

La Mirada Espejeante

Julio César Goyes Narváez¹

RESUMEN

A la luz de las nociones nucleares de La teoría del texto, del sujeto y del deseo como campo interdisciplinario de gran eficacia para la investigación del audiovisual contemporáneo, el artículo da cuenta del análisis textual del film *El espejo* (*Zerkalo*, 1974) de Andrei Tarkovski. En esta inigualable obra se lee aquello que se repite, aglutina, hiende, espejea y que, estando al pie de la letra, no se muestra comprensible. Un saber surge en los tejidos y fracturas del film, en los enlaces del cine tarkovskiano con las vanguardias y con el cine posclásico; es decir, con aquel que deconstruyó el sujeto y la verdad, abandonando el relato clásico y su revisión manierista. No es lo que comunica (el mensaje) lo que despierta nuestro interés, sino aquello que está diciendo (la enunciación o escritura fílmica) como experiencia estética del sujeto del inconsciente.

Palabras clave: Análisis textual, escritura fílmica, experiencia de lo real, punto de ignición, sujeto del inconsciente.

I. INTRODUCCIÓN



El espejo, prólogo (1974)

El espejo (*Zerkalo*, 1974) de Andrei Tarkovski, como su cinematografía, se manifestaba como una experiencia artística radical que parecía no abrir acceso a una lectura adecuada [1]. Estaba siempre al alcance una cita o una interpretación –a veces osada, cuando no oscura– que encontraba soporte en la imagen expresiva y autosuficiente, la extrañeza que despliega la narración en clave poética, la conmovedora búsqueda de la verdad de sus personajes, o esa sensación de estar frente a una obra que despliega misticismo y filosofía; en cualquier caso, las preguntas no parecían modificarse: ¿Por qué *El espejo* despierta tantas emociones encontradas?, ¿hay algún motivo para que muchos espectadores-críticos se nieguen a afrontar su cifra?, ¿el film solo se puede sentir y no explicar?, ¿cuál es la propuesta

estética de *El espejo* que lo distancia de otros films de su generación y lo hace vigente en la actualidad?

El análisis del film *El espejo* es una dilucidación y una experiencia interior transformadora, en tanto apalabra el desgarrar, la corrupción y la errancia que en él aguarda como diseminación del sentido, mascarada y espejismo. Es espejeante la mirada porque en su espacio de escritura, que es huella del trabajo del sujeto con el lenguaje, quedan atrapadas las miradas de los personajes, del narrador-protagonista y del director, y porque en ese espejeante universo fílmico fija y organiza la lectura y la escritura el espectador-lector-investigador. El lugar de producción de tal mirada y experiencia es la Teoría del Texto y Análisis Textual, práctica que acentúa el valor, no del goce pulsional de la polisemia y la fragmentación, sino de la experiencia fundadora del lenguaje, de la configuración simbólica del sujeto que a través de los relatos sostiene lo humano.

El Texto-*El espejo* es obra central y eje especular de la cinematografía de Andrei Tarkovski, puesto que en ella despliega con mayor eficacia su escritura fílmica, el modo del relato y el tipo de héroe o protagonista; un texto donde se difuminan por completo los géneros y resalta la singularidad de la autoría. Este estudio, además, es un intento por franquear la mirada indescifrable de cierta crítica que convierte el cine de Tarkovski en la obra de un genio exclusivo e impenetrable, cuando no obscuro y anacrónico; aspectos que lo despojan de la trágica y valerosa experiencia humana que atraviesa su vida, así como de la propuesta central de su obra que lo convirtió en uno de los grandes maestros del cine.

II. LA TEORÍA DEL TEXTO



El espejo (1974)

En la época del derrumbe de los mitos, de los efectos deconstructivos del sujeto, del relato y la verdad, la teoría general del texto articula el sujeto con el deseo y el lenguaje, intentando reconstruir lo hasta ahora deconstruido por los discursos de la posmodernidad. El análisis del texto no se queda en las categorías y taxonomías de tipo estructural y

¹jcgoyesn@unal.edu.co. Profesor del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura -IECO- de la Universidad Nacional de Colombia. Este artículo es una síntesis de la tesis doctoral (Cum Laude) defendida en octubre de 2014 en la Universidad Complutense de Madrid.

lógico que desarticulan la subjetividad que lo recorre. Lo que aquí se propone, es acrecentar la experiencia del sujeto al trabajar con su deseo.

