

Esperando una utopía.

María Isabel Crubellier¹

Resumen: El presente trabajo parte de la consideración del film como proposición o acto de habla, en tanto el cine como práctica de las imágenes y de los signos que convoca a la elaboración de nuevos conceptos. El artista es un filósofo de su hacer, la realidad se muestra en su lenguaje, el que puede ser leído como modo de representación de conceptos vivos. Cuando experimentamos el viaje de observación de cada film de Tarkovski nos dejamos atravesar por la lógica poética de sus imágenes. *“Fuerza emocional de las imágenes, impulsos que se graban en nuestro corazón y en nuestra mente, representación fiel de las sensaciones, imagen donde el tiempo viva en ella, concreción e irrepetibilidad de un hecho real, retrato inagotable, recuerdos de la verdad”* son algunas de las definiciones que el artista filósofo da de sus creaciones. Ni análisis lógico, ni simbólico, ni metafórico, ni experimental, sólo se trata de captar el film en su verdad, en la multiplicidad de significación, ya que así como la imagen, se patentiza vivo en su relación con el infinito. Tender hacia la eternidad, purificar el espíritu humano, aportar un equilibrio entre lo material y lo espiritual, proporcionar la esperanza de vivir en armonía son las funciones que el arte tarkovskiano convoca. Acaso se trata de reconocer que la felicidad no se alcanza, sino que viajamos, y no solos, hacia el conocimiento de uno mismo; y el arte, cristal del sacrificio, nos devuelve una parte de la imagen divina, de aquel origen que tal vez olvidamos, o perdimos; origen que quiso intencionadamente regalarnos un fragmento de fe, suficiente como para que sepamos metérselo en la carne y transformarlo en arte.

Palabras clave: Tarkovski, viaje, imagen-utopía.

Resumo: O presente trabalho parte da consideração do filme como ato de fala, o cinema como prática das imagens e dos signos que convoca a elaboração de novos conceitos. O artista é um filósofo da sua realização, a realidade se mostra na sua linguagem, que pode ser lido como um modo de representação de conceitos vivos. Quando experimentamos a viagem da observação de cada filme do Tarkovski, nos deixamos atravessar pela lógica poética de suas

imagens “ Força emocional das imagens, impulsos que se gravam no nosso coração e na nossa mente, representação fiel das sensações, imagens onde o tempo viva nelas, concretização e irrepitibilidade de um fato real, retrato inesgotável, lembranças da verdade” são algumas das definições que o artista-filosofo dá de suas criações. Não uma análise lógica, nem simbólica, nem metafórica, nem experimental, apenas se trata de captar o filme na sua verdade, na multiplicidade de significações, já que assim como a imagem, patentiza-se viva na sua relação com o infinito. Tender à eternidade, purificar o espírito humano, aportar um equilíbrio entre o material e o espiritual, proporcionar a esperança de viver em harmonia são as funções que a arte Tarkoviskiana convoca. Se trata de reconhecer que a felicidade não se alcança, mas sim que se viaja, e não sozinho, para o conhecimento pessoal, e a arte, cristal do sacrifício, nos devolve uma parte da imagem divina, daquela origem que talvez havíamos esquecido, ou perdido; ou querido intencionalmente presentear-nos um fragmento de fé, suficiente para saber colocar na carne e transformar em arte.

Palavras chave: Tarkovski, viagem, imagem-utopia.

Esperando una utopía.

María Isabel Crubellier

Esperando una utopía

Normalmente el hombre va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no obtenido.

También el arte es algo así como un cuerpo humano echado al agua: existe como un instinto, que no permitirá que la humanidad se hunda en el campo espiritual.

Andrei Tarkovski

El presente trabajo parte de la consideración del film como proposición o acto de habla, en tanto el cine como práctica de las imágenes y de los signos que convoca a la elaboración de nuevos conceptos. El artista es un filósofo de su hacer, la realidad se muestra en su lenguaje, el que puede ser leído como modo de representación de conceptos vivos.

Cuando experimentamos el viaje de observación de cada film de Tarkovski nos dejamos atravesar por la lógica poética de sus imágenes, pues el tiempo se conforma en la observación de la imagen fílmica que acontece ante nuestros ojos con una potencia emotiva tal que es capaz de llevarnos hasta las profundidades de nuestro espíritu. En ese lugar nos abrimos a transitar los recuerdos, aquella experiencia del tiempo que navega permanentemente dentro nuestro. *“Fuerza emocional de las imágenes”* (Tarkovski, 1991: 40), *“impulsos que se graban en nuestro corazón y en nuestra mente”* (41), *“representación fiel de las sensaciones”* (43), *“imagen donde el tiempo viva en ella”* (89), *“concreción e irrepetibilidad de un hecho real”* (94), *“retrato inagotable”* (132), *“recuerdos de la verdad”* (p. 136), son algunas de las definiciones que el artista filósofo da de sus creaciones. Ni análisis lógico, ni simbólico, ni metafórico, ni experimental, sólo se trata de captar el film en su verdad, en la multiplicidad de significación, ya que así como

la imagen, se patentiza vivo en su relación con el infinito. Lo infinito es “lo espiritual, lo verdaderamente humano” nos recuerda el maestro ruso. (10) Las imágenes, como espejos, nos devuelven fragmentos de nosotros mismos, como espectador experimentamos los propios recuerdos del alma, penetramos con la mirada de nuestro espíritu los films, los que atesoran la eternidad del arte de Tarkovski, la utopía concretizada de llevar su alma a la imagen y dejarla a vivir allí.



