contradictoria, de la “verdad” tal y como se despliega en la imagen. La verdad no es la fidelidad de las imágenes a lo acontecido. La verdad es la contraparte de la “simbolización”, de la arbitrariedad y la convención de un código que se impondría al filme y que se presenta al espectador para su “desciframiento”. La verdad es la fidelidad a los rigores oscuros de la memoria, ofrecida a la rememoración de quien mira. Diálogo entre memorias. No hay nada que descifrar en las películas de Tarkovski. La narración cinematográfica busca esa relación *inmediata* con la experiencia de quien mira. Y es de esta apelación a la “intuición”, a una intuición firmemente arraigada y alimentada por la memoria, de la que surge la condición colectiva de la verdad del acontecimiento, de la que surge la

comunidad de significaciones refractadas en escenas y afectos intransferibles, en experiencias singulares recobradas a través de lo dicho en el filme.

Memoria y *acto* poético: la metáfora filmica

La inclinación de Tarkovski a la *construcción cinematográfica* de la reminiscencia evoca la escritura de Proust, el vuelco de la ficción figurativa hacia la *recreación* del recuerdo, la invención de la memoria. El impulso de la memoria a la composición de su propia materia en la ficción se alimenta, como el sueño, con la irrupción imprevisible de los residuos perceptuales de lo vivido. La composición cinematográfica encuentra en el encuadre, en la captura escénica, instantánea, de la recreación de sí mismo su despliegue temporal en la secuencia, la trama metafórica de la memoria propia. El cine de Tarkovski esboza una poética de la evocación, una imaginación material radical que implanta en el encuadre las exigencias de la propia figura del pasado. No obstante, no se trata sólo de la memoria propia, no es un encierro, una invocación clausurada de los fantasmas íntimos, sino la invención común, compartida de una *voluntad y un acto* de memoria. Imagen y memoria se funden en una alianza al mismo tiempo íntima y excéntrica. Son irreductibles una a la otra, al mismo tiempo inextricables e incommensurables. En la imagen, la memoria propia se convierte en un régimen de signos cuyas tensiones carecen de identidad propia: son esas tensiones las que reclaman una interpretación singular de cada espectador, suscitan a su vez una rememoración surgida de la experiencia propia de cada mirada.

En el tiempo de la memoria, las imágenes íntimas imponen un despliegue discontinuo, un trayecto de desplazamientos abruptos, de repentinos quebrantamientos. El pasado sólo ofrece la certeza de la continuidad a partir de los perfiles cortantes del olvido, del silencio, cuando la evocación se disipa para hacer evidente la palidez de los acentos y las tonalidades de lo imaginable. La memoria asume esos contornos móviles de lo que se ha precipitado en una certeza de lo vivido carente de anclaje; la experiencia de la continuidad de la vida alimenta su certeza, menos de una reconstrucción articulada de lo vivido, que de la súbita composición, casi yuxtaposición de estampas impenetrables, de desafíos sin contornos, de la mera experiencia afectiva,

inmediata, de la continuidad de la propia vida. Se asemeja más a un golpe de luminosidad cuyo decaimiento sólo se adivina después de su resplandor residual. Es la afección que sobrevive al estremecimiento de la luz lo que suscita la certeza de la continuidad de la memoria. Pero también es la posibilidad de darle cuerpo a la imaginación material de la memoria para despojarla de su fuerza agobiante a los recuerdos y emociones que retornan; es esta imaginación material plasmada en la imagen construida la que interrumpe su reaparición fantasmal. La narración figurativa de la memoria nos cura de la fatiga mórbida del recuerdo. La imaginación material del cine adquiere en la escena su fuerza de purificación. Tarkovski mira el alivio proustiano de la memoria material como un gesto redentor: la memoria reaparece, a la luz de la poética cinematográfica, como iluminación, como resguardo, como cauce, más allá de su lastre inabordable, de lo intratable de su extenuación, de su capacidad para arrastrar y extirpar del presente la exigencia del deseo. Cuando reflexiona sobre su experiencia al término del desafío que le imponía la filmación de *El espejo*, no puede sino invocar la exaltación, el gozo de Proust ante la escritura de su propio recuerdo. Haciéndose eco de una experiencia narrada por Proust en *À la recherche du temps perdu*, Tarkovski acentúa los perfiles de su propia experiencia en la composición cinematográfica: Los recuerdos de la niñez, que durante años no me habían dejado en paz, desaparecieron de pronto, como si se hubieran disuelto, y dejé por fin de soñar en la casa donde hacía tantos años había vivido (Tarkovsky, 1993:129).

La recreación material de las imágenes de la memoria, su desdoblamiento elíptico en la poética narrativa, en los linderos oníricos del cine, revela, para Tarkovski, su calidad liberadora. La narración cinematográfica se despliega con la materia y el recuerdo de lo mirado, y su desarrollo en los pliegues narrativos le impone al recuerdo, pero sobre todo al silencio, a lo olvidado el rigor y las exigencias de un *relato filmado*. No obstante, esa modelación figurativa, esa composición de impulsos que el cine encuentra en los cuerpos, los escenarios y las modulaciones le dan una fuerza evocativa autónoma. La narración se desarraiga de la experiencia de su autor para suscitar la memoria del otro. Este desarraigo revela la potencia purificadora del cine, pero también su radicalidad ética y política. La imagen cinematográfica ahonda la relación inquietante con la memoria. La imagen invoca, pero también conjura, el

agobio fantasmal del recuerdo; recobra, pero también disipa la violencia in-calificable de los recuerdos indelebles, de la obsesión; esa imagen secreta, inaudible, invisible de la memoria, al convertirse en forma material, da lugar a la invención autónoma de un sentido que invoca en quien lo mira una respuesta íntima. En una reflexión de sorprendentes resonancias con las concepciones de Tarkovski, Proust escribió:

Muchas veces, durante el curso de mi vida, la realidad me había decepcionado porque en el momento en que la percibía, mi imaginación, que era mi único órgano para gozar de la belleza, no podía aplicarse a ella en virtud de la ley inevitable que dispone que no pueda imaginarse sino lo ausente. Y he aquí que, de improviso, el efecto de esta dura ley se ve neutralizado, suspendido, por un recurso maravilloso de la naturaleza, que ha hecho que una sensación se refleje —ruido del tenedor y del martillo, el mismo título de un libro, etcétera— a la vez en el pasado, lo que permitía a mi imaginación gustar de ella, y en el presente, cuando el sacudimiento efectivo de mis sentidos por el ruido, el contacto de la servilleta, etcétera, había añadido a los sueños de la imaginación, aquello de lo cual carecen habitualmente, la idea de existencia —y gracias a ese subterfugio le había sido permitido a mi ser obtener, aislar e inmovilizar la duración de un relámpago—, lo que jamás aprehende: un poco de tiempo en estado puro.²

La imagen, para Tarkovski, condensa, en ese mismo dualismo advertido por Proust, la súbita irrupción de la memoria involuntaria, a su violencia reiterativa; la hace tangible, evidente y, la priva, sin embargo, en esa realización súbita en la imaginación material de la imagen cinematográfica, de toda posibilidad de retorno pleno, de vivificación absoluta del pasado, de restauración de la pérdida. Ese tiempo en estado puro se edifica sobre la vida que reaparece en la dureza intratable de la desaparición.

