

# La mirada espejeante de Tarkovski

JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ

Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO)  
Universidad Nacional de Colombia

---

## Tarkovski's Shimmering Gaze

---

### Abstract

Taking a sequence from the film *The Mirror* by Andréi Tarkovski (1974) –scenes 14 to 16– and through its textual analysis, I propose a reading that articulates from isotopes such as the wind, the mirror, the dream and the mother, the temporal and narrative dislocation caused by the internal movements of memory, the filmic specular enunciation and the poetic experience of the ethic-moral self-knowledge of the subject who narrates the film; a lyric hero without a face since he is always behind the camera. The classic story is undermined by the emotional power of the images, its associations, which “explode” the material they are made from; this explains the tear, the passion that inhabits the film, its broken narrative and its mannerism which holds the filmic writing, the melancholy which patches the memories and dreams in a subjective time, integrating different spaces and several generations.

**Key words:** Tarkovski. Shimmering Gaze. Mannerism Writing. Orfeo. Subjective Time.

---

### Resumen

Desde el análisis textual de una secuencia del film *El Espejo* de Andréi Tarkovski (1974) –escenas 14 a la 16–, propongo una lectura que articula desde isotopías como el viento, el espejo, el sueño y la madre, la dislocación temporal y narrativa provocada por los movimientos internos de la memoria, la enunciación fílmica especular y la experiencia poética del autoconocimiento ético-moral del sujeto que narra el film; un héroe lírico sin rostro, pues siempre está tras la cámara. El relato clásico es minado por la fuerza emocional de las imágenes, sus asociaciones, haciendo “explotar” el material del que están hechas; de allí el desgarrar, la pasión que habita en el film, su troceado narrativo y su manierismo que hace ostensible la escritura fílmica, esa melancolía con la que remienda los recuerdos y los sueños en un tiempo subjetivo integrando distintos espacios y varias generaciones.

**Palabras clave:** Tarkovski. Mirada espejeante. Escritura manierista. Orfeo. Tiempo subjetivo.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 43-59

---

*El poeta crea la armonía partiendo del caos*  
Alexander Blok

## El viento ronda la casa

Antes del sueño que está a punto de ser narrado por Alexei, voz en off del protagonista del film, aparece una imagen en plano fijo de un trozo

1 Esta imagen sirve de transición entre la escena donde aparecen María y Alexei discutiendo la suerte de su hijo Ignat. La escena termina con la conversación sobre la zarza ardiente, justo cuando Ignat ha salido al patio y quema las ramas de un árbol seco, mientras sus padres lo ven a través de la ventana.

2 En una toma parecida al comienzo de la película, el sonido del cuclillo seguido de la fuerza del viento que agita con energía las hojas marca el instante en que Alexei de cinco años se despierta, y como si se tratara de un sueño donde el padre acaba de llegar a la casa, exclama "Papá"; en seguida se levanta y camina en dirección al cuarto contiguo donde duerme su madre, vuelve a sonar el cuclillo, el niño se detiene en el umbral y mira una prenda blanca que es lanzada de un extremo a otro de la habitación. A continuación, en plano medio, aparece el padre de Alexei desnudo mientras la madre se baña el cabello en una tinaja. El análisis de esta secuencia no hace parte de este texto.

de vegetación en sepia, cuyas hojas iluminadas tenuemente por los rayos de sol se mueven tocadas por un viento apacible; a lo lejos, el canto de un cuclillo acentúa su extraña belleza<sup>1</sup>.



F1

Es una imagen que se repetirá en el film varias veces, y en la secuencia que nos ocupa tres, con ciertas variaciones en el encuadre, el movimiento del plano y la duración<sup>2</sup>.

Este plano donde aparecen árboles, pero sobre todo hojas, dura cinco segundos; ya dijimos que abre la secuencia o mejor, engarza la anterior con el sueño que está a punto de comenzar. Se trata de una metáfora de la ausencia del padre. En el inicio del film el narrador escribe esta huella al tiempo que habla del padre que se ha ido y no volverá. En la imagen un hombre se acerca a la casa y luego se va, cuando está al borde del camino un viento fragoroso lo detiene, recorre los pastizales, lo envuelve y sigue en dirección a la dacha donde están la madre y sus dos hijos.



F2-F5



3 LLANO, Rafael. *Vida y Obra Andrei Tarkovski (T.1)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002, p. 389.

Ausencia sí, pero en presencia, y además también fantasmal e incluso siniestra, como se verá en seguida. El poeta Arseni Tarkovski, padre de Andrei, dejó la familia en 1935 ó 1936, cuando éste tenía 3 ó 4 años. De suerte que Andrei creció entre mujeres, por lo mismo que siempre echó en falta a su padre y sufrió mucho por ello<sup>3</sup>.





