

ANDREI TARKOVSKI: PRECURSOR DEL CINE POÉTICO

*ANDREI TARKOVSKY: AN ICON
OF POETIC CINEMA*

Santiago Javier Villarreal¹
(UANL)

RESUMEN: Los discursos cinematográficos, como en cualquier vertiente artística, fluctúan en hemisferios que se erigen por proponer una concepción de realidad. La diferencia entre la realidad cinematográfica y la concebida por otras manifestaciones artísticas radica en la construcción de un tiempo que está siempre en movimiento, emergiendo para ser visto desde los ojos de una actualidad que se renueva, con propias tragedias y bondades, dándole vida a algo que, a palabras de Tarkovski, ha sido ya esculpido. Los discursos, pues, son formas de diálogos

¹Investigador en Artes con orientación en Artes Visuales, en el departamento de cinematografía. Facultad de Artes Visuales. Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, Nuevo León. México. santiagovillarreal30@gmail.com

constituidos por elementos técnicos e intuiciones personales que otorgan un matiz propio a la obra. El hemisferio que se abordará en este artículo es el del cine de autor; para ser más claro, se ahondará en el discurso poético del cineasta ruso Andrei Tarkovski.

PALABRAS CLAVE: Tarkovski . Cine . Poesía . Tiempo . Cineasta . Artes visuales

ABSTRACT: Cinematographic speeches, like in every artistic manifestation, move in hemispheres that consolidate with the purpose of conceiving an own reality. The difference between the cinematographic reality and the one built by other artistic manifestations, lies in the construction of a time that is always in movement, and emerges to be watch from the eyes of a present that renew, with its own tragedies and benefits, giving life to something, that in words of Tarkovsky, has been sculpted. Speeches, well, are forms of dialogs constituted by technical elements and personal intuitions that give an own voice to the work. The approach of this article will be the hemisphere of the author cinema; to be clearer, the approach will be on the poetic speech of the Russian filmmaker Andrei Tarkovsky.

KEYWORDS: Tarkovsky . Cinema . Poetry . Time . Filmmaker . Visual arts

Poética

La poesía se suele asociar comúnmente con la escritura. Tarkovski, aunque cuente con algunos libros como autor, es reconocido por su poético discurso como cineasta. Las palabras poesía, poética y poeta no necesariamente deben ser entendidas en relación con la práctica literaria de escribir, sino a la manifestación artística, en este caso el cine, como posibilidad de un lenguaje poético, de poesía.

Heidegger asevera que un poeta señala, apunta. A través de la imagen, el poeta dirige un camino que propone veredas distintas. La imagen proyectada por el poeta se debe a un contexto actual: al suyo.”Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio” (HEIDEGGER s.f., p. 3). Con la idea de Heidegger queda por entendido que los dioses ausentes asignan una tarea a los poetas: marcar una pauta, construir un camino incierto que se establece como alterno al ya trazado. Esto también deja ver que el contexto de determinado tiempo precisa de una modificación, de un cambio.

El poeta no imita la realidad establecida, tampoco la estiliza; la poesía es capaz de crearla por sí misma. El lenguaje poético establece imágenes que advierten la posibilidad de un ente distinto. En la imagen poética se da una anunciación, se revela algo que no ha sido expresado, o bien, que se encuentra oculto.

Cine poético

El cine comprendido como cine poético no pudiera consolidarse como tal, si se omite pensar en la obra en estrecho vínculo con quien la dirige. Entre el cine poético y el autor existe una relación que advierte un camino: el de construir para posteriormente develar un discurso como respuesta a propias interrogantes.

The chosen site to re-think thinking, is a specific kind of cinema which comports itself toward the world in a poetic manner, one that is, in other words, interested. The “poetic cinema” of Fellini, Kubrick, Angelopoulos, but most of all Tarkovsky, discloses being temporally/differentially (HAGGIPAVLU, 2004, p. 90)².

Se precisa de un ingenuo interés para repensar lo pensado, problematizar lo que, en apariencia a nadie, más que al poeta, le urge que sea problematizado. “Sienten el rastro de los dioses huidos”, señala Heidegger. Ante dicho sentimiento, el poeta, por necesidad, obligación o deuda, se interesa en extraer conclusiones de propias interrogantes, que de igual manera se entienden como interrogantes sociales, para mostrar un universo de mayor proximidad al ser en su esencia.

