

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El espejo: historia de abandonos y reencuentros

Autor/es:

Benavent, Celia

Citar como:

Benavent, C. (1995). El espejo: historia de abandonos y reencuentros. Banda aparte. (2):28-33.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42142>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL ESPEJO: HISTORIA DE ABANDONOS Y REENCUENTROS

Celia Benavent

El espejo donde se sueña

El hermetismo inicial que sustantiva la materia de la historia, el desligamiento propio en tradiciones, ritmos, iconografías, de la tablazón de las imágenes; la falta de ataduras específicas de coordinación definida, de algún nexo prescrito, de algún vínculo concreto, se enreda en un intrincado maremagnum, que al familiarizarse con su narratividad convierten los silencios de las imágenes poco a poco en los vertébrulos del concepto; ayudado, es claro, por otros textos que interceden en la comprensión, que no racionalización de una crónica aparentemente beoda, lo que obliga un compromiso formal coherente con el texto fílmico. Se tiene el deber de ofrendar a un autor doblemente presente (en su calidad de realizador y de narrador omnipresente, no solamente omnisciente), y a su familia verdadera protagonista del universo multicapa de referentes concretos y remitentes metafóricos.



El primer grado del pensamiento cinematográfico me parece que reside en la utilización de los objetos y de las formas existentes, a las cuales se puede dotar de toda expresión porque las disposiciones de la naturaleza son profundas y verdaderamente infinitas.

Antonin Artaud

El espejo germina sus significados desarrollándolos en un producto numeroso de verbos expresivos. El estilema en Tarkovski no adquiere nunca la forma de signo, sino que explota por la metáfora permitiendo una poética palpitante de nuevos sentidos de comprensión del discurso, pudiendo estos ser entendidos mediante la percepción orgánica sensorial, mediante la contemplación primitiva, matriz de lo incomprensible analíticamente.

Estos objetos y formas existentes de las que nos habla Artaud, Tarkovski las presenta en *El espejo* de dos formas, dando así multiplicidad, por diferentes contextualizaciones de significados, a un estilema (el fuego, a veces simboliza una unión orgánica entre planos, a veces, resurrección o vida eterna, a veces es un simple espectáculo hipnotizante...; también utilizando al mismo actor para interpretar dos personajes que al tener el mismo referente físico, multiplica las interpretaciones de semejanza o continuidad en el entramado fílmico: la madre y la esposa de Tarkovski están interpretadas por la actriz Margarita Terekhova).

Fundiendo un mosaico híbrido de elementos puros, elaborando la narración privada de su

vida, sobre un armazón de sueños, historias y recuerdos, en donde Tarkovski se interroga, se sueña, se busca. Realizando una deconstrucción de la narración clásica, en el espectáculo de torrentes de imágenes inapelables a la crónica lineal vital.

El espejo

Partiendo de una catarsis, anterior al inicio del film que permite al autor poder hablar (nos remite a la reconciliación con la creación de Andrei Rublev al abrazar al niño, que dirige la fundición de una campana, secuencia que finaliza la presencia física de Rublev en la película); iniciamos la lectura del cosmos cerrado de la familia del propio director Andrei Tarkovski, un gran universo maternal, instintivo, perceptual, a la experiencia del caos, posicionándose el autor en 1ª persona, desde una focalización formal y de montaje femenina, es decir, según la vivencia de la cultura rusa, de carácter ligado a su familia como principio moral. Como ejemplo nombrar lo anecdóticamente extraño de que las hermanas son calificadas, llamadas, también pequeñas madres, en un ligazón perpetuo que justifica los saltos temporales de la historia rusa.

La narración, oficialmente dicha, comienza con un narrador en off que, acompañado de imágenes de su madre, y de una localización espacial (Ignativo) y afectivo-narrativa (la naturaleza, la madre, la casa materna), explica con lógica infantil y como un juego, la ausencia de su padre y la vivencia de esta ausencia; que nos llevará a la lectura por Andrei Tarkovski de poemas de su padre Arseni Tarkovski, subrayando la ausencia de éste y presentando la idea, el concepto de espejo formal, no físico, a través de la idea de espejo como reproducción, mediante la metáfora de que es Andrei quien lee los poemas de su padre, como continuidad y perpetuación del origen, como reverberación del propio ser. Esta idea es reforzada en el tercer poema, en los versos:

(...)
La muerte no existe
Inmortales son todo
No hay que temer a la muerte
ni a los 70 años
Solo hay realidad y luz
No hay niebla ni muerte
en el mundo este
 (...)

