

TIEMPO IMPRESO ¹

por Andréi Tarkovski

STAVROGUIN: En el Apocalipsis el Ángel jura que ya no habrá tiempo.

KIRILOV: Lo sé. Es cierto, y está dicho con mucha claridad y mucha exactitud. Cuando el hombre haya alcanzado la felicidad, ya no habrá tiempo porque ya no será necesario; es absolutamente cierto.

STAVROGUIN: ¿En dónde lo pondrán?

KIRILOV: En ningún lado. El tiempo no es una cosa, es una idea: se diluirá en la mente.

DOSTOIEVSKI. Los poseídos. II. 5.

El tiempo es una condición para la existencia de nuestro "yo". Es una especie de medio ambiente cultural que se destruye cuando ya no es necesario, una vez que se rompen los vínculos entre la personalidad individual y las condiciones de la existencia: y en el momento en que morimos muere también el tiempo individual: la vida del ser humano se hace inaccesible a los sentimientos de quienes quedan vivos: muere para quienes lo rodean.

El tiempo es necesario para el hombre para que éste, hecho carne, pueda ser capaz de realizarse como personalidad. Sin embargo, no estoy pensando en un tiempo lineal que signifique la posibilidad de llevar a cabo algo realizando una acción. La acción es un resultado, y lo que estoy considerando es la causa que hace, en un sentido moral, que el hombre encarne.

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.

El tiempo y la memoria se fusionan entre sí; son como los dos lados de una medalla. Es obvio que sin el tiempo la memoria tampoco puede existir, pero la memoria es algo tan complejo que aun enumerando todos sus atributos no podríamos definir la totalidad de aquellas impresiones por medio de las cuales nos afecta. La memoria es un concepto espiritual. Si alguien, por ejemplo, nos cuenta los recuerdos de su niñez, podemos decir con *certeza* que tenemos suficiente material en las manos como para formar un retrato completo de esa persona. Privada de la memoria, una persona queda prisionera en una existencia ilusoria; fuera del tiempo, queda impotente para

¹ Sapechatlónnoie vremia. Literalmente "Tiempo Impreso" y, por extensión, "tiempo cancelado o sellado", en el sentido en que un timbre es cancelado al imprimírsele el sello. Es por esta última figura la acepción que se decidieron los traductores franceses (Le temps scellé) y alemán (Die versiegelte Zeit) para titular este capítulo y el libro. Como se verá a lo largo de este capítulo y el siguiente, para Tarkovski el tiempo es impreso en la película y de este modo, queda fijado o hablando cinematográficamente, "congelado". Así, ni "tiempo sellado" ni "tiempo cancelado" explicitan lo que Tarkovski quiso dar a entender al titular este capítulo y el libro como lo hizo. Por otro lado, como se verá también en éste y el siguiente capítulos, para Tarkovski lo que un director de cine finalmente hace es "Esculpir el Tiempo", y es por esta razón que nos decidimos, al igual que los traductores italianos (Scolpire il Tempo) e ingleses (Sculpting in Time) a titular el libro como lo titulamos.

vincularse con el mundo exterior; en otras palabras, queda condenada a la locura.

Como ser moral que es, el hombre está dotado de una memoria que siembra en él la insatisfacción. La memoria nos hace vulnerables y nos deja expuestos al dolor.

Cuando los estudiosos y los críticos investigan el modo en que el tiempo se manifiesta en literatura, en música o pintura, hablan de los *métodos* a través de los cuales éste es registrado. Al estudiar a Joyce o a Proust, por ejemplo, examinan los mecanismos estéticos de la existencia en retrospectiva, el modo en que el individuo que hace la retrospectiva registra de hecho esa experiencia. Ellos estudian las formas utilizadas en el arte para fijar el tiempo, mientras yo estoy interesado en las cualidades internas, en las cualidades morales esencialmente inherentes en el tiempo mismo.

El tiempo en que una persona vive le da oportunidad de conocerse a sí en tanto ser moral comprometido en la búsqueda de la verdad: sin embargo, este don es placentero y amargo a la vez, y la vida no es sino el tiempo que le fue acordado al hombre y en el cual puede, de hecho debe, amoldar su espíritu de acuerdo a su propia comprensión de la finalidad de la existencia humana. El cruel y difícil escenario dentro del cual ha sido echado nuestro espíritu hace, sin embargo, que nuestra responsabilidad para con nosotros mismos y para con los demás sea aún más patente. La conciencia humana depende del tiempo para su existencia.

Se dice que el tiempo es irreversible: esto es suficientemente cierto en el sentido de que, como se dice, «uno no puede hacer que el pasado regrese». Pero, ¿qué es exactamente este pasado? ¿Y qué significa "lo pasado" para una persona, cuando para cada uno de nosotros es el pasado quien sostiene todo lo que es constante en la realidad del presente, en la realidad de cada momento actual? En un cierto sentido el pasado es más real, por lo menos más estable, más resistente, que el presente. El presente resbala y desaparece como arena entre los dedos, adquiriendo únicamente peso material a través del recuerdo. El anillo del rey Salomón llevaba inscrito: «todo pasará»; como contraste, quisiera llamar la atención sobre cómo el tiempo, en su implicación moral, se encuentra de hecho revertido: el tiempo no puede desaparecer sin dejar rastro, ya que es una categoría subjetiva, espiritual, y el tiempo que hemos vivido se instala en nuestra alma como una experiencia en el tiempo.

La causa y el efecto son mutuamente dependientes: en uno u otro sentido. Una es origen del otro en razón de una necesidad así predeterminada inexorablemente, y nos sería fatal el que pudiésemos descubrir de pronto todas sus conexiones. El vínculo entre causa y efecto, esto es, la transición de un estado a otro, es también la forma en que el tiempo existe, el medio a través del cual se materializa en la vida cotidiana. Sin embargo, habiendo causado su efecto, la causa no se desecha como la etapa usada de un cohete. Dado un efecto, constantemente regresamos hacia su origen, hacia sus causas; en otras palabras, se puede decir que regresamos el tiempo por medio de la conciencia. La causa y el efecto pueden, en un sentido moral, ser ligados retroactivamente, y una persona, entonces, regresa a su pasado.

El periodista soviético Ovchinnikov escribía en su crónica sobre Japón: Se considera que el tiempo ayuda, *per se*, a revelar la esencia de las cosas. Por lo mismo los japoneses encuentran un encanto particular en

las huellas dejadas por el tiempo: los atrae el tono oscurecido de un árbol, la rugosidad de una piedra, o aun la desastrosa apariencia de una ilustración cuyos bordes han sido manoseados por un gran número de personas. A todos estos signos del paso del tiempo les dan el nombre de *saba*, que literalmente significa "herrumbre". *Saba*, pues, es la herrumbre natural, el encanto de lo envejecido, el sello del tiempo.² *Saba*, como un elemento de belleza, encarna la relación entre el arte y la naturaleza.

En cierto sentido, se puede decir que los japoneses tratan de dominar el tiempo como materia artística.