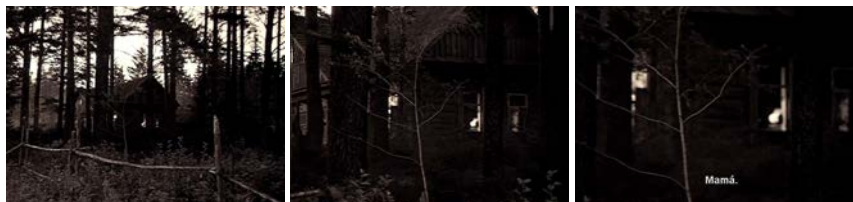
F6-F17

Pero si en la primera toma el viento es apacible, en la que sigue, por el contrario, muestra un viento tempestuoso, el travelling en ralentí lo acentúa. Esta escena en sepia dura 53 segundos y es la más larga de cuantas aparecen en el film. El niño pasa por detrás de un jarrón en cuyo interior se inscribe lo que parece ser el icono de un laberinto o la máquina de un reloj de cuerda, ¿un tiempo retenido y eternizado en un jarrón? A su lado hay una navaja entreabierta y la punta de una cortina blanca bordada a mano que se mece suavemente. El plano secuencia inicia con un zoom out desde el detalle de la cuerda del reloj dentro del jarrón, le sigue un largo paneo de derecha a izquierda que muestra al niño en dirección a la casa en penumbras rodeada de árboles de pino, encuadra la casa y termina en zoom in que desenfoca en una de las ventanas, en donde apenas se divisa algo de luz y la silueta de un árbol cuyas ramas están secas<sup>4</sup>. Dos espacios disímiles quedan relacionados (espejados) por la enunciación fílmica: un jarrón en cuyo interior las ruedas del tiempo se han detenido y la dacha fantasmal, gótica, oculta entre los árboles. La música expresionista del piano acentúa el suspenso sobrecogedor de la escena. Fuera de campo, el niño llama a su mamá pero nadie responde; de repente se ve una mano detrás de él que intenta abrir una puerta, pero ésta finalmente se abre sola, lo cual acentúa la extrañeza del niño que regresa a ver como si presintiera algo; en seguida un gallo rompe con el pico el cristal de una ventana en el segundo piso, el trozo de vidrio relumbra en su espejeo.

<sup>4</sup> Por cierto que este árbol deshojado y a punto de secarse, recuerda aquel otro con el que el cineasta abre y cierra su film *Sacrificio* (1986).



F18-F20



F21-F23

El fragor del viento derrumba los objetos que están en una mesa de madera vieja. Una atmósfera de temor envuelve la escena por donde el niño corre como huyendo del viento que parece anunciar una tormenta, el chico regresa a ver como si éste lo persiguiera e intenta refugiarse en una habitación cuya puerta no puede abrir, ante la dificultad el chico se marcha; el potente fuera de campo y la huella de su sombra en la puerta desvencijada escriben un prominente abandono; segundos después la puerta se abre. Insistamos, la puerta ha resistido la fuerza del niño como si el viento la hubiera sellado, pero al cabo de unos instantes se abre sin resistencia alguna y, en su interior, vemos a la madre en cuclillas lavando y pelando papas, al lado un recipiente y un cuchillo, cerca al umbral de la puerta un perro inquieto que sale. Podríamos decir que quien abre la puerta empujándola con el hocico es el perro, nada descabellado si pensamos en el universo fílmico de Tarkovski, en donde los perros cruzan umbrales y acompañan a los solitarios.



F24-F29

La mirada de la mujer desde adentro de la humilde habitación apunta al fuera de campo por donde su hijo se aleja; no obstante, se diría que también apunta al objetivo de la cámara, al narrador y espectador que están detrás. En esa mirada sentimos la orfandad del niño y el misterio que envuelve a la mujer que en completa calma ve a su hijo alejarse, pues nada hace para facilitar el acceso a su habitación, o quizá deba decir, a su

interior. El hecho de que el perro siga al niño no hace sino confirmar esa carencia. La madre no lo llama, lo deja irse justo cuando parece que afuera la tormenta está por empezar. Al fondo, detrás de la mujer hay una ventana; contra toda lógica, sólo en ella, se ve llover.

De la brisa suave que modula las hojas, pasando por el viento tempestuoso que derriba objetos a la lluvia hay una lógica de causa-efecto, y sin embargo, la extrañeza de que sólo en esa ventana llueva es concreta y eficaz. Algunos estudiosos de la iconografía tarkovsquiana ven en el agua que cae del cielo una gracia divina, según ello aquí parece lavar la culpa, purificar como un perdón a la mujer sola y pensativa que la cámara encuadra<sup>5</sup>. No obstante, las imágenes del agua que se repiten en el film, muestran su poder destructor como en la escena donde se desmorona el techo y las paredes, o acentúa la angustia de lo que parece una inminente tragedia, como en la escena donde la madre de Alexéi se dirige a la imprenta convencida de que un error grave se ha cometido en la edición de un libro. El propio cineasta dejó escrito: "si la naturaleza está siempre en mis filmes, no es por una cuestión de estilo, sino porque para mí la naturaleza es la verdad"<sup>6</sup>. Si el agua es una de esas verdades es porque es sagrada y por lo tanto, tan benévola como destructora. Lo propio ocurre con la ambigua imagen de la Ginebrina de Benci de Leonardo, a la que se aludirá luego. Tarkovski también decía que no veía el barro, sino la tierra mezclada con el agua; lo uno y lo otro al tiempo. Esa era la imagen que, entre otras cosas, tenía del arte y la eternidad: degeneración y belleza<sup>7</sup>.