(...)
Llamaré a cualquiera de los siglos
Entraré en el siglo y la casa vivirá
Por eso están conmigo
Vuestros hijos
 (...)

(...)
Me basta la inmortalidad
Para que de siglo
en siglo
mi sangre corra
 (...)

A continuación asistimos a la contemplación natural del espectáculo del fuego, que nos remite a *Los demonios* de F.M. Dostovievski.

En la secuencia siguiente vemos (plano 1) a un niño, Andrei, que se incorpora después de despertarse, fijando su mirada en un punto que lo atrae, dirigiendo sus ojos a un sujeto desconocido

que no es el plano siguiente, sino que éste: (plano 2) unas ramas ilocalizadas, acariciadas por el viento masculino que cosifica la idea de: ¡Papá!, que es apelado en sueños por el niño, que se levanta de la cama (plano 3), pero no por segunda vez sino corporalmente, antes en sueños (es el mismo plano que 1, la banda de sonido: canto de lechuza y tintineo, se repiten simétricamente en los dos); ahora el niño continúa la acción iniciada saliendo de la cama, buscando algo sugerido y deseado en un decorado cálido, hasta detenerse en un vano de la casa en el que contempla algo aún no mostrado, que en la narración será detonado por el vuelo violento de un tela o toalla casi imperceptible, directa a un plano, en blanco y negro (plano 4), como las ramas del plano 2, y ralentizado también como éstas, a la narración del sueño del niño, dentro del sueño del niño, dentro del sueño de Andrei Tarkovski, autor del ciclo que parte de la idea de ¡Papá! con la sensual imagen del padre, testigo aunque fugaz que recoge a la madre, asíéndose a ella como ausencia del progenitor, encauzando la narración en ella; a partir del plano 4, después del acto de engendrar metafórico que realiza Oleg Yankovski, echándole agua a su esposa, en la que ancla su narración la cámara, cuando continúa el plano en panorámica vertical descendente, retratando a una madre que es alumbrada desde un barreño cíclico, fetal, del que se incorpora germinal, parida, con movimientos torpes, como un potro casi placentario, en un universo mostrado por el distante travelling hacia atrás, en el que vemos que ya ha desaparecido el barreño y queda su madre sola en un basto decorado, que después reconoceremos como la casa del director, aunque con un tratamiento de la textura con connotaciones desagradables, desconchadas; acentuado por el desafecto (perceptual) de la luz de origen y subrayado por la banda de sonido de rumores "in crescendo", con el travelling y el goteo que, planos más tarde, en el séptimo y octavo, se convertirá en circularmente originario.

A continuación (plano 5) no es mostrado el mismo espacio físico del anterior plano en una preciosa metáfora, sugerida por el raccord del goteo de arriba a abajo del agua, de la personificación de la casa como su madre, que se desploma geológica, y agredida por el caer rítmico ya colchado del agua. Pasando (plano 6) a una presentación de la madre contemplada erótica y próxima a la cámara, con salidas parciales de encuadre, acompañado por la presencia (en imagen y sonido) de la omnipresente agua, que acentúa el placer en un plano de contemplación hipnótica, con el movimiento suave de la cámara que capta el retrato en el espejo de ella, ligeramente deformado por los deslizantes chorros de agua que le acarician su imagen, acabando el plano en un fundido a negro físico. Para pasar a exterior a contraluz (plano 7), que destaca la desinformación de la expresión de la cara de la madre, ahora falto de agua, carente de humedad, al que la cámara intenta acercarse en vana victoria, ya que no conseguimos más que patentar el distanciamiento producido por la no mirada a cámara, que sí existe en el plano anterior. Tal distanciamiento expulsa, evacúa la cámara en dirección contraria, para por fin (plano 8), encontrar a la madre de Tarkovski (interpretada por el referente real) contextualizada en el tiempo cero de la narración (ya sin ralentí) que, mediante un movimiento de desplazamiento, con un decorado pictórico que la falsea, volviendo al espacio del plano 4, y con un acercamiento mutuo a un espacio puente entre cámara (Tarkovski) y madre, un espacio primitivo, vemos el desenfoco de consagrado, a terreno, del retrato de su madre, que es aclarado por ella con el "factum" de su cuerpo, la mano, testigo del tiempo y del amor al ojo de la cámara: Tarkovski. Finalizando la secuencia (plano 9) con la referencia iconográfica a Georges de las Tours, de las manos de muerte abrazando una luz mística, apoyada por un sonido de una campana lejana, que nos lleva a la meta de la idea inconcreta de lo espiritual y suprasensible, quizás a la muerte de la madre, quizás a su regeneración, en el presente eterno, inextingible del color.

