

Melancolía reflejada:

sobre *El espejo* y *Nostalgia*

de **Tarkovski**



El reflejo de la vida cabe en un instante triste. Una vida es todo y muy poco. La poesía fílmica del realizador ruso Andréi Tarkovski se halla enmarañada con el ritmo connatural propuesto y, a su vez, nace del espectador expectante. Descubramos juntos algunos posibles vínculos entre la tristeza de *El espejo* y las réplicas de *Nostalgia* a la luz de diversas sensibilidades poéticas.

★ CHRISTOPHER ROJAS

A modo de introducción

En el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Jorge Luis Borges (1984) dice que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (p. 9). Tamaña afirmación nos hace voltear los ojos hacia la aparente proliferación inofensiva de aquellos objetos en el mundo actual, junto a su uso sistemático.

El espejo es una realidad, pero con frecuencia es visto solo como algo más. Un objeto complementario, utilizado para reflejar el mundo que sí sería genuino o, en su defecto, como mero artilugio decorativo y, en el mejor de los casos, para ampliar los espacios reducidos.

No obstante, el cuadro *La reproducción prohibida* (1937) del pintor belga René Magritte, propone una lectura alternativa a lo planteado por Borges. No solo se trataría de ampliar el espectro del mundo, de multiplicarlo, sino también de mostrar aquello que de otro modo no tendría lugar. El espejo sería una opción perceptual más en este mundo diverso y polisémico. Otra forma de ver el mundo y, en último caso, *un mundo nuevo* o no tomado en cuenta. Tal vez por creer que la percepción interiorizada e inmediata de él basta y sobra, de modo que no habría necesidad de problematizar su existencia.

Y tenemos a un Merleau-Ponty (2002) que, ante lo anterior, responde que esas mismas características, a saber, dar algo por sentado, deben llevarnos a desconfiar de ellas y optar por nuevos caminos. Lo que creemos saber no es más que una apariencia. Al asumir una actitud pragmática con respecto al mundo, también ignoramos la posibilidad de (re)descubrir el lugar que habitamos.

Eduardo Chirinos, poeta peruano, decía que todos los



Fuente: Atlas of Places

Foto: Nostalgia

poemas son de amor; Umberto Eco veía en la fealdad mayor potencialidad que en la belleza; Tarkovski sugiere que la melancolía es inevitable en el ser humano; esta reverberaría a lo largo de su existencia. Vivir es (con)vivir, dependemos de alguien, pero no tenemos éxito. Y, en el intento, abandonamos nuestra condición de meros espectadores de la vida y nos entregamos a ella y, en último término, somos vividos por ella. Estamos, pues, ante un director-poeta o poeta-director que, sobre todo, siente y a partir de ahí muestra. Hacer cine es una excusa para mostrar los ángulos poéticos del vivir del ser humano.

Los niveles

Los filmes del director ruso tienen capas: en una vemos la historia, condicionada por el título; en otra, escenas e imágenes introducidas, a lo mejor, con el firme propósito de recrear una experiencia

estética; también tenemos aquella formada por la voz en *off* que corresponde a un narrador omnisciente, al personaje principal o a un yo poético.

Si la nostalgia solo es aparente, eso quiere decir que no es notoria y se manifiesta más frecuentemente de lo que uno cree. Lo nostálgico, diremos, brilla por su ausencia. Tarkovski es un cineasta de ausencias, perpetua la melancolía a lo largo de las circunstancias y personajes descorporeizados, le da peso a lo que normalmente no se ve. Además, incorpora imágenes que forman parte de uno de los niveles que el director pone en acción. Esa línea fantasmática conformada por recuerdos lejanos, olvidados y, tal vez, inexistentes.

Como es de esperarse, algunas compuertas son más accesibles que otras. La mesa no está



servida o, a lo mejor, sí, pero está desordenada. El camino es extendido para que el espectador construya vías de acceso o tome caminos por (re) correr. En este punto diremos que Tarkovski es al cine lo que Cortázar a la literatura y, más precisamente, el Cortázar de *Rayuela*.