La mirada espejeante es el resultado de la andadura por el texto-*El espejo* (1974) de Andrei Tarkovski, desde las nociones nucleares de la Teoría del texto y El análisis textual a la manera como han sido desarrolladas por el investigador y profesor de la Universidad Complutense de Madrid Jesús González Requena [2]: el lenguaje movilizad en el entramado de texto, sujeto y deseo; la escritura y la lectura como procesos distintos a los de la comunicación cuya eficacia es transportar el mensaje sin fisuras; el sujeto de la enunciación y del inconsciente que emerge en las hendiduras de la escritura fílmica; la experiencia de lo real que tiene su origen en el punto de ignición y que a su vez desestabiliza el sentido tutor o sentido cristalizado por la crítica y fijado por la ideología; los modos del relato (clásico, manierista y posclásico) como ámbitos para pensar la crisis de los relatos míticos, la disolución del héroe y la deconstrucción del sujeto y la verdad; y los tres niveles de análisis: lo semiótico (los signos), lo imaginario (las imágenes), y lo real imposible de significar (del sexo, la violencia y la muerte) articulados a la dimensión simbólica del lenguaje [3].

La razón comunicativa desecha las imágenes enigmáticas e incoherentes y homogeniza las múltiples voces que despliega la subjetividad, o las explica como defecto del sistema cognitivo donde todo coincide o debe coincidir. El texto artístico no es inteligible, pues es el blanco de lo real, ese desgarre que fuera de los signos y las imágenes no es articulable e imposible de soportar. En esta frontera insondable del lenguaje se instala el *Punto de ignición*, una noción propuesta por González Requena para afrontar la lectura del texto en general y el fílmico en particular como “saber de procedimiento” y no como “mera garantía de objetividad” [4]. Esta cronotopía concreta del texto fílmico del cual el sujeto nada sabe, son punzadas que hienden y reclaman insistentemente una lectura y escritura al pie de la letra.

El análisis textual es pensamiento y práctica a la vez; de la misma forma que la lectura no puede performar otra cosa que la escritura. Sigmund Freud, al reconocer el poder de la palabra, funda en ella su método; observa que el analizado habla, dice, relata, pero así mismo calla, resiste, enmudece. Al poner en práctica el método textual, el analista focaliza no solo lo que el texto dice, sino que atiende a su apalabramiento y a los silencios contenidos en él. Tiene sentido, entonces, la idea de que tanto los sueños como las obras de arte pueden ser abordados como textos semejantes y diferentes al mismo tiempo, pues es la experiencia estética de un sujeto que deja hablar al texto, e intenta en su escucha caminarlo y padecerlo acudiendo a voces iluminadoras que se citan y reflexionan cuando el desarrollo mismo de la escritura así lo requiere.

En el análisis se usan algunos conceptos y procedimientos del psicoanálisis, la semiótica, la antropología y la cinematografía. De allí que si las teorías y métodos que dan cuenta de la significación (comunicación) no se hacen cargo de la experiencia estética (el sentido), el análisis textual lo hace re-

introduciendo la experiencia del sujeto (su deseo) en la materialidad del lenguaje, enfrentando *el sentido tutor* que es la cara de la evidencia (la ideológica) que se eclipsa descubriendo otra oculta donde la interrogación florece (la textual); ese sentido fijado que limita y cristaliza la lectura evitando que el lector nada quiera saber de lo que en esa andadura podría desgarrarle [5].

El hecho de que el texto sea intransitivo y reticente al significado, implica que quien lo analiza no pueda tejer todas las significaciones que circulan en su textualidad; el analista asume y se compromete con aquellas resonancias que logran darle sentido a su experiencia textual y que movilizan su inconsciente en procura de articular las dimensiones imaginaria y simbólica. La lectura al pie de la letra o *deletereose* manifiesta como huella textual—la palabra, la imagen, el plano, el sonido, el gesto, el silencio—, como evidencia de las acciones del deseo del sujeto en su enfrentamiento con lo real.

Sin el contrato tácito entre *Director-Film-Espectador*, es decir, sin la experiencia del lenguaje del inconsciente, no es posible que haya una identificación primaria con la narración cinematográfica; más allá, claro, de las identificaciones secundarias con actores y actantes que resultan contradictorias por la conmoción que expresan. Después de todo, una obra de arte supone la ligazón orgánica entre idea y forma, y puesto que para Tarkovski el cine es el arte más realista, *El espejo* está destinado a emocionar con los acontecimientos que narra y la profundidad de sus imágenes que se concatenan entre sí de forma poética, pues no son verosímiles; la realidad tarkovskiana es más fantástica de lo que parece y guarda una verdad tan personal como universal que no repara en expresarla. Lo real brota del interior de este artista tanto como viene del exterior desgarrándolo; su intento por contenerlo y evitar que lo humano se deshaga es parte de su sacrificio.