5 Cfr. CAPANNA Pablo: *Andrei Tarkovski: El icono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones del la Flor, 2003, pp. 213-215.

6 LLANO, Rafael: *op. cit.*, p.380).

7 Cfr. TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 7 edición, 2005, pp. 131-132.

### La voz extradiegética del poeta

F30-F37



La tercera vez que aparece la vegetación es al final de la secuencia (escena 16), dura 33 segundos y tiene una variación sustancial: el fragor del viento es acompañado por el montaje de una voz poética, semejante remesón eólico parece provocado por la voz en off que recita el poema de Arseni Tarkovski, padre del cineasta, mientras el travelling en ralenti se desplaza con el accionar del viento tan vivificante como destructor. Se ve la misma mesa desvencijada en cuya superficie son removidos un candelabro, una piedra, una cuchara, un platillo y dos jarrones que han estado cubiertos por un mantel blanco. En realidad, el poema ha comenzado mucho antes conectando a Alexéi de doce años con Alexéi a los cinco. La voz y los versos son audibles únicamente para el espectador, pero parecen espejear en la memoria de la madre y su hijo mientras caminan ensimismados y pensativos a orillas de un pantano. Recuerdos retenidos como el agua oscura del pantano. La cámara se desliza por las hojas tempestuosas, para volver enseguida a la imagen de Alexéi a los cinco años que entra a la casa mientras que el poeta dice sus últimos versos. Se diría que el niño entra a la casa acompañado por la voz extradiegética que recita el poema y que parece materializarse en el viento que se abre camino hasta el umbral azotando las cortinas. El niño en cámara lenta entra con sigilo y miedo a una casa de sombras –anotémoslo de una vez–, una caverna con cortinas y con un espejo, la dirección de la mirada hacia un lado de la habitación confirma el temor. Es una escena onírica, el ralenti acentúa el sensual combate que tiene lugar allí; luego de unos segundos adviene la calma seguida de un conmovedor silencio.



F38-F43

Anotemos que a la secuencia en color (Alexéi a los doce años), le sigue otra en sepia (Alexéi a los cinco años) que nos lleva al inmediato pasado. Dos espacios y tiempos distintos, no obstante, la voz en off que dice el

poema –y el poema mismo–, se encargan de urdir las dos secuencias, pues aunque están fuera de la historia, son huellas de una enunciación fílmica omnisciente, una que convoca al padre-poeta en su ausencia. Aunque no se puede sostener que en *El Espejo* la imagen a color referencia la realidad y la imagen en sepia los sueños, este tránsito de escena parecería suceder en esta lógica, y sin embargo, la ambigüedad de sueño y realidad, se mantiene.

### El espejo de Orfeo



F44-F47

*Y sueño otra alma / vestida de otra forma: / arde y corre tímida/ en busca de esperanza.  
Se quema y sin sombras / se aleja por la tierra, / un racimo de lilas / dejando de recuerdo.  
No te lamentes, niño, / de la Eurídice pobre,*



F48-F51

*empuña el palo y corre / tras el aro de cobre, / mientras tus oídos cap - ten, / ora alegres, ora secos, de tus pasos los ecos / que repite la tierra.*



F52-F55

“No te lamentes, niño, / de la Eurídice pobre”, entona la voz en off que dice el poema de Arseni Tarkovski. Es del mito de Orfeo de lo que se trata, pero no sólo de ir a buscar una mujer al valle de los muertos, devol-

verla a la vida y, por el deseo de verla, perderla para siempre. Es una Eurídice en este caso pobre, señal inequívoca que apunta a la madre de Andréi Tarkovski y las penurias de la guerra. Pero, no únicamente es eso, también es habitar esa frontera de luz y sombra, es ir al momento de la inspiración creativa, por eso hay un espejo y la necesidad de ir más allá de su superficie alucinatoria: espejo /agua. Se trata de captar los ecos vitales y mortales de los pasos que el creador da sobre la tierra, según resuena el poema<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Este motivo mitológico ha sido fuente de inspiración en el cine, aquí recordamos por el intertexto a *Orfeo* de Jean Cocteau (1950), donde explora las intrincadas relaciones entre el artista y su creación, el espejo y el agua, la vida y la muerte.

Presentida así la tarea del artista, la cámara se embelesa en un lento travelling hacia un espejo que con mayor intensidad brilla, a medida que se acerca a través de las cortinas que no han terminado de mecerse por el remesón del viento. La escena parece señalar un laberinto, un descenso órfico en busca de la fuente creativa. Y es justamente del fondo de ese espejo que aparece el niño con el jarrón de leche, lo vemos salir entre las cortinas; el blanco de su camisa que rima con el jarrón de leche acentúa el negro del fondo, la soledad es evidente pero también la expectativa de que algo tendrá lugar en el espesor del reflejo, en la imagen especular que lo delata, pues jamás vemos al niño en el contracampo que corresponde a la realidad. Si hemos de ser literales y la imagen es literal (G. Deleuze), un hecho libre de simbolismo (A.Tarkovski), es el espejo lo que llama nuestra atención, o con mayor precisión: la imagen de la imagen, el efecto escópico que el niño, el narrador y el espectador a un mismo tiempo experimentan. Jesús González Requena recomienda atender la sugerencia de Lacan, según la cual

“el sujeto se constituye a través del espejo, en la imagen, en lo imaginario. Luego, en lo simbólico –en el lenguaje– encontrará sus credenciales, vale decir su lugar, para escapar así de la angustia brutal de los vaivenes de la reflexión. Pero un lugar no demasiado firme, pues tan sólo está tejido de palabras. Lo real quedará siempre, en cualquier caso, como algo demasiado lejano, tan sólo invocado, separado por el lenguaje que se interpone pretendiendo nombrarlo.”

