

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

CARRERA DE CINE

LUZ Y MISTICISMO EN ANDREI TARKOVSKI

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE CINEASTA CON

ESPECIALIDAD EN DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y

GRADO DE LICENCIADO EN CINE

PROFESOR GUÍA

CRISTIÁN SÁNCHEZ

AUTOR

LUCÍA C. PÉREZ SÁNCHEZ

VALPARAISO 2007

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

CARRERA DE CINE

LUZ Y MISTICISMO EN ANDREI TARKOVSKI

PROFESOR GUÍA

CRISTIÁN SÁNCHEZ

AUTOR

LUCÍA C. PÉREZ SÁNCHEZ

VALPARAISO 2007

Indice

Introducción	5
Introducción a Tarkovski	
De lo tarkovskiano	7
De su propia historia	13
Filmografía y Biografía	17
II. La Cuestión de la Imagen	
La luz y la Imagen	28
Los comienzos de la luz y la imagen en el cine	30
La Luz Clásica	33
La luz moderna	35
La luz en tarkovski, influencia histórica y pictórica	
De lo histórico	38
De lo pictórico	44
III. El Tiempo en tarkovski	48
El plano secuencia	57
La repetición diferenciante	62
IV. La Imagen y el Espíritu	
Geología del Espíritu	67
De la realidad alucinada	72
De lo mágico y lo cristiano	79
Conclusión	83
Documentación	
Filmografía	84
Bibliografía	92
Otras fuentes	94

Introducción

Apenas la imagen-movimiento fue desplazada por la imagen-tiempo, con el advenimiento del cine moderno, este se propuso crear nuevas formas de expresar tanto los acontecimientos como los hechos reales. Las obras cinematográficas de los cultores del cine moderno dejaron de lado las formas narrativas de la imagen-acción para comenzar, a partir del cuestionamiento de una forma de hacer cine, a generar obras más complejas que interiorizaron el sentir humano, sus emociones y los nuevos sistemas de creencias.

Así surgieron autores como Yasujiro Ozu, que buscaba un cine que reflejara de manera minimalista la realidad japonesa de su tiempo tal cual ocurría, y que al igual que Robert Bresson, buscó un ascetismo formal de las imágenes. Un Michelangelo Antonioni que pretendía impregnar sus filmes de aquello que ocurría después de los acontecimientos desencadenantes de una crisis, es decir, filmar la crisis misma, un cine que naciera de las mismas emociones.

Al empezar la carrera de cineasta de Andrei Tarkovski, ya existía una amplia generación de autores modernos. Sin embargo, ello no aseguraba que él fuese a seguir tal línea de lenguaje cinematográfico. Aún así, Tarkovski se vio impulsado a reflejar en su cine algo muy opuesto a la imagen-movimiento y, por el contrario, muy cercano a la imagen-tiempo.

Tarkovski se erigió como uno de los cineastas más importante de su tiempo, pero ¿Qué aspectos de su cine le otorgan la cualidad de cine moderno? Sin duda que es la singularidad de su imagen. Pero ¿Qué compone tal imagen?

Esta tesis pretende comprobar que Tarkovski siguió una línea inherente al cine moderno, pero también que su propuesta recupera aspectos del cine de la imagen-movimiento como una concepción barroca o neobarroca de la luz.

En síntesis, quiero probar que el cine de Tarkovski resulta de una transacción entre una serie de tendencias opuestas: actual –virtual, real – imaginario, vigilia – sueño, sublime – siniestro, categorías que serán discutidas en los distintos capítulos de esta obra.

Desde otro punto de vista, propongo vincular la cuestión del tiempo, la expresión de la luz y del espíritu, tal como se da en la concepción de la imagen de Andrei Tarkovski.

I. Introducción a Andrei Tarkovski

De lo tarkovskiano

La obra de Tarkovski no sería considerada como una obra de gran consistencia artística de no ser por la existencia de una línea que une a todos sus filmes, con una serie de características comunes que sobresalen por encima de la existencia independiente de cada película. Cada filme y cada aspecto único de su construcción tanto en su dimensión estética como técnica, se relacionan de modo tal que forman un corques extremadamente trabado que en su totalidad potencia la vida propia de cada filme.

La precisión del cineasta ruso para la construcción de un mundo en cada una sus películas es de la calidad del mejor de los arquitectos, si es que se pudiera establecer una analogía entre ambas disciplinas. Los detalles y las características principales que conforman la atmósfera de sus películas, traducen una vida que pareciera traspasar los límites de la imagen. Los planos se ven envueltos de un carisma especial y único, donde alguno componentes de la realidad, como tiempo y espacio, tienen una existencia propia, conectada a nuestra manera de percibirlos, pero diferente a la vez. Así, un rápido análisis, en sobrevuelo, podría, incluso, hacer comprender que algo extraño se teje en las imágenes de Tarkovski, y su *singularidad irreductible* se podría denominar como *lo específicamente tarkovskiano*. Pero, ¿a qué nos referimos exactamente?

Primero, estableceremos que este *carácter de singularidad irreductible* en primera instancia, va más allá de las formas de cada elemento incluido en la puesta en cuadro y también del tejido narrativo, porque es más bien una característica inmanente a la *imagen tarkovskiana*. Todo se conjuga de manera tal, que logra formar una imagen armoniosa en sí misma, que va más allá de la representación verídica de *lo real*, o verosímil ante los ojos del espectador, pues está tan cercana a la realidad como a la poesía y a los sueños. Tarkovski tiene la capacidad de traspasar exitosamente los géneros clásicos del cine de manera tan sutil, que bien afirmando un género determinado termina por sobrepasarlo e imponer una serie de dudas sobre su existencia. Y es quizás este el comienzo de las dudas en el cine de Tarkovski, pues sería posible afirmar que sus películas se sustentan en ello, en la duda o en la afirmación de una creencia, aquello en todo caso contrario a la

certidumbre científica, a lo estrictamente comprobable y sujeto a determinaciones racionales. Incluso, de aparecer figuras de científicos, como ocurre en *Stalker*, éstos están de lado contrario al héroe, están ahí como contradictores, y no sólo eso, están en el mundo tarkovskiano precisamente porque lo científico no ha logrado responder y aclarar todas las dudas de la existencia.

