

El espejo: un filme pangénero

Julio César Goyes Narvéez*

Universidad Nacional de Colombia
jcgoyesn@unal.edu.co

Resumen: *El espejo* (1974), de Andréi Tarkovski, es un filme con un montaje heterodoxo, tan insólito y fuera de serie como fue la concepción misma del guion y su rodaje. ¿Cuál es el género: dramático, lírico, épico? ¿Se trata de un documental o de un argumental? ¿Es una docuficción, un falso documental, un ensayo filmico? ¿Es experimental, *underground*? Las preguntas podrían prolongarse, pues esta es una de las características artísticas que hace de esta obra cinematográfica una de las más inquietantes de la segunda mitad del siglo xx, manteniendo actualidad y devoción.

Palabras clave: *El espejo*, Tarkovski, lógica poética, pangénero, filme onírico.

El mirall: una pel·lícula pangènere

Resum: *El mirall* (1974), d'Andrei Tarkovski, és una pel·lícula amb un muntatge heterodox, tan insòlita i extraordinària com ho va ser la concepció mateixa del guió i el rodatge. Quin n'és el gènere? Dramàtic, líric, èpic? És un documental o un argumental? És una docuficció, un fals documental, un assaig filmic? És experimental, *underground*? Les preguntes podrien continuar, ja que aquesta és una de les característiques artístiques que fa d'aquesta obra cinematogràfica una de les més inquietants de la segona meitat del segle xx, i manté actualitat i devoció.

Paraules clau: *El mirall*, Tarkovski, lògica poètica, pangènere, film oníric.

The Mirror: a hybrid genre film

Abstract: *The Mirror* (1974), by Andrei Tarkovsky, is a film put together in an unorthodox way, just as the conception of the script and its shooting was also unusual and unique. What is its genre? Is it drama, lyrical or epic? Is it a documentary or a plot? Is it a fiction documentary, a fake documentary, or maybe a film essay? Is it experimental or underground? The questions could be infinite, and this is one of the most significant artistic features that mean this film, one of the most disturbing from the second half of the 20th century, maintains relevance and devotion from its audience.

Keywords: *The mirror*, Tarkovsky, poetic logic, hybrid genre, dream film.

Compàs d'amalgama, ISSN 2696-0982 / e-ISSN 2696-1008, tardor 2022, núm. 6, p. 46-51

DOI <https://doi.org/10.1344/Compas.2022.6.40110.46-51>

Data de recepció: 7-3-2022. Data d'acceptació: 5-7-2022.

* Julio César Goyes Narvéez (Colombia, 1960) es profesor de Teoría y Estética de la Imagen y Análisis Textual del Audiovisual en el Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia. Es autor de *El rumor de la otra orilla: la poesía de Aurelio Arturo* (1995), *Imago silencio* (1996), *La escena secreta* (2011), *La imaginación poética* (2012), *Guáitara* (2020), *La mirada espejeante: el cine de Tarkovski* (2016), *La poesía filmica de Andréi Tarkovski* (2019), *La novela familiar en el cine de Calíwood* (2020) e *Ignición* (2021). ORCID: 0000-0002-3926-2089.

El lente biconvexo

El espejo (*Zerkalo*, 1974), de Andréi Tarkovski, es un filme en el que confluyen las ideas de arte, inmortalidad, tiempo y fe, pero, sobre todo, conforma un tejido muy refinado que engarza el pasado histórico del pueblo ruso a la familia y a la cultura universal. *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1961), *Andréi Rubliov* (*Andrei Rublev*, 1966) y *Solaris* (*Solyaris*, 1972) son experiencias artísticas que lentamente fueron madurando y modulando el filme que se ubicaría en el centro de su producción cinematográfica y adelantaría las resonancias con *Stalker* (*Stalker*, 1979), *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983) y *Sacrificio* (*Offret*, 1986).