Ambos juegan con la materia llamada lenguaje y, conscientes de ello, juegan con la plastilina que forma el tiempo. Luego, lo lúdico de la actividad creadora consiste en un juego de postas infinito donde todos juegan: los creadores, los actores y la audiencia. Aquello considerado terreno firme no es nada más que un archipiélago de ilusiones. La vida se construye inevitablemente sobre la apariencia y no sobre la certeza.

Los espacios del pensamiento

Alguien podría pensar, con justa razón, que el espacio

del pensamiento es algo demasiado abstracto para ocuparse de él. La imagen ha sido vista tradicionalmente como un todo que se impregna en la memoria del espectador, reduciéndolo a poco más que una planta sintética u objeto inanimado. Podríamos decir eso al referirnos a películas “rompe taquillas”, pero incluso ellas podrían dar pie a momentos reflexivos. Lo más importante no es la película en sí, sino lo que ella despierta en el espectador.

Pues bien, en el caso de Tarkovski, tienen lugar ambas miradas polarizadas y casi simultáneamente. Por un lado, una imagen que es un pensamiento y un soliloquio hecho fragmento leído. Ambas cuestiones profundamente espesas y pesadas. Con el realizador ruso somos capaces de ver la textura de las ideas o tener un atisbo de ella. Por supuesto, ninguna imagen es concluyente, sino solo estímulos alojados en algún lugar de nuestra memoria. Y, por otro lado, voces e imágenes que no parecen corresponder al discurso fílmico dominante. Podrían entenderse como poemas sueltos y fotografías poéticas.

Pensar el pensamiento es una tarea titánica; intentar reflejar tal actividad, mucho más. El espectador de Tarkovski flota por definición. El écran no refleja la realidad y tampoco viceversa. Se trata de darle *peso* al ser, permitir que algo *sea*. Es, sin duda, un ejercicio entre filosófico y poético. Las historias, los personajes y los diálogos exhalan condiciones no tanto de seres existenciales sino de *instantes sidos*. El desarrollo de lo anterior brota a partir del velo que Tarkovski descorre del ojo del otro.

Lenguaje y Tarkovski

El mismo Tarkovski ha reconocido en su libro *Esculpir en el tiempo* (2002) que lo común entre la literatura y el cine es, sobre todo, la libertad

de sus creadores a la hora de trabajar (p. 82). De modo que, en todo lo restante, se diferencian. Así, la literatura emplea un lenguaje ya conocido por ella misma, por los autores y lectores. Tal familiaridad no ocurre en el cine. Este no posee un lenguaje fílmico.

Eso quiere decir que un filme propone y dispone de la elaboración de un posible lenguaje sobre la marcha. Diríamos una interpretación. El acto de interpretar viene vía los realizadores y la audiencia, dinámica que potencia aún más el carácter vital e inesperado del arte cinematográfico.

Deleuze (2000), en su texto llamado *Nietzsche*, nos dice que el aforismo es la cosa por interpretar y la interpretación. *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) y *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983) son una forma de acercarse a esa mirada deleuziana vía el filósofo alemán. Ambos filmes explorarían lo que algo sería y el ejercicio de acercarse a ese algo.

El tiempo, continúa el realizador ruso, puede ser capturado, repetido y, en teoría, conservado para la eternidad en virtud del registro cinematográfico. Ahí radica

AL ENFRENTARSE AL UNIVERSO
TARKOVSKIANO, EL ESPECTADOR
HACE LAS VECES DE ARQUEÓLOGO
DE LO PROPIO Y LO AJENO, DE
AQUELLO QUE LO FUNDE EN LA
ÓRBITA HUMANA CON LOS DEMÁS.
NO HABRÍA UNA INTERPRETACIÓN
FIJA QUE EL MISMO REALIZADOR
PROVOQUE, TAMPOCO UNA
PROPUESTA DONDE TODO
SEA CLARO.

su posibilidad ignorada desde sus inicios y su potencialidad actual.