Uno inevitablemente recuerda aquello que Proust decía de su abuela:

Aun cuando debía de hacer a alguien un regalo útil, cuando tenía que dar un sillón, cubiertos, un bastón, los buscaba "viejos", como si, una vez que su largo desuso hubiese borrado su carácter utilitario, estuviesen más dispuestos a contarnos la vida de la gente de antaño que a servir a las necesidades de nuestra época.³

Proust hablaba también de dar vida «al inmenso edificio del recuerdo», y me parece que ésa es la vocación del cine; podría decirse que es la manifestación ideal del concepto japonés de *saba*, ya que en la medida en que domine este nuevo material artístico —el tiempo—, el cine se convertirá, en el sentido más amplio de la palabra, en una nueva musa.

No querría imponer a nadie mis puntos de vista sobre el cine. Lo único que espero es que quienquiera que sea a quien me estoy dirigiendo (esto es, gente que conoce y ama el cine), tenga sus propias ideas, su particular punto de vista sobre la realización cinematográfica y la crítica de cine.

Hay un gran número de prejuicios dentro y *alrededor de* la profesión cinematográfica, y hablo de prejuicios, no de tradiciones: de los trillados modos de pensar, de los *clichés* que se van formando alrededor de las tradiciones y gradualmente terminan por tomar su lugar, y no se puede lograr nada en el arte si uno no se libera de las ideas recibidas. Uno tiene que elaborar su propia posición, su punto de vista particular —siempre sujeto, desde luego, al sentido común— y llevarlo siempre frente a sí al trabajar, como si fuera la niña de nuestros ojos.

La dirección de una película no comienza cuando se discute el guión con el escritor, ni trabajando con el actor o con el compositor, sino cuando en el interior de la persona creadora de la película, y conocida como director, surge una imagen de la misma: puede ser una serie de episodios elaborados en detalle, o quizás la conciencia de una estructura estética o una atmósfera emocional. El director debe tener una idea clara de sus objetivos y trabajar con su equipo hasta lograr la realización total y precisa. Sin embargo, todo esto no pasa de ser una habilidad técnica: aunque incluye muchas de las condiciones

² O pátina (n. de Andrey Tarkovski).

³ En busca del tiempo perdido. Por el camino de Svann, primera parte

necesarias al arte, no es en sí suficiente para otorgar al director el nombre de artista.

Comienza a ser un artista cuando en su mente, o en la película misma, su propio y distintivo sistema de imágenes comienza a tomar forma⁴ —su estructura mental acerca del mundo externo—, el cual ofrece para que el público lo juzgue, lo comparta con el director en sus sueños más valiosos y secretos. Solamente cuando su punto de vista personal queda inserto en la película, cuando se convierte en una especie de filósofo, surge como artista —y el cine como arte. (Es filósofo, desde luego, sólo en un sentido relativo. Como observara Paul Valéry-. «Decir que los poetas son filósofos es tomar a un pintor de marinas por un capitán da altura»).

Toda forma artística, empero, nace y vive de acuerdo a sus leyes particulares. Cuando la gente habla de normas cinematográficas específicas, lo hace por lo general en contraposición con la literatura. Desde mi punto de vista es absolutamente importante el que la interacción entre el cine y la literatura sea explorada y expuesta lo más completamente posible para que ambos sean claramente separados y no vuelvan a ser confundidos.

¿En qué modo se asemejan y se relacionan el cine y la literatura? ¿Qué los une? Sobre todo la libertad única de tomar de la realidad aquello que se desee y de organizarlo secuencialmente. Esta definición puede *parecer* demasiado amplia y general, pero me *parece* que incluye todo lo que el cine y la literatura tienen en común. Más allá de esto las diferencias son irreconciliables y surgen de la disparidad esencial existente entre la palabra y la imagen filmada, ya que la diferencia radica en que la literatura usa palabras para describir al mundo, mientras que el cine no tiene que usar palabras: se nos manifiesta directamente.

Todavía no se ha encontrado una definición única del carácter específico del cine. Existen muchos puntos de vista: algunos en conflicto, o peor, traslapados en una especie de confusión ecléctica. Cada cineasta ve, se pregunta y resuelve el problema a su manera. En cada caso tiene que haber una clara especificación para poder trabajar con plena conciencia de lo que uno está haciendo, ya que no es posible hacerlo sin el conocimiento de las leyes del arte propio.

¿Cuáles son los factores determinantes del cine y qué surge de ellos? ¿Cuáles son su potencial, sus medios, las imágenes que crea —no sólo formalmente, sino espiritualmente? ¿Con qué material trabaja el director?

Aún no puedo olvidar esa obra genial exhibida el siglo pasado, la película con la que todo empezó: *La llegada de un tren a la Estación de La Ciotat*.⁵ El film hecho por Auguste Lumière fue simplemente resultado de la invención de la cámara, la película cinematográfica y el proyector. El

⁴ Para Coleridge otra de las cualidades de la imaginación era su carácter esemplástico, esto es, si la fantasía actúa entre objetos pasivos, “muertos”, la imaginación lo hace manipulando objetos “vivos”, “moldeándolos para darles unidad”, forma, en términos artísticos, y esta actividad esemplástica no es únicamente la que permite a un artista crear una obra, o a cualquier ser humano formar congruentemente su visión del mundo; es la creación de esa obra y la formación de esa Weltanschauung.

⁵ L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat: 1895.

espectáculo, que dura apenas medio minuto, muestra una sección de un andén de ferrocarril inundado de sol: damas y caballeros caminando, y el tren viniendo desde el fondo del cuadro directamente hacia la cámara. En tanto se acercaba, el pánico se hacía en el teatro: la gente saltaba de sus asientos y echaba a correr. En ese momento nació el cine: no fue únicamente una cuestión técnica o sólo un nuevo modo de reproducir el mundo. Lo que nació fue un nuevo principio estético.

Por primera vez en la historia de las artes, en la historia de la cultura, el hombre encontró el medio para *imprimir el tiempo* y, simultáneamente, la posibilidad de reproducir esa tiempo en la pantalla tantas veces como lo desease, de repetirlo y regresar a él: adquirió una matriz de *tiempo real*. Una vez visto y grabado, el tiempo ahora podía ser preservado en cajas de metal por largo tiempo (teóricamente, por siempre).

Es en este sentido que las películas de Lumière fueron las primeras en contener el germen de un nuevo principio estético; sin embargo, el cine se separó inmediatamente después del arte, obligado a andar el camino más seguro desde el punto de vista de los intereses filisteos y de la ganancia. En el transcurso de las dos siguientes décadas casi la totalidad de la literatura mundial fue llevada a la pantalla, así como un número extraordinario de argumentos teatrales. Se explotó al cine con el propósito claro y seductor de grabar representaciones teatrales. El cine tomó el camino equivocado y tenemos que aceptar el hecho de que las desafortunadas consecuencias de esa acción aún están vigentes entre nosotros. Lo peor, desde mi punto de vista, no fue el reducirlo a una simple ilustración; todavía peor fue el error de no explotar artísticamente el más valioso potencial del cine: la posibilidad de imprimir en celuloide la realidad del tiempo.