A *La infancia de Iván* y *Sacrificio* los une, justamente, el sacrificio que tanto Iván (niño) como Alexander (adulto) hacen por ser fieles a un deseo tan irracional que termina en la locura. Los planos y la escenografía con los cuales se inician y terminan ambas películas no pueden ser más coincidentes: por ejemplo, el *tilt* ascendente sobre el árbol y la presencia de un niño en este; o bien los baldes con agua y la presencia del mar. En *Andréi Rubliov* y *Nostalgia* hay un trío de artistas (el pintor Andréi Rubliov, el poeta Andréi Gorchakov, el músico Pavel Sosnovski) en la línea de la valoración de la memoria y el pasado de la nación rusa, del apego a la tradición y a la familia, de la creencia en la fe y en el arte como redención, de la nostalgia entre la pertenencia y el exilio. En cambio, *Solaris* y *Stalker* se ubican en el nivel de la ciencia ficción o género fantástico (desde la mirada particular de Tarkovski, que está más allá de la simple referencia al género cinematográfico), y con esta estética se modula el espacio-tiempo que domina a los personajes (Chris y Stalker) a través de la fe y la crisis de esta: viajeros, soñadores, mediadores y guías, entre el mundo (lo real) y el hombre (lo imaginario), desprovisto de mitos y sin creencias (lo simbólico). Desde el primer cortometraje, *El violín y la apisonadora* (*Katok i skripka*, 1960), hasta el último largometraje, *Sacrificio* (*Offret*, 1986), Andréi Tarkovski hace apoteosis de una narración que se interioriza y que menoscaba lo lineal y progresivo, dado que en su textualidad interviene un lirismo cinematográfico que quiebra el relato clásico, pausa el tiempo y abstrae el tema o la idea estructural de la historia, suspendiendo la comprensión y enfrentando las emociones del espectador. La figura que sugiere este

La verdadera imagen cinematográfica se crea luchando con los distintos géneros y destruyéndolos, y aquellos ideales que el artista trata de expresar, obviamente, no se prestan a ser confinados dentro de los parámetros de un género cinematográfico.

ANDRÉI TARKOVSKI (2013: 166)

procedimiento creativo es la de un lente biconvexo en cuyo foco convergen múltiples y dispersas imágenes-filmes.

Andréi Tarkovski es de esos artistas que insiste en perfeccionar su estética, asumir sus obsesiones. Sus películas parecen modificarse; no obstante, se mantienen en lo esencial como variaciones de un mismo filme (v.g. versiones de un poema o una obra plástica). El espejo recoge temas de la producción anterior y dibuja los temas de las obras posteriores: la religiosidad, la inmortalidad y el sacrificio del arte, la nostalgia por la nación rusa, la infancia en ausencia del padre y en relación conflictiva con la madre, el materialismo y la salvación de la humanidad. Natasha Synessios, en la introducción a su monografía *Mirror* (2001), señala que este filme cierra el ciclo estético y emocional de la expresión del cineasta ruso y sintetiza sus tres primeras películas: la infancia, la guerra, la responsabilidad del artista y su lucha, las dudas del ser humano, la culpa y la expiación.

Acto vital y lógica poética

Solo hay una manera de pensar el cine: poéticamente.

TARKOVSKI (2013: 166)

La lógica poética de la que se vale Tarkovski para hacer su cine fragmenta y repite. El relato clásico es reemplazado por uno espejeante, inacabado, imperfecto. Después de todo, lo que importa es la verdad que contiene la imagen, que es absoluta, el conocimiento de sí mismo y del mundo que afecta al ser humano. Es una mirada descentrada que se toca en cualquier punto y que forma parte de la economía emocional del relato lírico; momentos que están a punto de suceder y, sin embargo, se prolongan como un plano secuencia o un *travelling* interminable.

Los diarios de *Martirologio* (*Tagebucher*, 1970-1986) comenzaron a escribirse el 30 de abril de 1970, cuatro años antes de rodar *El espejo*. Desde ese momento, aunque parece que la idea se gestó antes, aparece el deseo de rodar *El día blanco*, primer título que Tarkovski le asignó a su cuarto filme, inspirado en un poe-