Se apuntó recientemente que la labor del poeta es proponer un camino alternativo al ya establecido. Por medio de un discurso intimista el poeta edifica un mundo propio como posibilidad de una realidad distinta:”Film directors can be divided into two categories. Those who strive to imitate the world they live in; to recreate the world that surrounds them and the directors who create their own worlds. Those who create their own worlds are generally the poets” (HAGGIPAVLU, 2004, p. 43)³.

Para el poeta existe la necesidad de construir otra realidad lejos de aquella en donde erige su vida. ¿Está el poeta incómodo en el mundo donde habita, y esto le produce sentir dicha necesidad? En una conferencia impartida en la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León, el escritor Marco Antonio Campos argumentó que el poeta por naturaleza se encuentra siempre triste. A un lado de Marco Antonio se encontraba otro poeta, que ante este comentario solo asintió. Se trae a colación la idea de Marco Antonio Campos, ya que probablemente exista en el poeta uno o varios sentimientos que predominan, y que fungen como motor de determinado discurso.

La obra de Tarkovski: una anunciación

En su tesis doctoral sobre *El pensamiento poético de Heidegger y el cine de Andrei Tarkovski* (2004), Evi Haggipavlu advierte que hay cuatro preguntas que constituyen los principales temas de la obra

cinematográfica de Tarkovski: la pregunta sobre la fe, la pregunta sobre el amor, la pregunta de qué significa ser un ser humano, y la pregunta en relación al tiempo. Hay que resaltar los conceptos melancolía, pérdida, nostalgia y destierro, como estados y sensaciones que impulsaron la fuerza creadora en Tarkovski. Las interrogantes que propone Haggipavlu aparecen como constantes: el monje pintor Andrei Rublev cuestiona su fe sobre Dios al grado de darle otro significado, Kris Kelvin se enfrenta con su inconsciente bajo la proyección de su exesposa en la solarística, Andrei Gorchakov cruza un estanque con una vela encendida para salvar a la humanidad, los personajes de Stalker se ven suspendidos en una zona donde el tiempo pareciera detenerse ante ellos. Las preguntas que apunta Haggipavlu se mantienen como interrogantes que marcan una pauta; son un camino a seguir que edifican un discurso poético.

Se está frente a una obra que no pretende tener diferentes registros. La línea narrativa de Tarkovski se va refrendando con el andar de su obra; en este sentido no hay muchas sorpresas; no es difícil identificar cuándo se está frente a un filme de Tarkovski, ya que el tinte nostálgico, las inquietudes en los personajes, los planos secuencia, la neblina, el agua, el fuego, la añoranza, y la proyección de un tiempo, definen una marca registrada en esta obra. Cada película propone una historia particular; no existe en ninguna de ellas una secuencia, continuación, o secuela; aun así, el tono y ritmo narrativo develan quién está detrás del timón de éstas.

Del mirar de Andrei Tarkovski, podría afirmarse que de modo inmediato se reconoce como un mirar a lo sagrado, a eso descubierto en la medida de la vocación humana, descubriéndose lo sagrado muy especialmente cuando ocurre la trágica cotidianidad de nuestro tiempo (y de siempre)...(CAPETILLO, 2010, p. 13).

En la cinematografía de Tarkovski hay algo que se anuncia, es revelado y expuesto ante los espectadores: una verdad, la del hombre.

Aunque dicha anunciación muestre al ser las inquietudes y deseos que lo atormentan, también siembra una semilla que, a voluntad del espectador, podría llegar a cosechar. Entre la cita recién mencionada de Capetillo y la definición que brinda Heidegger del poeta, se teje un vínculo detonador del tiempo; Heidegger advierte la posibilidad de un camino distinto, mientras Capetillo sostiene que el ser habita una constante tragedia. Eso que se descubre y que Capetillo nombra como sagrado, puede ser entendido como la esencia del ser, eso de lo cual no se puede prescindir dado que incita a la auto-reflexión del espectador.

Sumergidos en una sociedad sin pausa, donde el detenimiento sale muy caro, permitirse reflexionar con relación a la propia subjetividad y al ente que la rodea pasa a un plano intolerable, invisible ante los ojos que todo pueden desear salvo mirar interiormente. “El paso a lo desconocido inquieta y angustia”(HAN, 2015, p. 60). Resulta aterrador caer en cuenta que el cine de Tarkovski, por tratarse de un cine que se anuncia desde las interrogantes del ser y la verdad, pueda inquietar y angustiar. Lo aterrador no es que el cine de este poeta despierte tales sensaciones, sino que el mirar hacia el interior del ser resulte ajeno y por ende desconcertante.