La verdad es entendida en tanto recuerdo, rememoración, tiempo detenido, espera de la propia utopía; y el recuerdo se presenta como la capacidad de penetrar el tiempo. *“En un plano tiene que estar presente la verdad de un estado anímico, algo que no pueda quedar recubierto por nada”*. (168) En este

sentido Tarkovski entiende el arte desde su naturaleza nostálgica. La mirada del artista tiende hacia la eternidad, allí halla el infinito, recobra su mirada hacia delante, hacia su verdad absoluta, en un viaje de autoconocimiento donde tiene conciencia de su capacidad amorosa. Tarkovski se pregunta qué es la verdad y encuentra su respuesta en la fe que le proporciona su arte. La verdad es aquella que el hombre halla en su propio mundo interior, en el descubrirse microcosmos de un universo espacio-temporal, donde está unido a los hombres de su pasado, de su presente y de su futuro. En los films las imágenes de la Naturaleza aparecen como reflejos de la verdad de la vida, expresan tal cual Tarkovski percibe su propio mundo ideal: *“En la pantalla, yo quiero mostrar de la forma más perfecta posible mi propio mundo ideal, tal como yo mismo lo siento y lo percibo”*. (237)

Acaso se trata de reconocer que la felicidad no se alcanza del todo, sino que viajamos, y no solos, hacia el conocimiento de uno mismo; y el arte, cristal del sacrificio, nos devuelve una parte de la imagen divina, de aquel origen que tal vez olvidamos, o perdimos; origen que quiso intencionadamente regalarnos un fragmento de fe, suficiente como para que sepamos metérselo en la carne y transformarlo en arte.

De viajes reveladores

“¿Qué ocurrió entonces? ¿Cayó un meteorito? ¿Fue una visita de habitantes del infinito cósmico? Sea de una forma u otra, pero en nuestro pequeño país surgió el mayor de los milagros: la Zona.” En el film homónimo, la Zona es un lugar olvidado, con vestigios de alguna civilización extinta. Se dice que es un mensaje para los hombres, un experimento, un invento idiota de alguien, un regalo a los hombres, o simplemente “el hogar” como la considera el Stalker. En este sentido puede reconocérsela como Utopía para los personajes, ya que se ubica en un territorio alternativo capaz de satisfacer los deseos más felices de la humanidad. En tanto ente dotado de sensibilidad, la Zona se revela un tanto siniestra en el juego de trampas que los visitantes atraviesan en su viaje por la misma. Más allá de albergar un cuarto que puede realizar los deseos, inextricable es el laberinto invisible de rodeos para llegar a él. Este lugar otro dentro del mundo de los mortales es la cara misma de la naturaleza humana, pues descubre los miedos y vergüenzas de la psiquis de los personajes.

Aquella primera *Utopía* mentada por Tomás Moro en 1516, fusión de colectivismo medieval y humanismo cristiano, se traduce en la visión de la Tierra como Paraíso terrenal y Estado ideal, y presenta el extrañamiento como desalineación. Otro antecedente del “viaje del héroe” más antiguo lo constituye el viaje de autoconocimiento de Ulises, lo que nos permite ver que el viaje mítico en la literatura se manifiesta como isotopía de los relatos sobre mundos cuyas leyes se encuentran invertidas, o de pueblos justos situados en los confines del mundo. La Utopía se visibiliza entonces como “historia alterna: *no importa quién sea su autor, qué giro dé éste a la cognición utópica, la utopía*

siempre fluye de las esperanzas de las clases sociales reprimidas y explotadas, que expresan su ansia de un mundo diferente, pero aquí y ahora.” (Suvin, 1984: 131) En este sentido, La Zona puede ser leída como el topos al que los personajes viajan para buscar su propia felicidad. Desconocemos qué tipo de peligro los acecha en la sociedad en que viven, pero sabemos que están controlados por fuerzas incomprensibles para ellos, fuerzas que los hostigan a permanecer guarecidos en un sistema que regula las conductas. Las imágenes cambian de sepia a color una vez han penetrado los límites de la Zona. Pero la misma se muestra lugar inaccesible, el secreto no está en la habitación de los deseos, sino en el interior de los hombres que caminan por ella. El cineasta ruso refiere que es justamente la reflexión sobre lo bello y lo eterno lo que ha quedado escindido del hombre, pues el tiempo actual lo lleva a vivir en una “civilización de prótesis” nos dice, la que “mutila las almas” y no le permite al hombre pensarse como ser espiritual, condición de la voluntad creadora.