ma de Arseni Tarkovski, su padre, escrito en 1942. El poema habla de la imposibilidad de retornar a la felicidad de la infancia, del sentido de la belleza, de la nostalgia y de la deuda eterna para con una mujer que, en el universo de Andréi, será la madre. La presencia de la conciencia creativa y la voz poética de Arseni Tarkovski revela el diálogo esencial entre padre e hijo, entre palabra e imagen. En ese lapso de cuatro años (mientras realizaba *Solaris*), el esbozo de guion fue titulado de diversas maneras: *El día blanco*, *El torrente loco*, *Martirologio*, *Expiación*, *Confesión* y *Por qué estás lejos*. El 4 de febrero de 1974, en vísperas del rodaje, decide titular definitivamente su nueva producción como *El espejo*. El 7 de septiembre del mismo año, Andréi piensa que es preciso filmar cuanto antes *El día blanco*, está maravillado por ese deseo; entonces escribe en su diario que es «el caso de una película construida por completo a partir de la propia experiencia. Y estoy seguro de que, precisamente por esto, también será importante para el espectador» (Tarkovski, 2011: 28).

El cineasta era consciente de que no era su intención hacer una película sobre su vida a modo de biografía, sino usar los sentimientos y relaciones emocionales que él tenía con su familia, con las personas con las cuales se relacionaba a diario y con la historia de Rusia y del mundo. Lo que hizo fue inventariar, o quizá modular desde su propia experiencia, los legados y mitos más sobresalientes de la humanidad: la herencia, la tradición, la violencia, el narcisismo, el incesto, la eternidad, lo sagrado. Quizá por lo grande de esta empresa no podía contener la ansiedad de realizar *El espejo*, pues le parecía (no se equivocó) que estaba a punto de «crear lo más grande de su vida». Le daba mucha seguridad el hecho de que podía usar el material más simple y cotidiano; no obstante, dudaba si realmente podía hacerlo: «¿Conseguiré insuflar un alma a este cuerpo construido involuntariamente?» (Tarkovski, 2011: 93). Es algo involuntario e inconsciente lo que imagina que lleva a cabo; es una obra («cuerpo») con vida propia imposible de evitar. Podría decirse que ese «cuerpo» que no lo deja en paz es autómatas y necesita urgentemente un alma para controlar esa fuerza involuntaria, poderosa, monstruosa, pangénero.

El cineasta estaba al tanto de lo que pasaba con el cine en su país y en el mundo, sentía que el séptimo arte había entrado en crisis porque a los artistas, alejados de lo espiritual, no les interesaba más que el dinero y la fama; de ahí que, aunque lo injuriaran y crucificaran, quisiera hacer una película que «por su significatividad sea igual a un acto vital» (Tarkovski, 2011: 94). Una película, en fin, en la que necesitaba entregarse totalmente, como una tarea o misión para

la que se sentía destinado. Escribió: «En esta película, por primera vez, me había decidido a hablar de forma inmediata y sin reserva alguna de lo que para mí es lo más importante, lo más querido, lo más íntimo» (Tarkovski, 2005: 161).

Esta proclama parece encontrarse en algún punto con las formas perseguidas por el arte vanguardista decantado, aquel que apunta al arte vivo y performático que enfatiza en la creación y conceptualización frente a la obra, y busca lenguajes, espacios y materiales nuevos para generar experiencias estéticas inéditas que involucren al espectador y, entre la conmoción y el escándalo, lo conviertan en cocreador de la obra. Este acto vital de confrontación con el arte clásico y la destrucción de sus formas conduce al encuentro directo con las caras de lo real: la violencia, el sexo y la muerte. Los artistas, inspirados en la acción espontánea e intuitiva de la realidad, salieron a las calles y a las plazas, entraron en los bares, restaurantes y teatros, en busca de los espectadores; de la misma forma, se tomaron las pantallas de cine y los nuevos medios audiovisuales, como la televisión y el videoarte, subvirtiendo la estética, la moral y la cultura. ¿Cómo olvidar que *El espejo* comienza, justamente, con Alexéi, de trece años, que enciende un televisor que transmite un documental sobre la terapia a un tartamudo? Tarkovski profesaba una aversión a la televisión (que promulgaba los géneros) y al cine experimental; no obstante, es imposible ignorar este carácter. El cineasta pensaba el filme como una película-encuesta (*film-survey* / *fil'm-anketa*), que debería construirse poco a poco en torno a una extensa entrevista con una madre acerca de su vida. A partir de las respuestas de la madre, él reconstruiría episodios de la cultura y la historia del país, la diferencia entre generaciones, la vida de ella y de su hijo (Synesios, 2001: 13-14).