Así, el héroe resulta ser un personaje que desde una creencia atraviesa el espacio de las certezas científicos y del escepticismo. Si fuese posible reunir a todos y sintetizarlos en uno sólo, tendríamos siempre una misma esencia, con evolución, con dudas, y vida propia, pues sigue cierto camino hacia el destino en el que desea creer. Desde el pre-adolescente Iván en *La Infancia de Iván*, Kris Kelvin en *Solaris*, el stalker, Andrei Gorchakov en *Nostalghia*, hasta Alexander en *El Sacrificio*, el héroe tarkovskiano se construye como un ser que desea creer en algo, deseo no siempre manifiesto desde un comienzo, pero que poco a poco se va asomando, hasta que finalmente es comprendido o es asumido por el personaje: el héroe reconoce que ha de apostar por la fe, que sólo eso le da sentido a su vida.

Lo tarkovskiano se evidencia también en la forma que el cineasta ruso impregna en la imagen la descripción de los entornos, los personajes, las situaciones que están viviendo, pues en sus filmes son aprehensibles en un espacio-tiempo único sin disección. La única fisura irreparable es aquella impuesta por una tecnología, aquellos limitados diez minutos de película que es posible cargar en el chasis de una cámara. Pero las restricciones permiten el salto cualitativo de lo que significa reproducir la vida real *tal cual* es, o al menos lo más cercana a ella, a *crear* una imagen que signifique aquello que se quiere expresar ya no con la literalidad del registro mimético sino de acuerdo a los procedimientos más elevados del arte del cine. La limitación de lo técnico no es límite cuando se crea una obra artística. ¿Cuál es la pretensión de Tarkovski entonces? Crear un mundo propio en, mundo similar al que vivimos día a día pero además, con la capacidad de contener la percepción poética de la vida:

“Se puede configurar una escena de modo documental, es posible revestir personajes con una precisión naturalista y se puede conseguir una semejanza patente con la vida real. Pero aún así se obtiene una película absolutamente alejada de la realidad, una película que parece altamente convencional, que no es ni mucho menos semejante a la vida real, por mucho que lo haya querido el autor.

Sorprendentemente, en el arte es convencional, artificioso, precisamente aquello que indudablemente forma parte de nuestra percepción normal, cotidiana. Esto es explicable porque la vida está organizada de una forma mucho más poética que lo que suelen imaginarse los adeptos a un naturalismo absoluto. Por ejemplo, hay muchas cosas que quedan grabadas en nuestro corazón y en nuestra mente sencillamente como impulso. Y como en las películas citadas, bienintencionadas y cercanas a la vida, falta no sólo el acceso a ello, sino que este acceso queda tapado por representaciones claramente imaginadas y presentadas de modo engañoso, en vez de la autenticidad tenemos el artificio, por llamarlo con un término suave. Yo, en cualquier caso, estoy a favor de que el cine se mantenga lo más cerca posible de aquella vida que en caso contrario no podríamos percibir en su belleza verdadera.”¹

La obra fílmica de Andrei Tarkovski está compuesta de ocho películas, incluyendo su primer filme que le valió la tesis de título de cineasta: *La Aplanadora y el Violín* (1960), *La Infancia de Iván* (1962), *Andrei Ruvlev* (1966), *Solaris* (1972), *El Espejo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) y *El Sacrificio* (1986). Al revisar uno por uno sus filmes, nos damos cuenta que todos están perfectamente cerrados, y sin embargo parecieran continuarse en la siguiente. El paso que da de uno a otro filme es de avance y saltos cualitativos en distintas direcciones. Los elementos que se asoman en su primera obra se repiten y se depuran en los siguientes. Aún así, la evolución que proponemos para la obra de Tarkovski no es lineal ascendente ni está cerca de serlo. Incluso, se podría llegar a concluir que la filmografía de Tarkovski se divide en dos períodos: el primero que contempla sus filmes desde *La Aplanadora y el Violín* y que llega a su cumbre con *Solaris*, y el segundo que comienza con *El Espejo* y culmina con *El Sacrificio*.

En el primer periodo predomina la narratividad en la construcción fílmica. No una narratividad convencional o cercana a la literaria, sino atravesada por aspectos poéticos, por escenas de carácter onírico, por aquello que distingue al cine como disciplina independiente. *La Aplanadora y el Violín* quizás es la más narrativa del grupo, y sin embargo se asoman las temáticas de fondo que Tarkovski desarrollará en profundidad durante el segundo periodo. El desdoblamiento de la imagen de Sasha como si lo viéramos a través de un caleidoscopio parece ser la génesis de la contención de todos los tiempos que en las posteriores películas se expresará a través de la imagen-cristal; el final de la aplanadora en la playa y el pequeño corriendo tras ella anticipa el carácter onírico que se impregnará después en incontables escenas dentro de su filmografía. *La Infancia*

¹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

de *Iván y Andrei Ruvlev* se revisten principalmente de los planos de larga duración, en los que los juegos de reencuadre, del cuadro dentro de cuadro son el principal recurso de Tarkovski. Recurso premeditadamente en contraposición de la oposición de planos y el juego de montaje del formalismo de la escuela soviética. La narrativa de *La Infancia de Iván* es contrapuesta a ciertas imágenes de carácter onírico o poético que el director ruso se dio la libertad de agregar a una película que en realidad comenzó como un *encargo*. En *Andrei Ruvlev*, Tarkovski se permitió *crear* vida al personaje en los períodos de los cuales no había información.

En el punto de culminación de este primer periodo, *Solaris* se reviste de cada una de las temáticas que desarrolla Tarkovski de manera depurada y madurada después de sus dos anteriores filmes. En ella se hace presente la primera *mezcla* que hace Tarkovski de lo racional, en este caso lo científico y lo religioso cristiano, demostrando abiertamente su inclinación por esto último al tener como héroe a *Kris*, el psicólogo-astronauta, en contraposición de un astrobiólogo y de un cibernético. Mientras los científicos conciben pequeños monstruos debido al océano pensante *Solaris*, Kris concibe la “resurrección” de su mujer muerta. En este filme además hacen irrupción con mayor fuerza los distintos elementos de la naturaleza: el fuego; el agua, estancada o como lluvia repentina; la tierra de la que se rodea *Kris* en la primera escena en las afueras de la casa paterna. Los planos secuencias son principalmente descriptivos, uniendo las acciones y permitiendo que el montaje, implícito e invisible, funcione dentro de ellos.

De *Solaris* a *El Espejo* hay un salto cualitativo en varios sentidos. En los externos, lo más evidente es el género, pues de una obra de *ciencia-ficción* (con rasgos de tragedia metafísica) salta a un drama autobiográfico. En una suerte de auto exorcismo, y de literalidad de la influencia de las experiencias personales en su arte, Tarkovski construye la más personal de sus películas basada en los recuerdos de su infancia. La invasión de imágenes poéticas no fue comprendida del todo, tanto por los espectadores como por los críticos. De manera radical, todo aquello que se intuía en los filmes anteriores, se desarrolla de manera más profunda a partir de este filme. La introducción sin temor de los elementos de la naturaleza: agua, aire, fuego y tierra; la intensificación de la poesía cinematográfica, de los estados oníricos y del tiempo contenido en cada plano son significativos para este nuevo período.