El ser y lo extraordinario

“To become attuned to Tarkovsky’s cinema, there is a need to recognize that the extraordinary is in the ordinary, a belief that presupposes a very specific way in which as human beings we encounter our world” (HAGGIPAVLU, 2004, p. 85)⁴. Hay determinada audiencia que en las salas de México suele ser la gran mayoría de los espectadores de cine, que se ven fascinados ante grandes producciones de Hollywood como *Los Vengadores*, *Avatar* o *Transformers*. La reflexión de Haggipavlu advierte que hay una necesidad de reconocer lo extraordinario en lo ordinario, y que esta necesidad presupone a la creencia de que así los seres humanos

entendemos nuestro mundo. Si las butacas se ven repletas ante películas como las ya mencionadas, entonces dichos filmes exponen a una sociedad que solo entiende lo extraordinario a través de eventos que, desde lo subjetivo, en la realidad que nos compete, no pueden suceder. El ser y lo extraordinario son comprendidos por los espectadores del cine para las masas como eventos fantásticos que cada vez más van alejando al sujeto de su propia esencia y contexto. Si pocos son los espectadores que siguen el cine de autor, es en parte por la falta de involucramiento del ser por verse a sí mismo.

Con esta reflexión, las palabras de Heidegger posicionan con mayor fuerza la poética de Tarkovski, al sostener que los poetas señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio; señalándolo por Haggipavlu como el reconocimiento de lo extraordinario en lo ordinario. Existe en el espectador del cine para las masas una falta evidente por reconocerse a sí mismo, por ver en su interior y comprender que lo extraordinario, así como la verdad del ser, se encuentra en su propia subjetividad, con los elementos y componentes que su contexto propone.

Tarkovski tiene un apuro en mostrar los cuestionamientos del ser en relación con el amor, la añoranza, el regreso a casa, la pérdida, y los expone a través de un discurso inamovible; inamovible como la lluvia intempestiva que siempre suena de la misma manera, o como las hojas de los árboles que llegado el otoño caen sobre la tierra que ya las esperaba. WinWenders tiene la posibilidad de filmar una película como *Las alas del deseo*, y de la misma manera filmar más adelante *Buena Vista Social Club*, películas que no tienen el mismo hilo narrativo, ni que tampoco abordan una temática similar; Kurosawa hace lo propio al manifestar su versátil discurso en películas como *Los siete Samuráis* y *El perro rabioso*, que en apariencia se pudiera suponer fueron filmadas por distintos directores. Estos ejemplos ayudan a aclarar la ensimismada vocación de Tarkovski por exponer sus propias definiciones del ser y la verdad; el autor prescindía de tiempo y voluntad para filmar cintas que no tuvieran relación alguna con sus inquietudes.

Sus películas se asemejan a retazos de un *continuum*, de una película infinita de la que sólo se actualizarían algunos fragmentos discontinuos, y cada uno de esos fragmentos sería la materia fílmica concreta, el filme concreto, circunstancias, ocasiones, apuntes ínfimos de un gran texto fílmico universal (CARRERA, 2008, p. 19).

Contemplación

El cine de Tarkovski anuncia, revela algo que se torna imprescindible al ser. Eso que se anuncia, expone Capetillo (2010, p. 25), es lo “visible tras su invisibilidad y que no se muestra sino a la certeza de las emociones y de la intuición, las que en su oscuridad misteriosa superan a la razón y la deslumbran.” La contemplación permite observar y reflexionar detenidamente una realidad. Si bien se puede contemplar cualquier elemento de determinada realidad, las cintas de Tarkovski, por el tempo de edición y su narrativa poética, posibilitan y exigen que sean admiradas desde la contemplación. “Si de poesía, si de arte hablamos, quien contempla debiera adentrarse en el objeto que se propone a su contemplación...” (CAPETILLO, 2010, p. 26). Rigurosamente, por su anunciación de la verdad y el ser, esta obra precisa de ser mirada por un ojo analítico que reflexione en torno a la realidad plasmada por Tarkovski, y que, desde ésta, reflexione en su propia realidad. “Hace el cine que desea hacer, convencido de que su convicción profunda, expresada fílmicamente, es voz que también convoca a todos los demás seres humanos” (CAPETILLO, 2010, p. 17).

