

[Crítica y opinión]

## El pensamiento es efímero, la imagen absoluta

ELEONORA MENUTTI  
Universidad de Buenos Aires  
✉

*El pensamiento es efímero, la imagen absoluta*  
Andrei Tarkovsky 1985

De estas palabras se desprende toda la fuerza creadora de Andréi Tarkovsky. Una religiosidad que encuentra su fundamento en lo humano, atraviesa la filmografía del cineasta ruso como una lanza dirigida al infinito. Mientras que en otros films la espiritualidad es parte del argumenta en Tarkovski es el argumento.

Su concepción de la imagen, capaz de expresar la totalidad del universo, dispara esa misma imagen hacia una vertiginosa polisemia. Cada una de sus imágenes está destinada a materializar diversos mundos posibles existiendo en cada uno de ellos un espectador. Como dice Ivanov citado por el mismo Tarkovsky:

El símbolo, sólo es verdadero cuando su significado es inagotable e ilimitado, cuando en su lenguaje secreto (hierático y mágico) expresa alusiones y sugerencias de algo inefable que no se puede expresar con palabras (1985 (1991):128-129).

El cine de Tarkovsky no puede ser explicado, debe ser transitado como lo hacen sus personajes en un periplo inacabable solo abortado por la "muerte". Muerte simbólica no real. La idea de viaje está presente en su filmografía. Algunas veces es un viaje concreto como en *Nostalgia* (1983) donde un poeta viaja a Italia para encontrar material sobre un músico o como en *La Zona* (1979), lugar en el que se internan los tres personajes. En otros casos es un viaje interior

como el del protagonista de *El Sacrificio* (1986), y en otros es concreto e interior a la vez como en *Solaris* (1972), donde el protagonista viaja a la estación espacial desde donde emprenderá otro "viaje", esta vez al interior de su psiquis. Pero en todos los casos se puede hablar de un viaje fundacional donde se sale al encuentro de la propia identidad, del autoconocimiento, de la libertad, poniendo así en juego la propia existencia de los personajes, quienes experimentan crisis espirituales, crisis de fe en la existencia, en sí mismos.

La tendencia de las obras de Tarkovsky hacia lo absoluto no implica fe en su encuentro; sin embargo, esta intención se transforma en formalización estética en actividad creadora, en constante movili- zación interior.

La entonación de lo inconfundible y único domina todos los momentos de la vida. Única e inconfundible es también la vida que el artista intenta recoger y configurar una y otra vez, siempre de nuevo. En la esperanza, frustrada una y otra vez, de dar con la imagen inagotable de la verdad de la vida (Tarkovski 1985 (1991): 127-128)

A pesar de no poder el hombre percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresarla, y a través de ella entramos en relación con lo infinito. Entiéndase verdad, Dios o Absoluto.

Capturar lo esencial de la existencia, ese universal concreto que sucede a cada momento, es para Tarkovsky la posibilidad que le da su arte de reproducir las sensaciones más vitales. De esta forma devuelve valor a los pequeños actos de la vida porque en ellos reconoce el verdadero sentido de esta.

Y si el artista no puede permanecer sordo ante la búsqueda de la verdad, que es lo único capaz de determinar y disciplinar su voluntad creadora, entonces el tiempo tampoco puede quedar ajeno a ella por ser condición vinculada a la existencia de nuestro yo. Para el cineasta ruso el tiempo posee un peso específico ejercido en el interior del cuadro y por lo tanto en la interioridad de los personajes. En sus películas se produce un aflojamiento de los nexos sensoriomotores (que se prolongan en acción reacción) desapareciendo la imagen- acción y dando lugar a la imagen puramente visual. Esa imagen óptica y sonora pura, de la que habla Deleuze: "Una imagen entera y

sin metáfora que hace surgir la cosa en si misma en su exceso de horror o de belleza" (1985).

La cámara de Tarkovsky busca autonomía al no seguir los movimientos de los actores ni al trasladar a estos sus propios movimientos. De esta forma los reencuadres transmiten funciones del pensamiento develando un constante reflexionar tanto sobre la propia imagen como sobre su contenido. Según Deleuze, la cámara no se contenta con seguir unas veces el movimiento de los personajes y otras con operar ella misma los movimientos en los cuales los personajes no son sino el objeto. La cámara subordina la descripción del espacio a funciones del pensamiento. La cámara posibilita relaciones mentales.

Esta estrategia manifiesta el concepto que el cineasta tenía del tiempo. Ritmo cinematográfico que surge en el montaje interno al cuadro.

El ritmo de una película surge mas bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano... Ritmo cinematográfico determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos (Tarkovsky 1985 (1991): 142-3).

El montaje queda anticipado ya durante el rodaje y determina desde el principio lo que se va rodando. El ritmo interior de las imágenes es lo que guía el montaje posterior actividad que tiene el simple objetivo de coordinar el tiempo fijado en cada una de las partes filmadas. De esta forma rechaza el "cine de montaje" como estrategia vertebradora con la cual se da forma a la película. El montaje significa para Tarkovsky no perturbar la relación orgánica de las escenas que ya se han premontado.