Nunca se escapa, pues a lo imaginario. La coherencia que las palabras ofrecen es siempre demasiado frágil y el retorno al espejo –siempre deficitario– es inevitable<sup>9</sup>.

El niño con el jarrón de leche mira lentamente a la cámara que corresponde al fuera de campo donde él, el narrador y el espectador se encuentran físicamente. El pequeño Orfeo mira de frente buscando a Eurídice, pero Eurídice no está en el eje de cámara sino en lado

<sup>9</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 20.



opuesto como se verá en seguida. El niño ha intentado beber la leche pero algo o alguien se lo impide, la banda sonora parece proporcionar una clave: el ladrido de los perros y el pitazo del tren son señales inequívocas de que alguien se aproxima a la casa o llega de viaje. El pequeño Orfeo fracasa en su intento de beber la leche del jarrón, tendrá entonces que vagar con ese deseo no cumplido, con esa castración esencial. Por su gesto podría decirse que recuerda o piensa en algo, hasta que decide mirar hacia la izquierda, entonces la imagen se encabalga con otra de él mismo desnudo, nadando en lo que parece ser un estanque silvestre. No hay duda, acaba de suceder un nacimiento, o sería más preciso decir, un



F56-F62

alumbramiento, las imágenes en color así se escriben: del claroscuro al color azul y verdoso del estanque, del jarrón con leche a la madre que lava la ropa. El encabalgamiento de las imágenes dispara otra lectura: nace en el espejo, es decir, en la re-presentación (jamás vemos el contracampo del cuerpo físico del niño); en seguida vemos lo que el Alexéi sugiere fuera de campo: un niño –que es él mismo– de espaldas y desnudo nada cubierto por el agua clara de un arroyo silvestre, se ve la circularidad de sus orillas, lo agreste de sus ramas, ¿se necesitará más obviedad que esa para representar el útero primordial? La imagen en sepia en el espejo de cristal: lo imaginario; la imagen en color en el espejo de agua: lo real. Ambos nacimientos tienen la misma fuente, los raccord de mirada y de dirección lo confirman, ambos apuntan a la mujer que lava la ropa y que sabemos es su madre, una “Eurídice pobre”. No hay pues nacimiento simbólico, ninguna Palabra ha podido ser articulada allí, a no ser por el poema que recita Arseni Tarkovski mucho antes cuando el niño entra a la casa, pero en cuyo caso está fuera de la diégesis, ausente de este nacimiento, es más bien una añoranza, un acto de melancolía.

### Las isotopías

Tenemos, entonces, isotopías que ponen cierto orden textual a la mirada espejeante de esta secuencia del film. Se trata, en primer lugar del viento y de la voz en off tan vivificantes como atemorizantes; en segundo término, la casa y en ella la madre, las puertas y la imposibilidad de abrirlas, o como sucede en la casa de la mujer campesina que compra los aretes –en color–, el miedo y/o la vergüenza le impiden a Alexéi de 12 años golpear a la puerta, como si algo lo convocara y repeliera al mismo tiempo. Isotopía ésta que circula por todo el film. A esto hay que agregar la mano sin cuerpo que parece acosar al niño justo en el umbral de la puerta. De manera que las mujeres reinan en las entradas a las casas, ellas obstruyen y/o permiten el paso hacia su interior. Sumémosle también la imposibilidad de beber la leche del jarrón y esa otra, la del cántaro con leche que la campesina arroja al pasto frente al hijo y su madre. Los dos recipientes de leche están asociados por su imposibilidad de ser consumidos, tal como ocurre cuando Alexéi espera en la sala mientras las dos mujeres entran al cuarto a compartir un secreto, caen gotas de leche al piso desde un armario, como si no hubiera nada que las contuviera, justo

10 Esta escena donde Ignat de doce años se mira al espejo y cuyo magistral montaje acentúa el punto de ignición, es objeto de otro análisis que no puede ser abordado aquí, pues la lectura de Orfeo sufre otros matices: el espejo encadena imágenes que articulan la conciencia del sujeto en lo que el propio Tarkovski denominó “la sangre, la cultura y la historia”, o “la niñez, la patria, la tierra” (TARKOVSKI, *op. cit.*, p. 218). El acto creativo que se formula aquí asocia tiempo, montaje y recuerdos, toda una cinematografía como espejo del sujeto moderno.