Alexéi, el narrador-personaje de *El espejo*, por ejemplo, está en escena detrás de la cámara, compartiendo encima de los personajes o desentendiéndose de ellos con inusual autonomía. El narrador y la cámara protagonista se evidencian cuando dejan su rastro en los elementos naturales atmosféricos, en la naturaleza muerta, en los objetos que muchas veces se animan, o cuando dialogan con los personajes (como en la escena recriminatoria donde conversa con su exmujer en torno al futuro de su hijo). Una performance singular, sin duda; el espectador se involucra y participa desde la emoción, desde el inconsciente que es movilizado hacia el goce.

Del arte enfocado a la obra, se pasa a la obra como proceso meditado. Parecería un equívoco hablar de arte meditado en Tarkovski, puesto que, si en algo el

cineasta se sostiene, es en lo emocional, lo ambiguo, lo incoherente. Se puede comprender esta obra como un proceso inacabado que dice lo vital, que une lo real con lo fantástico, lo conceptual con lo emocional, el documental (no ficción) con lo argumental (ficción); tal es así que su filmografía se tornó cada vez más abstracta e intelectual porque su confianza en los espectadores era total. No en vano en sus ensayos y entrevistas Tarkovski iba configurando una estética que ayudara, a los espectadores y críticos, a la comprensión de sus filmes. *Esculpir el tiempo* (*Sapetscatljonnoje vremja*, 1986) es la contribución de Tarkovski a la teoría del cine, una forma de comprender los principios de su trabajo y la respuesta a una profunda insatisfacción con la teoría de su época. El cineasta revela las inspiraciones originales para sus películas y discute su historia y sus métodos de trabajo; reconoce que la forma radical de *El espejo* confundió y anonadó, tanto al público, como a los críticos, con algunas excepciones que cita.

Esculpir el tiempo (1986), *Martirologio* (2011) y los artículos y entrevistas constituyen variaciones y precisiones del pensamiento expuesto en torno a su primera película, realizada en 1961, en todo parecido a su cinematografía.¹ En «Imprinted time», un artículo de 1964, Tarkovski introduce algunos de los temas imprescindibles en su estética que se reelaborarán más tarde sin modificaciones sustanciales: la necesidad del cine de separarse de la literatura y las otras artes, la naturaleza de la «lógica poética» en el cine, la igualdad que debe existir entre el cineasta y el espectador, las necesidades específicas de puesta en escena, el arte como una combinación de lo «subjetivo» y lo «objetivo», la «armonía de los sentimientos y pensamientos» que produce obras maestras y el papel del director en el suministro de la unidad global de la película. Para Johnson y Petrie, en *The films of Andrei Tarkovski: a visual fugue* (1994), la teorización estética de Tarkovski es anacrónica con respecto a la crítica de América del Nor-

1 Las variaciones de los temas fundamentales en la creación cinematográfica (intertextuales, intratextuales, palimpsestuosas, repetitivas, autorreferenciales) reafirman la obsesiva, espejeante y potente concepción que tuvo el cineasta ruso sobre un arte excepcional pangénero. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, editado por Errata Naturae (Madrid, 2017, traducción de Marta Rebón y Ferran Mateo), son eso, lecciones para los estudiantes de Goskiono, y se encuentran, con ligeras variaciones, en *Esculpir el tiempo* (1986). Andréi Tarkovski también dejó cerca de noventa horas de grabaciones sonoras que registran sus clases y conferencias, halladas en el archivo personal de Masha Chugunova, quien acompañó al cineasta por varios lugares de la Unión Soviética entre los años 1975 y 1981. Estas grabaciones se exponen en el Andrey Tarkovsky International Institute, con sede en Florencia (Italia).

te y Europa Occidental, dominada por el deconstruccionismo, el marxismo, el feminismo y el posestructuralismo. Los autores se refieren a ciertos términos que usó Tarkovski y que lo ubicaban en la tradición romántica, para entonces desacreditada, tales como «genio», «trascendencia», «visión espiritual», «belleza», «verdad» y «tesoros espirituales de importancia eterna» (1994: 31-32). Un artista como Tarkovski pulsaba, justamente, desde la contradicción esencial de todo arte perdurable, el hecho de intentar rebasar lo clásico sin poder evitar conservarlo. Fue esta dinámica, en parte sacrificial y en la línea crítica con su tiempo histórico, la que lo convirtió en un *outsider*, incómodo tanto para el socialismo (que ocultaba la espiritualidad y hasta negaba la tradición, una sociedad de la cual se exilió con profunda nostalgia) como para el mundo capitalista (al que veía moverse en el espectáculo y la feria materialista de los valores humanos).