Esta posición desemboca en un trabajo y un conjunto de operaciones singulares de composición cinematográfica y una elaboración de la noción de montaje propia. Cercana a Bresson por su aprecio por la “tensión” interior y el desarrollo dinámico propio de la toma, la visión del montaje de Tarkovski se coloca en los antípodas del “cálculo” de Eisenstein, de la voluntad de

² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, en *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., Jean-Yves Tadié (ed.), Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1989, pp. 450-451.

control de los afectos y las significaciones suscitados por la composición cinematográfica. Tarkovski rechaza tajantemente la posibilidad que la composición pueda surgir de una sucesión artificial de encuadres, de una retórica del montaje extrínseca a la toma, de la conformación de una secuencia narrativa que violente el destino interior, adivinable, inscrito en las tensiones aprehensibles entre los elementos que el propio encuadre congrega.

Así, la reticencia de Tarkovski a la recuperación fragmentaria de la imagen parecería rechazar la intervención estructurante de lo “literario” que, a la manera de una deliberación autónoma emanada de la autoridad del universo verbal, ordenara el sentido del relato. La renuencia a la literatura se conjuga con su condena de toda tentativa de lectura “simbólica” de su obra, de la imposición extravagante de un sentido fabulado a su poética cinematográfica —ambas lecturas, la literaria y la simbólica, “ordenan” el material según un modelo extrínseco, una voluntad que se impone desde una lógica ajena a la imagen cinematográfica. La somete a una voluntad de sentido ajena a su propia naturaleza y a la tensión inconmensurable de sus elementos visuales. La lectura simbólica quiebra, segmenta o desdeña la tensión interior de los elementos de la imagen y su despliegue narrativo, y le impone una lectura previamente codificada. Aísla los elementos, los arranca de su universo visual, de su trama interior, para darles un sentido autónomo, para someterlos a la violencia ordenadora de un régimen hostil a la materia figural del cine, para someterlos a un “capricho” expresivo o dogmático del realizador.

El trabajo de Tarkovski con la imagen es, por el contrario, una exploración matizada, íntima de lo capturado en la escena, una tentativa de elucidación de los “destinos” de las imágenes y las identidades inscritos en el encuadre, una exploración de la potencia narrativa del juego abierto por los signos visuales. La toma no es sino la aprehensión de la imagen como una potencia narrativa, como una promesa incalificable, pero irrevocable de historia que habrá de desplegarse hasta su propia culminación. La narración cinematográfica en Tarkovski, más que conjugar imágenes que cobran su plenitud con un montaje que las somete a una voluntad extraña de sentido, es una exploración extenuante de fragmentos de historia, de jirones de reminiscencias, de insinuaciones fantasmales, que emergen como una constelación de figuras interiores. Esas figuras se proyectan en series que se suceden hasta agotar su impulso, hasta cerrarse sobre sí mismas

para cerrar su trayecto narrativo o disiparse ante la irrupción de otra imagen, de otro impulso figurativo o de un imperativo de la evocación. La composición en Tarkovski, más que obedecer a una sintaxis determinada por una retórica del montaje, más que ceder a la tentación del estremecimiento “táctil” suscitado por la fuerza metafórica de una secuencia de cuadros sorprendente y cuidadosamente articulada —como propuso en algún momento Eisenstein—, es una fusión de impulsos y de silencios, una penetración recíproca de fulgores narrativos y de alusiones elípticas, de reminiscencias restauradas a partir de la intimidad de las presencias, los objetos, los detalles, y la implantación del olvido.

La imaginación material de la imagen cinematográfica se funde entonces con la figuración de la memoria y del sueño: recoge de ellas la exigencia de restauración del pasado, de reinención del olvido. Pero preserva también del trabajo onírico las inscripciones enigmáticas, las irrupciones oscuras, intempestivas, surgidas de fuentes ingobernables, de silencios y de abatimientos de la representación. La elipsis, el silencio, los detalles al mismo tiempo reiterativos, luminosos y opacos se alían con las señales explícitas, con las evidencias reconocibles, con signos de plena legibilidad que se enlazan para dar lugar a la secuencia cinematográfica. Si existe una fuerza simbólica en los elementos cinematográficos, ésta no reside más allá de la imagen, no surge deliberadamente de una “vocación” o una voluntad simbólica del cineasta. Surge de esta tensión entre el silencio y lo patente, entre lo enigmático y lo inteligible, entre lo visible y lo que deviene significación, entre los perfiles elusivos del deseo y los monumentos opacos de la memoria, entre los trazos fragmentarios del olvido y los espejismos de la mirada en los pliegues de la memoria. Esta conjugación de ensoñación y memoria en un trabajo de invención material de la figura cinematográfica hace surgir, también, una recreación no sólo de la historia propia, de la existencia del sujeto y su sentido, sino incluso de la historia colectiva.

La imagen cinematográfica se convierte así en un régimen estético —válido radicalmente— de invención de la Historia, pero también en una propuesta ética de redención de la propia vida por la Historia. La contemplación de la imagen conlleva también la exigencia ética de una imaginación del porvenir, marcado ineludiblemente por la finitud y la desaparición, y la edificación de una espera, que no es otra cosa que la restauración incesante del deseo. En su

Diario, al hablar de la recreación poética que hace Pushkin de un episodio histórico, Tarkovski subraya:

Una imagen artística es una imagen que asegura su propio desarrollo, su propia perspectiva histórica. Esta imagen es una semilla, un organismo vivo que evoluciona. Es un símbolo de la vida, pero que difiere de la vida. Puesto que la vida integra la muerte, mientras que la imagen de la vida la excluye, o bien la considera como una posibilidad única para afirmar la vida. En sí misma, la imagen artística es una expresión de esperanza, un grito de la fe, y eso independientemente de lo que ella exprese, incluso si fuera la pérdida del hombre.³

Tarkovski desdeña expresamente esa otra inclinación, no menos frecuente y sombría, la lectura alegórica de sus películas. Por contraste, la propuesta visual de Tarkovski alimenta la expectativa de una cinematografía “pura”, hostil a las fórmulas del género, a los hábitos de la mirada, a la interpretación canónica de las imágenes, capaz de quebrar las condescendencias de la percepción, y conferir una relevancia indócil al detalle modelado según un proyecto de sentido que violenta toda narración preconcebida. Rompe violentamente con la estética del montaje soberano y sus secuelas, y cancela la pretensión de suscitar en el espectador un estremecimiento surgido de una fuerza metafórica producto de la retórica del montaje.