antes de que el Alexéi se mire al espejo y asista a una experiencia fascinante y angustiosa que rima con la que acabamos de narrar, pero en cuyo caso bordea en vaivén el imaginario y lo real, el travelling va del campo (Alexéi mirándose en el espejo), hacia el contracampo (Alexéi en el espejo) y de nuevo al campo (Alexéi mirándose en el espejo). Allí, sin duda alguna, ocurre otro alumbramiento, quizá el más doloroso y consciente de cuantos hay en el film, lo muestran las potentes imágenes insertadas en esa introspección; nacimiento que se anticipa al primordial invirtiendo la cronología: de Alexéi de doce años a Alexéi a los cinco años. El espejo, el jarrón con flores, el jarrón con la máquina destruida de un reloj de cuerda, el jarrón y la vasija con leche, espejean ya como vivencia insatisfecha o narcisismo, ya como prohibición o acto creativo<sup>10</sup>.

Insistamos que al final de la secuencia el viento se combina con la voz extradiegética que dice el poema de Arseni Tarkovski, padre del cineasta y





F63-F68

que se sobreentiende representa al padre de Alexei adulto, el narrador-personaje. El juego entre la voz poética que está en la enunciación pero no en el acto narrativo, y el narrador-personaje sin rostro, cuya mirada troceada va más allá de lo que ven los personajes, es parte primordial de esta escritura fílmica. Esta estrategia textual de un héroe deconstruido y ambiguo que está en el relato y a su vez en la enunciación misma –hay huellas desparramadas por todo lado–, tiene nombre propio: manierismo<sup>11</sup>.

Alexei, el narrador-personaje, por otra parte, es el alter ego de Andréi Tarkovski, director del film. Las resonancias, desplazamientos y reflejos configuran un sujeto con una mirada espejeante, que no ordena el relato y administra el sentido de cuanto acontece; en su lugar el espectador tiene que asumir la experiencia de esa escritura en añicos donde se anota la pasión de un sujeto escindido, uno que invoca a su padre pero al tiempo huye de él, uno que busca a la madre pero a su vez ésta le niega la entrada o, por lo menos, no da señas de júbilo ante su presencia. Tremenda paradoja. Por otra parte, ¿no es acaso el viento que merodea la casa y azota las cortinas de la puerta quien acompaña al niño que entra en ella?, pero al tiempo, ¿no es este mismo viento el que le impide al niño de cinco años beber la leche del enorme jarrón que la contiene? Quién si no, ejerce semejante prohibición y hace que el niño (no olvidemos que es la mirada de un adulto) tenga una inquietante vivencia de la castración. A otro nivel y al inicio de esta secuencia, el narrador en off tiene una experiencia equivalente, cuenta que en su sueño reiterativo cuando quiere entrar en la casa algo se lo impide, no olvidemos que la *dacha* es el eje donde pivota el cine de Tarkovski. Intentemos ver lo latente en lo manifiesto: ¿qué es lo que le impide entrar en la casa, que a todas luces, es entrar en el sueño de infancia?

### El sueño reiterativo

“Siempre veo un mismo sueño, como si el sueño quisiera obligarme a volver a aquellos lugares amados hasta el dolor donde estaba la casa de mi abuelo, donde hace 40 años nací sobre la mesa de comer. Cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide.” (Voz en off del narrador).

<sup>11</sup> A propósito de la escritura manierista: “Entrada en crisis la función del héroe, debilitado el valor simbólico de su acto narrativo, es el acto de escritura –y, con él, la figura del autor– la que impone su progresivo protagonismo” (GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla ediciones, 2006, p.5) “Lo que se manifiesta, en primer lugar en el abandono de esa posición tercera, cifrada –recordémoslo: la destinada a enunciar el sentido, el carácter necesario, la verdad del acto del héroe–, para configurar una mirada seducida, atrapada en los pliegues de la representación, en la que el sentido del acto comienza a tornarse dudoso” (p. 568).

¿Se trata de un sujeto que quiere entrar a la casa o, más bien, demorar la entrada? Bien traducido puede ser demorar la verdad, pues el sujeto sabe por el sueño mismo que todo es solo un sueño, no obstante, desea que se haga realidad, porque “la alegría se ensombrece a la espera del despertar”. Mas, tal es el sueño que una y otra vez lo convoca, tal es la casa, donde vuelve a ser niño, a ser “feliz sabiendo que todo lo tengo por delante, que aún todo es posible...” Ahora bien, lo que tiene delante el narrador/protagonista cuando cuenta su sueño es ni más ni menos que la casa, o para ser exactos: la habitación donde está la mesa de comer, donde está el jarrón con flores, donde está el niño que esconde un libro; pero en especial está quien la habita plenamente: su madre.

La infancia, como sabemos, no es sólo el paraíso perdido donde la felicidad tiene lugar, allí también habita el desamparo; un sueño tan encantador como repulsivo, acaso parecido a la experiencia que el propio Tarkovski tiene de la pintura de Leonardo da Vinci, en especial con la Ginebrina de Benci, el retrato de la joven dama junto al Enebro. El propio cineasta escribió: “hay algo inefablemente bello en Ginebra de Benci, que tiene al mismo tiempo un algo de repulsivo y diabólico”<sup>12</sup>. Demasiado cercana a esta pintura está la concepción que el cineasta posee sobre la imagen: experiencia sobre lo absoluto, no excluye los contrarios disolviéndolos, sino que los contiene.