La Utopía puede ser definida como un lugar apartado, territorio al que los viajeros acuden para satisfacer la pregunta que se hacía Platón: ¿Cuál es el mejor modo de organización para una comunidad? Sin embargo en Tarkovski, más allá de representar *Otro Mundo* en el mapa de este mundo, la utopía no adquiere las características de una comunidad con relaciones organizadas, en lo social y económico, felizmente de una manera más perfecta. La Utopía más bien sería la construcción verbal² de un lugar alterno, surgido de una hipótesis histórica alterna que provoca un extrañamiento. Tanto la Zona como el Océano de Solaris son lugares aislados, apartados- uno por una cerca custodiada por la policía; otro situado en el cosmos-; ambos poseen sus propias reglas y comportamientos ante los hombres- los visitantes- sustentados en un orden variable, lo que constituye su propia esencia dramática: la naturaleza humana vs. la Naturaleza del Universo; las expectativas del hombre en conflicto con estados que no logra comprender.

La Utopía se patentiza como extrañamiento histórico en *La Zona* y en *Solaris*, ya que ilumina las relaciones del hombre con su naturaleza, con el cosmos que lo rodea, y con los demás hombres mediante el procedimiento de creación de un topos aparentemente diferente pero que funciona como espejo distanciador y revelador. La Zona y el océano de Solaris proyectan la belleza y

lo siniestro contenidos en el alma humana de los personajes. Tal como dice Tarkovski: *“Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello, en lo terrible. La vida está*



involucrada en esa contradicción, que en el arte aparece como unidad armoniosa y dramática a la vez.” (Tarkovski, 1991: 62) Lugares utópicos, viejos territorios existentes que en la imagen fílmica provocan la inversión de la mirada, ya no es el personaje quien mira, sino el espectador. La imagen tiene el propósito de provocar el reconocimiento por parte del espectador de que vive en un mundo hecho epistemológicamente para no satisfacerlo espiritualmente, y que la utopía, extraña forma en que se develan sus miedos y deseos, se encuentra en su espíritu, en sí mismo. En este sentido puede decirse que en Tarkovski se trata de una imagen-utopía, *“una imagen que se puede crear y sentir, aceptar o rechazar, pero no se puede comprender en un sentido racional”*. (Tarkovski, 1991: 62)

La transgresión de la mirada

Para los personajes de *La Zona* y *Solaris* una parte de los acontecimientos que ellos viven como realidad está regida por leyes que ellos mismos desconocen- por ejemplo las metamorfosis de la Zona, el largo túnel que conduce al cuarto de los deseos; las apariciones corporizadas de las conciencias de los investigadores en la nave- es decir, acontecimientos que ocurren realmente, que admiten explicaciones racionales. En este punto las películas se alejan de lo que concierne meramente a la ciencia-ficción, pues en

ella debe primar lo maravilloso científico, esto es lo sobrenatural explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce. Contrariamente, más cercano a lo fantástico por la interpenetración de los terrenos del sueño y la realidad, en la Zona y en la estación solarística irrumpe lo inadmisible en la “inalterable” legalidad de lo cotidiano.

La presencia empírica de la Zona integra al Stalker, al Profesor y al Escritor a un mundo perceptivo ontológico otro. Lo que le ha dado vida al mito fue la historia de Puercoespín, y de allí que la gente comenzó a vacilar sobre el significado ambiguo de la Zona: un mensaje a la humanidad, un regalo, un experimento, un invento, parte de la naturaleza, un milagro. En *Solaris* el océano aparece ante los personajes como un “monstruo” a investigar, posee una extraña existencia concreta, provoca la vacilación de los científicos de la estación acerca de su misteriosa inteligencia. La advertencia de la Zona al Escritor para que no siga avanzando y las criaturas de la estación espacial corresponden a la esfera de lo perceptible, y en ésta la vacilación del personaje se sitúa entre lo real y lo imaginario (Todorov, 1972: 47), no entre lo real e ilusorio, pues desde esta interpretación el personaje dudaría no de los acontecimientos sucedidos, sino de que la manera de comprenderlos hubiese sido la exacta. En la vacilación real-imaginario el personaje se cuestiona si lo que cree percibir no es acaso producto de la imaginación- tanto el Escritor como los científicos que sentencian a Berton, el primer astronauta que visita Solaris, se caracterizan por el escepticismo frente al hecho excepcional. Lo extraño se relaciona con la psiquis de los protagonistas y con sus sentimientos- el miedo y la fe en *La Zona*; la vergüenza y el amor en *Solaris*-, y no con un hecho que desafía a la razón.

Todorov, citando a Freud, dice que el sentimiento de lo extraño se relaciona con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza; de allí que la sensación de extrañeza parte de temas ligados a tabúes más o menos antiguos, es decir: que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión. La Zona, especie de paraíso terrenal, lugar primitivo, donde subyacen flotando restos de alguna civilización, para Stalker es el hogar. Al pisar sobre ella el hombre parece haber transgredido el umbral de lo prohibido: al acceder al lugar donde se cumplen los deseos se transforma

el mismo en el *topos* utópico por excelencia para aquellos a los que no les quedan más esperanzas. En *Solaris* la transgresión ocurre por el hecho de la insaciabilidad del hombre en sus deseos de conocer y poseer el mundo. Las ansias fáusticas por abarcar los misterios del universo en un acto de semejanza al de los dioses se convierte en la pesadilla para los ojos despiertos de los científicos en la estación espacial.