Hay, pues, en la concepción de imagen de Tarkovski una actitud en apariencia paradójica: por una parte, una desestimación del valor de la toma como entidad cerrada, como estampa, como escena acabada y dotada de su propia autonomía, como un fragmento manejable, en reposo, a disposición del realizador, parte de un repertorio de signos, de elementos que preservan su propio sentido; por otra parte, sin embargo, Tarkovski no vacilará en afirmar la primacía de la toma en el trabajo cinematográfico obedeciendo a la fusión y devenir de las atmósferas, a las transformaciones inherentes al diálogo, a la metamorfosis de la fisonomía y la acción propia de los personajes. Confiere un valor ontológico de la imagen y da un valor significativo al encuadre, pero el ser de la toma no es una entidad trascendental, sino una composición en devenir, una modulación de instantes en fusión. La toma adquiere la posición central en esta “estética del tiempo” cinematográfica. La compenetración entre

³ Andrei Tarkovski (1993), *Journal. 1970-1986*, Cahiers du Cinéma, París, p. 99.

las figuras es recobrada no como una morfología visual sino como una potencia narrativa, como cuerpo cuya identidad enigmática, originaria, se impregna frágilmente de lo visible, como la fuente y el impulso primordial de la reminiscencia, como una constelación de objetos, cuerpos, espacios, luces, gestos cuyas discordancias —en ocasiones inadvertidas e incluso imperceptibles— advierten ya de las tensiones que habrá de desplegarse en la secuencia narrativa. En ese punto, su concepción del cine, tanto como su visión de la toma se aproximan a las de Bresson, de cuya estética se sentía tan cercano. En efecto, Bresson había escrito:

Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo nítidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará en contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no lo tendrá sobre otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo.⁴

Su visión de la imagen y sus vertientes narrativas reclaman entonces una inclinación poética que escapa a la mera mimesis del lenguaje verbal. La visión poética de lo cinematográfico se habrá de apartar entonces, simultáneamente, de las concepciones de cine de prosa y del cine de poesía, tal como Pasolini y por Rohmer bosquejaban esa disyuntiva. Más bien, su cine buscó siempre una reinención del cine *como* poesía, en la que el propio texto poético se integró como un gesto constructivo, como un contrapunto rítmico, dotado de una capacidad de figuración propia, en la tensión siempre irresuelta del diálogo que suscitaban las marcadas cadencias de la sonoridad poética.

El cine y la invención de la verdad como responsabilidad estética

Para Tarkovski, las imágenes de la memoria no pueden engendrarse sino como iluminación. No hay destino adivinable para esta búsqueda de la iluminación. Su advenimiento rechaza toda predestinación, toda previsión. Es el aliento

⁴ Robert Bresson (1979), *Notas sobre el cinematógrafo*, Era, México, p. 17.

mismo de la espera, su condición inacabada, su alianza con el deseo. La experiencia estética, al mismo tiempo integradora y singular, es una *condición* para hacer de la imagen una iluminación colectiva, hacer de la propia experiencia íntima de anticipación y reminiscencia un proyecto común, dotado de significación. El *acto* cinematográfico es también una recuperación de lo poético entendido, en palabras de Ricœur, como un reclamo de hacer patente el modo particular de estar en el mundo. Como consecuencia de este rechazo del esteticismo, la exaltación de una poética cinematográfica en Tarkovski surge en confrontación con su rechazo expreso de la “literatura”, de la concepción literal de la narrativa de sustrato verbal, de una organización categorial del filme capaz de intervenir como eje dominante del *acto cinematográfico*. Al hablar sobre *El espejo*, Tarkovski señala con claridad la distancia que él establece frente a la literalidad de los textos: “con una película, uno no puede discernir su identidad a partir del argumento. El argumento muere dentro de la película. El cine puede tomar de la literatura los diálogos —pero hasta ahí: no tiene relación alguna con la literatura” (Tarkovsky, 1993:137).

La imagen cinematográfica desborda la palabra usual, sólo admite un diálogo “interior” con la palabra poética. La iluminación brota de ese encuentro de ambas vertientes del impulso poético, la visual y la verbal. El diálogo entre estas dos figuraciones poéticas adquiere un desenlace propio en la composición cinematográfica: la palabra poética se rehace en la imagen al inscribir en ella su propia tensión, su propio inacabamiento. El *acto cinematográfico* aparece entonces como una expectativa de explorar y exhibir lo que la imagen, sometida al ritmo y a los tiempos narrativos de la imagen cinematográfica. Esa poética no es simplemente un juego analógico entre la metáfora, los ritmos y los recursos verbales de la poesía y los de la composición figurativa. La poética cinematográfica reclama una potencia evocativa y emotiva intrínseca, acaso trascendente, pero que se conjuga y se funde en las tensiones cinematográficas con la calidad metafórica de la palabra. Tarkovski inscribía la poesía de Pushkin o la de su propio padre, Arseni Tarkovski —cuyos textos y voz no vaciló en incluir— en secuencias cruciales durante la composición cinematográfica. Pero esta inserción involucra algo más que una poética de las imágenes como despliegue escénico y espacial, de la toma como forma elemental del tiempo. La voz poética no reclama una interpretación propia, yuxtapuesta, como una

rúbrica, un acento o una ilustración del trayecto narrativo de la imagen. El filme construye una poética a partir de la experiencia trasladada a la figura rítmica, al repertorio y la sucesión de los acentos, a la duración de las sonoridades, a la textura de la voz en esa presencia corporal del *acto poético figurado en la imagen*. El acto poético no permanece ajeno ni exterior al despliegue narrativo de las imágenes, sino que se inscribe como una vertiente propia en la génesis del espectro de significaciones del filme. La condición autónoma irreductible que comparten a la vez la palabra y la imagen no cancela una convergencia, una mutua incidencia y un mutuo engendramiento de resonancias significativas y afectivas que marca como una inflexión intrínseca la composición figurativa de Tarkovski, que le confiere a sus secuencias un vértigo propio. Las imágenes surgen como una revelación. Es la fuerza imperativa de la memoria la que conduce a la iluminación, a la “anagnórisis” —como el propio Tarkovski ha señalado.