¿En qué forma fija el cine al tiempo? Digamos que *factualmente*, y un hecho puede consistir de un incidente o de una persona en movimiento o de un objeto materia y, aún más, puede ser presentado de manera inmóvil e inmutable —si es que tal cosa puede existir en el transcurso real del tiempo.

Es ahí donde se debe buscar el fundamento del carácter específico del cine. En música también, desde luego, el problema del tiempo es central; aquí, sin embargo, la solución es muy diferente: la fuerza vital de la música se materializa en el límite en que comienza su propia desaparición; pero la virtud del cine consiste en su apropiación del tiempo: formando una unidad con la realidad material con la que se encuentra indisolublemente ligado y la cual nos rodea en todo momento.

El *tiempo, fijado en sus formas y manifestaciones factuales*: ésa es la idea suprema del cine como arte y nos lleva a pensar en la abundancia de recursos inexplorados de! mismo, en su colosal futuro. Con base en esta idea elaboré mis hipótesis de trabajo, tanto prácticas como teóricas.

¿Por qué va la gente al cine? ¿Qué los lleva a ese cuarto oscuro en donde durante dos horas observan un juego de sombras sobre una pantalla? ¿La búsqueda del entretenimiento? ¿La necesidad da una especie de droga? De hecho, existan en todo el mundo compañías y organismos dedicados al entretenimiento que explotan al cine y la televisión y muchos otros tipos de espectáculos. Nuestro punto de partida, sin embargo, no debería ser ése sino los principios esenciales del cine, los cuales tienen que ver con la necesidad humana de conocer y dominar el mundo. Creo que al *tiempo* es la razón por la

que una persona va normalmente al cine: por el tiempo pasado, perdido o aún no vivido. Acude al cine para obtener una cierta experiencia vital, ya que el cine, como ningún otro arte, amplía, acrecienta y concentra la experiencia de una persona —y no sólo la acrecienta, sino que la amplía significativamente. Ése es el poder del cine: las "estrellas", los argumentos y el entretenimiento no tienen nada que ver con él.

¿Cuál es la esencia del trabajo de un director? Podríamos definirla como la de *esculpir el tiempo*: así como un escultor toma un pedazo de mármol y, conciente en su interior de los rasgos que tendrá su obra ya terminada, elimina todo aquello que no sea parte de la misma, así también el cineasta, a partir de un "pedazo de tiempo" hecho de una enorme masa de hechos vitales, corta y deshecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formará parte de la película terminada, aquello que resulte parte integral de la imagen cinematográfica.

Se dice que el cine es un arte mixto, basado en la participación de cierto número de formas artísticas colindantes: dramaturgia, literatura, actuación, pintura, música... La participación de estas formas artísticas puede de hecho, y así ocurre, pesar a tal grado sobre el cine, que lo reduzca a una especie de revoltijo o —en el mejor de los casos— a algo que meramente semeje a una armonía en la que la esencia del cine no aparezca, ya que es precisamente en esas condiciones que el cine deja de existir. Debe quedar claro de una vez por todas que si el cine es un arte no puede ser simplemente una amalgama de los principios de otras formas artísticas cercanas: únicamente entendiendo eso, uno puede enfrentar el problema de la supuesta naturaleza mixta del cine; la mezcla de un pensamiento literario y de una imagen pictórica no es una imagen cinematográfica: lo único que puede producir es un híbrido, más o menos vacío o pretencioso.

Tampoco se pueden remplazar las leyes del movimiento y la organización del tiempo propias del cine, con las leyes temporales del teatro.

El tiempo como hechos —y de nuevo regreso a eso: veo a la crónica como la forma última del cine: no se trata, para mí, de un modo de filmar, sino de un modo de reconstruir y recrear la vida.

Alguna vez grabé una conversación casual: los participantes desconocían que estaban siendo grabados. Cuando después escuché la grabación pensé en qué brillantemente estaba "escrita" y "actuada": la lógica del movimiento de los personajes, el sentimiento, la energía —qué tangible era todo: qué eufónicas las voces, que bellas las pausas. Ningún Stanislavski podría haber encontrado una justificación para esas pausas, y el mismo estilo de Hemingway hubiese parecido pretencioso e ingenuo en comparación al modo en que estaba construida esa conversación casual.

De este modo es como concibo una filmación ideal: el autor toma consigo millones de metros de película y en ella, sistemáticamente, segundo tras segundo, día tras día y año tras año, filma la vida de un hombre (por ejemplo, desde su nacimiento hasta su muerte) quedando como resultado sólo 2 500 metros; esto es, hora y media de tiempo de pantalla. (Sería interesante también pensar en dar esos millones de metros de película a diferentes directores para que cada uno de éstos hiciese su película: qué diferente sería cada una de ellas).

Y aun cuando no sería posible el tener esos millones de metros de película, tales condiciones "ideales" de trabajo no están tan fuera de la realidad y deberían ser a las que uno aspirara ¿En qué sentido? El problema es seleccionar y unir los hechos secuencialmente, sabiendo, viendo y escuchando exactamente qué hay entre ellos y qué tipo de vínculo los mantiene unidos. Eso es hacer cine: de otro modo, podemos caer con facilidad en el trillado camino de la escritura teatral construyendo la estructura dramática a partir de personajes dados. El cine debe tener la libertad de seleccionar y unir diversos hechos tomados de un "pedazo del tiempo" de cualquier medida. Tampoco creo que sea necesario el seguir la vida de una misma persona: la lógica de la conducta de una persona se puede transformar en pantalla en una lógica de hechos y fenómenos —aparentemente irrelevantes— bien diferente, y la persona con la que uno comenzó puede salir de pantalla, siendo remplazada por alguien bien diferente, si tal cosa es necesaria según el principio que guía al autor. Es posible, por ejemplo, hacer una película en la cual no haya un personaje principal a lo largo de la misma, pero en la que todo se defina por la perspectiva que sobre la vida tenga alguien.

El cine es capaz de trabajar con cualquier hecho que transcurra en el tiempo; puede tomar de la vida absolutamente cualquier cosa. Lo que para la literatura podría ser una posibilidad ocasional, un hecho aislado (la interpolación de "material documental", por ejemplo, en el volumen de cuentos de Hemingway *En nuestro tiempo*), para el cine es trabajar con sus leyes artísticas fundamentales. ¡"Absolutamente todo"! Y si este "absolutamente todo", aplicado a la trama de una obra de teatro o de una novela, puede parecer indelimitado, en el cine parece del todo delimitado: yuxtaponer a una persona con un ambiente ilimitado, relacionarla con una innumerable cantidad de personas pasando cerca de ella o a lo lejos, relacionarla con el mundo entero: ése es el sentido del cine.

Hay un término que se ha hecho ya un lugar común: "cine poético". Con esto se hace mención a un cine que marcadamente se aleja, con sus imágenes, de los hechos concretos presentados por la vida real y que, al mismo tiempo, afirma su propia integridad estructural. Acecha, sin embargo, un peligro al cine que se aleja de sí mismo: por regla general al "cine poético" da origen a símbolos, alegorías y otras figuras literarias: esto es, a cosas que no tienen nada que ver con el tipo de imágenes propias del cine.

