

Premio Nacional de Crítica y Ensayo: arte en Colombia
Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes
Convocatoria de Estímulos 2013

Categoría 1. Texto largo

Texto: Stalker y La Planchadora. Breves consideraciones sobre el arte y la experiencia estética de lo cotidiano

Seudónimo: Alan Smithee

Stalker y La Planchadora

Breves consideraciones sobre el arte y la experiencia estética de lo cotidiano

Esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético
Jorge Luis Borges. La Muralla y los libros

Rutinas, películas, vaso al caer de la mesa

Alguna vez en la Tierra se vieron en los cines películas de Tarkovski. De este círculo hizo parte el hombre que apagaba el reloj despertador con el deseo de alivianar lo impostergable, aquel que se cepillaba los dientes y escuchaba las noticias en el carro mientras el tráfico, balbuciente, convocaba las primeras y aún ingenuas protestas frente a un ritmo mecanizado y vano, el mismo hombre que abría el paraguas cuando lo sorprendía la lluvia en plena calle o que tomaba café caliente en compañía de un buen amigo, el que pagaba las cuentas y hacía filas en los bancos para despachar una diligencia con su firma, ese hombre, en una tibia noche de junio, acompañado de su esposa, tal vez, compraba un par de boletos para ver *Stalker*, quinta película de Andrei Tarkovski en la cual se narra el viaje de tres personajes, el guía o *Stalker*, un escritor y un científico, a través de un paisaje posapocalíptico conocido como La Zona, un misterioso lugar donde se cree cayó un cuerpo espacial y donde se encuentra una habitación que permite cumplir cualquier deseo. Es posible que fuera el año de 1980, todo dependería de los avatares de las distribuidoras y la favorable posición geográfica, lo cierto es que aquel posible espectador saldría de la sala de cine un poco contrariado, pues había pagado por una película de ciencia ficción, y le presentaron 163 minutos de implacable devaneo circunspecto, bastante inquietante, eso sí, se atrevería a pensar el hombre al rascarse la nariz, mientras que su esposa, en caso de que haya ido con ella, hubiese pensado otra cosa. Las imágenes sepia del paisaje químico industrial de la película se asemejaban a las emitidas por los medios de comunicación en torno al temor de una catástrofe nuclear en pleno apogeo de la guerra fría, y eso en sí mismo constituía una muestra de terrible belleza. Es posible que en una sala de espera, este hombre hubiera leído, en una revista o en uno de esos suplementos que a finales de los setentas llamaban de variedades, que Kant había dicho que lo sublime es lo terrible contemplado desde un lugar seguro, lo que le habría parecido digno de recordar y, al momento de

salir de la sala del cine, digno de aplicar. Y así se lo habría hecho saber a su esposa, si es que realmente ella tuvo la gentileza de acompañarlo, porque en caso contrario, el hombre se habría visto obligado a evitar el comentario en voz alta. A lo sumo reflexionaría el asunto un par de segundos, justo lo que tardaría en tomar un taxi o lo que demoraría en sacar su agenda para hacer una rápida llamada telefónica. Tal vez al día siguiente, en una oficina, consultorio, agencia de viajes o salón de clases, el hombre pensaría un poco más en lo que dijo el *Stalker* acerca de la fe, o recordaría una de las últimas escenas, en las que aparece el perro sediento tomando leche. En la noche, como en otras tantas noches, se adentraría en el sueño.

Mientras tanto, su esposa (porque independientemente de lo que quiera imaginarse el lector, ella sí acompañó al hombre a ver la película), alcanzaría a descubrir una extraña y melancólica mirada juvenil al verse en el espejo del tocador. La mujer pensaría en la niña, en la hija del *Stalker* que no puede caminar, recordaría esa escena final en la que la niña, después de cerrar el libro que leía, usa sus poderes telequinéticos para mover los tres envases que estaban sobre la mesa. Antes de quedarse dormida, la mujer recordaría el ruido del vaso al caer y el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven que acompaña el final del relato.