Las metamorfosis ocurridas- Monita, la hija del Stalker como exponente de una mutación de la raza humana; la esposa de Kris en transformaciones sucesivas evoluciona adquiriendo cada vez más humanidad- en ambos espacios-temporales constituyen una transgresión a la separación entre materia y espíritu. La materia de la Zona ha contaminado al Stalker y éste ha engendrado a una niña con poderes que infraccionan la física del mundo de los hombres. La sustancia pensante del Océano al influir en los sueños de los humanos se corporiza en las criaturas alienígenas. La interpenetración de ambos mundos- entre Stalker y la Zona, y entre los científicos y *Solaris*- provoca que por la influencia la transgresión se patentice en la ruptura del límite entre materia y espíritu. Los *topos* utópicos conspiran al pandeterminismo en el sentido que propone Nerval, de que existe una confabulación de los seres para restablecer la armonía del mundo, en donde las comunicaciones entre los astros y las criaturas de la tierra aspiran a este fin último. Transgredidas las fronteras liminares entre sujeto y espacio, hombre y territorio pueden fundirse uno en el otro, convertirse en la restauración de un nuevo orden primigenio cósmico. El paso del espíritu a la materia se manifiesta en las imágenes cuando Kris enferma y se confunden los objetos de la estación espacial con los de la casa paterna del personaje. Capanna se pregunta si acaso *Solaris*, este dios finito, ha querido hacer feliz a Kris ofreciéndole un paraíso a su medida o si no es la escena producto de la mente de Kris.

Al modificarse las categorías de tiempo y espacio- un tiempo prolongado eterno en un espacio único- se ha modificado el esquema de percepción-conciencia a través de la mirada. Esto quiere decir que el sujeto no se define tanto por la acción sino por su percepción: la relación del Stalker con la Zona y la de Kris con el planeta *Solaris* es fundamentalmente una relación de penetración a esos mundos por la transgresión de la mirada. Han sido los

desesperados, curiosos o escépticos los que Stalker ha conducido quienes se han adentrado en la Zona para sacar algún provecho de ella, profanarla, estudiarla o destruirla; y los científicos quienes infiltraron los rayos Roetgen como parte de las observaciones y los exámenes investigativos al Océano durante años. Los personajes ahora sienten que son observados durante el



tiempo que transitan por estos lugares, especie de ojos omnipresentes y omniscientes representan las fuerzas de la Naturaleza en su eterno movimiento de cambio, haciendo participar

a los personajes de una existencia sometida a nuevas leyes- *“el camino se hace fácil o complejo hasta lo imposible”* dice el Stalker; y Solaris se mueve en función del juego sueño-realidad tras el sondeo de los cerebros de los hombres.

El Stalker advierte al Profesor y al Escritor continuar por el camino que él les señala pues en la Zona *“desaparecen las trampas viejas y aparecen nuevas, lugares que eran seguros se hacen intransitables”*. El cuarto de los deseos pareciera estar al alcance de la mano y que en el avance de unos pocos metros la felicidad se poseería, pero el explorador recuerda que ese lugar exige respeto sino castiga, hay que dar vueltas y rodeos y no ir en línea recta. Es cuando el Escritor se rebela y adelanta unos pasos que un viento extraño se levanta y una voz exclama que se detenga y no siga moviéndose. En esta escena podemos reafirmar que la voz de la Zona se patentiza en la voz de la conciencia del personaje. El ojo observador de aquella es la mirada del miedo y la vergüenza de la conciencia del Escritor quien había comenzado el viaje con escepticismo sobre los hechos que se le atribuían al insólito lugar.

Además de que Kris se sienta observado por esa extensa masa líquida a través de los ojos de buey de la estación espacial, es esa misma masa multiforme la que ha penetrado en su inconsciente y de allí, como en búsqueda de un contacto, ha creado figuras tangibles que caminan por los pasillos. Ya en el primer video acerca de *Solaris* se decía: *“Puede que sobre la conciencia de Berton haya influido la corriente biológica del océano de Solaris, que no sólo es un gigantesco cerebro, sino una sustancia capaz de pensar.”* Al atribuírsele capacidad de pensamiento, el planeta adquiere personificación; también Guibarián en el segundo video visto por Kris se refiere a él como *“ese monstruo”*. En las imágenes que observamos del Océano lo vemos siempre en mutación constante, reflejan el tiempo aconteciendo. Este topo que se repite en las imágenes tarkovskianas de fluidos en movimiento, de las aguas meciéndose, de lagos cristalinos, de corrientes marinas nos habla tanto de los orígenes del hombre – el agua de gestación del feto- como del movimiento eterno del tiempo en el que se gesta a cada instante el inicio de cada recuerdo. Por eso los personajes de la estación espacial dudan de si las apariciones de sus recuerdos son tormentos o son una bendición, como si el Océano- metáfora del tiempo- hubiese escaneado sus cerebros cuando dormían para despertarlos en un tiempo ya no de sueños inconscientes sino de verdades interiores que sólo pueden percibirse como misterios propios del hombre. Ya Kris confirma esto hacia el final del film: *“Preguntar es querer siempre conocer, pero para conservar las simples verdades humanas se necesitan los misterios. El misterio de la felicidad, el de la muerte, el del amor.”*

La otra zona de la imagen

Pablo Capanna en su libro *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla* cuenta que luego de ver *Solaris* se cuestionó qué estaba incubando la cultura soviética a la que se creía monolítica, si era capaz de reproducir un film como ése, atravesado de temas metafísicos y religiosos (Capanna, 2003: 95). Cuando Snawt afirma que *“el hombre necesita del hombre”* el film se proclama contra el progresismo fáustico; la relación de Hary con Kelvin es la del hombre con su esencia de humano. El sueño de regresar a la Tierra- tal como expresara

Tarkovski- es la idea del contacto, de la comunicación según el escritor argentino.