Creo que aquí hay algo más que se debe clarificar. Si el tiempo aparece en el cine como hechos, estos hechos se dan como una simple y directa observación: al elemento básico del cine, el que lo conforma hasta su raíz misma, es la observación.

Todos conocemos ese género poético tradicional del antiguo Japón, el haikú. Eisenstein citó algunos ejemplos:

*La Luna brilla fríamente.
Un viejo monasterio.
Un lobo aúlla.*

*El campo silencioso.
Una mariposa vuela.
Está dormida.*

Eisenstein vio en estos tercetos un modelo de cómo la combinación de tres elementos distintos creaba algo cualitativamente diferente a cada uno de ellos. Puesto que este principio existía ya en el haikú, es pues claro que no es exclusivo del cine.

Lo que me atrae del haikú es su modo en que observa la vida: pura, sutilmente: haciéndose uno con lo que observa.

*La Luna llena.
Apenas toca en su transcurso
los anzuelos a ras del agua.*

*El rocío.
Pequeñas gotas
en las espinas del ciruelo.*

Observación en estado puro. Su precisión y exactitud harían sentir a cualquiera, no importa qué tan pobre sea su capacidad de recepción, el poder de la poesía, y reconocer (se me perdone !a obviedad) la imagen viva que si autor captó.

Y aun cuando soy muy cauteloso al hacer comparaciones entre las distintas artes, me parece que este ejemplo poético particular se aproxima a la esencia del cine, con la diferencia de que la literatura y la poesía utilizan, por definición, palabras, mientras que el cine nace de la observación directa de la vida; esto, según mi opinión, es la clave de la *poesía*⁶ en el cine, ya que la imagen fílmica es esencialmente la observación de un fenómeno transcurriendo en el tiempo.

No hay película más alejada del principio de la observación directa que *Iván el Terrible*⁷ de Eisenstein. No sólo la película en su totalidad es una especie de jeroglífico, sino que consiste en una serie de jeroglíficos: grandes, pequeños y diminutos: no hay un solo detalle que no esté permeado por la intención del autor. (Me han dicho que el mismo Eisenstein alguna vez en una conferencia habló irónicamente de estos jeroglíficos y significados ocultos: que la armadura de Iván tiene una imagen del Sol, y la de Kurbski una de la Luna porque este último brilla con una luz que no es suya.) Sin embargo, la película es sorprendentemente vigorosa en su composición musical y rítmica. Todo en ella: la edición, la transición entre una toma y otra, la sincronización, es desarrollado con sutileza y disciplina. Es por eso que *Iván el Terrible* es tan cautivante; para mí, al menos en ese entonces, el ritmo de la película fue verdaderamente fascinante. La caracterización, la armoniosa composición de las imágenes, el ambiente, aproximan tanto a *Iván el Terrible* a una obra teatral (de tipo musical), que casi deja de ser, según yo —desde un punto de vista puramente teórico—, una obra cinematográfica (una «ópera al aire libre», como Eisenstein dijo alguna vez de una película de un colega). Las películas de Eisenstein hechas en los años veinte, sobre todo *El acorazado Potiomkin*,⁸ eran muy diferentes: estaban llenas de vida y poesía.

⁶ Cfr. P.21 nota: De manera parecida a como cierta crítica académica italiana diferenció, a partir de la distinción hecha por De Sanctis, entre arte y poesía, esto es, entre el quehacer, los medios y los métodos expresivos pertinentes a un arte o a un artista en particular (el arte de Dante, por ejemplo), y los logros puramente estéticos de una obra en particular (la poesía en La vita nuova, por seguir con el mismo ejemplo), cierta crítica rusa hizo hincapié también, por lo menos hasta la Revolución, en esa distinción —sobre todo en este último término, poesía, y es obvio que el uso indiscriminado y el tiempo fueron convirtiéndolo en un sinónimo, o casi, de belleza. Lo que Tarkovski entiende por poesía, sin embargo, es como se verá más adelante, más complejo y como en el caso de otros términos utilizados en este libro (puesta en escena, imagen artística, moral) pasa de una acepción a otra y de un nivel semántico a otro indistintamente, a más de su inclinación a usar en su acepción literal palabras cuya acepción lata es su acepción figurada.

⁷ Iván Grozni: primera parte; 1942-44. segunda parte; 1945-46

⁸ Bronenóstech Potiomkin, 1925

La imagen cinematográfica es básicamente, pues, la observación de los hechos de la vida transcurriendo en el tiempo, organizados de acuerdo a la estructura misma de la vida y acatando sus leyes temporales. Esta observación de los hechos de la vida es necesariamente selectiva: uno deja en la película solamente aquello que en justicia es parte integral de la imagen cinematográfica —y no es que ésta se pueda dividir y fragmentar contrariamente al tiempo natural, ya que éste no se puede desechar. La imagen auténticamente cinematográfica cuando (entre otras cosas) no únicamente vive en el tiempo, sino que el tiempo vive en ella, en todos y cada uno de los planos.

Ningún objeto "muerto" —una mesa, una silla, un vaso que aparezca aislado en un plano— pueda ser presentado como si estuviese fuera del tiempo, como si fuese visto desde una ausencia del tiempo.

Basta sólo con no cumplir con esta condición, para hacer posible el transferir al cine cualquiera de las propiedades de las artes similares, y con su ayuda uno puede de hecho realizar películas muy eficaces: sólo que, desde el punto de vista cinematográfico, estas propiedades serían incompatibles con un verdadero desarrollo de la naturaleza, esencia y potencial del cine.

Ningún otro arte puede compararse con el cine en cuanto a la fuerza, precisión y rigor con que hace percibir los hechos y las estructuras estéticas existentes, y cambiantes, en el tiempo. Por lo mismo, encuentro particularmente irritantes las pretensiones del "cine poético" moderno, las cuales implican perder contacto con los hechos y con una noción realista del tiempo, dando pie al preciosismo y la afectación.

El cine contemporáneo contiene algunas líneas básicas de desarrollo formal, pero no es casual el que la tendencia que sobresalga y llame la atención sea la crónica; ésta es tan importante y potencialmente rica que a menudo se han hecho intentos por imitarla casi hasta el punto de la calca. Una exposición fiel de los hechos, sin embargo, una verdadera crónica, no puede hacerse filmando *cámara* en mano, con imágenes tambaleantes, o hasta borrosas —como si el camarógrafo no hubiese podido siquiera afocar la cámara—, o utilizando cualquier otro truco por el estilo. No es la manera en que uno filma, lo que transmitirá la forma específica y única en que un hecho se desarrolla: a menudo las tomas que pretenden ser casuales son tan artificiales y pretenciosas como las tomas meticulosamente elaboradas, con todo su hueco simbolismo, por el "cine poético". En ambos casos el contenido concreto, vivo, emotivo, del objeto fumado queda fuera.

Deberíamos analizar también lo que llamamos convenciones artísticas, ya que no todas son válidas: algunas son irrelevantes y bien podríamos calificarlas como prejuicios.

