

*III Jornada Walter Benjamin: Historia y materialismo antropológico.*

Centro de Investigaciones en Filosofía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de La Plata

Noviembre 2020

Título del trabajo:

**Walter Benjamin y Andréi Tarkovsky: tránsitos entre las ruinas del  
recuerdo**

María de los Milagros Kruk\*

Universidad Nacional de La Plata

**Resumen**

El recuerdo es uno de los temas más recurrentes y trabajados por el cineasta ruso Andréi Tarkovsky en sus películas. En el recuerdo se funden otros interesantes conceptos, como el de ruina, el de imagen y el de tiempo. Y nos preguntamos ¿Qué significa hacer cine *entre* ruinas? ¿Es posible una imagen cinematográfica que transite *entre* las ruinas? Partiendo de algunas reflexiones de Walter Benjamin, quisiéramos aventurar algunas reflexiones en torno al montaje y a la posibilidad de un tiempo no-crono-normativo en el film *El Espejo* (1975).

**I.**

---

\* Licenciada en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), UNLP.

¿Por qué Tarkovsky y Benjamin? Este encuentro no persigue el objetivo de explicar el universo de Tarkovsky a partir de conceptos benjaminianos; ni tampoco ilustrar el pensamiento de Benjamin a través de las imágenes del cine de Tarkovsky. Nuestro objetivo no es proponer una lectura que genere marcas estáticas. Por el contrario, el camino (los caminos) entre Tarkovsky y Benjamin intentan dinamizar y pluralizar, generando algunos espacios del “entre” que nos permitan pensar el cine, lo político y el arte. Sin embargo, no quisiera dejar de destacar, antes que nada, tres ejes que creo, pueden iluminar esos caminos:

- La idea benjaminiana de que el cine puede hacer saltar por los aires el mundo carcelario.
- La posibilidad de una no-crononormatividad de la imagen cinematográfica
- La imagen, como espacio-tiempo del fragmento en contraposición a los espacios-tiempos de la metafísica y la modernidad como unidad.

Partimos de la siguiente cita de Benjamin: “Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanzas. Pero llegó el cine, con su dinamita de las décimas de segundos, e hizo saltar por los aires este mundo carcelario.” (2015, p.59). Nos preguntamos entonces ¿Cómo el cine hace estallar el mundo carcelario? ¿qué significa que el cine tenga esa capacidad “explosiva”? Incluso, podemos preguntarnos si, en definitiva, el cine pudo llevar a cabo esa explosión, o si actualmente podemos identificar esas características explosivas y qué implican en nuestra relación con el cine. Todo esto, hace referencia a cómo algunos rasgos de la modernidad pudieron inscribirse en las innovaciones tecnológicas, y cómo desde allí, pudieron afianzarse en el cine, y en la relación que nosotros tenemos con él. Es decir, ¿Cómo ha operado el mundo carcelario en el cine?

Las ideas modernas de unidad, hegemonía, historia y racionalidad, terminan definiendo en el cine una crono-normatividad narrativa, la cual impacta en las formas de producción y recepción. Si pensamos en los modelos narrativos clásicos del cine (los dominados por la lógica causal, consecutiva y conclusiva) lo que observamos allí, es la intención moderna de perpetuar la idea de un orden natural (un tiempo natural, ordenado, progresivo y edificante). Esto responde a la instauración de la idea de un orden social natural por medio de la adopción de principio estéticos burgueses (Hansen,

2019). Es decir, el mundo carcelario, se caracteriza principalmente por esa crononormatividad.

El cine pareciera encarnar fuertemente los rasgos de la crisis moderna de la experiencia: la guerra, la producción industrial, las calles urbanas, el tránsito, los parques de diversiones, las salas de exposiciones, los casinos y los veinticuatro fotogramas por segundo, solo logran un efecto anestésico sobre el hombre, que se cierra a la experiencia. No procesamos e incorporamos los estímulos que nos vienen desde afuera, sino que los desviamos. Nos volvemos distraídos y esquivos al estímulo, no lo procesamos en ninguna experiencia. Solo, lo dejamos pasar. Pero Benjamin es un optimista con el cine porque entiende que “[...] la tecnología industrial había por un lado provocado una fragmentación de la experiencia, pero por el otro había proporcionado los medios para volver a reunirla bajo una nueva forma [...]” (Buck-Morss, 2014, p.71). Esa nueva forma, tiene que ser una que esté por fuera de los límites carcelarios modernos.