Las imágenes de la estación desierta, en estado de abandono, de las sombras de otras presencias, tienen su correlato con las imágenes de la Zona en que vemos los restos que humanos dejaron botados por ella. La tensión y el suspenso que nos provocan estos topos aparentemente estáticos se logran gracias al uso de la cámara lenta, al “ralentí” que transmite la expectación. El zoom y el plano en detalle son otros recursos utilizados por Tarkovski para dar esta sensación. Al estar atravesados por la idea del tiempo, Capanna sostiene que los climas de los films oscilan entre la memoria y la esperanza, entre el pasado y el futuro, fijados en imágenes que se vuelven intemporales. La dimensión espiritual de la existencia es la del tiempo dice el autor. “El presente, sellado en una imagen, es como una “instantánea” que encierra las dos tensiones fundamentales del tiempo vivido: el recuerdo (resurrección del pasado) y la esperanza (deseo de lo venidero)”. (Capanna, 2003: 188).

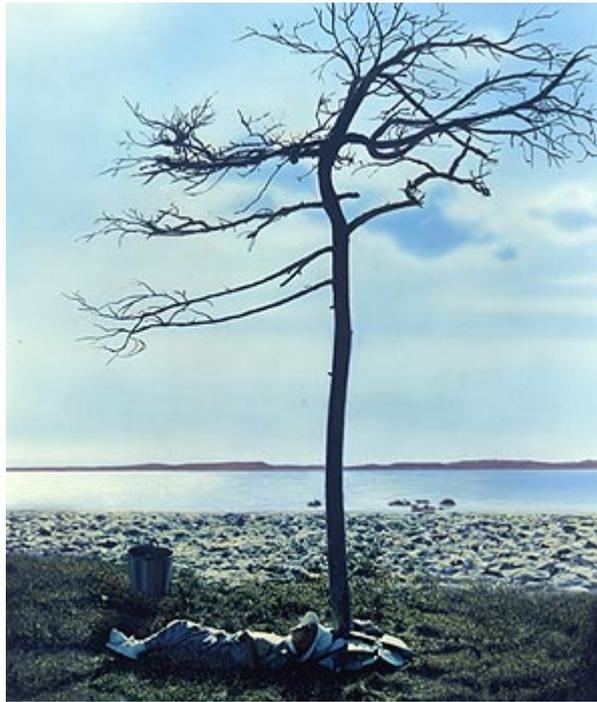
De acuerdo con David Oubiña en su artículo “Paisajes sagrados”, el travelling en zoom del que se vale Tarkovski en *El Espejo*, en *Stalker* o en *Nostalgia* nos permite un acercamiento al personaje o al objeto produciendo una transformación en nuestra mirada: travelling y zoom los absorben hacia el lente de la cámara, lo que provoca que el plano se aparezca como un acontecimiento óptico perteneciente a otra dimensión temporal.

Por citar algunos ejemplos del travelling en cámara lenta frecuentes observamos que en *Stalker* la imagen de la cascada en la Zona suscita el suspenso en la repetición de los faros que cuelgan- y tras no ver a los personajes- nos induce a pensar que el lugar puede llegar a ser un laberinto, y que a su centro- el cuarto de los deseos- tal vez sea imposible llegar. Inmediatamente se muestran los personajes que asombrados perciben la desaparición del Profesor.

Luego cuando descansan, la imagen del Stalker se torna sepia y la cámara lenta arrastra nuestra mirada por los fragmentos de objetos que yacen bajo el agua: tuercas, una jeringa, la imagen de un santo, un arma, pedazos de diarios en un desorden confundido con la arenilla, que puede ser leído bajo la lupa del relato apocalíptico que va narrando la voz de la mujer, como

fragmentos de una civilización devastada. Fragmentos-ruinas del polvo de una humanidad caída. Las imágenes penetran no en el ámbito del sueño, sino en un espacio temporal alterno, fluctuante como el agua, como las algas del lago al inicio de *Solaris*- imagen antítesis de la mencionada en *La Zona*.

Del mismo modo la casita que el niño deja como obsequio para Alexander, situada a metros de la casa paterna, aparece como la repetición enigmática de esta última. Tarkovski dice que por muy extraño que parezca el film en blanco y negro reproduce con mayor veracidad la verdad psicológica y poética del arte cinematográfico que se sustenta en la visión. El plano en blanco y negro combinado con el zoom en esta imagen de *Sacrificio* evoca a la imagen final de *Solaris* donde vemos la *dacha* paterna de Kelvin



minimizarse en la isla hasta formar parte del vasto océano espacial. Un efecto de extrañeza es provocado por la alternancia de velocidades de la cámara en los planos. La mirada se abre así a otro modo de percepción. Y es que la imagen se vuelve utópica pues transforma al film, temporizándolo en un espacio desde donde se accede a ver de otra forma.