Esa imagen, que nos conmueve hasta el fondo de nuestro ser, no puede ser interpretada en un único sentido: sus connotaciones penetran hasta el fondo de nuestros sentimientos, recordándonos oscuros recuerdos y experiencias, sorprendiéndonos, excitando nuestras almas como una revelación; a riesgo de parecer banal, yo diría que es como la vida, como una verdad que todos hemos adivinado, como algo que puede rivalizar con situaciones que ya hemos conocido o imaginado secretamente (Tarkovsky, 1993:109).

El poema, como ocurre con la inclusión de las voces poéticas en escenas cruciales en Tarkovski, no es *exterior* al *acto cinematográfico*, tampoco determina el sentido de la secuencia: inscribe siempre una voz en diálogo, una voz en contrapunto en la trama de voces; la palabra poética infunde una tensión extrema: la voz que pronuncia los acentos y la disposición musical de las sonoridades poéticas, multiplica de manera inconmensurable las reminiscencias al proyectarlas sobre los sedimentos visuales, oníricos, fantasmales del filme. Esa dicción poética acrecienta también la densidad figurativa de la imagen, desdobra en calidades heterogéneas —figuras y silencios evocados con la palabra, y figuras verbales evocadas por la exuberancia de los contrastes visuales en la imagen— el conglomerado de figuras de la toma; aparece como una figura suplementaria, que desborda los límites concebibles de la interpretación, es un trazo que disloca, como un resplandor sonoro, el tiempo de las imaginaciones, ahondando la pasión de la reminiscencia.

La noción de imagen cinematográfica se enlaza necesariamente con una experiencia poética del tiempo. La noción de una experiencia poética del tiempo impregna todos los ámbitos constructivos y expresivos en Tarkovski, en particular cuando se refiere a la exploración de pasado e identidad, el asedio del desarraigo que ampara las figuras de la peregrinación, la emigración, el destierro y, la alianza humana y la que tejen los hombres con el pasado impaciente de la tierra, el peso del origen y la presencia de la muerte, la vía de la purificación y la interrogación por la resurrección más allá de la figura *doxa* religiosa. Para Tarkovski, la imagen no puede dejar de invocar la intervención plena de la experiencia en la composición cinematográfica, pero la lleva a su límite, al extremo donde la imagen tiene su tolerancia. La reflexión de Tarkovski no se concentra exclusivamente en la materia particular de la imagen cinematográfica. Cuando recobra la singularidad de la experiencia de la lectura cinematográfica como fundamento del *acto de creación*, compromete con ello una meditación sobre el destino y sobre la identidad histórica de los sujetos, sobre las expectativas, el deseo y la espera.

La experiencia se hace patente cuando la contemplación se niega al resguardo tácito de lo vivido en que la imagen cobra una fuerza capaz de arrastrar la memoria hasta la reaparición de lo incalificable de la propia vida, que sólo se aprehende en la violencia de la alianza entre imagen y la palabra como revelación. La memoria no es la mera restauración imaginaria de lo vivido. No consiste en vislumbrar el pasado, sino en la conjugación del pasado con el *acto* en el movimiento del deseo. La figura cinematográfica, proyectada en escenarios, gestos, cuerpos, tensiones, al exhibirse como el germen de una voluntad narrativa, se ofrece como la expresión de un acto capaz de restaurar el sentido de lo duradero, de recobrar su significación frente al estremecimiento inevitable de la pérdida; un estremecimiento que toda reaparición de lo desaparecido alimenta.

De ahí la concepción de una verdad que es, para Tarkovski, inherente al acto estético. El arte, desde su perspectiva, es una creación que no puede sino responder a este imperativo de verdad. Así, el despliegue narrativo de la imagen cinematográfica rechaza cualquier pretensión deliberada de ofrecer un objeto estético válido en sí mismo, al margen de la experiencia de quien lo crea y quien lo recrea como tentativa de inteligibilidad del mundo.

La alianza entre imagen y tiempo como rasgo constitutivo del cine hace posible, para Tarkovski, el despliegue de la fuerza reveladora y develadora

de la imagen, su capacidad para ofrecer la imagen de la *verdad*, pero también para revelar la verdad como aquello a lo que apunta, de manera inexpresable, tácita, secreta, pero incontrovertible, la imagen que remite la memoria más allá de sí misma, que revela en el filme un ámbito más allá de lo perceptible, pero al mismo tiempo sin fondo, sin materia, sin perfil. Para Tarkovski, quizá ese es el enigma de la *fuerza poética* de la imagen, más allá de toda referencia literaria: su posibilidad de hacer patente la verdad al revelar lo que escapa a toda designación manifestándose, sin embargo, en la figura, al disiparse como texto, al disolver la “literalidad” de su propia imagen. La experiencia singular del cineasta al rechazar todo desciframiento, al desdibujarse como *representación*, surge como constelación de figuras cuya lógica está sometida a una metamorfosis sin un horizonte determinado. Se trata de un juego de interpretaciones imposible de circunscribir. Esta infinitud se convierte en la apuesta vertiginosa de la imagen cinematográfica. Lo que la acerca al acto poético radical.

La imagen no es un cierto significado expresado por el director, sino todo un mundo reflejado en una gota de agua (Tarkovsky, 1993:112).

El trabajo cinematográfico es la tentativa de suspender la propia condición significativa de la imagen, para hacer presente lo que está en la memoria más allá de toda figuración, de toda imaginación convencional. Es entonces ineludiblemente un quebrantamiento de la propia identidad.

Lectura y tiempo: la ética como contemplación

Esta reflexión sin concesiones de Tarkovski sobre los temas de la memoria, la muerte, la finitud, implica expresamente el vínculo entre el sentido ético y estético de esta poética de la imagen; es también una reflexión íntima sobre la naturaleza de la propia condición moral del acto cinematográfico que compromete su vida: la experiencia de la identidad abismada en su propio exilio, arrebatada incesantemente de su propia memoria. La exploración del tiempo cinematográfico es también una meditación sobre el sentido del tiempo en la experiencia humana, de la finitud, de la muerte, de la urgencia inextinguible de arraigo y de identidad, en esa alianza con los otros —vivos y muertos, desaparecidos o por nacer— que no tiene otro nombre que *tradicción*. La composición cinematográfica se convierte así en

una exploración de la expectativa de redención, individual y colectiva, en la comunidad estética con los otros.