En primer lugar están aquellas convenciones que tienen que ver con la naturaleza misma de un determinado arte: la preocupación perpetua del pintor por los colores, por ejemplo, y por cómo éstos se relacionan entre sí sobre la tela.

Por otro lado, están aquellas convenciones ilusorias que se han conformado a partir de algo perentorio: una comprensión insuficiente de la esencia del cine, quizás, o una limitación incidental en cuanto a los medios de expresión, o simplemente por hábito o por aceptar un estereotipo, o por acercarse al arte teóricamente: piénsese en la fácil convención que equipara un plano con una pintura: es así como se hacen los prejuicios.

Una de las condiciones forzosas e inmutables del cine es que los hechos que ocurren en pantalla deben desarrollarse secuencialmente — independientemente de que se hayan concebido simultáneamente o en retrospectiva o de alguna otra manera. Para presentar dos o más procesos como simultáneos o paralelos se tiene que mostrarles necesariamente uno tras otro, en un montaje secuencial. No hay otra manera. En *La tierra* de Dovzhenko el personaje principal es asesinado por un *kulak*, y para sugerir el balazo, el director corta la toma del personaje y hace un intercorte al campo, donde unos caballos levantan sus cabezas sobresaltados, para después cortar nuevamente hacia la escena del asesinato. Para el público esta toma de los caballos levantando sus cabezas sobresaltados daba a entender el estallido del balazo. Con la llegada del cine sonoro ya no hubo necesidad de tal montaje, y no es bueno el llamar la atención sobre las brillantes tomas de Dovzhenko para justificar la presteza con que el cine moderno hace un uso gratuito del intercorte. Alguien cae en el agua, por ejemplo, y en la siguiente toma, por decirlo así, "Masha observa". Normalmente no hay necesidad de todo eso; me parece que tales tomas son residuos de la poética del cine mudo; una convención dictada por la necesidad se convirtió en un prejuicio, en un cliché.

En años recientes el desarrollo de ciertas técnicas fílmicas ha dado nacimiento a una aberración particular (o más bien, ha degenerado en una aberración particular): la división de la pantalla en dos o más partes, en las cuales dos o más acciones se ven simultáneamente. Creo que esta innovación es errónea: se han estado creando pseudoconvenciones que no forman orgánicamente parte del cine y son por lo mismo, estériles.

Algunos críticos estén terriblemente ansiosos de ver un espectáculo fílmico mostrado simultáneamente en varias —hasta seis— pantallas, pero el movimiento de la imagen cinematográfica tiene su propia naturaleza, la cual es diferente de la notación musical: un cine "multipantalla" no puede compararse con un acorde, una armonía o una polifonía, sino más bien con el sonido producido por varias orquestas tocando al mismo tiempo diferentes obras musicales. El único resultado sería el caos: las leyes de la percepción se romperían, y el autor de una película en multipantalla inevitablemente tendría que enfrentarse al hecho de reducir de algún modo una simultaneidad a una secuencialidad. Esto es, elaborar un complejo sistema de convenciones para cada caso: sería como que, para llevarse la mano derecha al orificio de la nariz, uno pasase primero su mano derecha alrededor de la oreja izquierda. ¿No sería mejor aceptar de una vez por todas la simple e inevitable convención de que el cine es una sucesión de imágenes y trabajar a partir de eso? Una persona simplemente es incapaz de observar varias acciones al mismo tiempo: esto está más allá de sus capacidades psicofisiológicas.

Debe hacerse una distinción entre las condiciones naturales inmanentes a un cierto arte —las cuales definen la diferencia entre la vida real y las limitaciones específicas de ese arte— y las condiciones falsas y artificiales que tienen que ver no con principios básicos, sino con la servil aceptación de ideas recibidas, con la adopción de características de artes paralelas o con un puro e irresponsable fantasear.

Una de las mayores limitaciones del cine, si se quiere, es el hecho de que la imagen sólo puede ser creada a través de formas factuales y naturales del mundo visible y audible. Una imagen debe ser natural (no uso el término en su connotación literaria aceptada, y relacionada, por ejemplo, con Zola; lo que

quiero decir es que percibimos la imagen cinematográfica a través de los sentidos).

¿Qué ocurre pues —uno se puede preguntar— con las fantasías del autor, qué ocurre en el mundo interior de la imaginación individual? ¿Es posible reproducir lo que una persona ve dentro de sí, todos sus sueños, ya sea dormido o caminando...? Se puede, sí, siempre y cuando los sueños en pantalla estén hechos de las mismas formas de la existencia, tal y como las observamos. Algunos directores utilizan la cámara lenta o un velo nebuloso o efectos musicales o algún otro truco tan viejo como el mundo, y el bien amaestrado público reacciona inmediatamente: «Ah, está recordando», o: «Está soñando». Este misterioso distorsionamiento de las imágenes no es el modo de lograr una verdadera impresión cinematográfica de los sueños o los recuerdos. Al cine no le interesa, no le debe interesar, el tomar prestados del teatro algunos de sus efectos.

¿Qué se necesita, entonces? Antes que nada el saber qué tipo de sueño tuvo nuestro personaje; el conocer en su materialidad y factualidad los hechos que forman el sueño: ver todos aquellos elementos de la realidad refractados en esa capa de la conciencia que permanece en vela durante la noche (o con la cual una persona funciona cuando imagina algo), y se necesita llevar con precisión todo eso a la pantalla, sin embrollarlo ni utilizar mecanismos complejos. Si se nos pregunta también: ¿qué ocurre con la vaguedad, la opacidad, la improbabilidad de un sueño? Yo diría que en cine la "opacidad" e "inefabilidad" no significan una imagen confusa, sino la impresión particular creada por la lógica del sueño: combinaciones y conflictos inesperados e inusuales entre elementos completamente reales, los cuales deben presentarse con la mayor precisión. El cine debe, por su naturaleza misma, aclarar la realidad, no obscurecerla (dicho sea de paso, los sueños más interesantes y sobresaltantes son aquellos que uno recuerda hasta en su más mínimo detalle).

Quisiera recalcar nuevamente que en el cine, siempre, lo primordial en una composición plástica, el criterio *sine qua non* y final, es su fidelidad a la vida, específica- y factualmente: eso lo hace único. En contraste, los símbolos nacen, y pasan inmediatamente a ser de uso común convirtiéndose en clichés, cuando un autor da con una composición plástica particular, la vincula con su particular y misterioso modo de ver las cosas y la llena de significado espurio. La pureza del cine, su fuerza inherente, no se revela en el atinado simbolismo de las imágenes (independientemente de qué tan audaces éstas sean), sino en su capacidad para expresar hechos únicos, específicos y *reales*.

En *Nazarín*⁹ de Buñuel hay un episodio que ocurre en un pueblo abrasado, rocoso y asolado por la peste. ¿Qué hace el director para crear la impresión de un lugar desolado? Vemos un long shot del camino polvoriento y dos hileras de casas que se alargan hacia el fondo. La calle es de subida y por lo mismo no se ve el cielo. El costado derecho de la calle queda en la sombra y el izquierdo está soleado. La calle está completamente sucia. Desde el fondo un niño camina en medio de la calle directamente hacia la cámara arrastrando un trapo blanco, deslumbrantemente blanco. La cámara panea lentamente y, justo antes del corte, el campo visual queda de pronto cubierto por un trapo

⁹ 1958

blanco brillando a la luz del Sol. Uno se pregunta de dónde salió ese trapo. ¿Acaso se estaba secando? Y luego, con sorprendente intensidad, uno siente "el aliento de la plaga", captado de esta extraordinaria manera, como una constatación médica.