<sup>12</sup> LLANO, Rafael: *op. cit.*, p. 402.



F69

Escuchemos al propio Andréi Tarkovski matizar desde la escritura de sus diarios este Deseo/carencia:

“Hace tiempo que no veo a mi padre. Cuando más lo dejo pasar, tanto más me cuesta visitarle. Me deprime, me alarma la idea solo del encuentro. Tengo, sin duda, un complejo respeto a mis padres. **A su lado, dejo de sentirme como un adulto. Probablemente, ni siquiera ellos mismos me consideran tal adulto. Nuestras relaciones son complicadas, inconfesas; de algún modo, torturantes.** En ningún caso directas. A mis padres les amo con ternura, pero estoy incómodo con ellos. Me quieren, pero tampoco ellos se comportan con naturalidad a mi lado”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 386-387.

Más adelante, cuando se refiere a que sus padres no aceptan la separación con su esposa Irma y no se dan por enterados del nacimiento de su hijo Andriuscha, escribe:

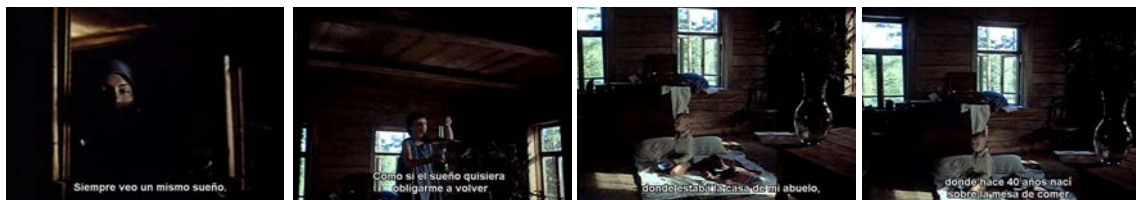
“(…) tan inhibidos que son incapaces de hablarme de él o de Larisa. Y a mí me ocurre lo mismo. Podríamos estar así toda la vida, sin tratarnos. Qué difícil mantener una conversación si cada uno está jugando a no cabe contestar ni sí ni no, ni blanco ni negro. ¿De quién es la culpa? Suya, o quizá mía. Hasta cierto punto, de

todos. Nos queremos pero somos tímidos, mutuamente nos tememos. **Por algún desconocido motivo**, me resulta más sencillo relacionarme con gente extraña que con mi familia”<sup>14</sup>.

Como evitar rimar la frase “*por algún desconocido motivo*” que anota en su diario, con la frase del narrador en off en el film: “*cuan - do quiero entrar en la casa, algo me lo impide*”.

14 *Ibidem*, p. 387.

### El presente continuo o el goce de la demora



F70-F73

La imagen está en color. Una mujer de pañoleta azul aparece en la penumbra. Con el paneo hacia la derecha la voz en off del narrador comienza: “*Siempre veo un mismo sueño...*”. El yo del enunciador hace presencia desde el principio de esta secuencia, lo que va a contar es un sueño que una y otra vez retorna. Y porque es una experiencia autobiográfica las imágenes convocadas son tan subjetivas y obsesivas como fragmentadas. Es el relato de la memoria de un sueño, por esa razón no hay más que imágenes que condensan el tiempo, imágenes concretas y absolutas, que si bien no entran en un espacio relacional o causal, ni el acontecimiento es su organizador textual, las asociaciones unen todo. Utilizando las palabras del propio cineasta, el que lo hace es “el estado interior del material filmico”, que no es otra cosa que el tiempo fijado en un plano, el tiempo subjetivo<sup>15</sup>.

De suerte que si la imagen expresa la totalidad y el infinito, debemos suponer que una imagen contiene a todas las imágenes por asociación poética, emocional y simbólica. Quizá por esto Balázs observa que “el instante dramáticamente decisivo, el film lo puede representar en una sola imagen”<sup>16</sup>. Tarkovski llama imagen a lo que el poeta y teórico del simbolismo Viatcheslav Ivanovich Ivanov (1866-1949) llamó símbolo: significado inagotable, lenguaje secreto, hierático y mágico; expresa alusiones y sugerencias de algo inefable que no se puede expresar con palabras. Es esto lo que le atrae y que logra también ver en el Haiku, la imagen que parte de una observación

15 A propósito del montaje de *El Espejo*, dice Tarkovski que solo hubo película cuando las partes de la película entablaron relaciones funcionales mutuas y se unificaron hasta formar un sistema preciso, orgánico. Más adelante, anota: “Para poder llegar hasta una unión orgánica y adecuada de las secuencias y partes, tan sólo era necesario dar con la idea fundamental, con el principio de la vida interior del material filmado” (TARKOVSKI, op. cit., p.142).

16 PEZELLA, Mario: *Estética del cine*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004, p. 199.

precisa (como la fijación fotográfica), no significa nada fuera de sí y a la vez significa mucho.