Stalker (Andrei Tarkovski, 1979)

Aquellos eran los días en que cierto tipo de arte exigía un tiempo para ser asimilado y disfrutado, más allá de los percances cotidianos o el sosiego perdido por la creciente velocidad de las cosas. Lo que se ha llamado arte, además de servir de entretenimiento o mecanismo de distinción de monarcas, turistas y hípsteres, también ha sido fuente de sugestivo conocimiento y agradable pretexto para emprender nuevos acercamientos con

el otro, consigo mismo, con el entorno. Hoy en día, sin embargo, el arte se ha diversificado y ha trascendido los dominios curatoriales más estrictos. No es solamente el bodegón que cuelga en la pared del comedor o los toscos monumentos de las plazas públicas de los pueblos más apartados. Al margen del tiempo casi detenido del arte museificado, conjunto de obras consagradas y sancionadas por las instituciones reguladoras del gusto, asistimos a la constante función de ese otro arte, móvil y cambiante, en el interior de nuestra vida cotidiana. Los contornos del arte institucionalizado se vuelven porosos y por allí se cuelan los advenedizos del *show business*, cantantes, escritores, escultores de la basura, diseñadores atentos a la narrativa con mayor rating o a la pose irreverente de mayor rentabilidad. Ni siquiera se busca traspasar las puertas de un museo o una galería, ni atraer la atención de la crítica académica que ratifique con su locuacidad hermética algún *nuevo cauce del pensamiento polimórfico en medio de los fugaces flujos de las sustancias semánticas de la urbe*. Se crearon otros espacios a la par de otros mercados. Ni Duchamp ni Beuys lo habrían vaticinado, la superación de los límites entre baja y alta cultura no trajo solamente la apertura de la fiesta de la democratización ciberespacial o la ratificación de modalidades y técnicas heterodoxas, sino que también generó las condiciones para obviar y negar con éxito, bajo los parámetros del circuito económico capitalista, la importancia del pensamiento y la destreza. ¿Lo que hizo el señor *R. Mutt*¹ al escoger el urinario y despojarlo de su sentido utilitario para transformarlo en objeto artístico hace parte de la misma operación de los artífices de los espacios de farándula de los noticieros que llaman artistas a *jingleros* millonarios o a modelos que *actúan* en telenovelas?

En el campo del cine sucedió algo parecido. La mayor fracción del cine norteamericano, arte subordinado a la lógica industrial y parte integral de la vida cotidiana de las personas de casi todo el mundo, está regido por las dinámicas de la rentabilidad, la simplicidad y la estandarización de la producción. La efectividad de los géneros cinematográficos constituye un reflejo de este modelo que en los últimos años ha terminado por descuidar la solvencia y calidad narrativa, interpretativa y visual, que en otra época estaba salvaguardada por nombres como los de John Ford o Alfred Hitchcock, todo en aras de la optimización y diversificación del mercado: vender maíz y

¹ Seudónimo que utilizó Duchamp para presentar su obra *La Fuente*, en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, de 1917.

agua azucarada. No hay tiempo para perder en una película que quiere decir algo sobre la inanidad existencial a través de la imagen de un hombre que intenta cruzar una piscina vacía con una vela encendida², cuando puedo distraerme con las peripecias amorosas de un vampiro adolescente mientras termino la Coca-Cola y el *pop corn*. No es gratuito que en el Congreso de Estados Unidos la industria cinematográfica sea resguardada por los ministerios de Agricultura y de Defensa. Sin duda, las cosas han cambiado desde que Heidegger describiera cómo durante las campañas bélicas los soldados empaquetaban en sus mochilas los himnos de Hölderlin al lado de los utensilios de limpieza, sin embargo, la experiencia estética del soldado que lee a un romántico alemán puede ser igual de profunda e intensa que la del espectador que ve la película más taquillera de los últimos meses. A pesar de que puedan llamar a cualquier cosa arte, este nunca podrá equipararse con la experiencia estética individual o social.