Sin embargo, el contexto histórico en el que se encontraba el cineasta ruso, no lo posicionaba precisamente en un lugar con la libertad que necesitaba para realizar sus obras. El financiamiento que recibían del estado ruso sus filmes, le obligaba a estar respondiendo constantemente ante comités de censura, y se le hacía cada vez más difícil conseguir la posibilidad de filmar una nueva película. Tras las controversias causadas por *El Espejo*, Tarkovski decidió volver a la *ciencia-ficción*, género que le permitía ciertas libertades. *Stalker* colocaba nuevamente en escena al *héroe tarkovskiano*, aquel caballero de la fe contrapuesto ante el *Escritor* y el *Profesor*, ambos personajes que se muestran algo decepcionados de sus respectivas disciplinas y que se dirigen a *la zona* con cierta esperanza de volver a creer en algo. Sin embargo, el escepticismo de ambos es más fuerte, característica que es incomprensible para el *stalker* quien se alimenta de la esperanza y de la fe que tiene por lo que ocurre en la zona. Algunos de los planos secuencias más emblemáticos de la filmografía de Tarkovski se encuentran en esta obra, la puesta en cuadro se libera de una tendencia al barroquismo de sus filmes anteriores.

En el exilio, en Italia, filma *Nostalghia*, filme que nuevamente toma parte de su propia experiencia apenas traspuesta en la historia de *Andrei Gorchakov*, un escritor ruso que vive su exilio en Italia y que además está investigando acerca de un antiguo músico de su patria. La melancolía le invade, y es ese mismo *tempo* el que invade el filme, compuesto de abundantes *travellings* que siguen las acciones, movimientos de cámara que comienzan a tener sólo dos direcciones: horizontal y paralela a los movimientos de los personajes, y longitudinales de entrada o salida de los personajes. El plano de larga duración emblemático de la película ya no encierra sólo la contención del tiempo en su naturaleza indivisible, sino también el acto de fe de *Andrei* que se propone trasladar una vela prendida en medio de un agua estancada. Todo resuelto por un enigmático plano final que fusiona la casa del escritor en Rusia con Roma.

Su siguiente y última película será filmada en Suecia. *El Sacrificio* ha sido considerada el punto cúlmine de la filmografía del cineasta ruso, aunque quede para siempre en duda dada su prematura muerte. La depuración atraviesa todos los elementos narrativos y técnicos. Personajes, diálogos, construcción de la luz, puesta en cuadro, imágenes poéticas y oníricas están en su justa medida. Los planos secuencia se ciñen a un solo espacio y a unos pocos personajes. El acto de fe de *Alexander* tiene tal fuerza

que es capaz de abandonar todo aquello que le importa y con ello logra lo imposible: la reversibilidad del tiempo.

Si existe un sello en Tarkovski a primera vista serían dos características: la fe y el tiempo. De lo primero podría decirse que probablemente fue influenciado por autores literarios como Dostoievski y Tolstoi; de lo segundo se podría decir que en un comienzo, hay una intuición de la captura del instante a través de la cámara, instante referido al presente como único tiempo del que se tiene conciencia. Es decir, a la voz de Roupnel, *el tiempo tiene sólo una realidad, la del instante*², y es al parecer aquella que se hace presente en las películas de Tarkovski. Al menos en un comienzo.

A propósito de una crítica hecha por el ensayista Dimitri Mereskovski acerca de algunas páginas, que él consideraba como un fracaso, en la novela *La Guerra y la Paz* de Tolstoi, Tarkovski escribe: *“Un genio no se manifiesta en la perfección absoluta de una obra, sino en la fidelidad absoluta a sí mismo, en la consecuencia frente a su propio apasionamiento. El ansia apasionada de verdad, de conocimiento del mundo y de sí mismo concede un significado especial incluso a partes no especialmente buenas o incluso a las llamadas páginas ‘erradas’”*³. Quizás, la filmografía de Tarkovski no pueda ser considerada perfecta por diversas y justificadas razones. Sin embargo, su alto interés radica en lo fidelidad a sí mismo en medio de condiciones hostiles y no siempre alentadoras para su obra.

² Gaston Bachelard, *La Intuición del instante*

³ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

De su propia historia

Dueño de una concentrada pero potente filmografía, Andrei Tarkovski es uno de los pocos cineastas rusos de su generación, si es que no el único, que logró traspasar los imponentes límites de la Unión Soviética con una obra cinematográfica enigmática y compleja, convirtiéndose en uno de los más importantes exponentes de la cinematografía no sólo de su país, sino también del cine moderno. De recurrir sólo a pocos filmes, y haciendo un sobrevuelo de la proyección que tuvo cada uno, sería fácil concluir que la carrera del cineasta ruso estuvo llena de triunfos y reconocimientos. Es quizás esta idea la que hace pensar a muchos, incluidos críticos, que en realidad Tarkovski había sido un hijo mimado de la Rusia comunista, logrando siempre filmar y realizar lo que quiso. Sin embargo, apenas se comienza a profundizar en la biografía del autor, nos encontramos con un hombre que debió luchar durante toda su vida contra los distintos obstáculos que se le presentaban para así, lograr realizar su obra tal cual la deseaba.

Nacido en Zavrazhie, una aldea cerca de Iurevets el 4 de abril de 1932, Andrei Tarkovski parecía tener las condiciones necesarias para llegar a ser “ese ‘hombre nuevo’ que la Revolución se había propuesto engendrar”⁴, pues era nieto de un revolucionario, un militante de Narodnaia Volia (“*Voluntad del Pueblo*”), grupo radical abiertamente terrorista al cual también había pertenecido Alexander Ilich Ulianov, hermano mayor del Lenin, que fue ahorcado por participar en un fallido atentado contra el Zar en 1887. Además, su padre, Arseni Alexandrovich Tarkovski (1905-1989), fue condecorado en la Gran Guerra Patriótica. A esto se suma que su nacimiento ocurrió bajo el gobierno de Stalin y su educación había estado a cargo del ateo Estado Soviético. Sin embargo, pareciera ser que Tarkovski se sintió siempre más a gusto y cercano a la literatura de Tolstoi y Dostoievski, lectura que le acercó a una visión religiosa del mundo y que lo alejó de los planteamientos marxistas que se leían bajo los filmes de propaganda de Sergei Eisenstein.