No se pretende entrar en contradicciones al argumentar que el cine de Tarkovski puede ser admirado sin intentar descifrarlo, y sostener, también, que debe invitar a la reflexión. En *Nostalgia*, al mostrar un poeta en el auto exilio padeciendo la tristeza por no saberse ni reconocerse en su tierra, Tarkovski expone su situación sosteniendo poco tiempo más adelante de dicha producción, durante una conferencia, que no regresará a Rusia. Dicho ejemplo invita a

reflexionar en la ausencia que experimenta el poeta, así como Tarkovski, del hogar: de la tierra donde crecieron y construyeron su familia, su carrera, su vida. Así también la película incita al espectador a reflexionar acerca de su propia familia, su carrera, su vida, y en la posibilidad, si no ha sucedido, de pensarse lejos de casa.

What characterizes Tarkovsky's works, what, in other words, makes them capable of positing difference positively, is the poetic interpretation of being and truth upon which they are based, which requires a specific kind of audience that also understands being and truth in the same way (HAGGIPAVLU, 2004, p. 90)⁵.

La sincronía entre la obra de Tarkovski y el espectador es fundamental: debe haber una concepción del ser y la verdad similar entre quien observa y la obra.”A medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.” (ECO, 1999, p. 76). Hay una escena de *Nostalgia* que pudiera sostener esta idea: la caminata del poeta Gorchakov con una vela encendida por el estanque. Domenico, el loco del pueblo, dice a Gorchakov que la manera de salvar a la humanidad es caminando por un estanque, de lado a lado, con una vela encendida. La escena, sin cortes, dura alrededor de ocho minutos. Se ve a Gorchakov fracasando dos veces en su intento por lograr el cometido; va y viene por un estanque sucio y húmedo. En un tercer intento, Gorchakov logra cruzar el estanque con la vela encendida; se alcanza a percibir que en la reiteración de los intentos su cuerpo se va debilitando hasta que muere, no sin antes lograr el cometido. Quien no esté en sintonía con el discurso de Tarkovski podría aseverar que en esta escena nada ocurre. Para quien goza la poética del autor, dicha escena adquiere relevancia y fuerza si es ligada con el sufrimiento de Gorchakov: sufrimiento que no desea que experimente la humanidad. Si se reflexiona así, la escena - en la que podría no ocurrir nada -, durará la

eternidad. “El *Vals de los Cinco Minutos* dura cinco minutos [...] pero la narración de lo que ocurre en cinco minutos podría ser interminable.” (CAPPANA, 2016, p. 157).

Pertenencia de la memoria

Tomando en cuenta el mencionado fragmento de *Nostalgia*, se hace hincapié en las palabras sucio y húmedo; palabras que se manifiestan en imágenes contantes de esta obra. Existen elementos que provocan pensar en una vertiente de análisis: la estética de la memoria. En el discurso de este autor, hay una necesidad en proyectar imágenes cargadas de pasado. En *Stalker*, un suave plano secuencia sobre agua cristalina advierte lo que descansa en la tierra de la zona: jeringas, monedas, una imagen religiosa y una pistola sostienen la memoria de un lugar resguardado en el olvido, al cual acceder y transitar podría costar la vida. Kris Kelvin, personaje principal de *Solaris*, antes de emprender su camino a la solarística, quema propias pertenencias que incluyen una fotografía de su exesposa, exponiendo un pasado que pretende desechar. En el fragmento de *Nostalgia* donde Gorchakov cruza el estanque con la vela encendida, se percibe en segundo plano una vieja escalera y una escoba desgastada, haciendo alusión al uso con anterioridad de dicha escalera y escoba: el estanque tiene memoria.

El tempo narrativo de Tarkovski posibilita darle relevancia a los objetos que no son fundamentales en la trama, pero que se consolidan como esencia de un ambiente en determinado contexto, y que en ejemplos como los recién apuntados, se anuncian como objetos excluidos, desechados, u olvidados, que advierten a la imaginación la presencia de un pasado.

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar

ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación. Definido de este modo, mínimo por lo exacto, en el que la atención nos conduce al detalle, el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente. Debe quedar claro, en concreto, que un buen crítico es siempre más o menos un analista, como mínimo en potencia, y que una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles, unida a unas potentes dotes interpretativas (AUMONT & MARIE, 1990, pág. 19).