Todo el sueño de Tarkovski, la secuencia, analizada, es el ciclo vital de su madre a partir de su conocimiento de ella, desde que nació para él, con la propia concepción del director, por el ausente y mitificado padre, pasando por su contemplación infantil, su época de distanciamiento por motivos de choque que no se justifican en la película y con un reencuentro sincero, expiatorio con final regenerador.

Destacar la presencia de las llamas de la vida funeraria. La intertextualidad: *El perseguidor* de Cortazar y de su concepción del tiempo en el sueño, que a pesar de percibirlo ralentizado se produce en un tiempo real, en la mente, en milésimas de segundo. Y recordar la idea de Octavio Paz de la no linealidad de la vida, en el parámetro tiempo, ya que ésta es alterada por la Memoria.

Apuntes en *El espejo*

* La cosificación de la cámara en el plano-secuencia siguiente informador y localizador. La referencia otra vez a *Los demonios*, con la comparación, que sufre su madre en la editorial, con la hermana de capitán Leviadkin, que finaliza con el consolador poema en off de su marido, con la amargura de poso de los dos últimos versos:

(...)
*Las gotas se deslizan
 por las frías ramas
 Ni las palabras las detendrán
 Ni el pañuelo las borraría*

Sus lágrimas, por la pena, por la ausencia latente en toda la película de Arseni Tarkovski. Situación paralelamente absurda que sufre la hermana del capitán Leviadkin; Maria Timofeyevna de *Los demonios*. Siendo el film una molécula compleja de abandonos y reencuentros.

La secuencia finaliza en un, siempre pacificador contacto con el agua, (la ducha) intercalando un enigmático plano en el que Liza recita con humor "En el centro del camino de nuestra vida me extravié por una selva oscura" que cita textualmente del principio de *La divina comedia* de Dante en el momento antes de descender a los infiernos, advirtiendonos de la presencia en el texto fílmico de la aparición de datos del subconsciente de Tarkovski, a sus demonios, deseos y pasados ocultos, presentados en un film en la presencia de selvas oscuras.

* Señalar la secuencia de la familia española, su desvinculación con sus raíces, por su propia situación, que por contraste acentúa la unión del narrador con su familia, sus antecesores y predecesores y su madre tierra (tanto Rusia, como la naturaleza).

* Remarcar la frase de Ignat: ¡Como si ya lo hubiera vivido!, que nos remitirá a un plano muy posterior que vive su padre de niño (al entrar en casa de la abortista) plano reforzador de la idea de eternidad y continuidad.

*Durante la contemplación de Ignat de un libro de Leonardo da Vinci vemos la ilustración de *La virgen, Santa Ana y el niño*. En extracto *El espejo*, es la narración de dos mujeres (madre y esposa) y un niño (el propio Tarkovski, que sólo sale físicamente, salvo la penúltima secuencia, representado de niño).

*La mujer omnisapiente del plano con Ignat, al que le hace leer una carta de Poschkine, padre del sentimiento de la colectividad humana rusa, detenta la función de portadora de la verdad de la narración, siendo después único testigo, junto a su criada, de la enfermedad de Tarkovski, que le impulsa a expiar, Andrei, sus culpas, realizando una película a su familia.

*El mensaje antibélico de la escena de los niños en la academia militar, con el ilógico y dictatorial herido de guerra: el jefe militar, instructor, mezclada con planos de noticiarios de la "Gran Guerra", explicados anteriormente. Episodio remitente al primer largo de Tarkovski, *La infancia de Iván*, en otra interpretación de la presencia del niño en la guerra, ya no como el niño-soldado participante, sino como un sufridor pasivo, con connotaciones de ansia y esperanza de vida, el niño recoge de pequeño un pájaro que acude a él posándose en el sombrero, ave que después en

la penúltima secuencia del film, la mano del propio Tarkovski soltará como símbolo de muerte que recogió de niño, como símbolo de vida, cerrando uno de los ciclos vitales de la narración.