Lo estético, para Tarkovski, es una figura de la redención que no puede comprenderse sino como el desenlace de un acto sacrificial, de una renuncia expresa a toda *utilidad*. El acto estético es una gratuidad pura, inconcebible, una mera transgresión radical, un “desinterés pasional” por el vínculo con los otros en el seno de la historia. El *acto* cinematográfico no emerge sino de esta aparición *gratuita* de la propia tensión interior, de una intensidad que no puede experimentarse sino como sufrimiento, y que se ofrece al otro como un objeto —una secuencia cinematográfica— incierto. El acto estético, para Tarkovski, es un *don* puro, sin reclamo de restitución. Es el ofrecimiento de una intimidad cuya fuerza no es otra que el reclamo de una *respuesta*, de una *responsabilidad* cuya expresión no puede ser más que la experiencia compartida de la memoria íntima.

El significado evanescente de las imágenes de Tarkovski confronta la impaciencia con la duración, el vértigo con los tiempos de la espera, sus ritmos, la impaciente fijeza de sus rostros con la puntuación y la demora ajenas a la precipitación imperativa de la anticipación y la expectativa narrativa. Su cine es la puesta en escena de las metamorfosis de la escenificación, indiferentes a la forma constructiva del cine contemporáneo. En Tarkovski se escenifican y se muestran otros vértigos ajenos a los que se conjugan con la precipitación, la velocidad, el aturdimiento. Lo exorbitante de las imágenes de Tarkovski emerge de la súbita experiencia de lo limítrofe, de la disgregación de la identidad, a la exploración extenuante del espectro de materia y sentidos de la imagen, de la permanente tensión del silencio: el imperativo de desbordar los límites de la propia experiencia se confunde en la memoria con el deseo imperativo pero insostenible de pasado, de identidad. La obra de Tarkovski busca recobrar la revelación intempestiva, los contornos reconocibles de una imagen en la que se precipitan, por una síntesis creadora, los tiempos condensados de lo vivido, a la vez como presencia, como promesa y como pérdida. Esta condición de lo irreparable en el tiempo hace del cine de Tarkovski una ética de la finitud, que emerge como una narrativa de la desaparición, la ausencia, el duelo, la privación, el dolor. A medida que Tarkovski profundiza su exploración cinematográfica su ética se finca más arduamente sobre esta experiencia de los límites, sobre la evidencia de la

renuncia, sobre el carácter último, fundamental del sacrificio como exigencia de la memoria: la renuncia a toda utilidad. Esta renuncia es paradójica: esta renuncia radical afirmada sobre el fondo de la muerte, constituye el sentido del juicio ético. Chestov, comentando la obra de Dostoievski, a la que Tarkovski sentía tan próxima, escribe:

El sufrimiento debe darnos alguna cosa si quiere que se lo ame. Y Dostoievski, que había sentido lo impúdico del “dos más dos son cuatro”, no osa esta vez discutir el principio de contradicción. El sufrimiento “compra” algo y ese algo para todos, para la conciencia común, posee un valor determinado: gracias al sufrimiento, se adquiere el *derecho a juzgar*.⁵

El juicio emerge del vértigo del dolor, de lo incalificable, de aquello cuya conciencia no puede sino cancelar la fijeza de los límites. Pero este vértigo no puede confundirse simplemente con una mera apuesta ética, es también un ahondamiento del trabajo poético. Tarkovski en ese sentido hace gala de un ascetismo de la imagen, completamente exasperado. Afirma, en su texto de reflexión fundamental, la imagen no es en sí misma un objeto, sino algo más elusivo: un gesto, un juicio, una propuesta y se muestra no solamente en su reflexión profunda, detenida, sobre la naturaleza de la toma, mucho más que otros cineastas, por ejemplo el propio Pasolini, que han puesto el acento sobre la idea del plano secuencia. No obstante, ambos, Pasolini y Tarkovski, ven en el trabajo de la imagen una restauración plena, objetivada del “mundo de la memoria y de los sueños”.⁶

La concepción de la toma en Tarkovski no está solamente definida por sus alcances éticos o narrativos, o por su invocación de la memoria. Al comprometer la propia experiencia del espectador reclama un tiempo de lectura. Mirar la toma, recobrar la memoria, admitir la fuerza de afectación del *acto cinematográfico* es también asumir una ética singular. La concepción que tiene Tarkovski de la imagen y que recae sobre lo inacabado de la toma, requiere el derrumbe potencial de la mirada que *atestigua* la imagen cinematográfica. La toma aparece como un palimpsesto en el que cada uno

⁵ León Chestov (1938), *Las revelaciones de la muerte*, Sur, Buenos Aires, p. 89.

⁶ Pier Paolo Pasolini (1976), “Cine de poesía”, en Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Anagrama, Barcelona, p. 11.

de sus planos es a su vez un laberinto que se rehace con cada trayecto de la mirada, para dar lugar a una galería dibujada por esos mismos trayectos, un movimiento inacabado siempre. Pero ese laberinto no es el del desciframiento, sino el del afecto, el de la finitud, el del enjuiciamiento ético. Reclama un repliegue autorreflexivo, un tiempo de sí mismo, una construcción disciplinada de una identidad precaria ante esa exigencia de vacío. La obra de Tarkovski, parece reclamar una disciplina intransigente de la mirada. Sólo de ella emerge la violencia ética del filme, su capacidad real de intervención en el ámbito de la experiencia moral y política. La película exige entonces una corresponsabilidad entre el cineasta y el espectador, involucra un compromiso de lectura ética hecha de esta implacable promesa de una redención por la memoria, por la historia misma. Tarkovski exige una mirada capaz de adentrarse en la imagen y de abandonarse a la incitación de la forma, pero más radicalmente aún, a la reconstrucción del “impulso” de la imagen según una ensoñación que hace posible el libre juego de la memoria. Más aún, Tarkovski acaso reclama al espectador la posibilidad de recobrar no sólo las reminiscencias propias, sino el sentido mismo del acto de recordar. El acto cinematográfico se convierte entonces en una demanda y una promesa: la demanda formulada a la lectura es la de responder con un acto de *responsabilidad singular* a esa reminiscencia figurada ante los ojos; la promesa es vacía, es la de recobrar para sí mismo una inscripción en la memoria, es la de imaginar para sí la tierra primordial de una alianza más allá las figuras sofocantes del poder.

Es ese sentido del recordar, su exigencia ética e ineludiblemente política, lo que podrá dar un sentido propio, singular a la imagen propuesta por el filme y, al mismo tiempo, conducir a la comprensión de la apertura del relato de Tarkovski. La imagen cinematográfica adquiere entonces una densidad particular. Acentúa la irrupción afectiva de la memoria, las raíces singulares de este arrebató de la reminiscencia tan cercano al dolor, y su condición como resultado de un diálogo tejido sobre la soledad y el desarraigo irreductibles.