También esta toma de *Los siete samuráis*¹⁰ de Kurosawa: un pueblo japonés medieval, unos hombres a caballo y unos samurais, a pie, están luchando. Lluve a cántaros, hay lodo por todas partes. Los samuráis van vestidos a la vieja usanza japonesa y llevan al aire la mayor parte de sus piernas, las cuales están enlodadas, y cuando un samurái cae muerto vemos la lluvia limpiar sus piernas hasta celarlas blancas como el mármol. El hombre está muerto: es una imagen que es también un hecho: una imagen completamente libre de simbolismos.

Sin embargo, esto quizá ocurrió por azar: el actor iba corriendo, cayó, la lluvia lo limpió de lodo, y somos nosotros quienes tomamos esto como una revelación de parte del autor.

Aún queda algo por decir acerca de la *puesta en escena*¹¹. La puesta en escena cinematográfica, como todos sabemos, es la disposición y el movimiento de ciertos objetos escogidos en relación al área cubierta en la toma. ¿Con qué propósito? Nueve de cada diez veces se nos dice que sirve para expresar el significado de lo que está ocurriendo, y eso es todo. Pero limitar así a la puesta en escena es ingresar en un camino sin retorno, en la abstracción. En *Un marido para Ana Zaccheo*¹² De Santis coloca a su pareja principal a uno y a otro lado de una reja de metal, lo cual sin duda quería decir: la pareja está separada, jamás serán felices, * todo contacto es imposible. Y así, un incidente específico, individual, único, se convierte en algo absolutamente banal, ya que ha sido forzado a tomar una forma banal. El espectador ha tocado el fondo del, digamos, pensamiento del director, y se ha golpeado. El problema es que a buena parte del público le gustan esos golpes que lo hacen sentir a salvo: la idea no únicamente es excitante, sino clara, y no hay necesidad de forzar el cerebro o el ojo; no hay necesidad de ver nada específico en lo que está ocurriendo. Con este tipo de régimen alimenticio el público comienza a degenerar; sin embargo, tales tipos de rejas, cercas y barreras se repiten una y otra vez en una y otra película y significan siempre lo mismo.

¿Qué es pues entonces la puesta en escena? Pensemos en las grandes obras literarias. Regreso nuevamente a lo que ya había escrito precisamente sobre la escena final de *El idiota* de Dostoievski, cuando el príncipe Mishkin entra con Rogozhin al cuarto en que Nastasia Filípovna yace muerta y éste último dice que el cadáver ya empieza a apestar. Ambos se sientan en el centro del enorme cuarto, uno frente al otro en sendas sillas, tan cerca que sus rodillas se tocan. Es terrible si uno piensa en la escena: aquí la puesta en escena surge del estado psicológico de cada uno de los personajes en ese

¹⁰ Shichmin no samurai; 1954

¹¹ Cfr. P. 25. Nota sobre puesta en escena: Aunque los rusos conservan ruzizada (mizanstena) la palabra francesa (mise en scène), esta no se refiere propiamente a lo que llamamos la puesta en escena, a la dirección, sino a los señalamientos, descripciones y acotaciones para conformar una escena y, en términos más generales a la visión que de una escena en particular tiene un autor a su composición. Hay que recordar que fue de uso corriente para la crítica literaria francesa, durante la parte final del siglo xx, el hablar de los novelistas y su oficio.

¹² Un marido per Anna Zacche. 1953

momento, como una declaración única de la complejidad de su relación. Para elaborar la puesta en escena, el director, entonces, debe trabajar a partir del estado psicológico de sus personajes, a través de la dinámica interna de la atmósfera emotiva de la situación, relacionándolo todo con la verdad del hecho directamente observado y con aquello que de único tiene. Sólo así puede la puesta en escena lograr la significación específica y multifacética de la verdad real.

Se sugiere a veces que la posición de los actores carece de importancia: se coloca a los actores junto a un muro, hablando: se toma un close-up de él y luego uno de ella: después se separan. Sin embargo, no se había pensado en lo más importante y no es solamente un problema del director, sino también, muy a menudo, del guionista.

Si se ignora el hecho de que un guión se hace en función de una película (y en este sentido es un "producto terminado a medias"; no más, no menos que eso), no se puede hacer una buena película. Es posible hacer otra cosa, algo novedoso, y hasta hacerlo bien, pero el guionista quedará siempre descontento con el director. No siempre son justificadas las acusaciones en el sentido de que el director «echó a perder una buena idea», ya que ésta es muchas veces tan literaria —y sólo por eso interesante— que el director se ve obligado a transformarla y fragmentarla para poder hacer la película. En el mejor de los casos la parte estrictamente literaria de un guión {aparte del diálogo} puede ser útil para el director como un indicador del contenido emotivo de un episodio, de una escena o hasta de una película completa. Friedrich Gorenstein,¹³ por ejemplo, escribió en un guión que el cuarto olía a polvo, a flores muertas y a tinta seca. Eso me gusta mucho porque puedo empezar a imaginarme cómo se vería ese interior, sentir su "alma", y si el director artístico me trajese sus esbozos, yo inmediatamente sería capaz de decir cuáles están bien y cuáles no. Sin embargo, tales directrices para una puesta en escena no son suficientes para conformar la base de las imágenes clave de una película; simplemente ayudan, por lo general, a dar con la ambientación adecuada. Un verdadero guión, para mí, no tiene como objetivo el afectar al lector de una manera definitiva, sino el de poder ser transformado en una película, adquiriendo, sólo así, su forma final.

Los guionistas cumplen, sin embargo, una función importante que exige un verdadero talento literario en cuanto a la penetración psicológica; es ahí donde la literatura ejerce una influencia útil y necesaria en el cine, sin que esta influencia llegue a ahogarlo o distorsionarlo. En el cine actual no hay nada más negligido y superficial que la psicología: quiero decir, el entendimiento y la revelación de la verdad subyacente en los estados de ánimo de los personajes: esto ha sido ampliamente negligido, y esto, empero, es lo que hace a un hombre pararse en seco en la más incómoda de las posiciones o a saltar de la ventana de un quinto piso.