Al respecto Deleuze apunta en un análisis exhaustivo que a partir del cine de posguerra se produce la fractura entre el cine clásico y el cine moderno. Se originan films donde la percepción ya no se encadena directamente con la acción sino que acontecen imágenes que provienen del tiempo y que poseen su propio estatuto ontológico. Paola Marrati acuerda con Deleuze en que el nuevo cine es un cine de vidente, pues, como nueva experiencia del espíritu, hace del ver la experiencia central: percibir significa que vemos tanto mejor cuanto menos reconocemos. (Marrati, 2004: 65) Se trata de despojar al signo de su significado, de descodificar los falsos modelos

del pensamiento y de la emergencia de un nuevo tipo de imágenes: las imágenes ópticas y sonoras puras., producidas por la descomposición múltiple, rizomática de la imagen-acción. Una imagen libera un ver de potencias aún ignoradas, parafraseando a Deleuze. La Segunda Guerra Mundial fue un acontecimiento histórico que hizo cambiar de manera rotunda nuestra manera de ver el mundo y los hombres, a partir de ella en el cine pasamos del régimen de la imagen-movimiento al de la imagen-tiempo. Se puso en crisis el concepto de Historia y con él al de devenir y acontecimiento, de esta manera el tiempo pasa a ser *devenir* y *acontecimiento*. Justamente para que el tiempo se potencie es necesario que la imagen nunca esté en presente. A partir de este punto la imagen adquiere temporalidad: habitada por un pasado y un futuro, no coincidirá con las imágenes actuales que la preceden y con las que le siguen, lo que hará que el montaje se defina por ritmos temporales de profundización y expansión de la memoria y el conocimiento de la realidad, de la materia y del espíritu.

El nuevo concepto es el de imagen-cristal: la imagen presente misma se duplica con su pasado puro, es la coexistencia de percepción actual y recuerdo virtual. *“Es como si lo real y lo imaginario corrieran uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad”*. (Deleuze, 1987: 19) ¿No es acaso en el encuentro de Kris y su madre en la habitación de la estación espacial, o cuando se acerca el perro a la cama de Gorchakov, o la escena cuando Stalker duerme sobre la Zona que encontramos imágenes de este tipo? Imágenes-tiempo que entendemos no son reales en la sucesión de hechos en la vida de los protagonistas, sin embargo tampoco se trata de imaginaciones o sueños, pues “acontecen en el adentro” del tiempo de los personajes. Los objetos poseen a su vez un contenido temporal en los films de Tarkovski: el de los sujetos. La imagen final de *Nostalgia* evoca el tiempo utópico de la infancia en la casa de los padres, deviene visión de la intimidad microscópica del protagonista, epifanía de autoconocimiento de su propio ser hombre.

Deleuze refiere a un nuevo tipo de personajes y espectadores para el cine de posguerra; ya desde las primeras manifestaciones del cine moderno *“los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven*

condenados a la errancia o al vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo de movimiento y que tampoco tienen el consuelo de los sublime, que les permitiría volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu". (Deleuze, 1987: 63) Se produce lo que él llama aberración del tiempo que lleva a los personajes a vivir una cotidianeidad intolerable. El filósofo indica que *Solaris* no propicia el optimismo del encuentro o de la reconciliación del Océano con el pensamiento de Kris, esto sería devolverle la imagen cristalizada de su amada y la de su morada paterna; y que en *La Zona* el medio es tan indeterminado que su opacidad aborta la posibilidad de una puerta esperanzadora. Sin embargo al desarrollar las tesis de Bergson señala que la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos es el tiempo. En Proust reconoce que el tiempo no es interior al sujeto, sino que los sujetos son interiores a un tiempo que puede desdoblarse, perderse y reencontrarse. *"Lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación"*. (Deleuze, 1987: 126)

Las imágenes del sueño o del recuerdo- anteriormente mencionadas de *La Zona* y *Solaris*- actualizan el pasado pero no debilitan el presente; en Tarkosvki son imágenes-utopías: presentaciones directas del tiempo en un espacio, que pierde sus rasgos esencialmente espaciales, imágenes dotadas de esperanza en el autoconocimiento espiritual del ser humano. Este concepto, que remite a las conceptualizaciones de Deleuze, refiere a las imágenes vivas del tiempo emocional que el cineasta ruso instaura en la óptica de nuestra visión. *"El tiempo que hemos vivido queda fijado en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo"* (Tarkovski, 1991: 79) escribe Tarkovski manifestando que su cine quiere reflejar las huellas de lo real y duradero del pasado y de un presente que sólo adquiere peso cuando deviene recuerdo. Recuerdos que provocan el extrañamiento en tanto se visualizan bellos por ser inalcanzables, siniestros por constituirse potencias parlantes de estados otros, alternos a la experiencia actual.