III. ANÁLISIS TEXTUAL DEL FILM



El espejo (1974)

La bibliografía existente sobre la obra del cineasta ruso está concentrada, en su mayoría, en los últimos films o trata en general toda la producción del autor en relación con su vida. De *El espejo* se encuentran capítulos de libros y, sobre todo, artículos en revistas, la mayoría difundidos por internet; con excepción de *Mirror* (2001) de Natasha Synesius, considerada la primera tesis sobre el film [6]. El análisis textual da cuenta de cómo *El espejo* transgrede los géneros

cinematográficos y es el eje biconvexo al interior del cual reverberan efectos de sentido en relación a toda la filmografía del director ruso: la anterior [*Los asesinos (Ubitytsy*, 1958), *El violín y la apisonadora (Katok i skripka*, 1960), *La infancia de Iván (Ianovo Destvo*, 1961), *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris (Soyaris*, 1972)] y la posterior [*Stalker* (1979), *Nostalgia (Nostalghia*, 1983) y *Sacrificio (Offret*, 1986)].

Las relaciones intertextuales de *El espejo* con la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, y de ésta con el contexto histórico y cultural ruso son complejas y contradictorias; su producción artística y posición estética creó desconcierto en el régimen socialista poststalinista e incomodó también a occidente. A nivel de la lectura intertextual de la obra tarkovskiana se observan influencias decisivas de pintores como Andrei Rublev, Leonardo da Vinci, Vittore Carpaccio, Piet Mondrian y Kasmiri Málevich; de músicos como Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi, Henry Purcel y Vyacheslav Ovchinnikov; de filósofos como Friedrich Nietzsche, Pavel A. Florenski y Viatcheslav Ivanovich; de narradores y poetas de la talla de Aleksandr Pushkin, León Tolstoi, Fiódor Dostoievski, Borís Pasternak, Osip Mandelstam, Marcel Proust, Hermann Hesse, Arseny Tarkovski (su padre), y cineastas vanguardistas como Alexander Dosvzhenko, Mijail Romm, Luis Buñuel, Robert Bresson, Ingmar Bergman.

En el análisis del film *El espejo* asume la composición de la obra intentando encontrar no una normativa que la expresa como el objetivo final, sino un itinerario creativo, pulsional, emotivo, que da cuenta de la lucha lírica que libra el héroe entre la trama y el fondo. Siguiendo la lógica poética del film se identifican once secuencias: la estética del tartamudo (el prólogo), de la omnisciencia a la presencia, la escena primaria, la errata y la culpa, el eterno retorno, lo real es increíble (el centro del film), el sueño reiterativo, la dacha gótica, la casa del espejo, la voz de Orfeo, y el retorno ventral. Un montaje heterodoxo, como insólita fue la concepción del guión y su rodaje. ¿Cuál es el género: dramático, lírico, épico? ¿Es un documental y/o un argumental? ¿Es una docuficción, un falso documental, un ensayo audiovisual? ¿Es experimental, underground? En fin, las preguntas podrían prolongarse, pues ésta es una de las características artísticas que hace de *El espejo* una de las obras cinematográficas más inquietantes de la segunda mitad del siglo XX y que aún hoy mantiene relevancia.

Aunque la tarea comenzó con algunas secuencias que *el punto de ignición* convocaba –en desorden y sin conexión aparente entre sí–, para la redacción final de este estudio las secuencias aparecen en el orden narrativo en el que el film tiene lugar. Con esta estrategia se intenta seguir el mismo procedimiento que el director concibió para darle coherencia poética al montaje. Un par de pistas señaladas tanto por el coguionista (Alexander Misharin) como por el propio director muestran dificultad para ordenar el material capturado en el rodaje, pues el guión aportó muy poco. El montaje final fue fruto del hallazgo de una pieza que armó el rompecabezas y que se ubicó en el prólogo cobrando sentido. Dicha secuencia es un documental de corte científico donde aparece un chico

tartamudo que es hipnotizado por su psicoterapeuta y quien finalmente logra que hable de forma clara y fuerte. Sin embargo, el film debía comenzar de manera distinta, pues hay otra pista que posee carácter más narrativo y autobiográfico: es la escena de un hombre que al borde de la muerte recuerda y narra su infancia. No obstante, esta escena que señala directamente al director del film se montó antes del final; en su lugar, y aunque no estaba previsto, se introdujo en el esquema narrativo a un narrador-personaje (alter ego del director) que comparece –voz en off– detrás de la cámara, que ve y participa de la escena a partir de los recuerdos.