Aquí, también, las palabras de Tarkovski revelan una significativa proximidad al proyecto cinematográfico de Bresson: “Tu película tendrá la belleza o la tristeza, etcétera, propias de una ciudad, un campo, una casa y no la belleza o tristeza propias de la fotografía de una ciudad, un campo, una casa” (Bresson, 1979:66).

La dimensión ética del acto poético en el cine radica en este resguardo y comunicación de los afectos, en la posibilidad de hacerlos posibles en la recreación de las escenas, en la figuración construida con los objetos y las experiencias vividas. Bresson formula epigramáticamente un reclamo desmesurado, inaudito, para el cine: desbordar *expresivamente* su propia representación, ir más allá de sus propios linderos técnicos, recobrar una experiencia estética y afectiva arrancada de la experiencia propia de las cosas, irremediablemente singular, para hacer posible su evocación plena, su significación viva, su legibilidad sin cortapisas en la imagen cinematográfica. Este “otro” realismo, como ha subrayado también Bresson, no puede lograrse sino al precio de “desrealizar” radicalmente el cine, de acrecentar sus propias condiciones de significación, de llevar a un punto extremo, de enrarecimiento, la identidad del proceso cinematográfico que se confunde con su propia negación, con su propia extinción: alcanzar el momento de máxima singularidad de lo cinematográfico a partir de la extinción del cine.

La exploración del cine, de la toma, reclamada por Bresson, está precisamente en el ahondamiento de lo ausente: hacer significativas las huellas de la ausencia, del silencio. Hacer de la presencia velada, tácita, de las palabras y los sonidos, el impulso que moldea la significación del trayecto cinematográfico. La fragmentación, la exploración de todos los elementos visuales que exceden y niegan las condiciones de la mirada —uso de los movimientos y los recursos técnicos de cámara que desbordan las dimensiones y las capacidades corporales— confieren a la “mirada” cinematográfica una monstruosidad irreductible a los hábitos corporales. Mirar en el cine es enfrentarse a la dislocación radical del acto mismo de mirar. Esto es lo que es preciso ahondar, recobrar en su agudeza: el momento de arrebató de la mirada en la que ésta se distancia de los cuerpos. Paradójicamente, este es el momento en que la mirada cinematográfica se entrega al movimiento autónomo de los afectos y las pasiones de lo perceptible en el cine. Es el momento de la irrupción de lo real en el campo de la percepción, que impregna la imagen cinematográfica, que la lleva a una exploración radical de sus propios recursos. Lo real no emerge simplemente de la captura fotográfica de esa irrupción de los elementos en la toma, sino de la composición dinámica de sus elementos perceptibles en una realidad que es totalmente ajena a la mera representación, a la estampa,

al retrato de lo vivido. “Montaje —escribió Bresson. Paso de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo vuelve a florecer” (Bresson, 1979:89).

La proximidad estética entre Bresson y Tarkovski va más allá de una mera afinidad de temperamento, o una semejanza en los apegos a procedimientos visuales, a modos de encarar el sentido de la autonomía de lo cinematográfico. Hay algo más: una alianza íntima, una *elección* de una ética de la composición estética en el cine. Al comentar la situación de sus propios filmes en Cannes, Tarkovski expresa vivamente en su *Diario*: “¿Dónde están los pobres de espíritu? ¿Qué ha ocurrido a la poesía? El dinero, el dinero, siempre el dinero, *y el miedo*... Fellini tuvo miedo, Antonioni tuvo miedo... Sólo Bresson no le ha temido a nada” (Tarkovsky, 1993a:244: el énfasis es mío).

El acto cinematográfico emerge de esa misma ética de la renuncia que se expresa en las imágenes de Tarkovski. Incluso las imágenes poéticas son también objeto de una interrogación ética tácita, marcada por la presencia del silencio, por el peso definitivo de la mirada y la figuración expresiva de los cuerpos.

El sentido del acto cinematográfico desborda el compromiso cognoscitivo. La verdad del *acto poético* no surge de la cognición, sino de las consecuencias éticas, afectivas de la renuncia. Se trata de un compromiso ético sometido a la exigencia sin subterfugios de la finitud de la experiencia. Esto que es al mismo tiempo la verdad de la memoria y del deseo, la verdad que sustenta y ensombrece la espera, la verdad de la identidad en permanente negación de sí misma ante la inminencia y la certeza indeleble de la muerte.

Acto de memoria y acto cinematográfico: revelación y compromiso

La estética de la revelación y la ética de la responsabilidad, de la renuncia, que marcan la obra de Tarkovski se advierten claramente en momentos privilegiados de su trabajo filmico. En *Nostalgia* no solamente explora minuciosamente esos sentidos en la disposición de los colores, en los ritmos de las tomas, con la construcción minuciosa, obsesiva de los escenarios que lleva a contrastar escenarios de textura onírica con despliegues icónicos de raíz ritual; o bien, confrontar espacios densos de signos de edades sin origen

con la mortandad tonal de los ámbitos de una cotidianidad indiferente, desdibujada; las expresiones narrativas de la memoria se confunden con plegarias, la voz poética con el arrebato exaltado de un gesto oracular, condenado a la extinción; el desarraigo audible en la tonalidad de las palabras, en la irrupción del texto poético. Sobre un andamiaje narrativo sucinto, casi esquemático, se encabalgan las resonancias de múltiples historias: expresas algunas, otras simplemente en trazos entrecortados, las alusiones a la propia biografía del protagonista se desdoblan como señales trastocadas de la propia vida de Tarkovski, en un diálogo especular con la vida apenas insinuada de Berezovski —el músico ruso que se presenta como el protagonista de una historia que atraviesa secretamente todo el recorrido narrativo. Juegos amorosos cuyo derrumbe es al mismo tiempo el testimonio de otros derrumbes: la creación, la redención, la identidad. La tensión devastada del deseo que se fija como un horizonte, como el enmudecimiento del deseo, un deseo cuya restauración es una promesa vacía, apenas un desafío. Al referirse a *Nostalgia*, Tarkovski formula la raíz de la relación entre el acto poético y la ética radical: la afectación de sí mismo por el entorno y por los impulsos propios, la necesidad de la imaginación como respuesta a la violencia de la experiencia.