Su madre Maria Ivanovna Vishniakova (1907-1979), era una mujer de carácter independiente que logró hacerse cargo de sus dos hijos, Andrei y Marina, luego que Arseni los abandonara para marcharse a Moscú. Ambos eran personas de letras, se

⁴ Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*

habían conocido en el Instituto Literario de Moscú a fines de los años veinte, sin embargo, mientras Maria se dedicó a diversos oficios para hacer frente a la crianza de sus hijos, entre ellos el de correctora en la Primera Imprenta Modelo de Moscú (oficio que propició uno de los episodios de *El Espejo* que más adelante describiremos), Arseni se dedicó a la poesía, vinculándose con las figuras más importantes de la literatura rusa de ese entonces. Fue perseguido durante años, su primera colección de poemas “*Antes de la Nevada*” fue destruida por decreto de la censura; su labor poética pudo ser conocida sólo años más tarde, coincidiendo con el inicio de Andrei en su carrera de director de cine.

La relación entre Andrei y su padre estuvo marcada por este virtual abandono (a veces, Andrei pasaba algunos días con su padre) y por su mala relación con las nuevas esposas de Arseni, quien se volvió a casar dos veces. Recordaba su presencia tanto por el sonido de la máquina de escribir cuando trabajaba como por las discusiones con su madre Maria, estableciendo así una relación paradójica que se mantendría hasta el final de los días de Andrei. Parecía ser que su admiración era mayor por el poeta que por el padre; “*mi padre jamás se ocupó de mí. Se fue cuando yo tenía tres años (aunque) yo no sería el hijo de mi padre si no hubiera heredado ciertos lazos espirituales*”⁵.

A pesar de ello, el cineasta incluyó en distintas películas textos de su padre, e incluso su voz aparece leyendo sus propios textos en el film *El Espejo*.

Pareciera ser que la infancia del cineasta lo marcó de manera profunda. Sólo así es posible comprender uno de los porqué el autor impregnaría sus recuerdos en el filme, que él consideró siempre como uno de sus mejores logrados, *El Espejo*. La casa en la que vive Margarita Terechova al comienzo del filme, está inspirada en una casa en las cercanías de Iurevets donde Maria y sus hijos pasaron los veranos entre 1936 y 1938, una “*dacha* en medio de un bosque de abedules y alisos cubiertos de lúpulo a orillas del río”⁶. De esta época también son las influencias de la madre al transmitirle la fe cristiana, poniéndolo en contacto con la tradición religiosa ortodoxa, y con la literatura clásica rusa, entre ellos Leon Tolstoi, que con su novela *La guerra y la Paz* marcaría profundamente a Andrei, y de acercarlo además a libros con reproducciones de Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, influencias que serían fundamentales años después en su carrera de cineasta.

⁵ Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*. Extraído de Edelhajt (1987)

⁶ Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

La importancia de Maria en la vocación de Andrei no acaba ahí. Ella estaba empeñada en que su hijo fuese un artista, a pesar de la no ventajosa situación del país y la propia, ni que Andrei no fuese precisamente un alumno brillante en la escuela. Igualmente se las ingenió para que estudiara piano, llegando a estar siete años en la escuela de música, donde además aprendió dibujo, pintura y escultura en la Academia “1905”, la escuela de arte de Moscú. En este aspecto artístico de Andrei influyó quizás el cuadro de tuberculosis que lo afectó a los once años, obligándolo a permanecer en cama durante un año, cultivando un carácter más bien introspectivo, donde la reflexión era poca porque bien prefería sentir y percibir su alrededor. Los años de estudio de música influirían tanto en la vida de Tarkovski, que incluso llegó a afirmar que lamentaba no haber sido director de orquesta, pues era una profesión que le hubiese resultado fácil, aunque podríamos afirmar también, que la labor de un director de cine no dista mucho de aquella profesión. En sus charlas para jóvenes cineastas, llegó a recomendar la necesidad de saber de música, pues “la estructura dramática del filme debe tener ‘una forma musical’, donde la emoción sea evocada por la destrucción de la lógica narrativa”⁷

Después de un período de incertidumbres, donde estuvo dos años en la Escuela de Lenguas Orientales, siguiendo aparentemente los pasos de su padre, y de un accidente en el campo deportivo, Tarkovski decidió en 1954, entrar a la VGIK, el Instituto Estatal de Cinematografía, la escuela más antigua de cine del mundo. Ahí, Tarkovski se encontró con un clima político más distendido, producto de la muerte de Stalin hacía algunos meses, que provocaba una lenta aparición de signos de libertad, gestando un clima cultural que sería beneficioso y fundamental para la formación de Andrei. Dentro de la escuela, al parecer, la censura era bastante menos estricta, permitiendo a Tarkovski conocer a diversos autores del mundo, de los cuales ha reconocido siempre su importante influencia. De no ser por el contacto con películas de Robert Bresson, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Federico Fellini, Akira Kurosawa, Jean Renoir, Orson Welles y John Ford, el cine de Tarkovski sería probablemente muy distinto.

En la escuela, Tarkovski llegó a filmar dos cortometrajes y un medimetraje. Primero fue la película de corta duración *Los Asesinos (Ubiitsy, 1958)*, una suerte de thriller basado en un cuento de Ernest Hemingway. Luego, realizó un medimetraje de

⁷ Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

corte cuando se encontraba en el cuarto año de escuela en colaboración con Alexander Gordon (quien había actuado en *Los Asesinos*). Era una historia bélica convencional, y estuco producida por el VGIK y la televisión estatal, sin embargo, al término de su realización, Tarkovski aún “no sentía que estuviese comenzando a entender qué es eso que se llama cine”⁸. En quinto año realizó el cortometraje *No habrá licencia esta noche* (1959), guión escrito por él y que contó con la colaboración de Andrei Konchalovski. Al año siguiente, para obtener su diploma de realizador fílmico, realizó como tesis de graduación *La Aplanadora y el Violín* (1960), filme que le valdría el reconocimiento en los Estados Unidos y un primer comienzo en su filmografía.

⁸ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

Filmografía y Biografía

La historia de Sacha, el pequeño niño de siete años que estudia el violín, y Serguei, conductor de una aplanadora que por algunas horas sería la figura paterna del pequeño, obtuvo el reconocimiento del Festival de cine para estudiantes de Nueva York adjudicándose el primer premio. *La Aplanadora y el Violín* es un medimetroraje en colores con una historia que recuerda el estilo de *El Globo Rojo*⁹, pero que en su corta extensión permite a Tarkovski establecer algunos de los elementos que a lo largo de su filmografía se irían desarrollando.