En el texto-*El espejo* se advierte que el Lenguaje es movilizado en su totalidad no por el deseo, en cuanto relato que carga una promesa, sino por su déficit, en tanto fascinación que el narrador-personaje (alter ego del director) experimenta con el objeto del deseo: su madre. El sujeto escindido emerge en los intersticios de la enunciación fílmica, en las fisuras y huellas que desata la experiencia de lo real que en *El espejo* habita. Este sujeto que no existe a priori ni es racional sino inconsciente, tartamudea sin saber quién es o qué dice produciendo diversos efectos de sentido, y se materializa y apasiona en los límites donde el relato parece desvanecerse por completo. Es una narración fragmentaria, aglutinadora, repetitiva; en una palabra, espejeante. Es tarea, entonces, apalabrar simbólicamente esa pulsión deconstructora, darle forma a lo indecible del espacio sagrado del texto artístico e inteligibilidad a lo real en tanto escapa al orden de los signos y al de las imágenes. Lo textual es entendido aquí como ámbito estético que interroga la verdad del sujeto desestabilizando el sentido fijado.

Como en otros films de Tarkovski, en la narración de *El espejo* parece dibujarse, en un principio, el deseo de un sujeto por cumplir con una tarea en busca de un objeto del que carece; mas, si el narrador protagonista intenta cumplir con una tarea, incluso, pareciendo que la cumple, no obtiene finalmente objeto de deseo alguno, y la conciencia de este desgarrar termina regresándolo al silencio de lo inanimado, al origen donde todo está por comenzar. No en vano los personajes tarkovskianos se marginan, inmolan o caen en la locura. El relato no narra trayecto alguno, sino que acontece poéticamente por asociaciones, pivota en espejo prolongando el cierre indefinidamente; de allí la presencia del prólogo y el epílogo. Alex (Andrei), el narrador-protagonista de *El espejo* se destina a sí mismo la tarea de poner en escena los recuerdos más vívidos, esforzándose por no agregarles nada ajeno a su propia naturaleza; no importa si son o no agradables. El cineasta quiere contar sus fantasmas traumáticos, pero no puede hacerlo más que a partir de «recuerdos encubridores» que la memoria consciente selecciona como auténticos, tal como lo supone el psicoanálisis freudiano [7].

El protagonista de *El espejo* no es un héroe de fuerza y excelencia, sino un «héroe lírico» que recoge vestigios como arqueólogo; un notario de signos que da testimonio del desbarajuste del mundo que intenta salvar; en realidad es una persona que intenta expresar su experiencia interior y, por lo tanto, es más pensamiento que acción, o acción absurda que no alcanza a ser acto necesario. La crisis o expulsión del héroe

de la imaginación artística y la renuncia al relato clásico que comenzó con el romanticismo y se afirmó con las vanguardias, es un rasgo consolidado en la cinematografía de Tarkovski; no obstante, padece esta ausencia con nostalgia. Es esta autoconciencia la que hace que exista contaminación manierista en su escritura. En *El espejo*, en *Esculpir en el tiempo* (*Sapetscatljonnoje wremja*, 1988), como en *Martirologio* (*Tagebucher* 1970-1986), obra que recoge su pensamiento, no cesa de evocar lo clásico al interior mismo del encuentro de los contrarios: atracción y repulsión; lo bello al filo del horror. No en vano el cineasta escribe que es imposible decir con precisión si el retrato de la Ginebrina de Benci de Leonardo Da Vinci que cita en un momento del film resulta simpática o desagradable, porque a la vez que atrae, repele: “Hay en ella algo inexplicablemente bello y algo declaradamente diabólico, que nos asusta. Algo diabólico no en el sentido de la atracción romántica. Algo que, simplemente, está más allá del bien y del mal. Una magia de signo negativo, que encierra algo casi degenerado y, sin embargo..., bello” [8].