Esculpir el tiempo conecta con la obra tarkovskiana, especialmente con *El espejo*, lente biconvexo donde ambos textos confluyen y se ajustan como piezas de un puzle extraño, parabólico y absurdo. Algunos críticos así lo reafirman cuando hablan de las condiciones para ver el filme; lo comparan, más allá de leer el periódico o ver el noticiero, con el esfuerzo de leer una gran novela o escuchar una gran pieza musical. Una especie de filósofo cinematográfico que intentó expresar a través de la imagen lo que no se puede decir con palabras. Un cine no apto para la masa resignada, sino hecho para una multitud atenta. No en vano varios de sus colegas y colaboradores le recriminaban tal opción estética y cinematográfica. Para muestra, Andréi Mijalkov Konchalovski, actor en *La infancia de Iván*, coguionista de *Andréi Rubliov* y admirador del aspecto plástico del cine de Tarkovski, consideraba que sus películas eran muy largas y aburridas, estaba más cerca de Fellini en su idea de que el cine es un juego peligroso pero maravilloso: «Si tuviera que elegir entre artistas-bufones y artistas-filósofos, optaría por los primeros», dijo en una entrevista (Tarkóvskaya, 1988: 153-154). Sobre el tratamiento del tiempo en las películas de Tarkovski, ese incremento e intensidad parece una búsqueda espiritual mística, un despojo emocional que contradice, en apariencia, su poesía fílmica.

El sueño como experiencia fílmica

Los años sesenta y setenta son los momentos de la inadecuación del marco clásico que erige la realidad como arte, la dimensión icónica, la mercantilización del arte, de la fustigación compositiva del *happening*

en su vertiente neodadaísta, que afecta la estructura de la obra y la torna abierta, sin comienzo ni fin, tan solo un plan que seguir, cercano a la vivencia del público. El guion es apenas una idea que formula la acción; no obstante, los detalles son solo posibles cuando esa acción es performada, de suerte que no hay estructura sino estructuración unida a cualquier cosa, objeto, fragmento que deviene material que configurar:

Y aquí se ve proclamada la tesis de la realidad declarada arte y una tendencia a evitar todo medio artístico tradicional con la intención de desarrollar un nuevo lenguaje con sus propias peculiaridades [...] cualquier estímulo sensible de un acto cotidiano puede devenir material (Marchán, 2001: 196).

Así, pues, Tarkovski intensificó su experiencia entrecruzando líneas narrativas históricas, culturales y oníricas. *El espejo* suscitó, más allá de la provocación perceptiva y creativa, la irritación, la adhesión, cuando no el rechazo. Al descansar en sueños y memorias donde pivota el tiempo, la narración se sostiene en conexiones por resonancia y asociaciones poéticas, no en una estricta coherencia argumental, cortocircuitando la comunicación; no obstante, el crítico Mario Sesti escribió que el filme:

[...] proporciona una experiencia de comunicación narrativa circular, que recorre todas las historias posibles (la infancia, la relación entre el protagonista y su mujer, la propia historia), pero sin llegar a contarlas nunca. Se ha hablado de Fellini y de Bergman, de poesía cinematográfica y de flujo de la conciencia a propósito de *El espejo*; pero lo cierto es que la obra de Tarkovski permanece como un fragmento de un cine jamás pronunciado, como un poema en una lengua jamás escrita (citado por Llano, 2006: 432).

Sin embargo, los miembros del Goskino (Comité Estatal de Cine) y la Asociación de Cineastas de la Unión Soviética acusaron a Tarkovski de «elitista» y «burgués» en varios artículos polémicos publicados en la revista *Iskustvo Kino*.