La realidad social contemporánea se expresa en la inmediatez y la transitoriedad: el ejecutivo sale de su casa conectado a un *smartphone* que le permite acordar las últimas cláusulas de un contrato con personas que están al otro lado del mundo, organiza la agenda para el día siguiente y luego envía a su novia una frase erótica sacada de una lista de pequeños fragmentos *románticos* que recibe a precio módico por parte de su operador telefónico; en su oficina cuelga un óleo con la figura de *Darth Vader*, la mesa es de un diseñador de apellido alemán y el cactus junto al computador es un cactus de verdad; a la hora del almuerzo —comida rápida tailandesa— si no tiene compañía, escucha *las cuarenta principales*, sistema musical rotativo tan cambiante como los accesorios de los artilugios electrónicos de *Apple*; si es fin de semana, tal vez vea una película que puede pedir a su operador de cable o descargar de Internet mientras chatea, come una hamburguesa o revisa un programa turístico que le ofrece lo que *debe visitar* en Europa. El hombre aprovecha su tiempo, es decir, lo produce. Al ejecutar miles de gestos que determinan el funcionamiento de los objetos técnicos, que a su vez están interconectados con otros objetos alrededor del planeta, el hombre termina por provocar innumerables reacciones sutilmente relacionadas que suscitan una temporalidad tanto íntima como global. Su experiencia, como la del campesino que ara la tierra, el vendedor de periódicos que fuma hasta mitad un cigarrillo, o la secretaria que chatea mientras redacta un comunicado, es estrictamente estética. Nada es menos o más estético que otra cosa. Aunque una cosa sí puede ser arte y otra no.

² Escena de la película *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)

En este sentido, debe recobrase la dimensión afectiva y sensitiva del ser humano, como parte fundamental de la experiencia que permite construir los vínculos con la materia orgánica e inerte. Esta dimensión hace parte de una reflexión estética que rompe con los límites autoimpuestos en el terreno institucionalizado de la teoría del arte y la belleza. De esta forma, es posible hablar de la humanización de los entornos como hecho estético en sí mismo. Las formalizaciones étnicas de lo real o las particulares modalidades del acaecer se establecen más allá de las fronteras que dividen lo bello de lo feo, lo artístico de lo prosaico. Cada cultura³, al organizarse, *crea* un mundo, por lo que los gestos y objetos implicados en actividades como vestirse, alimentarse o transportarse pueden ser consideradas experiencias estéticas no artísticas.

Por esto es posible afirmar que no hay ningún abismo que fragmente la experiencia estética entre la moderada exaltación del coleccionista de arte que logra por un precio favorable una pequeña muestra del trabajo de Chagall en una subasta en Nueva York, y la alegría taciturna de dos familias de inmigrantes rurales que comparten el colorido terroso de la cocina en una favela de Rio de Janeiro. No hay jerarquía ni gradación. No hay empobrecimiento de la sensibilidad ni prosperidad intelectual. El arte con mayúsculas y el arte popular son sancionados institucionalmente por medio de reglas y prescripciones que, en modo alguno, determinan la valoración del discurrir estético del individuo que se *recrea* a sí mismo todos los días.

El arte, como la política, la religión y la economía son campos conceptuales, fórmulas aproximativas con las cuales puede diagramarse una recurrencia. Los límites de estos campos no son herméticos, y el hombre se desenvuelve en ellos de forma traviesa o racional, irrespetando siempre la raya amarilla, confeccionando enlaces, corrigiendo rumbos o elaborando cortinas de humo. Podríamos decir que las pequeñas acciones interrelacionadas entre sí, de los miembros de una sociedad, permiten visualizar figuras

³ Se entiende cultura como el conjunto o repertorio de prácticas, creencias, costumbres y objetos propios de todo colectivo social. En ningún caso se refiere a la idea que limita lo cultural a las producciones literarias y artísticas de la cultura occidental, cuyas características asociadas a la recursividad plástica, la originalidad, la coherencia formal y el poder expresivo, posibilitaron su sacralización institucional. Estas obras, sin embargo, son tan culturales como el segmento de farándula de noticias o el cuaderno de una niña de quinto de primaria. La naturaleza, por otro lado, sería entendida como todo aquello referido al espacio no alterado o intervenido por el ser humano. La dicotomía fundada en la tradición científica occidental entre lo artificial y lo natural se cae por su propio peso: la naturaleza es un concepto cultural. Es por esto que se utiliza el concepto *entorno* o *hábitat* para relacionar las particulares condiciones ambientales con las cuales el organismo establece un diálogo permanente con el fin de asegurar su sobrevivencia. En el caso del ser humano, este diálogo es de carácter técnico.