Varias isotopías ponen cierto orden textual a la mirada espejeante del film: una es el viento, metáfora de la ausencia/presencia del padre que rodea la dacha, que la azota y se marcha, y las voces *acusmase* (Michel Chion) del narrador-protagonista y del padre poeta, omnipotentes, atemorizantes, melancólicas[9]. Las palabras no explican las imágenes, sino que crean un mundo paralelo como la banda sonora, multiplicando los efectos de sentido. La presencia de los poemas de Arseni Tarkovski revelan la identificación conflictiva entre el padre y el hijo, en el centro mismo de la conciencia creativa. Si Arseni (el padre) era poeta verbal, Andrei (el hijo) lo será de la imagen. Si las palabras son débiles –decía Tarkovski–, las imágenes son fuertes, absolutas, bellas, eternas; he allí el perfil agonístico con sus padres artísticos (Bach, Da Vinci, Nietzsche, Pushkin, Dostoevski, Bresson) y con su padre biológico no a nivel edípico sino a nivel imaginario, en la expresión poética.

La casa es otra isotopía, en ella la madre bordea los límites entre el recinto y el bosque, junto a ella las puertas y la imposibilidad de abrirlas, o cuando están abiertas el niño accede en medio del suspenso hacia algo siniestro que se precipita; tales son las imágenes de la mano que acosan desde la sombra o el pavoroso viento que libra un combate con las cortinas en el umbral de la habitación. Lo propio ocurre en algunos momentos del film con la cámara que en subjetiva franquea la prohibición y logra otear por entre las habitaciones sin detenerse, pues algo la hace huir. Las mujeres reinan en las entradas de las casas; ellas obstruyen y/o permiten el paso hacia su interior. Inevitable asociar el borde topológico adentro/afuera donde se mueve el inconsciente, con las isotopías prohibición/transgresión, afecto/rechazo que se leen en la leche arrojada al piso por una campesina frente al hijo y su madre, en la que gotea mientras Alexéi se mira indescifrable en el espejo y en la imposibilidad del niño de beber la leche del jarrón. La leche asociada a lo nutricional y materno no puede ser consumida; la madre se ve siempre a distancia de su hijo, extraña e inalcanzable.

Los espejos componen una potente isotopía que, desde el inicio hasta el final del film, se formulan como modos de representación de la realidad (la televisión, el cine, la fotografía), metáfora de la historia y la memoria (identidad, generaciones, cultura) o del acto creativo (lógica poética, conciencia imaginaria entre la palabra y la imagen). En *El espejo* todo se refleja y repite: personajes (los mismos actores); movimientos de cámara y fotografía (el travelling, los sepas, el blanco y negro); objetos escénicos (el jarrón, el libro, la mesa, el cuchillo); materias (leche, agua, barro, árboles); espacios escenográficos (la dacha, el apartamento); ambientes sonoros (música, sonidos naturales). Frente al espejo de la casa del bosque algo alumbra y apaga; tiene lugar una de las experiencias más dolorosas y conscientes de cuantas hay en el film; lo demuestra la imagen del espejo que arde literalmente en llamas, insertada en la introspección que lleva a cabo Alexéi a los trece años. Esta escena que interroga su identidad rima con el «secreto femenino» que comparten su madre y Nadezha en la habitación contigua a puerta cerrada, y con la mirada del narrador-personaje detrás de la cámara. Es una escena que en seguida reenvía a otra interrogación identificatoria de Alexéi a los cinco años, vinculando una capa del pasado al presente: después de ser perseguido por el tempestuoso viento que coincide con la voz en off del poeta-padre, el niño entra a una habitación sombría y frente al espejo intenta beber la leche del jarrón que soporta entre sus manos, pero fracasa; entonces nace como Orfeo teniendo que vivir con ese deseo no cumplido; de repente atraviesa el espejo en dirección a una “Eurídice pobre” (voz en off del poeta) para devolverla a la vida, pues del otro lado está el agua del estanque en donde el niño nada en dirección a su madre que lava la ropa en un manantial del bosque.

Los espejos, las puertas, los umbrales de la casa y el jarrón (con flores, con leche, con un reloj de cuerda), espejean como vivencia insatisfecha, narcisismo, prohibición, culpa y acto creativo melancólico. La conciencia fagocita otras conciencias, las voces son fragmentos de otras voces en la estela de lo que el propio Tarkovski denominó «la sangre, la cultura y la historia», o «la niñez, la patria, la tierra» [10]. El acto creativo que se formula aquí asocia *imágenes-tiempo directas* [11], memoria traumática, naturalismo pulsional, materialismo surreal; toda una cinematografía como espejo del sujeto moderno. Una ambigüedad original, una diosa atractiva y repulsiva recorre el film de Tarkovski. Frente al cine irónico, lúdico y de denuncia de su tiempo, *El espejo* es poético y filosófico; su material formal es experimental y se acerca al cine de ensayo.