La historia de Sacha y Serguei es simple: es sobre la amistad entre un niño y un adulto. El pequeño violinista es hostigado frecuentemente por una pandilla y Serguei sale en su rescate. Después, será el mismo Sacha quien rescate a otro niño tímido que es molestado por un pequeño matón. Junto a Serguei, Sacha puede hacer cosas que su madre no le permite, además, es capaz de tocar su instrumento como un verdadero concertista, a pesar que en la primera parte se ha visto que reprueba el examen al que se ha visto enfrentado en la academia. Al final de la tarde, los amigos quedan de acuerdo para ir al cine, pero la madre de Sacha no le permite salir con un desconocido. El pequeño intenta hacerle señas a Serguei, pero este no le ve y entra al cine del brazo de una mujer. La escena final nos muestra la aplanadora conducida por Serguei en medio de una playa desierta mientras Sacha corre detrás de ella alcanzándola y alejándose juntos. Se podría decir que es esta una de las primeras imágenes *tarkovskiana* en la filmografía del autor.

En esos años, Andrei ya había contraído matrimonio con Irma Rausch, una actriz que tendría un par de roles como la madre en *La Infancia de Iván* y la sordomuda en *Andrei Ruvlev*¹⁰, y con quien además tuvo su primer hijo al que llamaron Arseni. Sin embargo, la relación con Irma no fue fructífera y al poco tiempo se separaron. Paradójicamente, la relación de Andrei con su hijo Arseni fue tan distante como la del propio Andrei con su padre.

⁹ Cortometraje del francés Albert Lamorisse, en 1956

¹⁰ En los créditos aparece como Irina Tarkovskaia

En 1961 comenzó el rodaje de *La Infancia de Iván*, el primer largometraje de Tarkovski. La génesis de la película no fue precisamente convencional. La Mosfilm tenía hacía un tiempo entre sus planes de producción la adaptación de un cuento de Vladimir O. Bogomolov, tarea que le fue encargada al director E. Abalov. Sin embargo, cuando ya la mitad del guión había sido filmado, la decepción de la Mosfilm fue rotunda, por lo que decidió detener el rodaje y cambiar de director. Varios directores de prestigio fueron invitados a finalizar el proyecto antes de reparar en Tarkovski, quien estaba terminando su tesis aún. Tarkovski puso sus propias condiciones, pues no estaba dispuesto a rescatar nada del material que ya se había filmado, ni tampoco deseaba trabajar con el mismo equipo técnico. La Mosfilm por su parte, aceptó las condiciones de Tarkovski, pero también impuso las suyas, pues no estaban dispuestos a invertir más de lo que ya habían hecho, por lo que Tarkovski debía arreglárselas con el presupuesto que restaba de la malograda producción anterior. Andrei reescribió el guión en colaboración del mismo Vladimir O. Bogomolov y del guionista Mijail Papava, eliminando el final feliz que tenía la obra.

Es necesario tener en cuenta la procedencia de tal invitación, y de que cómo tendría gran relevancia en los años venideros de la carrera cinematográfica de Tarkovski. La Mosfilm era el principal estudio de filmación de Moscú, que formaba parte de la industria cinematográfica soviética, estando sujeto a la planificación del comité estatal llamado Goskino. Mientras Tarkovski estuvo en la Unión Soviética, el Goskino fue presidida por Alexander Romanov, durante 1963 y 1972, y por Filip Ermasch, durante 1972 a 1986; ambos procedían del Comité Central del Partido y eran rigurosos guardianes del dogma ideológico. Los cineastas tenían total libertad a la hora de filmar, sin embargo, el montaje final pasaba por diferentes comités de censuras. La censura se hacía presente en los estudios de la Mosfilm y también se ejercía desde el Goskino. Una forma de sortear tal limitación era incluir escenas “descartables”, para así poder negociar con la censura y que el filme resultara lo más cercano posible a lo deseado por el realizador.

La Mosfilm se interesó en el casi “niño preferido” de la VGIK, sin embargo, al leer el nuevo guión de *La Infancia de Iván*, no se mostraba de acuerdo con la línea poética que había adquirido; aún así la producción se finalizó y el filme fue elegido por el comité para que representara a la Unión Soviética en el Festival de Venecia de 1962, donde fue

premiado con el León de Oro. Además, recibió otros premios en San Francisco y Acapulco.

Sin embargo, y pesar de los premios recibidos y de las buenas críticas extranjeras recibidas, *La Infancia de Iván* fue para Tarkovski tanto su real comienzo en el cine como el inicio de una relación de tira y afloja tanto con el Goskino como con la crítica Europea. Pues, al fin y al cabo, Tarkovski había sido contratado para realizar un filme de guerra, donde los valores ideológicos debían quedar en primer plano al exaltar el coraje del Ejército Rojo de la Gran Guerra Patriótica, y sin embargo, la película más bien reflexionaba sobre el absurdo de la guerra. El adolescente protagonista, Iván, era “uno de esos huérfanos engendrados por la guerra, envejecidos y endurecidos por el dolor, que acababan por volverse despiadados”¹¹. Las contradictorias críticas pusieron al filme de Tarkovski en un juego de opiniones donde lo político y lo estético se entremezclaban no siempre para bien. Los marxistas por su parte, se sentían defraudados por una obra que pasaba por alto el realismo social que acostumbraban ver en la cinematografía soviética. La crítica italiana insistía en descripciones que aludían más bien a una obra que parecía de tendencia más bien “burguesa y estetizante”, característica que no hacía más que provocar la ira en la ortodoxia marxista.