fractales que a cierta distancia y tras un proceso de afectada cimentación, algunos han dado en llamar, *lo político, lo religioso, lo económico o lo artístico*. En todo este esquema hay grietas, vasos comunicantes, rayones en las paredes. ¿Podríamos realmente parcelar en términos cognoscitivos el acto de quemar la bandera de un país extranjero frente a su embajada? ¿Cuánta geopolítica o economía neoliberal puede ser hallada en los pliegues emocionales producidos por la danza lumínica o el fragor de la combustión de una tela estelar que para muchos simboliza el domino imperial? ¿Cuánta corrección hay tras el simple hecho de disfrutar una película como *Requiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000) o *Duro de matar* (John McTiernan, 1988)? ¿Cuánto pagamos por exponernos a la falsa postura de libertinaje de avanzada en una narración cinematográfica mecanicista que apela a un argumento maniqueo y conservador? ¿Qué tanto se transforma mi cosmología al destapar una Coca-Cola cuando tengo sed?

La experiencia sensible de los seres humanos tiene enormes implicaciones políticas, históricas y ontológicas. No es un cascarón ni un destello a través del cual se ve otra cosa, no es la forma separable de la materia ni el significante libre de todo significado. Es la primera instancia y el despertar original.

Rutinas, pinturas, la plancha sobre la mesa

La espiritualidad no entraña, como se ha entendido comúnmente, la oposición a la vida material o biológica, pues es la conciencia de un estado, de un indicio emocional o de un rastro afectivo cuya base es el sistema nervioso. La espiritualidad, como afirma el filósofo francés Simondon,

no es solamente aquello que permanece, sino también lo que brilla en el instante entre dos espesores indefinidos de oscuridad y se olvida para siempre; el gesto desesperado, desconocido, del esclavo sublevado pertenece a la espiritualidad tanto como el libro de Horacio. La cultura da demasiada importancia a la espiritualidad escrita, hablada, expresada, registrada. Esta espiritualidad que tiende a la eternidad por sus propias fuerzas objetivas no es sin embargo la única; es sólo una de las dos dimensiones de la espiritualidad vivida; la otra, la de la espiritualidad del instante, que no busca la eternidad y brilla como la luz de una mirada para luego extinguirse, también existe realmente. Si no existiera esta adhesión luminosa al presente, esta manifestación que da al instante un valor absoluto, que lo

consume en sí mismo, sensación, percepción y acción, no habría significación de la espiritualidad⁴.

Por esto es posible referirnos a la espiritualidad del instante, esa revelación fugaz que le otorga al presente un valor absoluto.

Tras la apertura o el alumbramiento de un sujeto en su mundo —esa configuración étnica que nos hace partícipes del mismo escenario—, lo monótono y lo frío pueden ceder ante la posibilidad del instante definitivo, aquello que afecta profundamente. La belleza —deleite espiritual— hace parte de la pausa del caudal, de un *hacerse* silencioso y definitivo en lo cotidiano. La belleza es parte de nuestra experiencia inmediata, de nuestros conocimientos básicos del mundo, de una perspectiva que se desarrolla en la acción, en el continuo deambular.

Por otro lado, también podemos afirmar que la belleza es resultado de una mediación, por lo que su carácter depende en buena medida del objeto que provoca una evocación. Esto significa que la belleza no es una entidad que espera afuera, paciente y alucinante, a que la descubran, sino que es el resultado del encuentro entre un objeto y el sujeto que percibe y hace una construcción retórica de esa percepción. Ver un paisaje *hermoso* es ubicar ese paisaje —ensamble visual— en otra serie de imágenes desdobladas en pantallas, fotografías, dibujos, historietas, y de esa manera admitir su especificidad, cierta extrañeza que lo acerca a un lugar privilegiado. Tras esta operación existe un libreto social que hace del paisaje una imagen exenta, completa en sí misma. La belleza hace parte de la experiencia estética, pero no la reduce. Es un fulgor. Y aunque es asociada normalmente a lo extraordinario, a lo que está fuera o más allá de lo cotidiano, la belleza no puede producirse más allá de los días que pasan. No es la elaboración sofisticada, el quiebre en el gris repertorio de los días o la situación inédita que echa a perder el letargo al que nos vemos abocados, al estilo de un colibrí en el ártico, una función de *El Circo del Sol*, o la ejecución de una gran sinfonía en el coliseo romano. Porque lo cotidiano no es una condena, no es por ley la degradación sensorial favorecida por el capitalismo industrial, no es invariablemente el sopor eterno de los horarios y los actos mecánicos, no es una penosa travesía que culmina en las vacaciones