La crisis de la experiencia apunta a ese empobrecimiento general del vínculo entre los hombres y el mundo: se empobrece la capacidad que tiene el sujeto de relacionarse con el mundo y con lo que percibe, con la consecuente incapacidad de elaborarlo y de asumirlo como elemento de conocimiento, pero también de compartirlo y transmitirlo a los otros. En la experiencia moderna, el shock se convierte en una herramienta de acostumbramiento y anestesia.

El shock hace referencia a un estímulo externo muy fuerte que la conciencia debe procesar conscientemente para evitar la huella traumática (Benjamin, 2013). Pero en la modernidad, la experiencia del shock se ha convertido en norma gracias a la técnica (bélica, industrial, entretenimiento): el ambiente tecnológicamente alterado expone el *sensorium* humano a la permanente experiencia del shock (Buch-Morss, 2014).

Sin embargo, el shock tendría la potencialidad de desestabilizar, interrumpiendo el *continuum*, dinamitando la ilusión de unidad y hegemonía del arte crono-normativizado (el arte burgués, el de las bellas artes, el arte de la contemplación y el recogimiento individual y asocial). Para Benjamin, el arte es capaz de propiciar la irrupción de un objeto anacrónico que nos libere del tiempo lineal y abra el instante de lo nuevo y el cine es “medio de ensayo apropiado” (Benjamin, 2015, p.65).

En esta línea, Gianni Vattimo afirmaba que la principal característica de la obra de arte es generar extrañamiento. Esto significa que la obra nos enfrenta a una experiencia que no se deja reconocer dentro de nuestro esquema de significaciones heredado, sino que choca y nos obliga al dialogo para poder así, establecer los puentes para la comprensión del mundo que inaugura la obra ante nosotros. El extrañamiento inherente a la experiencia estética, nos enfrenta a la experiencia de desfondamiento, es decir, a la experiencia de la desvalorización de los valores, donde la obviedad del mundo se pone entre paréntesis (Vattimo, 1990). El arte pueden ser una experiencia intranquilizadora, inquietante e incalificable. Allí radica la posibilidad del estallido del mundo carcelario: un shock, un estallido, un destello; un instante donde el tiempo y la representación que conocemos se ven completamente amenazadas y desintegradas, reducidas a ruinas y fragmentos. En el cine a su vez, vemos reunidas la experiencia del shock, la imagen, pero también el montaje.

Esto es interesante, porque la imagen (y también el montaje) nos interpela acerca de modelos de conocimientos abiertos y permutables, ya que se nos presenta como un algo que aceptamos como no objetivable y no cognoscible (Didi-Huberman, 2009). No es conocimiento que pueda resumirse en conceptos, argumentos y conclusiones. La imagen se escapa dentro de lo afectivo, lo anacrónico y lo polisémico. Es “[...] el terreno de descomposición de las dicotomías estructurantes de la modernidad filosófico política [...]” (García, 2017, p.101).

El film, la imagen cinematográfica “toda”, es un montaje de imágenes, de recortes, de fragmentos dispersos que se disponen de cierta manera para evocar un significado. Es esto lo que se espera del montaje cinematográfico: una factura de racord crono-normativo. Si el guion cinematográfico inicia la producción de una narrativa lógico-causal-natural, el montaje finaliza con un producto de las mismas características. Debe ser una pieza tranquilizadora, segura y sobre todo, entendible y de fácil asimilación, suave y sin fisuras.

Pero el montaje, al igual que el shock, no es solo una herramienta crono-normativa. El fragmento, como elemento del montaje, irrumpe y desestabiliza. Así mismo “[...] el montaje es el método de construcción que el materialista histórico emplea, como ingeniero, para levantar, con esas ruinas de la historia, un “armazón” filosófico para

preparar el “despertar histórico” que es en Benjamin la acción política” (García García, ). Pero no puede haber construcción sin destrucción.