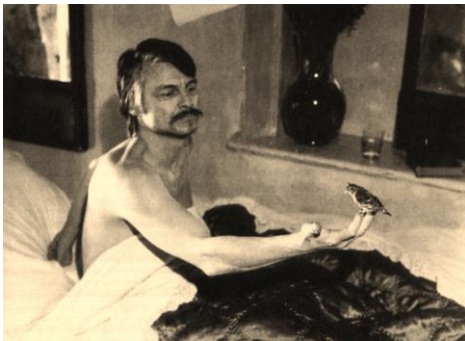
El film que procura comportarse como un acto vital donde la emoción se eleva, es a la vez una experiencia que no fluye y que se cortocircuita como «un remolino de situaciones y de recuerdos» [12]; en síntesis, una estética del tartamudeo. En este sentido, *El espejo*, es un texto paradójico porque queriendo enfatizar los lazos afectivos entre los personajes, las generaciones, la memoria familiar y el tiempo histórico, la comunicación tartamudea.

Como todo artista moderno, el cineasta encuentra riqueza creativa en la infancia, y es esta la que motiva su arte;

sin embargo el narcisismo primario, la melancolía de esa pérdida originaria y los «diversos complejos» de los cuales quiere liberarse el personaje, son aspectos de la vida rodeados de palabras débiles que no pueden localizarlos y decir lo que quisieran. El protagonista-narrador es un melancólico y esquizoide que no acata la ley ni confía en la palabra; por ello, se enfrenta a su tensión simbólica y solo le importa la verdad desnuda de los recuerdos, la masa emocional de cada instante vivido, archivado en la memoria y recordado de manera fragmentada y poética. *El espejo* al involucrar la experiencia propia y los sentimientos de los demás, es un texto confesional, evocador de cosas que debiendo permanecer ocultas retornan e intentan superar una experiencia pasada, un deseo insatisfecho. El espectador de *El espejo* está frente al *déjà vu* de lo siniestro: abandono del padre, escena primaria, deseo incestuoso, anhelo de eternidad, culpa, eterno retorno, crítica a la palabra que, paradójicamente, no cesa de decirse. En el relato posclásico la palabra carece de simbolismo, o cuando menos está rota y alucina; no guía sino que arrastra a lo oscuro de la condición humana.

El narrador-protagonista, atendiendo una carencia comparece en el film como huella de la realidad (imágenes-fragmentos) que anhela dolorosamente lo absoluto y cuya justificación «son las convulsiones del alma por las que debe atravesar al final de sus días»[13]. En su lecho de muerte y como una estremecida proclama al hombre contemporáneo, el héroe-lírico sabiéndose un pájaro que no puede volar se declara impotente y egoísta: «¡Dejadme en paz! Yo solo quise ser feliz». Culpable de no haber podido pagar la deuda contraída con la vida y de no haber correspondido a quienes lo aman, se afirma en los otros repitiéndose en los sueños, los recuerdos y las emociones, como en un espejo roto.

IV. CONCLUSIONES



Andrei Tarkovski en *El espejo* (1974)

La teoría del texto y el análisis textual aplicado al film es una propuesta de lectura y escritura de gran eficacia para que el espectador —llámese investigador, analista, crítico—, enfrente la crisis de la cultura sin relato, y el prestigio del lenguaje discursivo en la sociedad de la comunicación y la transparencia. La cultura educativa puede reactivar la experiencia del sujeto del deseo y del inconsciente como distinta —y por ello mismo necesaria— frente al sujeto estándar del discurso educativo de las competencias y habilidades lingüísticas bajo el modelo del aprendizaje significativo-comunicativo. Ante el conocimiento del cálculo y los

resultados tangibles, es preciso abrirle espacio al saber de lo real de la violencia, el sexo y la muerte que pulsa sin sentido, sin forma, y que amenaza todo el tiempo con desestabilizar la cultura. El sujeto que en la posmodernidad posestructuralista comparece precario como un espejo roto lleno de información y de mensajes que lo angustian puede ser acompañado con la producción de sentido y la dimensión simbólica de los textos míticos, sagrados, literarios, artísticos, como *El espejo*.

Tarkovski mantuvo una contradictoria relación con las vanguardias cinematográficas soviéticas comandadas especialmente por Serguéi Eisenstein y Dziga Vértov, a quienes veía como intelectuales recalcitrantes y formalistas. En cambio reivindicó la fuerza telúrica de Alexander Dovzhenko, a quien llamó el verdadero poeta del cine. Cineastas de su generación como Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, e incluso filósofos como Jean-Paul Sartre pudieron avistar la fuerza estética de su cine como algo singular e irreplicable que transita entre la realidad y el sueño.