A diferencia de la literatura, que precisa indefectiblemente las palabras como medio expresivo de lo que representa, la música y el cine recurren al paso de lo temporal. Y en el caso del último, el campo visual ofrece la posibilidad inevitable, siempre movable, de realizar nuevas conexiones.

Eso quiere decir que, si bien la cámara, la herramienta fílmica por excelencia, puede ser vista como una limitación, lo que ella muestra no tiene límites, en cuanto se trata del mundo que entra en escena y trasciende el instrumento y, en efecto, abre el campo visual del espectador. Ergo, la imagen vista y descubierta al espectador tiene más que ver con una experiencia universal que une así a todos los hombres, que un mero contexto rígido elegido por la realidad o el director.

Al enfrentarse al universo tarkovskiano, el espectador hace las veces de arqueólogo de lo propio y lo ajeno, de aquello que lo funde en la órbita humana con los demás.

No habría una interpretación fija que el mismo realizador provoque, tampoco una propuesta donde todo sea claro. Si bien es una exploración —tal vez sería mejor llamarlo intento de comprensión de lo humano—, subyace una intencionalidad programada complejísima que, a la vez que ha sido pensada, se engarza con un trabajo en equipo. Reflejo de una sensibilidad conjunta y, no por ello, menos exploratoria y, tampoco, más calculada.

Se trata en buena cuenta de mostrar la experiencia compartida entre los que acompañan al director, sin dejar en la memoria datos que pudieran aportar a la realización del producto final: una experiencia autobiográfica que incluya cada parte de la audiencia del planeta.

El dolor

Aunque Borges hablaba de la posibilidad de imaginar algo sin espacio, pero no sin tiempo, las imágenes en Tarkovski se encuentran despojadas de tiempo y espacio. Veamos esto en detalle. El cineasta ruso tiene claro su objetivo: que sus filmes conecten a la humanidad entera. Tamaña pretensión no

parece ambiciosa en su caso. Sus personajes y los lugares que recrea son, en efecto, ciudadanos del mundo. Podrá decirse que, al fin y al cabo, el espacio sería el universo entero y el tiempo el de ellos. Pero también la propuesta estética del realizador carece de espacios sólidos. Los mostrados en la pantalla son excusas para ampliar lo que vemos, nunca para reducirlo.

En otro texto (Rojas, 2019), hablamos de la preponderancia, en el verdadero artista, del sugerir. Y, más que eso, de devenir algo más. Esa suerte de transformación evidenciada en *El silencio de los inocentes* (*The Silence of the Lambs*. Jonathan Demme, 1991) vía el psicópata Buffalo Bill.

De modo que una imagen no es solo lo que se muestra sino todo lo que se encuentra sugerido y lo que el espectador es capaz de precipitar como una revelación poética. Por su parte, el tiempo queda suspendido en una instancia nebulosa e indefinible. El tiempo tradicional, cronológico, *el de muñeca*, es horadado, minado en su

Foto:
Nostalgia





Fuente: FilmAffinity

superficialidad y extraído como una pieza para armar. El tiempo duele en Tarkovski, es esa sensación inexorable del alma que es conducida por los círculos del infierno de Dante o el epílogo de *La casa que Jack construyó* (*The House that Jack Built*, 2018) de Lars Von Trier.

Las agujas del tiempo procuran infligir y reproducir el paso de la vida reflejada y la nostalgia que trasciende los cuerpos y los efectos de lo anterior en los protagonistas y en sus mundos.

Efectos y afectos

Los efectos de la nostalgia son reverberados sobre el espejo de la vivencia cotidiana y esta es teñida de nostalgia porque el pretérito impera en la existencia humana. Vivir es olvidar, dejar pasar experiencias y tener que recordarlas. El dolor se

empeza como recuerdo o como intento de creer que se vive algo nuevo. La vida es solo eso: un cúmulo de azares consumados e inasibles.

Un instante nos puede llevar al momento más dichoso o a la tragedia más grande. Pero la cercanía entre uno y otro concepto destiñe la *frontera* que los divide. No es posible recordar los actos una vez realizados. El mundo actual se caracteriza por volver trágica la comedia y entretener a través de lo calamitoso.