Una mirada a lo cotidiano

Lo invisible ante los ojos del ser es expuesto en la obra de Tarkovski a manera de una revelación de elementos cotidianos que, por su habitual inmediatez, carecen de relevancia en ser reflexionados, pero que exigen ser tomados en cuenta con el valor que, por ser fundamentales en la vida del hombre, merecen: el agua, el fuego, el viento, la naturaleza, la imagen.

Hay una imagen reiterativa: el hombre caminando sobre agua. Se sabe que existe una fuerte carga de religiosidad en el discurso de Tarkovski. Andrei Rublev, personaje principal de la película que lleva su nombre, es un reconocido pintor de iconos. La fe, al menos en una película como *Andrei Rublev*, se ve cuestionada para posteriormente ser movida de lugar. Poner al ser a caminar sobre agua, como hizo Cristo según el pasaje Mateo 14:22–33 de la biblia, despierta una inquietud por interpretar esta recurrente acción en las cintas de Tarkovski. Sería en vano argumentar que la caminata de los tres personajes principales de *Stalker* sobre el agua, y una caminata de Gorchakov bajo el agua mientras le habla a una niña, acarrear el mismo significado. El agua, aunque no se sepa con exactitud de qué resulte símbolo, cobra fuerza y significado si se le toma en cuenta con el contexto que le es propio. El lago con agua, por ejemplo, que se muestra al inicio de *Solaris*, da la sensación de cobrar un significado de despedida: de un adiós de la naturaleza a Kris Kelvin —personaje

principal de la cinta— y viceversa. Al regreso del personaje a tierra, hacia el cierre de la película, el mismo lago parece cobrar ahora el significado de una naturaleza acogedora, arropándolo en su retorno a casa, aunque dicho retorno solo se concrete a través de una construcción desde el océano de *Solaris*.

Primordial es el agua en la obra cinematográfica de Tarkovski, como lo son también el fuego, el aire y la nieve, ya que son parte del ser y su cotidianeidad. Tales elementos se presentan en la vida por medio de la caída de la lluvia, o como cuando el viento arrecia forzando al hombre a mantenerse resguardado, o cuando la fogata anuncia la llegada de un frente frío. El autor no pretende sentenciar cosa alguna con su discurso, salvo el de anunciar lo común en una realidad que es suya y del espectador al mismo tiempo. Siendo fiel a sus interpretaciones del ser y la verdad, Tarkovski despierta en quien observa la inquietud por cuestionarse sobre su propia esencia, provocando en ciertos espectadores interrogantes que pueden suscitar a raíz de las interrogantes proyectadas por el poeta cineasta. Esta filmografía no hace más que recordar o hacer caer en cuenta, que cada persona acarrea un bagaje de dudas, problemas, incertidumbres, temores, deseos... que debieran ser cuestionados para que cada uno encuentre su propio camino y logre definir su interpretación del ser y la verdad.

Haggipavlu (2004, p. 90)⁶. advierte que la cinematografía de Tarkovski *“requires a specific kind of audience that also understands being and truth in the same way.”* Este cine, por tratarse de un cine poético, origina en ciertos espectadores la inquietud por revisar en su interior, cuestionándose sobre la pregunta de quién es. Como sostiene Heidegger (1986, p. 24): “el alma (del hombre) es de cierto modo los entes; el ‘alma’, que constituye el ser del hombre, descubre, en sus modos de ser, todos los entes en el doble aspecto del ‘que es’ y del ‘cómo es’, es decir, siempre también en su ser.” El otro, viéndose presentado en cualquier personaje, contexto, espacio, de las películas de Tarkovski, estimula al espectador a indagar sobre sí mismo con

relación al ente que lo rodea, y que, a letra de Heidegger, responde al “que es” y “cómo es”. Cada hombre es de acuerdo con su contexto.

Cualquier personaje de Tarkovski acarrea una problemática que encuentra remedio en relación con los vínculos que teje y establece durante el andar de la película. Lo poético se manifiesta en la interpretación del ser y la verdad a través del discurso narrativo, el tempo pausado en la edición, pero con mayor razón en la siempre latente inquietud que carga el personaje en turno, y que se sostiene en un nexo consigo y con los sujetos que lo rodean, o con la propia humanidad: un cine por y para el ser.