“La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad”<sup>17</sup>.

17 TARKOVSKI: *op. cit.*, pp. 128-129.

La enunciación fílmica no escribe ningún flashback, no hay código cinematográfico que defina el material a color y el sepia, quizá porque en el flashback “el pasado está bajo control, dócil, amaestrado, aislado”<sup>18</sup>. Por el contrario, el pasado retorna en un presente continuo, en un decir del ahora donde el recuerdo vuelve a visitar al sujeto y donde los tiempos se funden en el presente de la escritura fílmica que intenta acabar con la cronometría del relato, que insiste en repetir y fragmentar, que se demora y además, goza demorándose. El cine vive esta paradoja desde su mismo origen histórico. Si con la fotografía asistimos a algo que ya ha ocurrido, “un haber estado-ahí” como escribió R. Barthes, con el cine, en cambio, el espectador percibe el tiempo como actual, un “estar en vivo” (C. Metz). De suerte que “en el cine todo está siempre en presente”<sup>19</sup>. Como en la poesía, el poema solo existe en la medida en que un sujeto asuma la experiencia de esa lectura, entonces la poesía vuelve a actualizarse en el poema, trama y fondo unidos en la emoción performática del sujeto que lee; por ello el lector asiste no tanto a lo que cuenta, sino a lo que le sucede, pues la experiencia de la palabra atada insondablemente a la imagen, es imposible fuera del acto situado de la lectura.

18 CARRERA, Pilar: *Andrei Tarkovski, La imagen total*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 61.

19 Albert LAFFAY en Gaudreault y Jost François: *El relato cine - matográfico*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 109.

Un enunciador que protagoniza el relato detrás de la cámara, va a contar un sueño insistente que ocurre en los territorios de su infancia, más nada sabe por qué lo hace, ni conoce ese “algo” que le impide entrar en la casa, por eso repite y pulsa sin encontrar salida. De suerte que no hay Destinador –a no ser por el sueño– que destine una Tarea cuya ley simbólica constituya al sujeto en héroe; es decir, no hay articulación discursiva que module el deseo de este sujeto para que apunte a ese “algo” que lo aguarda. No hay Destinador y por lo que parece tampoco hay Tarea, entre otras razones porque la tarea es una acción y aquí sólo hay deseo, aun cuando hay suspenso, demora en la resolución; el tono poético cuyas imágenes se asocian estableciendo lazos soterrados y contenidos remarca el relato en esta dimensión<sup>20</sup>. El ritmo lento, el ralenti del montaje, el tempo interior a

las imágenes, indican que quien produce la enunciación fílmica goza del tiempo que allí transcurre. El film intenta demorar la circulación del tiempo, asir el objeto-tiempo y detener su flujo que oscila entre la fugacidad del instante y la permanencia de la eternidad; o mejor, el espejo como la eternidad de un instante.

20 Jesús GONZÁLEZ REQUE-NA en su estudio sobre el cine de Buñuel, se pregunta si, justamente el suspenso, no es la estructura nuclear de esa matriz de orden que es el relato (*Amor loco en el jar - dín*, Madrid: Akal, 2009, p.88).

De esta manera, el director ruso se desplaza de la narración tradicional que lentamente iba minando en sus filmes anteriores –*La infancia de Iván* (1961), *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris* (1972)–, a la “lógica poética” en *El Espejo* (1974); de la acción dramática cuya ilación temporal se estructura a partir de la causa y el efecto a la representación cinematográfica estática e interiorizada, un tiempo subjetivo cuya enunciación se experimenta como la lectura de un gran poema, o incluso de varios textos poéticos, cuyos tiempos (presente, pasado y futuro) se engarzan como un collar por el deseo, como escribió Freud a propósito del creador literario y el fantaseo (1907). Quizá por esto

“el tiempo es más activo precisamente cuando parece en cierto modo abolido. Es un tiempo curiosamente liberado de la duración, que se afirma, por ejemplo, en la presencia simultánea de dos acontecimientos separados. La flecha del tiempo lineal, que distingue un pasado, un presente y un futuro, resulta bruscamente impugnada por esa presencia que pone en juego la asociación de las huellas mnémicas”<sup>21</sup>.

21 LE POULICHE, Sylvie. *La obra del tiempo en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu 1996, p. 23.

### **El destinatador. El sueño. La tarea**

Del sujeto de la enunciación a la mirada sin sujeto, del relato como unidad al espejeo o pura representación. Lo que hay es un sujeto perseguido por un sueño, uno que se objetiva como Deseo de algo que carece y no pudo tener, pero que desea inagotablemente y por ello retarda la resolución de ese conflicto onírico apoyado en el espejeo de su escritura que hace ostensible la forma, la opulencia de la imagen. Quizá por esto, porque le es difícil acabar, al final del film el narrador intenta alcanzar la regresión hasta antes de nacer, pero no lo logra, pues seguimos viendo el punto de vista de la madre joven que imagina a sus hijos cuidados por ella ya anciana, aun cuando los hijos sigan siendo niños: eterna infancia con una madre inmortal. Solo entonces, cuando el tiempo ha cruzado por las dos mujeres y los niños, y estructurando un espacio intergeneracional donde al presente del sueño funde el pasado y el futuro, el narrador se disuelve en la cámara que lentamente se esconde entre los árboles, para disolverse ella misma como metáfora de la mirada espejeante en la natu-

raleza y continuar, sin principio ni fin, en un sueño universal y cósmico que se repetirá una y otra vez.