Es la proximidad de los conceptos aquello que los separa, brecha vulnerable en un abrir y cerrar de ojos. Por eso hablemos ya no de sentidos literales, sino laterales. Podríamos decir, por eso, que el espejo es anti reflejo y la nostalgia anti sentimental. El reflejo deja de

Foto:
El espejo

ser una propiedad concedida al objeto-espejo y el sentimiento abandona el concepto clausurado por la nostalgia.

Las sensibilidades entran y salen, pueblan las circunstancias, no hay terrenos fijos ni eternos. Lo volátil es una constante y al ser humano no le queda más que rendirse ora vía una autoinmolación, ora a través de una renuncia.

Tristeza y silencio del pensamiento

El poema *Tristitia* del poeta y narrador peruano Abraham Valdelomar, huelga decirlo, redunda sobre la idea de lo triste. Esa melancolía mostrada a través de una circunstancia y los objetos inmersos en ella. El recordar es traer de vuelta una necesaria pena y tal proceso baña inevitablemente de pesadumbre la experiencia.



Fuente: IMDb

Por su parte, el teórico francés George Steiner (2007) nos recuerda la condición existencial de la tristeza en la humanidad. Llegamos tristes al mundo (p. 12). Hay una condición de pesar existencial, cierta *tristitia* con la que debemos cargar y afrontar los embates propios del periplo que a cada uno le toca vivir. Tal vaso comunicante afianza el vínculo entre esta nostalgia y la planteada por el realizador cinematográfico.

El silencio es motivo de nostalgia y el reflejo de un espejo también. Tal

Foto:
Nostalgia

vez pequemos de excesiva generalización al decir que el hilo conductor de *Nostalgia* y *El espejo* es, por un lado, el silencio en dos variantes: el del que calla para no decir nada, aunque tenga mucho que decir, y el del que no sabe qué decir. Y, por otro lado, la quietud o sosiego contenidos en la melancolía inevitable.

Respecto a lo primero, diremos que el silencio, contrariamente a lo que comúnmente se cree, es, en realidad, equivalente a la cloaca del pensamiento: aguas residuales, *maltratadas*. Tal es el caso del poeta Levinas

(2005), callarse para él es evitar transparentar los procesos que el comunicar visibiliza.

Recordemos la escena inicial de *Río místico* (*Mystic River*, 2003) de Clint Eastwood. Los muchachos jugando jockey en la pista y David echando a perder el juego al lanzar el disco en la alcantarilla. Ese simple hecho determina el destino de cada uno y, sobre todo, el suyo. El inframundo del subsuelo representa lo pantanoso, las aguas servidas. El silencio punitivo al que David es sometido y que marca su futuro.

El desagüe lo torna huraño, presa de un trauma inevitable que el destino logra imponer sobre el devenir de su vida. El desarrollo del filme, como se recuerda, tiene como desenlace el designio sobre la figura del perdedor: uno de los chicos debía ser sometido a un silencio y, en esa medida, sepultado a vivir y ser vivido de ese modo, esto es, ser considerado como un ser nostálgico y mero reflejo del recuerdo que todos tenían de su niñez.