En todos los casos el cine exige, tanto del director como del guionista, un conocimiento enorme: el autor de una película debe tener algo de guionista-psicólogo y algo también de psiquiatra, ya que la composición plástica de una película depende en gran medida, a un nivel decisivo a veces, del estado anímico particular de un personaje en determinadas circunstancias, y el guionista puede, de hecho, hacer que su conocimiento de la verdad de

¹³ Novelista coautor del guión de *Solaris*

ese estado anímico influya en el director hasta el punto de decirle cómo construir ¡a puesta en escena. Se puede escribir simplemente: «Los personajes se detienen junto al muro», y pasar a escribir el diálogo. ¿Pero qué hay de particular en las palabras que se van a decir? ¿Estas tienen relación con el hecho de pararse junto al muro? El sentido de una *escena* no puede concentrarse únicamente en las palabras dichas por los personajes. «Palabras, palabras, palabras».¹⁴

En la vida real el viento se lleva normalmente las palabras y sólo rara vez, y por corto tiempo, se observa un perfecto acuerdo entre las palabras y las actitudes, entre las palabras y los hechos, entre las palabras y su significado, ya que normalmente lo que dice una persona, su estado anímico y la acción física se desarrollan en distintos niveles. Pueden complementarse o, a veces, hasta cierto punto, hacerse eco uno del otro: las más de las veces se contradicen y, ocasionalmente, en fuerte contraste, se desenmascaran entre sí. Sólo sabiendo simultáneamente y con exactitud lo que está ocurriendo, y por qué, en cada uno de estos niveles, uno puede lograr esa única y verdadera fuerza de los hechos de la que antes hablaba. En cuanto a ¡a puesta en escena, cuando ésta tiene una correspondencia precisa con la palabra hablada, cuando hay una interacción, un punto de encuentro entre ambas, nace de manera absoluta y específica esa imagen que he llamado imagen-observación. Es por eso que el guionista debe ser un verdadero escritor.

Cuando el director recibe el guión y comienza a trabajar en él, siempre ocurre que, sin importar qué tan profunda pueda ser la concepción del guión y qué tan precisos sus objetivos, éste invariablemente sufre algún tipo de cambio. Nunca se materializa literalmente en la pantalla, palabra por palabra, como un reflejo exacto: siempre hay distorsiones. Por lo mismo la colaboración entre el guionista y el director tiende a verse rodeada de conflicto y discusión. Puede realizarse una película válida aun cuando se haya roto y destruido la concepción original durante la colaboración entre guionista y director, y emerge entonces de entre las ruinas una nueva idea, un nuevo organismo.

En términos generales es cada vez más difícil el separar las funciones del director y del guionista, ya que, y esto es natural, en el cine contemporáneo los directores tienden cada vez más a ser guionistas, y uno espera de los guionistas que éstos tengan cada vez más un mayor conocimiento de la dirección: es por lo mismo que uno debería quizás considerar normal el que ¡a concepción original se desarrolle integralmente y no de una manera fragmentada o distorsionada: esto es, que el director mismo escriba el guión o al revés, que el guionista sea también el responsable de la dirección.

Es importante hacer hincapié en el hecho de que la obra de un autor surge de su pensamiento, de sus intenciones, de la necesidad de decir algo importante: esto es obvio, no puede ser de otro modo. Puede ocurrir, desde luego, que el autor, al resolver problemas puramente formales (y hay muchos ejemplos de esto en las otras artes) se enfrente a algún obstáculo mayor y se encuentre de pronto viendo las cosas desde un punto de vista novedoso; sin embargo, esto únicamente ocurre cuando una idea le viene inesperadamente, imponiéndosele sobre lo que pensaba —de un modo especial, conciente o inconcientemente—, sobre aquello que llevaba con él desde hacía un buen tiempo (si no me equivoco. *Sin aliento* de Godard, es un ejemplo).

¹⁴ *Shakespeare. Hamlet. Acto II, escena 2

Obviamente, lo más difícil cuando un artista se enfrenta a su obra es el crear su propia concepción y seguirla sin miedo de las dificultades que ésta le imponga, independientemente de lo duras que éstas puedan ser. Es mucho más fácil el ser ecléctico, el seguir las formas rutinarias que abundan en nuestro arsenal profesional: hay menos problemas para el director y es más fácil para el público; existe el peligro, sin embargo, de quedarse atrapado.

Veo como la más clara evidencia de la genialidad el que un artista siga su concepción, su idea, su principio, tan rectamente que conserve siempre bajo su mando su verdad, sin abandonarla ni siquiera por el goce que le da su trabajo.

Hay poca gente de genio en el cine. Si uno piensa en Bresson, en Mizoguchi, en Dovzhenko, en Paradzhánov,¹⁵ en Buñuel, uno se da cuenta de que son inconfundibles: un artista de ese calibre sigue una línea recta a pesar del gran costo que esto implica: no sin debilidades o, aun, de hecho, siendo ocasionalmente excesivos; aunque siempre en el nombre de esa idea, de esa concepción.

En el mundo del cine ha habido muchos intentos por crear un nuevo concepto del cine mismo, siempre con el objetivo general de acercarlo más a la vida, a la verdad objetiva: fue así como surgieron películas como *Shadows*¹⁶ de Cassavetes. *The Connection*¹⁷ de Shirley Clarke o *Crónica de un verano*¹⁸ de Jean Rouch. Independientemente de cualquier otra cosa estas extraordinarias películas son inconsistentes, ya que no hay una búsqueda completa e incondicional de la verdad objetiva.

En cierta época se habló mucho en la Unión Soviética de *La carta no enviada*¹⁹ de Kalatózov y Urusievski. Se les reprobaba el *carácter* caricaturesco e inacabado de sus personajes, la banalidad del triángulo amoroso que ocurría en la película, la debilidad estructural del tema. Pero el problema con la película, según yo, se encontraba en otra parte. Los autores habían tomado el camino equivocado, tanto por la concepción artística de la película como por la conformación de sus personajes, a causa de haber seguido el destino de los personajes principales en la taiga sin preocuparse de las relaciones dramáticas que el guión añadía de más. Los autores intentaron rebelarse contra el guión, pero sólo para volverse a sujetar a él con posterioridad. El carácter de los personajes quedó destruido, o casi. Al respetar ciegamente lo que quedaba del guión, los autores fueron finalmente incapaces de seguir su propio camino, lo cual les hubiese permitido ver a los personajes desde otra perspectiva. El

¹⁵ Serguey Paradzhánov (1924-1990). Nacido en Georgia, pero de origen armenio, fue alumno de Savchenko en el instituto Estatal de Cinematografía y posteriormente su asistente, pasando a trabajar los Estudios Dovzhenko, en Kíev, considerándosele, no sólo en términos prácticos, un cineasta ucraniano. La amistad y la admiración que Tarkovski tuvo para Paradzhánov fueron, sin exageración, ilimitadas y solía decir de *era* "un genio en todos los aspectos". Sus dificultades con las autoridades cinematográficas soviéticas (así como con las autoridades judiciales) fueron múltiples pero dos obras suyas pueden calificarse de excepcionales: *Sombras de nuestros ancestros olvidados* (*Tini zabutykh predkiv*: 1963) y *El color de las granadas* (*Chviet granata*: 1971)

¹⁶ 1961

¹⁷ 1962

¹⁸ *Chronique d' un été*; 1960

¹⁹ *Niedokonchénoie pismó*; 1960. Colaboraron juntos asimismo en *El primer peldaño* (*Pervyy eshelon*; 1956) y *Cuando vuelan las cigüeñas* (*Letyat zhuravli*; 1957). Urusievski como camarógrafo y Kalatózov como director.

verdadero problema residió, entonces, en que no permanecieron fieles a aquellos principios que, empero, habían sido los suyos al inicio.