Ahora bien, si la Tarea es la de narrar los recuerdos de infancia para mostrar una vida ejemplar, en cuya individualidad se encuentra involucrada la historia de la humanidad, entonces ¿quién es el Destinador?, ¿acaso el sueño?, o es que ¿el sujeto puede destinarse a sí mismo una Tarea? Siguiendo los planteamientos que del cuento popular hace Vladimir Propp, el sujeto-héroe es portador de los deseos y los temores del grupo y, al encarnar los valores sociales de referencia, puede destinarse a sí mismo la Tarea encarnando los deseos de la colectividad<sup>22</sup>. Pues el

filme que ha nacido conforme a sus propias leyes en nuestro siglo tiene que llegar a ser nuestra conciencia, “la conciencia de los hombres de nuestra época”, escribió Tarkovski. Seguramente es cierto, más cuando en *El espejo* vemos los recuerdos de infancia unidos a los eventos belicosos y catastróficos que sacudieron al mundo en el siglo XX; no obstante, está el sueño, pero éste fuera de la angustia que le causa al narrador, nada dona, es un acto visual que se repite y no un acto narrativo que suture. Como el planeta *Solaris* (1972) o la Zona en *Stalker* (1979), el sueño en *El espejo* (1974), roza lo traumático y desimbolizado: habita en lo Real.

22 El héroe se va de casa (B3). En este caso, la iniciativa de la partida surge a menudo del héroe mismo, y no de un personaje mandatario (PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, 7 edición, Madrid, 1987, p. 48). En el esquema actancial que presenta Greimas, se puede advertir que el actante destinador en ocasiones es el más difícil de identificar. El sujeto-héroe es empujado por una fuerza o energía que lo hace avanzar. No obstante, para González Requena, este debilitamiento del eje de la donación se equipara al de la carencia, por consiguiente, deseo “carente de sujeción simbólica. Y, por eso mismo, sometido a la fascinación del objeto de deseo seductor que, ya sólo él, polarizará su trayecto y que amenazará siempre con desvanecerse como un puro espejismo –por eso, en el límite, tanto más se multiplican sus destellos fascinantes, tanto más desaparece como cuerpo sexuado real”. (*Clásico, manierista, posclásico. Ibídem*, p. 569).

### La imposibilidad de entrar en la casa

La secuencia que ha iniciado con un paneo termina encuadrando a una niña con bata azul subida en una silleta bajando una lámpara. La voz en off del narrador continúa: “*Como si el sueño quisiera obligarme a volver a aquellos lugares amados hasta el dolor donde estaba la casa de mi abuelo, donde hace 40 años nací sobre la mesa de comer*”. La niña con la lámpara en la mano sale por la izquierda, la cámara en un ligero picado describe a la derecha un jarrón de cristal con flores que preside en la mesa, a su lado un niño de blusa blanca y pantalóneta, con un libro en las manos se levanta del piso, se acerca a la mesa y lo esconde debajo de otro libro que yace al pie del jarrón con flores como si estuviese prohibido. La cámara en travelling hacia atrás encuadra al niño apoyado en la mesa, al jarrón, al marco de la puerta y continua en retirada; en este preciso momento la madre sale por la puerta y la voz en off remarca la escena: “*cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide*”.



Subrayemos sobre el jarrón que aparece situado tantas veces y en tantos lugares, su dimensión ubicua señala un campo reiterativo en el interior de la casa: con leche, con agua, con flores. No hay gratuidad en apuntar que nació en la mesa de comer, pero ahora, en esa mesa hay un jarrón con flores y en seguida la madre aparece en la puerta cubriendo con su cuerpo la mesa, el jarrón y al niño. La cámara se queda con el cuerpo de la madre que regresa a ver al niño y le habla. Imposible evitar la rima entre el niño, el jarrón y la zona ventral de la mujer. Cuando el narrador cuenta que en el sueño se dispone a entrar en la casa, aparece en el eje de cámara la madre que sale por la puerta obligando –literalmente– a que la cámara retroceda, e impidiendo que quien narra (y también el espectador) entren al cuarto, donde –recordémoslo una vez más– está la mesa de comer y el jarrón con flores, justo allí donde dice el narrador que nació.



F74-F77

El film, según lo escribe el propio cineasta, está dedicado a la madre:

“a sus alegrías, a sus dolores, a sus esperanzas, a los sacrificios y humillaciones que ha padecido por sus hijos y que han pasado inadvertidos a los ojos de todo el mundo. A su fe y a su heroicidad. Mi filme está dedicado a su destino y a su inmortalidad”<sup>23</sup>.

Qué duda cabe, el universo materno y femenino constituye el eje en torno del cual el cineasta se conecta con el mundo y el relato fílmico gira como mirada espejeante.

<sup>23</sup> LLANO, Rafael: op. cit., p. 398.