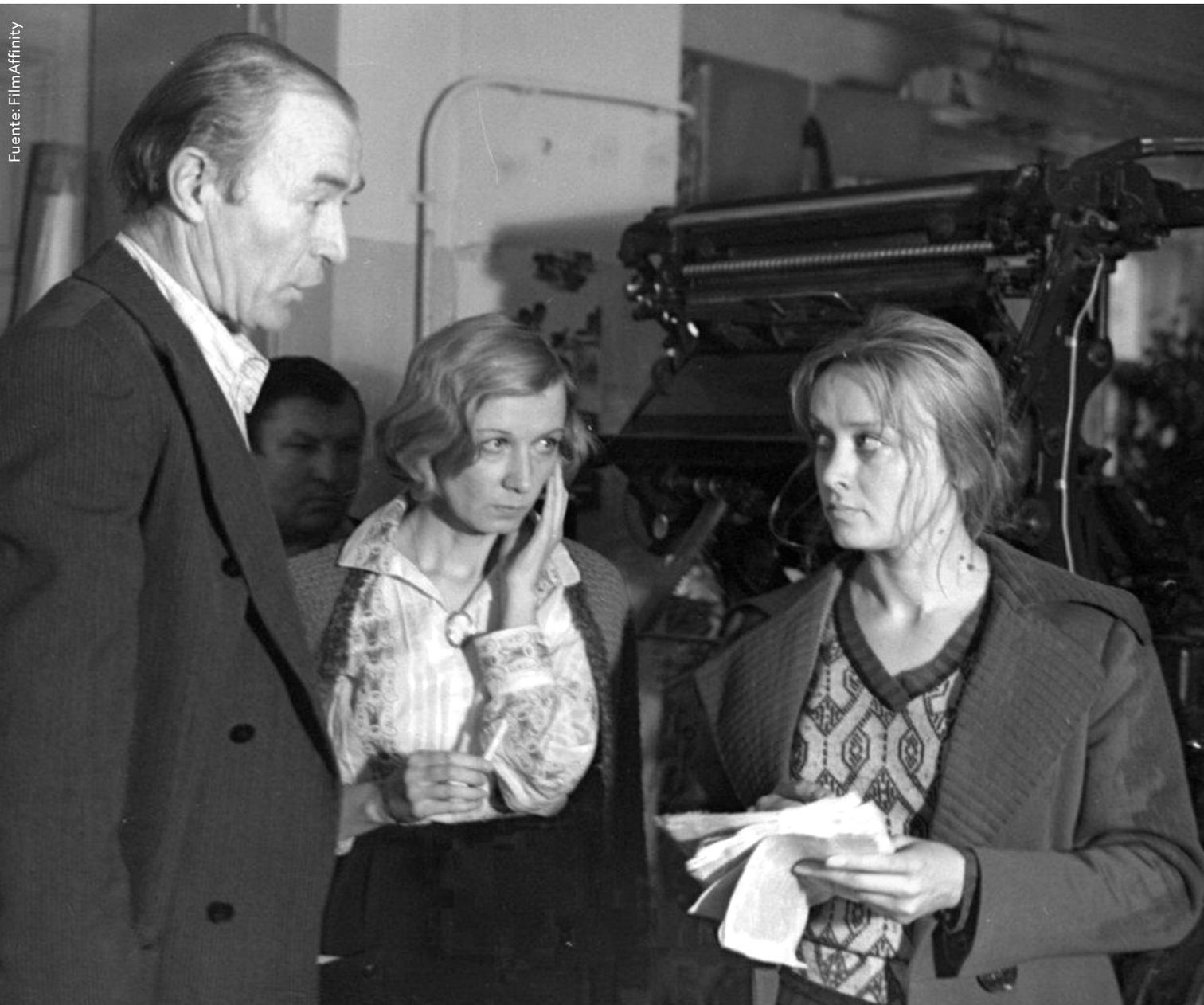
Cometamos otra digresión deliberada. El final del relato

Los merengues, de Ribeyro, en *La palabra del mudo*, por ejemplo, refuerza el fatalismo existencial de aquel que no recibe reconocimiento por ser quien es y, más bien, vía la minúscula mirada impuesta por otros, es condenado a vivir una vida gris, cuya característica contrasta con el brillo del dinero y del postre anhelado. Una vez más, el silencio entra en escena y copa todo el campo visual y sentimental. Perico, al igual que David, está condenado a sufrir los embates de los estereotipos de un mundo adulto que lo somete o, visto desde la otra

ribera, se deja arrastrar por la necesidad de adquirir un lugar en la constante nostalgia reflejada de la vida.

Nadie lo reconoce, de nada sirve esforzarse por ser alguien, los demás seguirán viviendo a costa de él, colocándolo en un lugar vacío, inerte, atemporal. Su existencia se limita a ser una mera reverberación de lo que pudo ser. La vida encapsulada en un instante infantil obstinado. Las paredes de la conformidad del conocimiento han moldeado al hombre en su propia percepción del universo.