*La segunda aparición del padre (aparición física) como un uniforme de paso al que se aferran. Acompañado de la banda sonora de *La pasión según San Mateo* de Bach, eligiendo para este plano el fragmento vocal, en donde el tenor narra la visión de unas mujeres que ven a Jesús resucitado; a este plano le sigue el rostro de una obra de Leonardo da Vinci: es el espejo significativo del plano anterior del padre, existe una equivalencia en la lectura de los dos primeros planos; remitiéndonos a *El Sacrificio*: el cartero declara, al ver una de sus pinturas, la atracción y el terror por la expresión que le sugiere las obras de este autor.

*La narración cada vez alternará más en tiempo cero con el onirismo; a veces de pesadilla, a veces de espacios amados (estos siempre pertenecientes a su casa materna).

Intercalándose una escena del aborto de su madre, con una secuencia de cambio de color (azul, naranja) en un retrato autoreflexivo de Andrei de 12 años, mezclado con las imágenes simbólicas de la muerte del feto mediante la llama que se consume. Retomando otra vez el onirismo en la tercera aparición de Arseni, con un plano-secuencia de levitación mágica, con un encuadre remitente a Andrei Rublev.

El último poema empieza con unos versos:

*"Y el cuerpo del hombre
está, solo, cual celda"*

remitente a las primeras declaraciones de Stalker. Seguidas de imágenes de ambigua significación mortal-fetal.

*La película concluye con una secuencia total, de conjunción con una naturaleza activa, viva, en donde (después del brazo de Tarkovski anunciando el vuelo del pájaro y decir "Todo está..."), nos muestra a su madre, en las tres edades en el mismo plano, confluyendo los tiempos, en el espacio originario de Tarkovski, junto a Arseni y a él mismo con Marina, su hermana, en una reunión de microcosmos en donde, hasta el decorado; de la muerte todo vuelve a nacer y todo muere a la vez, en una concepción vital mágico-primitivo, no religiosa pero si pantheista.

Hay que señalar la intertextualidad en esta secuencia con *Nostalghia* en donde, en el plano final del film también aparece una reunión de espacios de la infancia fundida con la madurez (el protagonista posa con su perro sobre el suelo ruso de su niñez rodeado de las columnas romanas, escenario de su muerte) en un cierre del ciclo vital, fundiendo principio y fin en un mismo encuadre.

*El color alterna con el blanco y negro en Tarkovski a partir de *Solaris* según un sistema en el que se puede ver que el tiempo es la clave, pero no en una correspondencia unívoca en el que por ejemplo el color puede equivaler a un tiempo presente sino que asienta a las ideas eternas inextingibles que permanecerán indeleblemente.

*Partiendo de la idea negativa del "Progreso", y la razón como la originaria de monstruos, Tarkovski recoge el onirismo narrativo y la ilógica en su concepción de causalidad, inexistente en él, visible en su no correspondencia, ni ligazón entre los planos/contraplanos, por la inexistencia de reunión entre significado y significante que también afecta al no desciframiento de signos, aunque sí de metáforas, a las que definirá como "Imágenes psíquicas móviles".



PLANO 1



PLANO 2



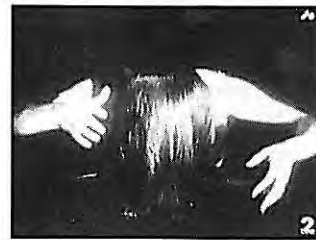
PLANO 3



PLANO 4



PLANO 5



PLANO 6



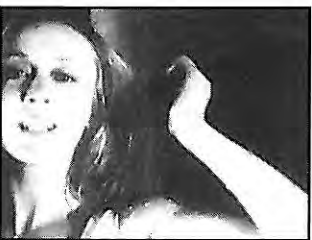
PLANO 7



PLANO 8



PLANO 9



PLANO 10



PLANO 11



PLANO 12



PLANO 13



PLANO 14



PLANO 15