El tiempo

Al hablar de tiempo se suele pensar en el pasado, el presente y el futuro. Esta obra transita entre la tragedia de lo ya ocurrido, y el optimismo de creer en algo mejor por venir; ahí donde aparecen las imágenes que parecieran ser materia del presente, pero que también dan la sensación de ser intemporales. Las historias en el cine de Tarkovski, como se ha escrito anteriormente, tienen memoria, y es tal la fuerza de la memoria que sostiene el sentido de la imagen proyectada. “Su ‘búsqueda del tiempo perdido’ aspira a llenar el vacío espiritual del activismo y el individualismo del mundo actual. ‘Cuando un hombre piensa en su pasado se vuelve mejor’, proclama el *Stalker*. “ (CAPPANA, 2016, p. 174). El autor no entiende el tiempo como algo lineal, al contrario, “ni la historia ni la evolución constituyen el tiempo: ambas son consecuencias. El tiempo es un estado: la llama en la cual vive la salamandra del alma humana.” (TARKOVSKI, 2013, p. 66). El tiempo, aunque suene irracional, detenido, espera la llegada del suceso para quedar grabado junto a él como uno mismo, sellando un fragmento de espacio. No es que el suceso se dé en el tiempo, ni que el tiempo tome relevancia con el suceso, sino que juntos, al complementarse, se configuran para quedar plasmados y sellar un momento.

En estas imágenes se da una especie de revelación instantánea, como ocurre en el dispositivo psicoanalítico. El psicoanálisis brinda el espacio para que el paciente hable de su pasado y presente, saque conclusiones, y logre en un futuro moverse de posición para obtener un cambio de conductas. Al traer a colación la memoria, Tarkovski plantea a través de sus imágenes cinematográficas la posibilidad de un futuro alentador que modifique el tiempo y la historia.

El tempo de una película abona al discurso particular de cada cineasta y se conforma por dos etapas del hacer cinematográfico: la filmación y la edición. El trabajo que se puede hacer en la edición depende absolutamente de las tomas filmadas. Para que el tempo de determinada película le dé verosimilitud a la historia narrada, debe haber armonización entre ambos: concordancia. Una secuencia de balazos entre la policía y el crimen organizado perdería verosimilitud si es presentada a través de un movimiento de cámara lento, con pocos cortes y con un ritmo pausado. "Si el tiempo es la materia prima del cine, la tarea del director será la de esculpir el tiempo. Cada plano cinematográfico recorta un trozo de realidad cargado de tiempo. El film debe respetar su tensión interna, orquestando las partes en una temporalidad de otro orden." (CAPPANA, 2016, p. 180).

El tiempo en la obra de Tarkovski se suele asociar con un cine lento, de un ritmo pausado, que se percibe en sincronía con los planos que terminan constituyéndolo. Las imágenes, por su composición, precisan de ser acompañadas de un ritmo que les dé fuerza, pero con mayor razón, sentido. Hay en *Stalker* un momento que expone mejor este punto: el escritor, dirigiendo su mirada al lente de la cámara - como si fuera el científico y Stalker - cuestiona su profesión y a los críticos, anuncia no saber por qué escribe si él odia escribir, y revela estar lleno de miedo. La toma, sin cortes, dura cerca de tres minutos. Con un ligero desplazamiento hacia el frente la cámara se va acercando al protagonista del monólogo, permitiendo observar un rostro que paulatinamente se va cargando de sufrimiento, dolor

y angustia. El mencionado plano advierte un único tiempo sellado y a la vez constante en la obra de Tarkovski: un hombre con los pies sobre el agua, el sonido del agua cayendo, el hombre compartiendo sus propios cuestionamientos, el reflejo de sentimientos en el rostro del hombre, y un manejo delicado del movimiento de la cámara que permite que todo esto sea visible para quien observa.

A film recording time faithfully, seems to be moving in a different temporal dimension “as it lives within time, if time lives within it”, a kind of time that is beyond the control of the director or the confines of a web of concepts, that in their attempt to explain what time is, fail to grasp the force of a time that is alive (HAGGIPAVLU, 2004, p. 123)⁷.