El episodio fragmentario de la vida del protagonista, Gorchakov —el poeta— que busca escribir un texto sobre el músico Berezovski, cuya vida de exilio en Italia y retorno a la tierra natal, seguido por su suicidio en Rusia, ante la condición insoportable de su vida en la propia tierra, se proyecta sobre la narración cinematográfica como un trasfondo difuso, casi tácito, como un bosquejo apenas vislumbrado de una vida cuyas analogías con la experiencia del propio Tarkovski, son temáticamente evidentes. El juego de espejos retorna en las imágenes obsesivas que irrumpen en casi todas sus películas. El espejo como visibilidad de una identidad a la vez patente y enigmática, pero que emerge también como una revelación del tiempo, como un testimonio ineludible de la extrañeza ante sí mismo. La imagen en el espejo es también, en sí misma, una reminiscencia, una anunciación en el presente de un pasado que se agolpa en los rasgos del propio rostro. El diálogo especular se desdobla como un movimiento abismal en *Nostalgia*: los personajes se delinean como facetas de una misma experiencia, imágenes al mismo tiempo reiteradas y discordantes de un diálogo de la memoria y la realidad que ésta confronta. El vértigo de la identificación

con la imagen paterna —el poeta—, aparece no es sólo a través de una alusión narrativa; sino también en el desdoblamiento de la presencia del padre en la inscripción cinematográfica del texto poético de Arción Tarkovski, leído en voz alta por el personaje. Las figuras cinematográficas se multiplican: emergen unas de los reflejos y los perfiles de las otras para señalar la finitud inherente a la identidad, el enfrentamiento intolerable pero irremediable con lo extraño, lo extranjero, la condición de sí mismo en el exilio, encuentran su imagen especular en los rasgos de otros personajes. La especularidad sustenta el trabajo poético que emerge en esa sucesión de atmósferas densas de elementos visuales en los que la palabra poética aparece a la vez como elemento constructivo y como referencia temática. Pero no es solamente la palabra poética, sino la reminiscencia paterna, la referencia al arraigo, la alusión a la musicalidad intransferible de la lengua lo que remite a la vez a un territorio, a un origen, a una identidad, pero también a un reclamo de historia y de confrontación con lo extraño como el germen del deseo. La narración lleva inscrito el reclamo afectivo de la memoria. El tiempo narrado no es sólo el de los personajes, su despliegue elíptico tiene los sobresaltos y los silencios del sueño, sus recursos constructivos: la figura de la narración es también la de la evocación que se conjuga con el ensueño, que no tiene otro destino que el deseo de historia. Para Tarkovski, significar en el tiempo cinematográfico es hacer de esta reflexión sobre el tiempo, sobre la presencia de la voz, sobre la singularidad del lenguaje poético, una afirmación ética de la reflexión sobre la finitud y la muerte. *Nostalgia* acentúa la referencia a la condición materna, al destino de la infancia, de la familia, involucra narrativamente las reminiscencias que resurgen a partir de la fractura de las identidades, del desarraigo del sujeto, del sentido de la ausencia. Quizá lo que determina la tensión ética del filme, es el peso del silencio, el extravío de la palabra, el asedio de las figuras de la memoria: son los personajes cuya presencia es patente sólo en un conjunto de alusiones, es la marca de la ausencia ante la cual se está en la intemperie de la evocación. Es la evocación la que hace visible otra trama narrativa inscrita en los silencios del relato.

En el trabajo de Tarkovski la multiplicidad condensada de narraciones se entrelazan para hacer posible el diálogo de la memoria con lo vivido: la presencia escénica de los personajes es, al mismo tiempo, la huella de relatos, ficciones y reminiscencias, es la fusión de sueños y construcciones narrativas

apenas bosquejadas, de evocaciones truncadas y objetos de amor cuyos cuerpos se diseminan como ecos trazando trayectos narrativos disyuntivos. Tarkovski construye sus personajes en estos pliegues y mimetismos de los cuerpos, las voces y los rostros, la identidad de los cuerpos emigra entre los nombres —una misma actriz que reaparece en personajes distintos, o bien una actriz cuya fisonomía recobra, en su rostro o en sus gestos, la figura elusiva de una experiencia íntima—; el significado de unos mismos rasgos del rostro es capaz de remitir lo mismo a figuras de su infancia que a imágenes de Leonardo capaces de despertar un estremecimiento estético y ético. O bien, la presencia real de la voz y las palabras de su padre retorna como una presencia, un tributo, una reminiscencia, una figura narrativa y un acento equívoco en la imagen, como una irrupción de la voz singular del padre en la realidad material de la escena cinematográfica. Es patente que Tarkovski no buscaba suscitar con esos signos residuales una propuesta hermética, ni tampoco invocar un acertijo, o exigir un desciframiento. El acto poético primordial, en la perspectiva de Tarkovski, radica en que al irrumpir lo real en la figuración material del cine habrá de suscitar una *respuesta*, habrá de engendrar una emoción recreada desde los apegos primordiales de la memoria propia.

El gesto estético radical de la imagen cinematográfica es que teje al mismo tiempo una alianza en la reconstrucción de la memoria, un reconocimiento de la fuerza *ética* del acto estético narrativo como una recuperación de la experiencia, y su fuerza capaz de impugnar todo régimen normativo. De ahí la fuerza contestataria, subversiva, del gesto estético de Tarkovski. Las figuras de la memoria se despliegan como universo común y, sin embargo, contrastante; la alianza de las memorias ocurre en la divergencia de su origen, de su territorio, de su raíz. La alianza radica en el *acto* de la memoria, en su restauración como respuesta ante la homogeneidad de los destinos. La memoria se revela como un repliegue a las fuentes de lo decible, a la restauración de sentido, pero es también el recurso radical para vislumbrar el propio destino. Esta prefiguración del destino aparece en Tarkovski con los perfiles de una obsesión, una atmósfera que hace posible vislumbrar el destino en los trazos del *acto cinematográfico*. Anclado en la memoria, el gesto estético se engendra en el juego permanente entre la prefiguración del destino y la memoria. La presencia perpetua, anticipada del derrumbe de la identidad como

prefiguración y presencia exigente de la muerte y el nacimiento. El acto estético como una experiencia de purificación ante la condena. Pero este sentido no puede ser entendido al margen de una acción deliberada sobre su propio universo. Purificación y memoria encuentran su sentido en la acción. La aprehensión de lo contemporáneo, de las exigencias y determinaciones de la vida, de los imperativos y la violencia del poder, adquiere su sentido de la purificación y la memoria. En un gesto significativo, Tarkovski escribe en su *Diario*, el 7 de noviembre de 1973: “¿Por qué quieren hacer de mí un santo? ¡Dios mío! ¡Dios mío! Lo que quiero es *actuar*. ¡No hagan de mí un santo!” (Tarkovsky, 1993a:87).

La trayectoria de Tarkovski, si nos orientamos por la secuencia de sus grandes producciones, parece revelar la progresiva necesidad de asumir este reclamo intransigente del *acto estético*: la purificación no surge de la experiencia contemplativa de la memoria, ni del repliegue sobre sí, sino del engendramiento de un acto colectivo —y, sin embargo, singular— de memoria.