El artista debe conservar la calma: no tiene derecho de mostrar lo que siente, con lo que está comprometido; no tiene derecho a arrojarle en la cara todo esto al público; toda excitación en cuanto al tema, debe sublimarse en una calma formal olímpica: es la única manera en que un artista puede hablar de las cosas que lo excitan. Esto me recuerda la manera en que realicé *Andrey Rubliov*. La película ocurre en el siglo XV y resultó extraordinariamente difícil el imaginar "cómo eran las cosas realmente en ese entonces": fue por eso que tuvimos que basarnos en cualquier fuente que pudimos: arquitectura, documentos escritos, iconografía. Si nos hubiésemos decidido por una reconstrucción de la pintoresca tradición del pintoresco mundo de esa época, el resultado habría sido ese estilizado y convencional mundo ruso antiguo que, en sus mejores ejemplos, recuerda las miniaturas o los iconos de entonces. Para el cine, sin embargo, no es el camino correcto: nunca he entendido, por ejemplo, los intentos por crear una composición escénica a partir de la pintura: todo lo que uno haría sería el dar vida a la pintura y, mercedamente, ser recompensado con una exclamación del tipo: «¡Ah, qué extraordinario sentido de la época! ¡Qué persona tan culta!» Pero se estaría matando también al cine.

Por lo mismo, uno de los fines de nuestro trabajo era el reconstruir para un público moderno el siglo XV tal y como era: esto es, el presentar ese mundo de tal manera que ni el vestuario, ni el lenguaje, ni las costumbres o la arquitectura diesen al público la sensación de ser una reliquia o una rareza de anticuario. Para lograr el grado de verdad que da la observación directa, lo que se podría llamar verdad fisiológica, teníamos que alejarnos de la verdad arqueológica y etnográfica. Habría inevitablemente un elemento artificioso, pero era sin embargo la antítesis de una pintura recreada. Si alguien del siglo XV hubiese de pronto aparecido y observado el material filmado, lo habría encontrado muy extraño, pero no más extraño que a nosotros o a nuestro mundo. Puesto que vivimos en el siglo XX nos es imposible el filmar directamente un material de hace seis siglos. Sin embargo, sigo convencido de que es posible el que uno logre sus objetivos, aun en condiciones tan difíciles, a condición de que uno continúe sin desviaciones y hasta el fin, y a pesar de la hercúlea labor requerida, el camino que uno ha escogido. Hubiese sido mucho más simple el ir a alguna calle de Moscú y comenzar a filmar con una cámara escondida.

Independientemente de qué tan completamente estudiemos todo lo que nos queda del siglo XV, no podemos recrearlo con exactitud. Nuestro conocimiento de esa época es totalmente distinto al de la gente que la vivió; tampoco pensamos a la *Trinidad* de Rubliov de la misma manera en que sus contemporáneos la pensaron y, sin embargo, ha continuado viva a través de los siglos: estaba viva entonces y lo sigue estando ahora, y ése es un lazo entre la gente de ese siglo y la de éste.

Se puede tomar a la *Trinidad* simplemente como un icono o como una magnífica pieza de museo; quizá como un modelo del estilo de pintar de esa época particular. Pero este ícono, este monumento del pasado, puede verse de otro modo si uno fija su atención en el significado humano y espiritual de la Trinidad, el cual nos es aún comprensible y continúa vivo para quienes vivimos en la segunda mitad del siglo XX —y a partir de esto fue que abordamos la realidad que le dio origen.

Dado un tal acercamiento, tuvimos que introducir deliberadamente elementos que hiciesen desaparecer cualquier impresión de arcaísmo, cualquier semejanza a una reconstrucción museográfica.

En el guión se incluía una escena en la que un campesino, que se había construido un par de alas, sube hasta lo alto de la catedral, salta y se estrella contra el suelo. Esta escena la "recreamos" teniendo cuidado en verificar sus elementos psicológicos esenciales. Obviamente se trataba de un hombre que toda su vida había querido volar, ¿pero cómo habría ocurrido realmente? El campesino probablemente habría corrido con impaciencia y la gente habría corrido tras él; luego el salto. ¿Pero qué habría visto y sentido en tanto cruzaba los aires por primera vez? No tuvo tiempo de ver nada: cayó y se hizo pedazos. Lo más que ha de haber llegado a saber, debió haber sido el inesperado, el aterrador hecho de estar cayendo.

Aquello que inspiraba el vuelo, su simbolismo, se eliminó, ya que el significado era directo y básico y se relacionaba con asociaciones que nos son perfectamente familiares. La pantalla debía mostrar un campesino sucio y ordinario; luego su caída, su choque con el suelo; su muerte. Sería, así, un incidente concreto, una catástrofe humana observada por mirones —del mismo modo en que en la actualidad uno ve a alguien salir corriendo por alguna razón frente a un automóvil y terminar aplastado sobre el asfalto.

Mucho tiempo pasamos tratando de destruir el símbolo visual en el cual esa escena se basaba, y llegamos a la conclusión de que las alas eran la raíz del problema, y para eliminar toda posible relación con Ícaro nos decidimos por usar un globo. Éste era un objeto ridículo hecho con pedazos de piel, cuerdas y guiñapos: y sentimos que libró la escena de toda falsa retórica convirtiéndola en un hecho único.

Uno debe, antes que nada, describir un incidente, no nuestra actitud hacia él. Nuestra actitud debe quedar clara a partir de la película en su totalidad, ser parte de su impacto total. En un mosaico cada pieza es de un color único: puede ser azul o blanca o roja —todas ellas diferentes—, pero cuando uno ve la imagen terminada, uno ve lo que el autor tenía en mente al crearla.

Amo el cine. Hay mucho aún que desconozco: sobre qué temas trabajaré, que haré posteriormente, cómo serán los resultados; si mi obra corresponderá realmente a los principios a los que ahora me adhiero, a las hipótesis de trabajo que expongo. Hay muchas tentaciones por todos lados: estereotipos, prejuicios, lugares comunes, ideas artísticas que no son de uno mismo, y es tan fácil en realidad el filmar bellamente una escena —por el puro efecto, para ser aclamados... Sin embargo, basta con dar un paso en esa dirección, y uno está perdido.

El cine debería ser un medio para explorar los problemas más complejos de nuestro tiempo, problemas tan vitales como aquellos que durante siglos han sido el tema de la literatura, la música, la pintura. Se trata sólo de buscar, de cada vez buscar de nuevo el camino, el canal que debe seguir el cine. Estoy convencido de que si no somos capaces de apresar con precisión e inequívocamente el carácter específico del cine, de que si no somos capaces

de encontrar en nosotros mismos la clave para penetrarlo, el hacer cine se convertirá para cada uno de nosotros en una labor infructuosa y sin sentido.

TARKOVSKI Andréi. "Sapechatlónnoie vremia" (Esculpir el Tiempo). Tercer Capítulo. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

Digitalizado y compartido por Cinelibertad

www.cinelibertad.org