Al principio, era una elegía de la infancia; después, una combinación con imágenes de una entrevista a cámara escondida que le haría su madre, cuyo título pudo ser *Retrato de mi madre*. La entrevista a su madre no ocurrió, pero en gran medida el filme es un retrato de ella; sin olvidar que la madre real se representa a sí misma, en la línea artística del *happening*. La idea era crear un contrapunto entre generaciones y recuerdos de la misma época o épocas distintas, como la cita que hace de fragmentos documentales de la guerra, algo

así como una polifonía (varias voces) y dialogía (diversas conciencias y puntos de vista), al modo como entendía la poética del carnaval el teórico y crítico del lenguaje Mijaíl Bajtín. En el diario del 22 de julio de 1978, cuatro años después de haber estrenado *El espejo*, Tarkovski escribe que está por salir el libro de Mosfilm con el artículo de Mijaíl Bajtín sobre su película, donde cita los versos de su padre, Arseni; en la misma entrada al diario, Andréi compara el filme con la novela *El juego de abalorios* de Hermann Hesse (Tarkovski, 2011: 176).²

Si en los anteriores filmes los sueños afloraban a manera de insertos, en *El espejo* el sueño es total de principio a fin, con excepción, quizá, del prólogo, que está separado por los créditos. De cualquier forma, la secuencia introduce al espectador en un sueño donde convergen retazos de otros sueños. El prólogo es una estrategia enunciativa propia de Tarkovski y, de hecho, hay también un epílogo; al final, las generaciones se reúnen, el encuadre las muestra simultáneamente como en un mural, mientras la cámara-protagonista-director se pierde en el bosque reintegrándose a la naturaleza en un plano secuencia cuyo *travelling* hacia atrás, lentamente, se funde a negro. Carlos Tejeda piensa que en el prólogo el director advierte al espectador de que el director hablará, con la dificultad que esto conlleva, de sí mismo (2010: 307-327). No obstante, el cineasta advirtió que no fue casual que se empezara el filme con un reportaje televisivo, rodado en estudio, donde una logopeda de Járkov cura a un adolescente que tiene dificultades para hablar. Los críticos parecen no caer en la cuenta de la resonancia que existe entre la dificultad comunicativa del tartamudo, su aliteración sonora, el padecimiento en el decir y la expansión del sentido al fragmentarse, con las estrategias enunciativas y expresivas del poema moderno. *El espejo* es un filme tartamudo que incluye, entre otros personajes, a la madre del director como actriz que se representa a sí misma; al padre, a través de su voz diciendo sus poemas; a su esposa, Larisa, como partera; y a su hijastra Olga actuando como la pelirroja. La pregunta obligada es: ¿se puede hacer una autobiografía hablando de los sentimientos y pensamientos sin hablar de sí mismo? Para Tarkovski la respuesta es que sí, pero haciendo una autobiografía

2. El artículo debió escribirse entre 1974, año en que se estrena la película, y el 7 de marzo de 1975, fecha en que Bajtín muere. Tarkovski leyó la novela de Hesse en septiembre de 1970 y anotó: «¡Es un libro brillante! [...]. Es arte superior, construido sobre el universalismo, sobre la experiencia de todos los saberes y hallazgos. Un símbolo espiritual de la vida. ¡Es una novela genial! Hacía tiempo que no leía nada parecido» (Tarkovski, 1970: 41).

no tradicional, escapando de la vivencia personal por medio de la evocación onírica y poética. ¿No es acaso *El espejo* un intenso y prolongado sueño?, ¿un sueño que bien se podría llamar tartamudo, fragmentado, hipnótico, lírico? ¿No era a esto a lo que apuntaba Ingmar Bergman?:

Tarkovski es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica y, además, ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también el más solícito de todos los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua (Bergman, 1988: 84).

Sin duda, Bergman apunta a un lenguaje fílmico donde la vida es apariencia y por tanto sueño. En *El espejo*, el sujeto (autobiográfico) siente que en sus recuerdos es otro; es decir, la conciencia deja hablar al inconsciente. Si el cine es sueño, se verán únicamente sus manifestaciones: lo latente es algo que no se manifiesta enseguida y esto es lo que hace que las imágenes sean inquietantes. «¡No se trata del detalle, sino de lo que queda oculto!», escribe Tarkovski, pues el principio básico para la construcción de la imagen cinematográfica radica en el simbolismo que hace que, cuanto menos se muestre, más espacio el espectador encuentre para formarse una idea del todo (Tarkovski, 2011: 80).