"Lo principal es que crean en sí, y estén desamparados como niños porque la debilidad es grande y la fuerza fútil. La dureza y la fuerza son satélites de la muerte. La flexibilidad y la debilidad expresan la lozanía de la

existencia.” El aforismo 76 del Tao Te Ching condensa la tesis del cineasta en *La Zona*, tesis que es posible destacar en su filmografía, y que en este film en particular se corporiza en Monita, la niña que sólo aparece en las primeras y en las últimas imágenes de la película, ella como espejo de un futuro en el que es posible la fe. Tarkovski, fiel a su experiencia espiritual desde la cual concibe el arte, vive la imagen en su profundidad poética. Su deseo es volver la imagen una revelación, una utopía de comunión.



La vuelta al hogar, a la infancia, al pasado, recordar lo soñado, recordar lo vivido, lo transitado es hallar la verdad íntima en una imagen esculpida por la emoción. Lo inmanente en el tiempo,

particularidades de la interioridad del hombre, las de un tiempo inserto en el alma, lo convocan a la búsqueda de sí mismo. *“Durante el tiempo que vive, una persona tiene la posibilidad de reconocerse como un ser moral, capacitado para buscar la verdad. La verdad no es otra cosa que un plazo concedido al hombre, en el que puede y debe formar su espíritu de acuerdo con las propias ideas sobre las metas de la vida humana.”* (Tarkovski, 1991: 78)

Asimismo, en *Sacrificio* el hijo de Alexander es protagonista de las primeras y últimas escenas, lo que le otorga a la historia el efecto de una circularidad eterna al sentido del ritual. *“Si usted hace algo todo el día, a la misma hora, siempre el mismo acto, como un ritual, sistemáticamente, ¡algún día el mundo cambiaría!”* dice Alexander refiriéndose a la historia de Ican

quien regaba su árbol todos los días hasta que el mismo se cubrió de flores. En esta visión, la de sí mismo como responsable de su actitud con el tiempo, el hombre espera alcanzar su verdad, el *“modo en que se siente y se comprende”*, *“los recuerdos de la verdad”*. (136) Tal como concibe Tarkovski, el arte posibilita que lo infinito sea realidad.

Hacia un tiempo de reconciliación

Para Deleuze, la ruptura sensoriomotriz provocada en la imagen del cine de posguerra hizo que el hombre se convirtiera en vidente de algo intolerable en el mundo y extraño para el pensamiento; en esta situación el ser humano, especie de autómatas espiritual, llega a ver tan lejos que no puede reaccionar ni pensar. Sin embargo, de la impotencia para creer en la vida es factible restaurar la identidad. La alternativa es creer en el amor o en la vida, en la relación del hombre con su mundo, como lo posible.

La Zona y *Solaris* son ejemplos de un cine de fe en el hombre con lo que ve y oye. *“Necesitamos una ética o una fe, y esto hace reír a los idiotas; no es una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo, del que los idiotas forman parte.”* (Deleuze, 1987: 231) El Stalker cuando defiende a la Zona de su destrucción dice que lo principal es creer, no concibe la pérdida de ese lugar porque ello significaría el fin de su fe, su felicidad, su libertad y su dignidad. Su ritual es conducir a los desesperanzados hasta el cuarto de los deseos. La corporización de Hary es interpretada por los tripulantes de la estación espacial una concesión del Océano para Kris. Snawt afirma que el ser humano no necesita otros mundos, sino un espejo: otro ser humano. Así Hary deviene obra de la conciencia de Kris una y otra vez en un acto repetitivo cada vez más humana, es el amor su principal motivación.

A través de un mundo alternativo- en este caso el ficcional- es como Tarkovski manifiesta la búsqueda del hombre de una comunidad con la cual identificarse. Los personajes de *Nostalgia* y de *Sacrificio* también tienen esperanzas de hallar el equilibrio entre su realidad y el estado deseado, pero como dice su creador: *“La restauración de la armonía del mundo depende del restablecimiento de la responsabilidad personal”*. (Tarkovski, 1991: 255) En un

viaje espiritual por la Zona, por el Cosmos o por otros países, los personajes se ven insuficientes moralmente para creer en sí mismos. La conciencia deviene espejo de los topos por los que transitan. *“Esta es la Zona. Quizás parezca caprichosa. Pero ella es tal y como la hace el estado de ánimo del ser humano. Todo lo que ocurre aquí, no depende de la Zona, sino de nosotros”* afirma el Stalker. Solaris se presenta como un ser pensante que extrae de las conciencias de los científicos sus recuerdos para corporizarlos. En el film Snawt dice: *“No necesitamos otros mundos. Queremos un espejo. ¡Al ser humano le hace falta otro ser humano!”* La dimensión ético-religiosa del arte de Tarkovski lo lleva a plantear en los films una permanente búsqueda de querer restaurar el equilibrio bondadoso de la humanidad con el mundo. ¿Qué es el arte? Se pregunta, y responde: *“Es algo así como una declaración de amor. Un reconocimiento de la propia dependencia de otros hombres. Es una confesión. Un acto inconsciente, que refleja el verdadero sentido de la vida: el amor y el sacrificio.”* (Tarkovski, 1991: 259)