Si el montaje (tanto como la alegoría) es para Benjamin un dispositivo estético-conceptual para reflexionar en torno a los modos de representación no-metafísicos, los modos de sustraerse a la lógica de la representación, la característica fundamental es que el montaje es propio de la sensibilidad moderna de la ciudad y de la industrialización que son espacios dominados por lo “arruinado”, donde la unidad se ha quebrado, dispersándose en ruinas, astillas que requieren de una acción de montaje para re-unirse. En la decadencia y en la destrucción, los fragmentos ruinosos también son fragmentos donde queda expuesta la idea o proyecto original. Uno puede circular entre las ruinas y después disponerlas, generando un montaje.

El montaje es una unión artificial que aproxima aquello que no está dispuesto a hacerlo (Michaud, 2017). Pero esa unión no logra borrar el espacio intersticial que siempre va a existir entre los fragmentos. En ese intersticio habita lo afectivo y lo emocional porque en definitiva, las imágenes evocan significados al ponerse juntas, al distanciarse y/o al enfrentarse. Y ese espacio no es una constante, sino una variable\*.

El cine, requiere del montaje como destrucción y recomposición de lo arruinado. Antes, en la época del montaje analógico, las cintas se cortaban, se disponían y se pegaban. En la actualidad, el trabajo es digital, pero aún se requiere cortar y disponer esos múltiples fragmentos.

Según Krakauer “[...] para producir en el cine el efecto de un mundo diegéticamente coherente [es] preciso antes, cortar el mundo real en pedazos.” (Hansen, 2019, p.50). La puesta en escena y la realización parten en fragmentos lo que el montaje intentará reunir en una unidad lógica, causal, de transparencia real entre plano y plano, y entre escena y escena. Esto es en definitiva, un ordenamiento ficticio que tiene el objetivo de “ser más real que lo real”. Se impone la idea de que lo real es lo causal, lo ordenado, lo unido, lo homogéneo. De hecho, el montaje tradicional intenta esconder la sutura con técnicas como la transición por superposición: no hay espacio porque una imagen se monta sobre la otra. Nos intenta sumergir en una continuidad total.

## II.

---

\* Si bien no lo desarrollamos en este trabajo, es necesario en esta temática, retomar la labor de Aby Warburg.

Si bien *El espejo*<sup>†</sup> es una película íntima y que logra expresar las concepciones que Tarkovsky tenía sobre el cine, su montaje fue arduo y complejo. Pasó por veinte variantes, hasta que el material logró cobrar vida y los elementos lograron establecer relaciones mutuas (Rosenfeld, 2017).

*El espejo* es un ejercicio muy interesante donde se reflexiona sobre el fragmento y la ruina, eso olvidado, arrumbado y diseminado. Es un ejercicio sobre la rememoración, que destruye y constituye, como el cine: fragmenta el recuerdo para montar un recuerdo mas “real” y “verdadero”. Pensar históricamente nuestro pasado, tampoco es recuperarlo tal cual ha sido, sino apoderarse del recuerdo que relampaguea. De esta manera, el film indaga la historia, la memoria y la “realidad” de esa memoria en cada instante de la vida.

Pero esto no convierte a *El espejo* en un relato cerrado y esquivo, que solo trata sobre la memoria del autor. Por el contrario, ese ejercicio de rememoración tiene el objetivo de impactar en el propio recuerdo del espectador (Tarkovsky, 1984). Tarkovsky intentó regalar al público una experiencia de participación activa, una participación emocional y de comunión íntima en los recuerdos de la infancia, el hogar y la familia (Mouriño, 2018). Pero no en tanto una participación elitista, intelectual, vacía y conceptual. Sino, emocional. *El espejo* nos adentra en los espacios de los recuerdos, como un espacio de ruinas.