Ahora bien, *El espejo* se hace sobre la base de una economía simbólica que fragmenta, retiene e insinúa; pero a sabiendas de que allí yace una unidad, una idea que engarza todas las imágenes. Un procedimiento que no deja de insinuarse alegórico. Las contradicciones del director cuando intenta teorizar sobre su trabajo no se hacen esperar, si bien hay que considerar que pocas veces un artista dilucida su propia obra. Cuando habla de la imagen artística, no deja de tomarla como una imagen que propicia una perspectiva histórica; de igual forma, considera que la imagen es un organismo vivo que crece por sí mismo, tal vez como el sueño. En su diario del 3 de febrero de 1974, año en el que rueda *El espejo*, escribe: «La imagen es un símbolo de la vida a diferencia de la propia vida. La vida integra en sí misma a la muerte», y continúa:

Pero la imagen de la vida la excluye o la considera la única posibilidad para afirmar la vida. La imagen artística es de por sí la expresión de la esperanza, la intensidad de la fe, independientemente de lo que exprese, incluso si expresa la perdición del hombre. El arte es de por sí la negación de la muerte (Tarkovski, 2011: 108).

Lo que molestaba en verdad a los críticos no era el grado de acercamiento de su cine a la realidad, sino el mundo interior y la forma que Tarkovski eligió para expresar: una escritura fílmica sin retórica simbólica, sin efectos de visibilización y ocultamiento, sin géneros definidos. Sin embargo, la experiencia poética en sus filmes implica por entero las emociones, que son una experiencia estética auténtica y original que pone a los espectadores en contacto con la real de la existencia humana. Vivencia y acontecimiento, más que representación; no toma ni produce realidad, sino sueño, o toma el sueño como realidad. En efecto, parece que Tarkovski borra la línea que otrora separaba los géneros y dividía la realidad de la ficción, el argumental del documental, la narración de la lírica, el relato del espejeo. En lugar de la diferencia y definición, hay pulsión visual, fragmentos que se liberan, acontecen y engarzan; una visión escritural convulsiva que mantiene junto lo animado con lo inanimado y que ve la belleza en las ruinas, en esa sensación de lo siniestro tan personal e interiorizada que conmueve. En fin, el arte cinematográfico tarkovskiano es un constante reto expansivo de afecto y repulsión, como la percepción que le produjo el *Retrato de mujer joven ante un enebro* o *Ginebrina de Benci* (1474-1476), de Leonardo da Vinci, que con tanta pasión y eficacia se cita en *El espejo*.

Bibliografía

- BERGMAN, Ingmar (1988). *Linterna mágica*. Trad. de M. Torres y F. Uriz. Barcelona: Tusquets.
- GOYES, Julio César (2016). *La mirada espejeante. Análisis textual del film «El espejo» (1974), de Andréi Tarkovski*. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- (2019). «La poesía fílmica de Andréi Tarkovski». *Trama y Fondo*, núm. 46 (primer semestre), págs. 7-24.
- JOHNSON, Vida T.; PETRIE, Graham (1994). *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press.
- LLANO, Rafael (2006). *Vida y obra. Andréi Tarkovski*. Vols. I y II. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- MARCHÁN FIZ, Simón (2001). *Del arte objetual al arte de concepción*. 8.ª ed. Madrid: Akal.
- SYNESSIOS, Natasha (2001). *Mirror*. Nueva York: Tauris.
- TARKÓVSKAYA, Marina (1988). *Acerca de Andréi Tarkovski*. Madrid: Jaguar.
- TARKOVSKI, Andréi (2011). *Martirologio (diarios 1970-1986)*. Trad. de Iván García. Salamanca: Sígueme.
- (2013). *Esculpir el tiempo*. Trad. de Miguel Bustos García, 4.ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TEJEDA, Carlos (2010). *Andréi Tarkovski*. Madrid: Cátedra.