⁴ Simondon, *La individuación*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 372, 373

o en los esperados días de jubilación. Lo cotidiano, como afirma De Certeau, se inventa con mil maneras de cazar furtivamente⁵.

Aun así, podemos afirmar que nada hay más rutinario que el paso de los días. El hábito desgasta los objetos y los gestos, y las palabras pierden posibilidades, sin embargo, una luz subsiste entre los intersticios. La primera vez de todas las cosas, inaudita exposición de la belleza en el mundo, es el origen de toda pérdida. El gesto poético, artístico o filosófico, por tanto, va en dirección contraria al gasto, al consumo de las cosas o de los útiles —seres originarios del mundo cotidiano— que son, paradójicamente, erigidos para su reducción.

En la obra del pintor antioqueño Eladio Vélez (1897-1967) puede apreciarse lo que en términos convencionales son motivos o contenidos intrascendentes, paisajes rurales o urbanos, y acciones cotidianas, habituales, que muchas veces dan cuenta de una férrea jerarquización social. En *La Planchadora* puede verse a una mujer que realiza una de las actividades más laboriosas y típicas de los hogares, el planchado. Y aunque la figura puede representar una imagen de mujer, bella, abnegada, sumisa, acorde con las prescripciones masculinas de la época, en la pintura también puede verse otra cosa.



La Planchadora (Eladio Vélez)

⁵ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. XLII

El carácter realista de la obra, de un detallado arrojito compositivo y un temperamento cromático que permiten recrear una ambientación cálida e íntima, indaga por lo que permanece a pesar del desgaste. El instante definitivo, la belleza. La ropa escrupulosamente doblada, los pliegues del vestido azul, la concreta presencia metálica de la plancha, las puertas que flanquean el espacio de lo cotidiano que define identidades, rumbos, la sutil vorágine de los recuerdos mundanos. El sentido de los objetos, los lugares y las personas que se perderían en el torbellino inaprensible de lo real⁶, es recuperado al ser descifrado en la pintura. Y esto se logra recurriendo al desgaste de las cosas, a su fugacidad.

El cuadro nada nos dirá de la historia o posición de la ropa doblada, de la plancha, en un contexto determinado, a lo sumo, que pueden pertenecer a los miembros de una familia de clase media, tal vez rural, pero sí nos puede *decir* algo acerca de la fatiga, la obstinación, la soledad, el silencio, el temor, la melancolía de los días con los cuales se llena de candidez el hogar. Elementos de una narrativa superior, de una poderosa dramaturgia que, paradójicamente, pertenece al mundo cotidiano de la planchadora. Aunque ella no lo sepa.



Exhibición en el Museo de Antioquia

⁶ “Vivimos un día. Digamos que ese día pasó algo importante, decisivo. Algo que podría ser el punto de partida de una película, algo que lleva en sí la semilla para representar un conflicto de ideas. Pero ese día, ¿cómo ha quedado fijado en nuestra memoria?