Pero más allá de la “historia” que pueda tener este filme, lo sobresaliente es la forma en que Tarkovski se relaciona con esta película bélica, “(...) no hacía discursos (Iván) en nombre del Pueblo ni del Partido para denunciar la perversidad de los nazis: la sufría en carne propia. Era más mártir que héroe. Y su sacrificio era tan inútil que hasta Sartre se negaba a justificarlo racionalmente. Considerado como filme de guerra, *La Infancia de Iván* era además un producto poco convencional: en ningún momento era posible ver al enemigo, aunque a veces se oyeran sus voces. No había combates, y la crueldad enemiga se intuía por las huellas que dejaba a su paso(...). Todo el filme se construye sobre la base de una dialéctica entre el antes y el después, la paz y la guerra: el pasado idílico, cuando el niño vivía junto a su madre, y el presente nihilista con su paisaje devastado. Esa alternancia se plantea desde los primeros minutos.”¹²

¹¹ Pablo Cappana: *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

¹² Pablo Cappana: *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

En 1960 se celebraba en la unión Soviética el sexto centenario del nacimiento del pintor medieval Andrei Ruvlev. Vasili Livanov, un actor amigo de Andrei, había visitado una exposición sobre el *iconografista* y propuso a Tarkovski y al guionista Andrei Konchalovski realizar un filme sobre la vida del artista. A pesar que en un comienzo la idea parecía irrealizable y poco atractiva, prontamente la dupla comenzó a escribir el guión del proyecto que en un principio se denominaba “*el filme de los tres Andrei*”¹³. Tarkovski y Konchalovski investigaron acerca del pintor medieval, pero la información era escasa, y su obra muy poco conocida, sin embargo, decidieron tomar a su favor los espacios de vida desconocidos del pintor y así construyeron el guión sobre la idea del período de silencio y crisis vocacional de Ruvlev. El proyecto fue aprobado en 1963 bajo el título de “*La Pasión según Andrei*”, y fue filmado durante 1964 en un rodaje de casi un año de duración.

Fue durante este rodaje donde Andrei se enamoró de Larisa Pavlovna, su asistente con quien se casaría después de su divorcio de Irma en 1970, con quien además tendría su segundo hijo Andrei, y que lo acompañaría hasta el término de sus días. Fue además, los años en que los cambios políticos se hicieron presente en la Unión Soviética deteniéndose los procesos de liberalización iniciados en la era Jrushev, que sería sucedido por el gobierno de Brezhnev. Varios escritores fueron detenidos y la censura se volvía más estricta. Tarkovski recibió presiones para hacer algunos cortes en el montaje de su filme, pero pudo evadirlos gracias a que André Malraux difundió en Europa su asombro por las primeras secuencias de *Andrei Ruvlev* que pudo ver en una visita oficial a la Unión Soviética.

Sin embargo, el cambio político afectó el camino que seguiría *Andrei Ruvlev*. Ya enmarcado dentro del nuevo régimen, se le incriminó al filme de Tarkovski de “crueldad, naturalismo, antipatriotismo y religiosidad”¹⁴; “crueldad” porque se corría el rumor que durante el rodaje había sido quemada viva una vaca y sacrificado un caballo para ser filmados; “naturalismo” pues las escenas de desnudos por la fiesta pagana eran más bien consideradas como pornografía que cualquier otro fin artístico; “antipatriótica” pues nuevamente aludía al heroísmo individual, esta vez con el individuo-artista que representaba Ruvlev; “religiosidad” por la evidente tendencia del protagonista, por el

¹³Pablo Cappana: *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

¹⁴ Pablo Cappana: *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

misticismo que guardaban varias de sus escenas, y era este un asunto considerado quizás lo más grave para un estado ateo. La censura fue tal, que el filme no pudo participar ni en el Festival de Venecia ni en el de Cannes a pesar de haber sido solicitado dos veces por cada certamen. Finalmente, el filme logró ser distribuido por Prometo, una filial de Columbia que consiguió comprar los derechos tras la crisis política que culminó con la llamada *Primavera de Praga*. *Andrei Ruvlev* por fin lograba estrenarse en el Festival de Cannes, y si bien no pudo participar en la competencia, obtuvo igualmente el premio FIPRESCI de la crítica internacional, aún cuando fue programada a las cuatro de la mañana del último día de la muestra. En la Unión Soviética pudo verse en 1980 por una vez, ya que el “error” no se volvió a repetir durante los diez años siguientes según lo pidieron las propias autoridades gubernamentales.

La contradicción de su ascendente carrera en el ámbito internacional, y la represión en su país, hicieron sentir a Tarkovski como un “rebelde autorizado que se enfrentaba con las reliquias de un ‘realismo socialista’ que de todos modos estaba en vías de extinción”¹⁵. Recién a comienzos de la década de los setentas, *Andrei Ruvlev* recibía las primeras críticas de sus compatriotas rusos en la revista de cine *Ekran*, donde la realización era elogiada por reconocidos maestros, entre ellos Serguei Guerasimov, Serguei Jutkevitch y Grigori Chujrai, y era reconocido como el único filme histórico válido desde *Iván el Terrible*¹⁶. Fue quizás este clima hostil y contradictorio el que le desencadenó por primera vez un espasmo cardíaco en 1970, por el cual se le prohibió el alcohol y por el que decidió también dejar de fumar.

Tarkovski presentó *El Espejo* ante Filip Ermasch, director del Goskino y principal enemigo de Andrei por sus arbitrariedades. Ermasch no sólo rechazó el proyecto, sino además sugirió a Tarkovski realizar un filme sobre Lenin. Para sortear la burocracia – la misma que después frustraría el intento de Tarkovski de incluir a Bibi Anderson en el elenco, aun cuando ella estaba dispuesta a no recibir grandes honorarios- el cineasta decidió entonces realizar una película de ciencia ficción, género, que al menos en literatura, permitía cierta libertad dado su contexto no realista. Así lo demostraban las obras de los escritores Ilia Varshavski, Vladimir Dudintsev, los hermanos Arkadi y Boris Strugatski, quienes lograban traspasar la censura con sus inquietantes textos bajo el

¹⁵ Pablo Cappana: *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

¹⁶ *Iván el Terrible*, de Sergei Eisenstein 1936

amparo de la fantasía científica. Tarkovski decidió adaptar y realizar un guión junto a Friedrich Gorenstein de la novela *Solaris* del polaco Stanislaw Lem, manteniendo su título aún cuando el propio Lem no había quedado precisamente satisfecho con la adaptación a la pantalla grande. Pues la diferencia es incluso evidente para quien no haya leído la novela, pues la clasificación de “película de ciencia ficción” no es del todo precisa para el *Solaris* tarkovskiano. Sin embargo, es quizás esta característica la más sobresaliente del filme, pues del clásico género, Tarkovski hizo una “tragedia metafísica”¹⁷. La historia del astronauta-psicólogo Kris Kelvin sobre su expedición a la estación espacial que gira en torno a Solaris, la inmensa masa coloidal pensante que tiene la capacidad de dar cuerpo a las fantasías y recuerdos de los personajes, parece tener un trasfondo más espiritual y místico, cercano a Dostievski, que el estilo dialéctico y racional de la novela de Lem. Tarkovski lograba realizar un filme completamente suyo, con sus puntos de vista, con la atmósfera *tarkovskiana*, aún cuando la idea original no fuese de él ni el género precisamente familiar.