[Hubo un tiempo en que yo pensaba] que el cine era ante todo una serie de imágenes fijas, imágenes fotográficas sin equívoco posible. Que debía ser percibido de igual manera por todos los espectadores, lo que quería decir que el film, por ofrecer un aspecto único, era idéntico para todos. Hasta cierto punto, por supuesto, esto es verdad, claro. Pero en el fondo cometía un error. Es necesario encontrar, elaborar un principio que permita actuar sobre el espectador de una manera individual, que haga de la imagen “total” una imagen “privada”, como ocurre en el caso de la literatura, la poesía, la pintura o la música. Y me parece que el secreto es el siguiente: mostrar lo menos posible para que, de ese “menos”, el espectador pueda hacerse por sí mismo una idea del “todo” [Tarkovsky, 1993a:73].

Actuar sobre el espectador. La imagen “privada” no es sino esta capacidad de recrear, a partir de su estremecimiento, de la memoria, en el espacio abierto por el silencio y el vacío de imágenes, una aprehensión de esa *totalidad* indefinida, que es el sustento radical de la apuesta ética y política del filme. En *Solaris* aparecen también, de manera reiterada, esas tomas que han dado lugar a especulaciones sobre el simbolismo de los elementos naturales en Tarkovski —el agua, el viento, el fuego, la tierra, la lluvia— y que él ha desmentido también de manera reiterada. En efecto, *Solaris* se

inicia con esa imagen que, más que el agua clara del río que corre transparente insiste sobre el ondular de la vegetación, conducida en su movimiento suave continuo, rítmico, por la transparencia —simultáneamente líquida y aérea— de la corriente. En esa toma sin marcas narrativas distintivas, sin acentos exorbitantes, quizá inocente, marginal, de Tarkovski, aparece una figura: el movimiento de esa presencia transparente que contrasta con la fijeza, con la indiferencia temporal, con la contemplación estática involucrada en la toma: una materia viva que se mueve sin reposo en el seno de la transparencia del agua, su pureza inorgánica que arrastra y agita la vida. Esa agitación de la vida en medio de lo puramente invisible que comparten el viento y el agua retorna una y otra vez, como si fuera una evocación enigmática, una restauración de una imagen que más que un símbolo es un resguardo y una traza residual de la memoria. Es también la revelación metafórica de la figura que ilumina el silencio de lo invocado: adquiere la *textura* de esos haiku, de esos fulgores poéticos que Tarkovski no deja de invocar como figura ejemplar de la iluminación poética.

Últimamente he tenido que hablar frente a distintos públicos y he notado que cuando declaro que en mis películas no hay símbolos o metáforas, el público expresa incredulidad. La gente insiste en preguntar una y otra vez qué significa la lluvia, por ejemplo, en mis películas; por qué aparece película tras película, y por qué son tan repetitivas las imágenes del viento, del fuego, del agua. La verdad es que no sé cómo contestar a esas preguntas [Tarkovsky, 1993:200].

Al rechazar drásticamente el uso del simbolismo o la metáfora del montaje como figura retórica en el marco de una propuesta esteticista, simbolista o determinista, Tarkovski hace explícito que la presencia del agua, que reaparece como lluvia, océano, río, nieve, etcétera; saturando a veces la atmósfera misma de Tarkovski, aparece solamente con la violencia propia, autónoma de la repetición, con la crueldad material de la memoria. Esta materialidad de la memoria será un rasgo formal, opresivo, que da forma a la imagen y a las inflexiones de la ficción cinematográfica.

En *Solarisse* conjugan la figura de la isla, las imágenes momentáneas de un océano vertiginoso, la referencia narrativa y visual a lo que dura, lo que resiste en la inmovilidad, las metamorfosis de la visibilidad que conllevan

simultáneamente la transparencia y el encierro, la experiencia visual de la memoria y su condición evanescente, la fragilidad de su permanencia. La memoria existe porque la duración de sus relatos no es sino la exigencia de una reinención perpetua del tiempo. Y esta reinención no puede existir sin el relato, sin la metáfora, sin la figuración, pero también sin el silencio del acto poético y la fuerza evocativa de la elipsis.

Tarkovski recobra con esta exploración de la crueldad de la repetición, una condición singular, ética, de la poesía: la exigencia de la verdad se anuda con esta violencia de la repetición, la repetición como evidencia de finitud y de muerte, de lo incalificable, priva a la metáfora de cualquier tentación meramente estética, la arranca de su resguardo meramente retórico. La repetición escenifica, la exigencia límite que la transforma en una *invención* de la verdad, y, al mismo tiempo, en manifestación privilegiada de la iluminación. La *anagnórisis* abandona el plano de una ontología de la revelación para ofrecerse como una *estética y una ética* de la memoria, del deseo y de la finitud, cuyo único recurso es la recreación poética de la experiencia íntima. Esta recreación es la invención de la propia memoria como un objeto, como una *invención* desarraigada del propio universo de sentido. La metáfora cinematográfica, más radicalmente todavía que la verbal, hace de esta estética y esta ética de la finitud la posibilidad de una recuperación radical de la memoria colectiva. La obra de Tarkovski exige pues una disciplina que, más que analítica o crítica, reclama el diálogo entre la pasión común y la recuperación de la mirada sobre sí; más que un saber cinematográfico o una capacidad para valorar la realización técnica, las imágenes de Tarkovski reclaman una intransigencia reflexiva, y una emoción como un desafío ético frente a cada toma, frente a cada momento narrativo. No se puede mirar a Tarkovski simplemente como un cineasta, un relator de una anécdota, es la puesta en acto de una poética radical de creación de historia, que ha sido el gesto propio de la tradición de la poesía oral rusa. El acto poético en Tarkovski responde a aquello que Benjamin había advertido en la narración de Nikolai Leskov:

La narración, tal como se desarrolla largamente en el círculo de los artesanos —sean campesinos, marinos y, luego, en las ciudades— es también una forma artesanal de la comunicación. No se sustenta en el transmitir el puro

“en sí” del asunto, como pretende una información o un reporte. Hunde, más bien, el tema en la vida misma del informante, para luego volver a extraerlo de ella. Así, en la narración permanecen las huellas del narrador, como quedan las huellas de las manos en el barro del ceramista.⁷

La poética narrativa de Tarkovski preserva en su desarrollo artesanal, en su repliegue sobre la tradición del narrador, esa huella corporal. El *acto cinematográfico* suscita la iluminación recíproca de las experiencias, voces, miradas, deseos del espectador y la materia de la memoria, que convergen en el momento narrativo. Las películas de Tarkovski no cuentan historias, inventan experiencias, buscan recrear la afección del *acto poético*.

⁷ Walter Benjamin (1977), “Der Erzähler”, en *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp, Frankfurt, p. 393.