Poco tiempo después del estreno de *El espejo*, Tarkovsky comenzó a recibir variopintas críticas. Recuperamos esta, una carta de un espectador:

He visto su película El espejo. Y la he visto hasta el final, a pesar de que mi esfuerzo sincero por comprender al menos algo de la película, de relacionar entre sí de alguna manera los personajes, los hechos y los recuerdos, ya al cabo de media hora me había causado dolor de cabeza... Nosotros, los pobres espectadores, tenemos que ver películas buenas, malas, a menudo muy malas o mediocres, a veces también algunas muy originales. Pero todas ellas se entienden. Uno se puede entusiasmar o las puede rechazar. Pero ¿esta?... (Tarkovsky, 1984, p. 16)

Este tipo de críticas llevaron a Tarkovsky a reflexionar sobre su trabajo: “Tras leer cartas de esta clase me preguntaba desesperado para quién trabajaba yo y por qué” (1984, p.16). Se llegó incluso a acusar a Tarkovsky de ser “ilícitamente «elitista»” (Tarkovsky, 1984, p. 17).

¿Qué hace que la película de Tarkovsky sea elitista? La película no se entiende, es esquivada y caprichosa. Es incómoda y hace perder tiempo a los espectadores. No

---

<sup>†</sup> Waisberg E. & Tarkovsky A. (1975). *Zerkalo*. [Film]. Rusia: Mosfilm.

entretiene. Dilata el tiempo hasta lo agónico. Como dice la carta del espectador: no se pueden relacionar los elementos presentes en el film. *El espejo* presenta una detrás de otra, escenas sin conexión. La imagen está dissociada del sonido, porque mientras vemos una secuencia familiar, escuchamos poemas. Los diálogos son artificiales y rebuscados. La narración se vuelve por momentos, y muy fácilmente, irreal.

Recorremos recuerdos de infancia, pero también la intimidad de la protagonista, la madre. Sopla suspendida la brisa en las hojas del monte, el brillo del fuego, el silencio del agua. La nieve cubriendo todo. Los miedos y los anhelos de la infancia. El olvido, como un sueño irreal, un error en la narración. Las ruinas de una familia. El amor de una madre. Las inseguridades de esa madre sola, abrumada y a veces aburrida. La guerra, la añoranza de la tierra natal. La destrucción. La camaradería. Todo esto lo vemos en la película de Tarkovsky. ¿Lo vemos realmente? Una espectadora le escribe una carta al director: “Muchas gracias por su *El espejo*. Así, exactamente así, fue mi niñez... Pero ¿cómo se ha enterado usted? Un viento idéntico hubo entonces [...]” (Tarkovsky, 1984, p.19)

Los recuerdos, las ideas, las emociones ¿cómo quedan fijadas en la memoria? “Como algo amorfo” sin esquema, sin estructura (Tarkovsky, 1984). La mente no opera de manera lineal, sino asociativa. Eso es lo que “vemos” en *El espejo*. Por eso no se entiende. La imagen vive libremente su tiempo, un tiempo no-crononormativo y por esto, no se limita a ofrecer un material audiovisual, sino que se constituye como una experiencia. El *continuum* es imposible porque el shock se hace presenta cada vez que creemos que podemos apaciguarnos y reposar en una imagen segura, lineal y homogénea.

El espectador escribe una carta a Tarkovsky enojado, frustrado porque su película no se entiende. Y esto es sumamente interesante. Si este espectador hubiese experimentado la seguridad de “entender el film” (el *continuum* crono-normativo), no hubiese tenido la experiencia de la frustración y quizás olvide con muchísima rapidez la película. Pero no podrá olvidar con rapidez *El espejo*, porque se ha convertido para él en un acontecimiento confuso, que debió pensar una vez agotados los 107 minutos del film.