Su cine es un cine de imágenes puras porque sus "opsignos" y "sonsignos" se enlazan directamente a una **imagen-tiempo** que ha subordinado al movimiento. Las imágenes de sus films no están en relación con una imagen indirecta del tiempo dependiendo de un montaje externo. De esta forma genera vínculos poéticos. El cine de Tarkovsky es un cine del tiempo donde se escenifica el estado emocional del hombre.

De aquí se desprende el lugar activo del espectador, el que debe leer la imagen no menos que mirarla. En la mayoría de sus películas, por no decir todas, Tarkovsky trabaja un espacio y un tiempo no

cotidiano. Espacio y tiempo ya no son los mismos, tienen otras reglas. Como en *La Zona*, lugar con sus propias reglas a las hay que respetar si se quiere transitar por ella; o como en *Nostalgia*, un pueblito italiano al cual el protagonista es totalmente ajeno; o *Solaris*: es en el espacio de la estación donde se experimentan vivencias que sólo allí tienen lugar.

¿Cuáles son los paradigmas que construyen el estilo Tarkovsky, su discurso, su sintagma? Los específicos recursos formales que atraviesan toda la obra del director ruso dejan sentadas las bases de su poética. Poética en donde forma y contenido son inseparables y funcionan en una relación dialéctica. La utilización de los largos planos secuencia sumado a los sutiles, casi imperceptibles movimientos de cámara, es lo que hace que sus películas sean como pausas hipnóticas donde el espectador debe bajar toda resistencia y abandonarse a ese nuevo ritmo al cual no está acostumbrado. *Travellings* en plano detalles que nos muestran elementos significativos que pueblan la escena como por ejemplo los juncos en *Solaris* o el sueño de Stalker en *La Zona*. Esta estrategia no describe los objetos sino que les otorga un valor simbólico. También emplea largos planos secuencias donde el espectador debe bucear dentro de la imagen buscando su propio recorrido. Si se me permite, utiliza "planos nuca" donde tenemos un primer plano del personaje pero invertido porque no le vemos el rostro (sacrilegio para un cine comercial), movimientos de cámara en contrapunto con el movimiento del actor sacándolo de cuadro. De esta forma se pone un peso muy importante en el fuera de campo apoyado desde la banda sonora, diálogos en espacio *off*, ruido de agua en primer plano cuando esta no se ve en cuadro. También el silencio juega un papel fundamental en sus películas. La utilización dramática y no descriptiva del plano general nos devuelve al hombre inserto en la naturaleza. Naturaleza por otra parte que tiene valor dramático casi de personaje.

A través de estos recursos formales Tarkovsky da expresión material a su intención y búsqueda creadora. Teniendo presente a Pareyson cuando habla de estilo como "modo de formar" podemos decir entonces que todos estos elementos cooperan en la organización del discurso Tarkovsky tanto en el nivel del significado como del significante, del contenido como de la forma. Y este discurso vehiculiza una ideología, da cuenta de ella:

Si toda obra es un mundo y si su mundo incluye una concepción personal de la realidad, toda obra contiene en si una determinada idea del arte y del lugar que esta ocupa o merece ocupar en la relación entre los hombres y la vida espiritual (Pareyson 1954).

No se puede leer arte ni hacer arte sin una idea del arte y el lugar que esa obra ocupa en el cosmos entre el mensaje y el receptor. Y aquí Tarkovsky tiene una posición claramente tomada que se esparce a lo largo de su proceso artístico. El arte para él consiste en explicar por si mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana o tan sólo enfrentarlo a ese interrogante. "El arte tiene una función comunicativa y es una de las formas, junto a la ciencia, de conocimiento del hombre en el camino hacia la verdad absoluta"(Tarkovsky, 1985).

La filmografía de este gran director se construye como metalenguaje: reflexiona y outoreflexiona a la vez. Absoluto, por otra parte, al que se accede únicamente por la fe y la actividad creadora. Fe que supera toda religiosidad, fe en la existencia del hombre, en el amor como redención posible (temas recurrente en sus films), en el sacrificio individual; y fe (como posibilidad de cambio) que se debe transmitir a otros.

La utilización del mismo primer plano (un *travelling* en ascenso por el tronco de un árbol) para comenzar su primer largo metraje, *La Infancia de Ivan* (1962), y para terminar su última película *El Sacrificio*, se convierte en un símbolo posible de contener toda la experiencia artística del poeta ruso. No es una clausura circular de su obra. Es una posibilidad poética que se eleva en este camino del universo fílmico. Depende de los nuevos cineasta continuarlo. 📺

## Referencias bibliográficas

- DELEUZE, Gilles  
1985 *L'image-temps. Cinéma 2*, París: Minuit (tr. esp.: *Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine 2*, Barcelona: Paidós, 1987)
- PAREYSON, Luigi  
1954 *Estetica Teoria della formatività* Milano: Mursia; Firenze: Sansoni, 1974.
- TARKOVSKY, Andréi  
1985 *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films*, (traducido del original ruso por Hans-Joachim Ullstein), Frankfurt-Berlín: Ullstein, (1988, 2.ed); (tr. esp.: *Esculpir el Tiempo*, Madrid: Rialp, 1991)

## Bibliografía de consulta

- AUMONT, Jacques et Marie MICHEL  
(1988) *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós.
- SEÑOR, Carlos  
1994 *Andrei Tarkovski*. Madrid: Ediciones JC.
- Todorov, Tzvetan  
(1975) *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires: Losada.