Solaris fue estrenada en 1972, y obtuvo además el premio especial del jurado en el Festival de Cannes, mejor película en el festival de Londres y también premiada en Stratford. En la Unión Soviética, causó división entre los críticos que parecían no comprender los repentinos cambios de género de Tarkovski, provocó también que muchos espectadores enviaran cartas donde expresaban sus molestias por el filme mismo y también por su poca fidelidad al libro de Lem. Tarkovski hizo caso omiso a todas las situaciones, pues en su mente estaba ya su próxima película que sería aún más experimental e inexplicable para muchos.

EL Espejo necesitó del permiso especial del Soviet Supremo para realizarse. Y no sólo eso, pues además provocó la salida de Vadim Yusov, el director de fotografía que había acompañado a Tarkovski durante todos sus anteriores proyectos. “Cuando Yusov leyó el guión de *El Espejo* se negó a colaborar en la película. Argumentaba diciendo que la película tenía un carácter descaradamente autobiográfico, lo que le repugnaba por motivos éticos, y también le molestaba el tono abiertamente lírico de todo el relato y el deseo del director de hablar de sí mismo (...). Realmente consideraba que mi postura no era lo suficientemente modesta.”¹⁸

¹⁷ Pablo Cappana: *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

¹⁸ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*

La crítica, y gran parte de los espectadores, no estuvo alejada de la opinión que a Yusov le hizo renunciar antes de rodar el filme. Se le acusó duramente de elitista, de mostrar su mundo privado en un lenguaje con demasiadas claves a descifrar, siendo que el cine, como instrumento del estado soviético, debía decir llanamente lo que el artista desease. Para el mismo Tarkovski el filme no fue fácil, “hubo momentos en los que incluso parecía que era imposible montar aquella película, lo que hubiera puesto de manifiesto graves e imperdonables fallos durante el rodaje. Una y otra vez la película se desmoronaba, se negaba a ponerse en pie, se desperdigaba ante nuestros ojos; no tenía unidad, unión interior, coherencia lógica. Pero un buen día, intentándolo a la desesperada por última vez, surgió de repente una cerrada y coherente unidad de imágenes. El material cobró vida y los elementos, las partes de la película entablaron relaciones funcionales mutuas y se unificaron hasta formar un sistema preciso, orgánico. Cuando vi en la sala este último y desesperado intento, la película cobró de repente su forma ante mis ojos. Aun mucho tiempo después no conseguía creerme aquel milagro. Era cierto: el montaje de la película había terminado.”¹⁹ Sin embargo, *El Espejo* era hasta ese momento el proyecto que más se acercaba a su concepción de autor y artista, quizás por ello su libro *Esculpir en el Tiempo* se introduce con la variada correspondencia que provocó entre los espectadores el filme. Era su filme más personal, característica que lo hacía incomprensible para muchos, pero a la vez, las cartas dejan claro que había una importante cantidad de espectadores que, por el contrario, se sentían tan identificados que la hacían completamente suya. “El perseverante deseo de los espectadores de comprender aquella vivencia fílmica que les transmitía mi trabajo, el deseo de encontrar respuestas a sus innumerables cuestiones me llevó a buscar un denominador común para mis contradictorias y confusas ideas acerca del cine y sobre el arte en general.”²⁰

Con *El Espejo* Tarkovski entró en la categoría de autor “vigilado” y sólo cuatro años después logró conseguir una nueva autorización de la Soviet Supremo para filmar un nuevo proyecto. Esta vez se trataba de una vuelta a la ciencia ficción, una adaptación de un cuento de los hermanos Strugatski titulado *Picnic a la orilla del camino*. Y si bien fueron ellos mismos quienes realizaron el guión, la versión resultó bastante libre y cambió

¹⁹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*

²⁰ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

su nombre por el de *Stalker* (1979), palabra que al parecer, derivaría del verbo inglés *to stalk* y que en su traducción francesa significa “caminar a paso de lobo”²¹.

Resultó que el nuevo filme de Tarkovski causó nuevas polémicas dentro del gobierno soviético. Según las autoridades, existían en la película elementos que serían claves de una crítica al sistema ideológico. Se le criticó de pernicioso, de realizar una película de baja calidad, e incluso se le pidió ser menos elitista y realizar alguna vez un filme que tratara los problemas realmente importantes y que pudiese ser comprendida por millones de espectadores. Ermasch no autorizó enviar *Stalker* al Festival de Venecia, a pesar de ser especialmente solicitada; tampoco pudo competir Cannes pues había sido estrenada anteriormente en Rotterdam. No obstante, la paradoja no se haría esperar, y en 1980 Andrei Tarkovski obtenía en Italia el premio David de Donatello/Luchino Visconti y era nombrado “Artista del Pueblo de la Unión Soviética”²² aun cuando un veto de silencio impedía que se comentaran sus filmes en revistas soviéticas y hacía años que su nombre había sido borrado de los anuarios.

Stalker vendría a ser una de las primeras cumbres en su filmografía. Bajo la categoría de *ciencia ficción*, se esconde una obra llena de misticismo, espiritualidad y poesía. A pesar de todas las adversidades, Andrei estaba depurando su forma de construir sus filmes, tal cual el *Stalker* lograba entrar a *la zona* evadiendo la guardia impuesta por la Naciones Unidas, y además llevando consigo al Escritor y al Profesor, posibles creyentes de esa extraordinaria forma de vida, Tarkovski lograba realizar sus obras lo más fiel a su ideal, aún cuando el gobierno soviético lo silenciaba omitiendo su existencia, la muerte en vida para un cineasta.

Desde 1976 que Tonino Guerra, guionista italiano que había trabajado con Michelangelo Antonioni, Federico Fellini y Vittorio de Sica, había establecido la posibilidad que Tarkovski visitara Italia por una invitación formal que habría estado respaldada por el Partido Comunista italiano. No obstante, no fue sino hasta 1979 que tal invitación pudo ser concretizada, y Tarkovski viajaba a Italia en compañía de su esposa Larisa. En aquel primer viaje, Andrei terminó el guión de *Tempo di Viaggio* y junto a Tonino Guerra, llegaron a algunos bosquejos de lo que sería su próxima producción: *Nostalghia*.

²¹ Clara Janés, *A paso de lobo: en torno a Andrei Tarkovski*. Publicado originalmente en la revista Rey Lagarto, Año VII, nº 24 -1995 (IV). Consultado en www.andreitarkovski.org

²² Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

Tarkovski volvió a Rusia donde dio término a la edición final de *Esculpiendo en el Tiempo*, un texto donde expresaba sus formas de comprender el cine. Para retornar a Italia, a Andrei le permitieron viajar sólo con su esposa Larisa, debiendo dejar al pequeño Andrei y su abuela en la Unión Soviética a modo de “garantía de retorno”.