La estructura narrativa clásica (lógico-causal) es argumentativa. Pero hay otras formas, que pueden saltar esa lógica hacia formas que reflejen la dinámica de la vida y la poesía, que dan la espalda a la unidad, a las conclusiones, a las premisas estáticas. Esto es lo

que busca Tarkovsky: “En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético” (1984, p.27). Y agrega: “En ningún caso se debería querer encerrar con violencia un pensamiento complejo y una visión poética del mundo en el marco de una ilación excesivamente clara, pagando cualquier precio por ello.” (1984, p.28)

Esta lógica poética, tiene para Tarkovsky una “[...] fuerza interior capaz de romper, de hacer «explotar» el material del que está hecha una imagen.” (1984, p.29). Esto le permite “andar con rodeos” y no presentar al espectador su trabajo como una conclusión. Tiene que haber una alegría y un esfuerzo compartido, contagiado entre el artista y el espectador en la tarea del crear.

El artista tiene la potencia, la responsabilidad y casi el deber de “[...] traspasar las fronteras de la lógica lineal y de reproducir la naturaleza especial de las relaciones sutiles, de los fenómenos más secretos de la vida, de su complejidad y verdad” (Tarkovsky, 1984, p. 32). Resuena en estas ideas el mismo espíritu que en Benjamin o Aby Warburg, esa tarea del artista, del filósofo y del historiador como sismógrafo (Didi-Huberman, 2009), capaz de percibir las más íntimas y sutiles vibraciones de la vida

Esta “otra forma” tiene el tiempo de la imagen, cuando también se apropia del shock y del montaje por fuera de la lógica crono-normativa. Lo disruptivo y el espacio del “entre” no intentan suavizarse en una experiencia agradable y distraída, sino que se exhiben en toda su multiplicidad.

En las imágenes de Tarkovsky se tiende una relación especial con la naturaleza, lo animal y lo botánico, pero también con el detritus industrial, doméstico y urbano. La primacía de lo verde y lo húmedo, como señales de lo vivo, acompaña el desecho ruinoso del metal, el hormigón y la madera; y eso vivo, corroe, cubre y llena el espacio de los desechos. Es así como la imagen tarkovskiana habita la ruina, lo arruinado y ruinoso, como un espacio de mayor resonancia de la experiencia humana, de pensamiento, de lenguaje; pero también de anhelos. La ruina es el vértice de ignición y destello. En una habitación con paredes alquitranadas, se desprenden trozos de yeso del techo que llueven sobre un piso anegado y oscuro; en un poso de agua, cerca de la cabaña de la infancia, flotan objetos que duermen olvidados a la intemperie; la casa del protagonista, parece más bien una morada semi abandonada, melancólica y solitaria. Es en estos espacios donde habita Tarkovsky. Espacios pluralizados desde dentro, a partir

de la presencia de múltiples objetos, fuertemente atravesados por el paso del tiempo. Esos objetos o personajes arruinados, oscilan entre la devastación y la redención de la rememoración. La ruina no es solo desecho, sino también es la oportunidad desde la cual erigir “otro relato”. El espacio de la narración tarkovskiana es el espacio de lo *arruinado* ¿Son estas las ruinas de la explosión del cine que esperaba Benjamin?

Tarkovsky revuelve entre esas ruinas. Es la imagen del trapero. *El espejo* intenta salvar el pasado, persiguiendo los destellos de este en el presente. Pero esos destellos no son resultado de argumentos matemáticos, sino que deambulan esquivos “entre” las imágenes, porque, como ya dijimos, es en ese espacio intersticial que el montaje reanima, donde habita lo afectivo.

Pueden asaltarnos algunas cuestiones:

- Se podría decir que Tarkovsky trabaja desde la alegoría más que desde el montaje, en una actitud melancólica. Sin embargo, no es lo que vemos en su película. Tarkovsky construye (monta) el pasado en una versión viva y presente de ese. Por eso el recuerdo de la madre se funde con el de su exmujer, tal como la imagen de su hijo se confunde con la de su propia infancia. También es interesante la escena donde Ignar, el hijo del protagonista, desconoce (o ha olvidado) a su propia abuela, al mismo tiempo que ella lo olvida a él<sup>‡</sup> (luego de esta interferencia, vemos cómo desaparece lentamente la marca de una taza caliente sobre una mesa de vidrio). Más allá del valor alegórico de estas imágenes, *El espejo* se entiende como un plexo de imágenes, las cuales toman significados del vínculo entre ellas, vínculo necesariamente mediado por el espectador.
- Esta intención poética de Tarkovsky ¿No corre el riesgo de ser finalmente un cine “ilícitamente elitista” e individualista? No. Podemos afirmar que es una experiencia personal, pero que no escapa a la reflexión en lo colectivo. El Instituto de Física de la Academia de las Ciencias, utilizó las siguientes frases para referirse a *El espejo*:

“Es más bien una película sobre ti mismo, sobre tu padre y tu abuelo [...] Es una película sobre el hombre que vive sobre la tierra y es parte de la tierra, que a su vez es parte de ese hombre. Una película sobre el hecho de que el hombre ha de responder con su vida ante el pasado y ante el futuro.” (Tarkovsky, 1984, p.17).

---

<sup>‡</sup> La abuela de Ignar, Maria Nikolaévna, es representado por la madre de Andrei Tarkovsky.

Es así como “El espejo” salió de las salas de cine para instaurar el debate y abrir el espacio de lo colectivo.

- También podríamos preguntarnos si la labor de Tarkovsky no se agota en una mera estetización. Esto necesitaría un análisis mayor, sin embargo, al salirse por fuera de la crono-normatividad, recuperando una narrativa poética, ya también se ubica por fuera de las cuestiones que la modernidad o la metafísica plantean. Es decir, el problema de la estetización, solo es un problema mientras nos movamos dentro de las pautas de la crono-normatividad.

Cuando nos enfrentamos a una obra como *El espejo* las posibilidades son perecer o accionar. Perecer resulta del “no se entiende” y el espectador abandona el film, recluyéndose nuevamente en la suave seguridad de lo crono-normativo. Por el otro lado, si el espectador acciona, es porque asume su rol de “montajista” frente a la experiencia de extrañamiento y shock, logrando salirse por fuera de la experiencia prefigurada.

### **Palabras finales**

Lo expuesto hasta aquí, gira en torno a lo siguiente: “Cómo se construye un filme, si es que se abre camino por entre el escudo adormecedor de la conciencia o meramente proporciona ‘adiestramiento’ para el fortalecimiento de sus defensas, deviene un problema de gran importancia política.” (Buck Mors, 2014:190). La cuestión de la crono-normatividad, no se limita a describir una alternativa de narrativa audiovisual. Alterar o interrumpir el *continuum* no halla su motivación en una actitud estética separado de la vida. Cuando Tarkovsky quiebra las reglas del cine y la comunicación audiovisual, está redimiendo la propia experiencia humana y eso incluye lo político. Como afirma Taccetta, “Lo político para Benjamin tiene la forma de una disrupción del orden.” (2017:122). La politización apunta a despertar y tornar imposible la apropiación de la conciencia del hombre dentro de la crono-normatividad y el continuum histórico, invitando a otro tipo de relación con el pasado y el presente.

### **Referencias Bibliográficas**

Benjamin, Walter. 2015. *Obras*. Libro V, vol. 2. *Obra de los Pasajes*. R. Tiedemann y H. Schwepenhäuser (Eds.). Abada Editores: Madrid.

- Benjamin, W. (2013). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *El París de Baudelaire* (2 ed.). Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Buck- Morss, S. (2014). *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires: La marca editora.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- García García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. En *Constelaciones. Revista de teoría crítica* (2).
- Hansen, M. (2019). *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Michaud, P.A. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA.
- Mouriño, J. M. (2018). *Andréi Tarkovsky y “El Espejo”*. Estudio de un sueño. Círculo de Bellas Artes: España.
- Rosenfeld, D. (2017). Prólogo. En Tarkovsky, A. *Narraciones para cine*. Buenos Aires: Mar Dulce
- Tacceta, N. (2017). *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Tarkovsky, A. (1984). *Esculpir en el tiempo*. [E-book]. Recuperado de: <https://www.lectulandia.co/book/esculpir-en-el-tiempo/>
- Vattimo, G. (1990), *La sociedad transparente*. Barcelona, España: Paidós.