El espejo es todo un palimpsesto de temas, personajes e imágenes que se reescriben constantemente; así, por ejemplo, aspectos formales como el prólogo y el epílogo; la dacha, la madre, los espejos, la música y los sonidos de la naturaleza; las escenografías devastadas, húmedas y enlodadas, siempre en ruinas; el agua, el fuego, el aire y la tierra que coexisten en una pugna eterna que los une (*Eros*) y al tiempo los separa (*Tánatos*). Hecho significativo si se tiene en cuenta que su cinematografía proyecta un exacerbado romanticismo y la sensación extraña de ser un arte anacrónico al tiempo que experimental. Así, la imagen es la observación de un hecho en el tiempo, una revelación de lo absoluto y lo verdadero con alcance universal; el cine es el arte más intimista y realista y, en tanto que espejo de la naturaleza es un acto vital; es sueño y memoria creativa que difumina las fronteras entre la realidad y la fantasía; el director, sin otra mediación que las emociones, ofrece su mundo interior al espectador, que tiene que completar la obra fílmica con sus propios vínculos poéticos; la banda sonora debe crear una extensión de las imágenes construyendo un mundo paralelo.

El cine tarkovskiano se realizó al margen de lo discursivo-lineal e ideológico, del drama y la acción externa; en su lugar encontró en las imágenes lo más interior y por tanto lo absoluto e infinito, lo real del sueño como espejo de la vida, el lirismo de lo concreto donde se esculpe el tiempo, la belleza de la desolación y las ruinas, lo atractivo y a la vez repulsivo de la naturaleza. Los personajes de las películas de Tarkovski encarnan un humanismo que busca ciertos valores éticos y espirituales que, sin embargo, sobrepasan sus fuerzas y su destino. Queda, entonces, «la calma olímpica de la forma»[14], el arte como algo auténtico destinado a prevalecer. A partir de *El espejo* su cine se volvió más alegórico, místico y filosófico; el cine-acción de sus dos primeros largometrajes cedió ante el cine-pensamiento.

En *El espejo* la infancia es protagónica a través de un niño (Alexéi/Ignat) que es puesto en escena como alter ego de

un narrador en off (Alexéi/director). El film cuenta la historia de un adulto que vuelca su interior de manera lírica, que muestra las imágenes tejidas por la memoria con los hilos de la infancia (la sangre), la historia (la patria) y la cultura (la tierra). Es cronotopo del pasado que sobrevive en un presente continuo, de las generaciones que no únicamente se enlazan sino que se repiten, de la pesadilla acontecida en la infancia que no cesa en el adulto, de las voces en off que configuran la conciencia y que más allá de redimir condenan; escenas todas a las que el narrador-personaje-director una y otra vez retorna. El tiempo no parece avanzar y pivota atrapado en la memoria y en los sueños, y el espacio reaparece como en un *déjà vu* de prohibición/transgresión. *El espejo* es el eterno retorno de la infancia a la melancolía por el padre ausente, a los recuerdos y sueños que donan omnipresencia e inmortalidad a la madre, representada también en *La dacha* y la naturaleza poderosa e indestructible. Como lo advirtió Fiódor Dostoievski en *Diario de un escritor* (1887), y cuyo texto reedita de varias formas el cineasta: los recuerdos de infancia son los que más influyen en el hombre; poco importa si se piensa o no en ellos y si son o no dolorosos.

La enunciación en *El espejo* no «habla claro», porque abandona la construcción dramática e intenta «suprimir del todo» el relato, se desentiende de los personajes y sus acciones y se concentra en el goce que los invade, en la verdad interior que los desgarran. La cámara es la pulsión escópica del narrador que no cesa de moverse, y las subjetivas no descansan en la mirada de los personajes sino en objetos, sueños, fantasías, trozos de naturaleza, cosas donde el tiempo deja su huella. En la escritura filmica aflora el sujeto escindido de la modernidad y la quiebra del discurso comunicativo modélico de la estética posclásica. Este desgarramiento tiene que ver con la caída del universo simbólico que sostiene al relato clásico, con la palabra debilitada, con la omnipresencia tan atractiva como repulsiva de la madre que escribe la culpa del hijo, con la ausencia del padre en la estructura familiar no siendo posible la castración simbólica que fija el Edipo y, con la identificación imaginaria del hijo con el padre.