Como algo amorfo, en flujo, carente aun de esqueleto, de esquema, tan solo el acontecimiento central de ese día se ha solidificado en una concreción documental, en una idea precisa y una forma determinada. Y sobre el trasfondo de todo aquel día, aquel acontecimiento es como un árbol entre la niebla. La comparación es imprecisa, porque todo aquello que llamo niebla o nube no es igual. Determinadas impresiones de un día despertaron en nosotros impulsos internos, asociaciones. En la memoria quedan los objetos y las circunstancias como algo que no tiene unos perfiles absolutamente nítidos, como algo incompleto, casual, sin fijeza. Una impresión así, ¿se puede reproducir con medios fílmicos? No hay duda alguna. Es más, es precisamente el cine, el arte más realista, el que está en condiciones de hacerlo”. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, RIALP, España, 2005, p.42

¿Qué dirían las miles de mujeres planchadoras si vieran el cuadro de Eladio Vélez? Al margen de ser ellas mismas en la mesa, la ropa doblada, la plancha, elementos de una puesta en escena que comportan una gestualidad, una forma de acechar, de sortear la intemperie, ¿qué otros secretos o revelaciones podrían hallar, qué tanto transformarían su mundo implícito, su conocimiento íntimo no decodificable de aquellos utensilios? Tal vez alguna de esas mujeres, ya sea en la sonrisa de un bebé recién nacido, en el azadón que resbala por la pared a causa de la fuerza del viento, en la textura fría y áspera de la cabaña en la madrugada, o en una tonta tarjeta de navidad, pueda encontrar una verdad intangible, no repetible. Una muestra de la belleza del mundo.

Por tanto, es posible afirmar que la experiencia estética es intensificada sin apelar a lo extraordinario, sino al instante total que puede brindar cierta disposición formal, un cuadro, una construcción poética, una película, en un entramado relacional de objetos, actos o ideas que terminan por con-formar la vida diaria de las personas. El *blockbuster* que ve el ejecutivo y los himnos de Hölderlin que empaca el soldado junto a los utensilios de limpieza son parte del alumbramiento. Tal vez todos seamos poetas instantáneos, arqueólogos de cada una de nuestras cosas.

Una obra de arte amplifica la conciencia estética, hace parte de la cotidianidad y enmarca la superficie en la cual nos podemos proyectar. Nos permite descubrirnos en la persistencia, como el cincel nos permite conectarnos con la piedra.

Rutinas, películas, tacita al desaparecer de la mesa

Tal vez nunca hubo un tiempo en el que las personas fueran masivamente a cine a ver una película de Tarkovski de la misma manera que se podría ir a un parque de diversiones o a un concierto de música pop. Tal vez solo unos cuantos instruidos y desesperados hallaron en él, como en Bergman, Bresson, Buñuel o Antonioni, pequeños instantes, epifanías, que dieran cuenta de un tránsito, de una forma particular de ser en el mundo. No se trata de ningún elitismo intelectual. En lo concerniente a nuestra especie solo hay resonancias rítmicas de la materia que al organizarse produce comunidades humanas. Tal vez solo unos pocos estaban insertos en la particular red de objetos y sujetos que posibilitaban la lectura clara de un film del maestro ruso. Tal vez no. Si el aparato estatal soviético dificultó la realización de muchos de sus proyectos,

además de entorpecer la distribución o censurar parte o la totalidad de una obra terminada, ideas muy poderosas debía transmitir y una muy significativa influencia en el público tenía que provocar. No era un simple asunto de hacérselo más difícil a los franceses en Cannes.

En una carta dirigida a Tarkovski, en un abierto rechazo hacia *El Espejo*⁷, un ingeniero de Sverdlovsk le increpa: «¡Qué tontería carente de sentido y gusto! ¡Realmente detestable! Su película, para mí, es un error, carente de valor. No llega al espectador... y el espectador es lo más importante, ¿o no?»⁸. Por otra parte, una espectadora de la población de Gorki le escribió:

Muchas gracias por su *El Espejo*. Así, exactamente así, fue mi niñez... Pero, ¿cómo se ha enterado usted? Un viento idéntico hubo entonces, y una tormenta similar... Oscuridad en la habitación... Y también se apagó la lámpara de petróleo, y el alma estaba invadida por la espera de la madre... ¡Qué bien se muestra en su película el despertar de la conciencia del niño! Dios mío, ¡qué verdadero es todo eso...! Realmente no conocemos el rostro de nuestra madre. ¡Y qué sencillo, qué natural! Sabe, cuando en aquella sala oscura miré aquel pedazo de pantalla iluminado por su talento, por primera vez en la vida sentí que no estaba sola⁹.