¿El viaje hacia el autoconocimiento no devela justamente que toda verdad es un misterio? La verdad a la que se llega es que el viaje le dio existencia a la utopía. La búsqueda del tiempo perdido es la utopía del arte que crea el maestro ruso en la afirmación de la memoria como hecho espiritual. Pablo Capanna remite al concepto de “anamnesis” para definir la espiritualidad del arte de Tarkovski, pues en la anamnesis se restaura al estado primigenio de lo espiritual eterno al alma que ha caído por el pecado. Esta verdad toma forma en los films en el acto fundamental de volver al ser y su existencia a un tiempo de reconciliación; tal como se patentiza hacia el fin de *Solaris*: el abrazo de Kris con su padre en la puerta de la dacha, en un ámbito que refleja la infancia. En esta utopía mental del personaje se produce la reconciliación de pasado y futuro. *“Como artista apostaba al arte para fundar sus esperanzas de renacimiento espiritual. Como todos los clásicos, intuía que la belleza formal no era un fin de sí mismo, sino la manifestación de una Verdad superior.”* (Capanna, 2003: 278)

El (*eu-ou*)topos indica el retorno a los recuerdos, el viaje de penetración en el tiempo hacia la casa primera. Según Tarkosvski lo pasado se presenta mucho más estable y duradero que lo presente, lo que descubre al hombre su

fragilidad y vulnerabilidad, es decir su condición de sufriente. En su viaje de vida un hombre está capacitado para la búsqueda de la verdad y en este tiempo limitado tiene la posibilidad de ver a la luz de su conciencia la responsabilidad de su hacer para con él mismo y para con los demás. El arte, en el deseo de apropiarse del mundo, pone de manifiesto esta experiencia utópica.

“*Al arte debes buscarlo en casa*” comenta Tonino Guerra a Tarkovski.³ Especie de ritornelo el arte cinematográfico comporta una naturaleza nostálgica. Los personajes de *La Zona*, *Solaris*, *Nostalgia*, *Sacrificio*- sólo por citar los films a los que en este trabajo hemos hecho referencia- no se encuentran- como sostiene Deleuze en la errancia o el vagabundeo por espacios imposibles y/o vacíos- sino que están esperanzadoramente unidos con el pasado y el futuro. Esta conclusión se revela en la imagen-utopía de Tarkovski.

Al determinarse en la observación directa del tiempo, inmediata de la vida, la imagen fílmica profundiza la experiencia del hombre y la extiende a posibilidades de pensamiento nuevas e infinitas. Los personajes se transforman por su capacidad de creer, de amar, de sacrificarse. Igualmente el espectador se descubre transformado por el arte fílmico. El cine deviene utopía del hombre- podemos leerlo en el mensaje que dejara Alexander a su hijo hacia el final de *Sacrificio*-, el cine como la zona de reconciliación del ser humano consigo mismo, y con la Naturaleza, con sus orígenes y con el resto de la humanidad. La imagen-utopía, en tanto acto de habla, de fabulación o mito creador del acontecimiento, corporiza la espiritualidad de Tarkovski: el deseo de refundición del ser con su Origen.-

BIBLIOGRAFÍA

Brand, Gerd, (1987), *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Alianza Editorial.

Cannone, Miguel Ángel, (2007), “Problemas de interpretación en la obra de Andrei Tarkovski”, Revista *Espacio de crítica y producción*, FFyL, junio, pp.65-73.

Capanna, Pablo, (2003), *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*, Bs. As, Ediciones de la Flor.

Deleuze, Gilles, (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Bs. As, Paidós.

García Tsao, Leonardo, (1988), *Andrei Tarkovski*, México, Universidad de Guadalajara.

Marrati, Paola, (2004), *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Bs. As, Ediciones Nueva Visión.

Mantilla Quijano, Alejandro, (S/F), La angustia utópica en el cine de Andrei Tarkovski (y la alegría disutópica como posibilidad), Revista Palimpsestos, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, N° 4, En: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/viewFile/8044/86> 88, 20/08/2010.

Oubiña, David, (2000), “Paisajes sagrados (Andrei Tarkovski: el cine como revelación)”, en *Filmología. Ensayos sobre el cine*, Bs.As, Manantial, p.221-237.

Suvin, Darko, (1984), *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México, Fondo de Cultura Económica.

Tarkovski, Andrei, (1991), *Esculpir el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp.

Todorov, Tzvetan, (1972), *Introducción a la literatura fantástica*, Bs. As, Editorial Tiempo Contemporáneo.

Las imágenes son fotogramas de las películas *El espejo* (1975), *El sacrificio* (1986) y *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky.

¹ María Isabel Crubellier es Profesora en Letras egresada de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Como becaria de esta casa desarrolló trabajos de investigación para la historia del teatro de San Juan y de San Luis, en el

marco del Programa para el Desarrollo, la Investigación y la Creación Dramáticas (DICDRA). Actualmente es miembro del grupo de investigadores del Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, cursa su Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA y es docente de la Universidad Argentina de la Empresa.

² Este concepto parte de la definición de utopía que elabora Darko Suvin en el capítulo “Definición del género literario de la utopía: algo de semántica histórica, algo de genealogía, una proposición y un ruego” del libro *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*.

³ En las conversaciones que ambos sostienen en el film *Tempo di viaggio* que Andrei Tarkovski realizó de su viaje a Italia, locación escogida para *Nostalgia*.