En los largos planos secuencia sin corte, el director brinda al tiempo la posibilidad de imponerse en la trama, articulando un momento que no es en esencia el pretendido por el autor, sino que irrumpe, transgrede, o conforma un espacio con las improvisaciones que surjan durante el plano. Las tomas de larga duración sin corte aportan al entendido del tempo pausado en esta filmografía. “These long shots, that define Tarkovsky’s very specific sense of time open up a poetic space that marks the collapse of time as something quantifiable, objective. Their length and speed reveal time’s essence as something alive, uncontainable, pulsating with life”(HAGGIPAVLU, 2004, p. 126)⁸. En *Nostalgia*, cuando Gorchakov cruza el estanque con la vela encendida, es posible darse cuenta del largo plano secuencia que constituye la escena. Con los intentos por llevar de un lado a otro la vela sin que ésta se apague, se va observando a un Gorchakov que cae en la fatiga para posteriormente morir; dicha fatiga cobra fuerza al ver una y otra vez los intentos fallidos por dejar la vela encendida al otro lado del estanque. Si se prescindiera de la continuación, como lo hace Tarkovski, sin cortes, el cansancio pasaría a un segundo término, y la muerte carecería de sentido; la secuencia, sin ser transgredida por

cortes de cámara, se presenta como un acto de fe por salvar a la humanidad. Los largos planos secuencia de esta obra quedan grabados como un elemento más que sellan un tiempo esculpido por Tarkovski, pero que rebasan las intenciones del autor al consolidarse como momentos que escapan a su control, por las sorpresas que el mismo tiempo brinda al permitírsele manifestarse como es: sin cortes. “El cine del tiempo, para Deleuze, también era la respuesta de los cineastas al doble rostro de las imágenes-movimiento, el intento de crear imágenes que no puedan alejarse, o no tan rápido, de sí mismas.” (MARRATI, 2003, p. 90).

Referencias

- AUMONT, J., & MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Ediciones S.A. 1990.
- CAPETILLO, M. *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andrei Tarkovski*. D.F.: Laberinto . 2010.
- CAPPANA, P. *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Letra Sudaca. 2016.
- CARRERA, P. *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2008.
- ECO, U. *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen, S.A. 1999.
- HAGGIPAVLU, E. *Heidegger on poetic thinking and the cinema of Andrei Tarkovsky*. 2004. Tesis doctoral - Nueva York: Binghamton University.
- HAN, B.-C. *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder, S.L. 2015.
- HEIDEGGER, M. ¿Y para qué poetas? Recuperado en abril de 2019. De <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Heidegger/Y%20para%20qu%C3%A9%20poetas.pdf>
- HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica. 1986.
- MARRATI, P. *Gilles Deleuze: Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión SAIC. 2003.

TARKOVSKI, A. *Esculpir el tiempo*. D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2013.

Notas

²El espacio indicado para repensar lo pensado sucede en un tipo de cine específico que se manifiesta desde sí mismo, uno que, en otras palabras, se involucra hacia el mundo de una manera poética. El “cine poético” de Fellini, Kubrick, Angelopoulos, pero sobre todo el de Tarkovski, se revela por sostener un tempo narrativo distinto. (La traducción es mía).

³Los directores de cine pueden ser divididos en dos categorías. Aquellos que se esfuerzan en imitar el mundo que viven; en recrear el mundo que les rodea y los directores que crean sus propios mundos. Aquellos que crean sus propios mundos son generalmente los poetas. (La traducción es mía).

⁴Para estar en sintonía con el cine de Tarkovski, hay una necesidad en reconocer que lo extraordinario se encuentra en lo ordinario, una creencia que presupone una forma específica, en la cual, como seres humanos, descubrimos nuestro mundo. (La traducción es mía).

⁵Lo que caracteriza las obras de Tarkovski, lo que, en otras palabras, les da la capacidad de posicionarse diferente y de forma positiva, es la poética interpretación del ser y la verdad sobre la que se sostienen, lo cual requiere un tipo específico de audiencia que también entienda al ser y la verdad de la misma manera. (La traducción es mía).

⁶ Requiere un tipo específico de audiencia que también entienda al ser y la verdad de la misma manera. (La traducción es mía).

⁷Una película que le es fiel al tiempo parece estarse moviendo sobre una dimensión temporal distinta “así como vive en el tiempo, el tiempo vive en ella”; un tipo de tiempo que está fuera del control del director o de los confines de una red de conceptos, que en su intento por explicar qué es, falla al entender la magnitud del tiempo real. (La traducción es mía).

⁸Los largos planos secuencia que definen el sentido del tiempo en los filmes de Tarkovski, abren un espacio poético que marca el colapso del tiempo como algo cuantificable y objetivo. Su duración y velocidad revelan la esencia del tiempo como algo vivo, incontenible, lleno de vida. (La traducción es mía).

Recebido em 15/09/2019

Aceito em 30/10/2019