Foto:
El espejo



Poesía y música

Es imposible referirse a Tarkovski y no hacer referencia a la música. Y por esta entendemos el corazón de la poesía, el movimiento de las palabras por el que navegan los barcos ebrios de Rimbaud y la naturalidad de las (co)incidencias de Mario Ruoppolo, protagonista de *El cartero* (Michael Radford. *Il Postino*, 1994).

La poesía en el sentido más amplio no tiene que ver con rimas ni sonetos, sino con la musicalidad inmanente que destila lo mostrado en la pantalla, lo sugerido a partir de ello y las condiciones flotantes de aquello que puede ser y no tanto de lo que es.

El entretreído de la textura poética alude a niveles perceptivos y emocionales. Un texto es leído, sentido, bebido, digerido y hablado. La imagen, entendida como un gran lienzo, no es ajena a esa figura.

De modo que, al ver un filme tarkovskiano, recorremos los espacios, unimos las junturas, descoyuntamos uniones, creamos relaciones y vínculos inexistentes y sugeridos por el director. El ojo no solo mira, sino también es

mirado. Somos interpelados de inmediato por el ojo-cámara y la cámara-corazón del poeta. Nos dejamos guiar por él, como quien sigue a Virgilio en el purgatorio, lo suficiente para luego emprender el vuelo por nuestra cuenta.

La poesía, entonces, es la musicalización de los sonidos proveniente desde tiempos inmemoriales, surgida de lo más profundo y primitivo que nuestra alma atesora. Y el cine de Tarkovski, el espejo de la melancolía enfrentada con la inevitabilidad del reverberar de la nostalgia.

Para la poeta española María Zambrano (1993), no podemos olvidar que la poesía interpela a lo imposible, lo que nunca fue, lo que jamás será. Así, entender la poesía y a un poeta implica acercarse a un terreno pantanoso o, como diría el cineasta de *La infancia de Iván* (*Ivánovo detstvo*, 1962), adentrarnos en las ciénagas de las condiciones que posibilitan y determinan al hombre. Hacer poesía quizás sea la forma más cruda y excelsa de ser en el mundo.

Colofón o hacia el reflejo de una nostalgia

El inicio de *El espejo es*

Foto:
Nostalgia

una órbita psicoanalítica concentrada en el lenguaje y el objeto-espejo, representado por la interlocutora-guía que acompaña a un adolescente a superar un impedimento lingüístico. Un poco antes, visualizamos a un niño frente a un televisor. En el cierre, María con su pareja y sus hijos alejándose.

Nostalgia inicia con un plano donde los personajes se desplazan como en una pintura viviente. Su clausura es un plano de ensueño que se abre de a pocos. El camino de la llama de la mano de Andréi es el tránsito de la vida, el hábito de vitalidad que culmina a medida que avanzamos. El estertor necesario para ubicar nuestro ser en el mundo.

Intentar racionalizar la sensibilidad del cineasta ruso resulta insuficiente. *El espejo y Nostalgia*, por ejemplo, superan la condición de meras películas para ver. Las dos también son ejercicios de erudición poética, sus interpretaciones son inacabables, al igual que las sensibilidades abordadas y a las que estas dan pie. ◻

Referencias

- Borges, J. L. (1984). *Ficciones*. Oveja negra.
- Cortázar, J. (2002). *Rayuela*. Peisa; El Comercio.
- Deleuze, G. (2000). *Nietzsche*. Arena Libros.
- Levinas, E. (2015). *Escritos inéditos 2. Palabra y silencio y otros escritos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Magritte, R. (1937). *La reproducción prohibida* [óleo sobre lienzo]. Musuem Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Países Bajos.
- Merleau-Ponty, M. (2002) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica.
- Ribeyro, J. R. (2009). *La palabra del mudo I*. Seix Barral.
- Rojas, C. (2019). *Sentencias personales*. Colmillo Blanco.
- Steiner, G. (2007). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones RIALP.
- Zambrano, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.



Fuente: FilmAffinity