En lo real del agua que es espejo de la maternidad, de lo informe y de la eternidad, Tarkovski fijó la imagen absoluta que invadió su mundo desde adentro e inundó su vida desde afuera. Desde su infancia el fuego pulsional de su deseo, en cuyo horizonte aparece el fantasma de la madre-diosa no pudo ser modulado ni apagado; porque así como el agua acecha los alrededores de la dacha y destruye sus interiores, también la casa arde en llamas. El horror y las ruinas alientan lo bello. La imagen del agua es reiterativa y sorprendente porque aparece camuflada en cualquier estado de la materia; es una molécula (una mónada) de su remojo inconsciente que lo condujo al límite de lo irracional. No en vano, algunos de los títulos de *El espejo* fueron *El torrente loco*, *El día blanco*, *Confesión*, *Martirologio*. El retrato de la Ginebrina de Benci de Leonardo da Vinci le proporcionó la verdad que su espíritu necesitaba: atracción y repulsión. En ausencia del dios-padre emerge la diosa-madre. Al caer el Padre en la Cultura Occidental se desvanece el mito y el relato, y toma posesión la divinidad femenina materna que reina en los espejos, en el agua y el fuego, en las puertas y la casa, en el sueño y la naturaleza; que

lo copa todo en una atracción fatal.

En la obra de Tarkovski el «cucu» de un pájaro tartamudo marca su universo creativo, como el tiempo en el reloj de pared; no es gratuito que el «cucu» esté asociado a la madre y a la naturaleza, pues es el primer recuerdo que tiene de su infancia. La escena primordial de *El espejo* en el canto del cuclillo está asociado al viento entre el follaje y cuando la casa se desploma se hace intenso. Inevitable asociar el significado de ave de mal agüero que cifra la muerte entre los campesinos rusos. Lo que pudo haber sido devenir fue detención, como el ralenti de un plano secuencia que se repite; el tiempo fue, en resumen, represión y trauma. Para Sigmund Freud, en *Más allá del principio de placer* (1920), el principio de repetición se presenta sin que el sujeto lo sepa, es la marca del trauma original del nacimiento y la impotencia del sujeto por borrarla [15]. Pulsión de muerte, entonces, retorno de lo mismo. Si los sueños como los mitos, los cuentos de hadas y las obras de arte pueden ser abordados como textos semejantes, *El espejo* es un intento angustioso por realizar el deseo y concientizar la culpa, una experiencia profundamente humana por hacer aflorar aquello que estaba olvidado y/o reprimido.

V. AGRADECIMIENTOS

A Jesús González Requena, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, España, por su generosa amistad y apoyo con su invaluable saber del que intenté dar cuenta en mi tesis doctoral. A la Universidad Nacional de Colombia, especialmente al Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura IECO, por conceder el tiempo que posibilitó esta valiosa experiencia.

VI. REFERENCIAS

- [1] Tarkovski Andrei, *El Espejo (Zerkalo)*, 1974), production Mosfilm, Moscú, 1974. Colección DVD, Track Media, Barcelona, 2006
- [2] González Requena Jesús. Web personal. Disponible en: <http://gonzalezrequena.com/index.html>
- [3] González Requena J., *Clásico, Manierista y Posclásico*. Los modos del relato en el cine de Hollywood, Valladolid: Ediciones Castilla, 2016
- [4] González Requena J., *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura a propósito de El manantial de King Vidor*. En *El análisis cinematográfico (Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis)*. Madrid: Universidad Complutense, 2005, pp. 37-38
- [5] González Requena, J. (1991). *S.M. Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra, pp. 9 y 17.
- [6] Synesius Natascha. *Mirror*. London-New York, Tauris Publishers, 2000.
- [7] Freud Sigmund. *Novela familiar del neurótico* (1972). En: *Obras completas* (IX). Madrid, Amorrortu, 1908.
- [8] Tarkovski A. *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp, 2005, pp. 131-132.
- [9] Chion Michel. *La voz y el cine*. Madrid, Cátedra, 2004, pp. 29-56. *La audiodivisión* (1993). Barcelona, Paidós, 1990, pp. 69-130.
- [10] Tarkovski A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 218.
- [11] Deleuze Guilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós, 1985.
- [12] Llano Rafael. *Vida y obra de A. Tarkovski*. (I), Valencia, Ediciones de la filmoteca, 2003, pp. 367-369.
- [13] Tarkovski A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 233.
- [14] Freud, S. *Más allá del principio de placer*. *Obras completas* (XVIII). Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004
- [15] Tarkovski A. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 101