En el mismo sentido le escribió al director ruso una trabajadora:

En una semana he ido cuatro veces a ver su película. Y fui al cine no sólo para verla. En realidad lo que quería era vivir una vida real por lo menos unas horas, pasar el tiempo con artistas verdaderos, con personas... Todo lo que me atormenta, lo que me falta, lo que ansío, lo que me enfada y lo que me repugna: todo esto lo vi en su película, como en un espejo. Todo lo que me apesadumbra y lo que me rodea de luz y de calor. Lo que me hace vivir y lo que me destruye. Por primera vez, una película se me antojaba como algo real. Y este es precisamente el motivo por el que la veo una y otra vez; para *vivir* por ella y en ella¹⁰.

Caso contrario al ama de casa que nunca vio el espacio doméstico e íntimo pintado por Eladio Vélez, o el ingeniero ruso que no logró ninguna identificación, estas dos

⁷ Fue la cuarta película que rodó. Se estrenó en 1975 y en él aplicó gran parte de sus ideas acerca de la independencia del cine de otras artes narrativas como la literatura y el teatro. La película está compuesta de dos docenas largas de episodios sin un vínculo aparente, en las que intercala material documental, imágenes de carácter onírico, y detallistas puestas en escena. La fotografía mezcla indistintamente el color, el blanco y el negro y el sepia. Acogida con frialdad por el establecimiento soviético, odiada por sus colegas, adorada por la crítica, e incomprendida por un sector del público, es considerado uno de los más grandes poemas visuales de todos los tiempos.

⁸ Tarkovski, *op. cit.*, p. 24

⁹ *Ibid.*, p. 27

¹⁰ *Ibid.*, p. 29

espectadoras descubrieron y construyeron parte de sus vidas, encontraron que sus historias eran *reales*, porque una película les permitió *ver*. No estaban solas y sus vidas, como cualquier relato, tenían significado: el ansia, la repulsión, el tormento, la luz, el rostro de una madre. Lo cotidiano emerge y *afecta* intensamente.

...

Un jubilado de una siderúrgica al oeste de Boston, llamado Efraín, puede ver en una de las escenas de *El Espejo* cómo la anciana toma una infusión en una preciosa tacita mientras el niño lee el cuaderno del tercer anaquel. Allí se alcanza a leer «a la pregunta de cómo influyen las ciencias y el arte en las costumbres humanas, Rousseau dijo: negativamente». Tras unos golpes a la puerta y obedeciendo la orden de la anciana, el niño abre para darse cuenta de que se han equivocado. Atento, Efraín sigue al niño en la pantalla cuando se dirige a la anciana y descubre que esta, junto con la tacita de la cual bebía la infusión, han desaparecido. En la superficie de la mesa vacía, el niño alcanza a ver cómo el vapor de la tacita caliente se esfuma poco a poco. Y el jubilado, que lo ve todo a través de la pantalla de cine, imagina a una mujer que, en la cama, junto a su esposo, piensa en un viaje fantástico, en dos hombres sin fe, en una niña que hace caer un vaso de la mesa. Ambos fenómenos le pertenecen, son resonancias neuronales, espectros retóricos: el ruido y el vapor diluyéndose en el aire. Los objetos inscriben un recorrido y una historia. Algo sobrenatural. Un recuerdo.

Bibliografía

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1985

De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 2007

Descola, Philippe y Palsson, Gisli (compiladores), *Naturaleza y Sociedad*, México, Siglo XXI, 2001

Goffman, Erwin, *Los momentos y sus hombres*, España, Paidós, 1991

Heidegger, Martin, *El origen de la obra de arte*, Madrid, Alianza, 1996

Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002

Léroi-Gourhan, Andre, *El Gesto y la Palabra*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1971

Mandoki, Katya, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, México, Grijalbo, 2006

Sennet, Richard, *El Artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009

Simondon, Gilbert, *La individuación*, Buenos Aires, Cactus, 2009

Stiegler, Bernard, *La Técnica y el Tiempo (I)*, España, Hiru, 2002

Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, España, RIALP, 2005