Tarkovski deseaba impregnar en *Nostalghia* toda la melancolía del hombre ruso, en especial cuando está fuera de su patria. Andrei reconocía en el ser ruso una conexión con su patria tan fuerte que era inevitable que estando en el extranjero llevara consigo un estado anímico de nostalgia en sus espaldas. Era lo que incluso el iría a sentir después en el exilio, por lo que *Nostalghia* se convertiría en un vaticinio de lo que sucedería con el cineasta. La película fue filmada completamente en Italia, contó además con la colaboración de la televisión italiana (RAI) y sin embargo, su carácter es evidentemente ruso. La historia gira en torno a *Andrei Gorchakov*, un poeta ruso que está exiliado en Italia, lugar donde está reuniendo material del pianista *Pavel Sosnovski*, que, tal como él, pero algunos siglos antes, había estado en Italia para cursar estudios de música que eran financiados por un señor feudal. Sin embargo, la nostalgia rusa era inevitable y decidió volver a su patria años después, a ser ciervo de la gleba y ahorcarse pocos años después. *Andrei* recorre los lugares que habitó *Sosnovski* junto a Eugenia, una frívola traductora. En uno de los pueblos, *Andrei* conoce *Domenico*, un ex profesor de matemática que vive en el lugar como un *outsider*, pues ha sido expulsado de la sociedad de los hombres, al parecer, por haber cometido un crimen. *Domenico* es un ser perturbado, un loco a ojos de los demás, sin embargo, dentro de sí existe una enorme fuerza humana e intelectual, que pone en jaque el débil carácter nostálgico de *Andrei*.

La maduración del cine del autor ruso llegaba a niveles altísimos. La capacidad de construir una atmósfera peculiar y distintiva de Tarkovski se estaba expresando en su mayor estado, y en *Nostalghia* no sólo se volvía evidente a niveles técnicos con la magistral fotografía de Giuseppe Lanci. Las imágenes que antes eran derechamente oníricas, comenzaban en sus últimos filmes a mezclarse con aquellas “reales”; los límites de la *realidad* y la *ensoñación* se volvían cada vez más difusos, aportando una complejidad de lectura a sus películas que a la vez las elevaban a un carácter de estar simplemente maravillosamente construidas. Tarkovski filmaría para esta película la escena quizás más bella y llena de espiritualidad de su filmografía: el acto de fe de Andrei al caminar con una vela encendida por la piscina, plano secuencia de más de dos minutos

donde la redención del protagonista provoca un estremecimiento total, para luego dar paso a uno de los finales más emblemáticos que se puede conocer en la historia del cine: la fusión de las tierras rusas, de la familia, enmarcada en los altos muros italianos llenos de la historia de la humanidad.

El exilio era un tema que no sólo se repetía en película a través de *Gorchakov* y *Sosnovski*. Era además el tema en el Tarkovski se estaba viendo involucrado. En esos años, el autor ruso se obstinaría en conseguir asilo político en los Estados Unidos, en respuesta a la indiferencia y falta de reconocimiento por parte de la Unión Soviética. El régimen ruso no sólo había negado el permiso para la salida de su hijo y su suegra, sino además interpuso un veto a *Nostalghia*, razón por la cual no pudo adjudicarse el premio mayor en el Festival de Cannes. Finalmente, Tarkovski se radicó en Florencia, Italia y a su hijo no lo vería hasta pocos meses antes de su muerte. El exilio parecía ser la solución para que su cine tuviese la libertad de realizarse, sin embargo, la salida de Tarkovski de la unión soviética no fue vista con buenos ojos por muchos críticos, quienes consideraban que gran parte del valor de su cine radicaba en la resistencia al régimen comunista que demostraban. Los obstáculos no se acababan para el autor ruso; ya no sólo era omitido de los documentos oficiales de su patria, ahora además, era desvalorado por algunos críticos de Occidente.

Su vida en el extranjero estuvo llena de viajes. Fue en uno de ellos en el que surgió la posibilidad de filmar su próxima película *El Sacrificio* en Suecia, en colaboración con la productora *Josephson&Nykvist*, que pertenecía tanto al actor que había encarnado el personaje de *Domenico* en *Nostalghia*, y a Sven Nykvist, distinguido director de Fotografía. Ambos además, tenían en sus currículos una amplia colaboración en los filmes de Ingmar Bergman, autor siempre admirado por Tarkovski. La idea de *El Sacrificio* había dado vueltas en la mente del cineasta incluso antes que *Nostalghia*. Algunos borradores habían surgido cuando aún se encontraba en la Unión Soviética; en ellos, la historia giraba en torno a un hombre enfermo de cáncer que ofrecía un sacrificio a cambio de cura, y el título de la obra era entonces *La Bruja*. En la película resultante, la idea se fue depurando con los años según cuenta el mismo Tarkovski, el hombre, *Alexander*, no sufre de cáncer, sin embargo, se insinúa el inicio de una guerra nuclear en el mundo. Es entonces cuando el protagonista se ofrece en sacrificio para que todo vuelva a ser “como

*era antes, como era esta mañana, como era ayer*²³. Y *Otto*, el peculiar cartero, le revela que quien puede ser su salvación es *Maria*, una de las sirvientas de la casa de *Alexander*, al parecer ella es una *bruja* y tiene poderes especiales. El protagonista va la casa de la mujer, se acuesta con ella, y al hacerlo, levitan. *Alexander* despierta, y todos los elementos y situaciones nos dan a entender que nadie recuerda nada, o más bien, no ha ocurrido, no obstante hay otros elementos que evidencian la salida nocturna de *Alexander*. Es entonces cuando el protagonista comienza a cumplir todas sus ofrendas: el voto de silencio, el destruir su casa, y el privarse de ver a su hijo, pues una ambulancia se lo lleva, y de ello se intuye que no habrá regreso.

Tarkovski supervisó el montaje de *El Sacrificio* desde el hospital donde estaba internado producto del cáncer que a lo afectaba. Ahí fue donde llegó su hijo Andrei y su suegra, tras una engorrosa gestión con el gobierno soviético para que les permitiera su salida. Su hijo sería, además, quien recibiera los premios que obtuvo el filme en el Festival de Cannes. A esas alturas, Tarkovski ya estaba gravemente enfermo. Murió el 29 de diciembre de 1986 en París.

²³ *El Sacrificio*, 1986. Monólogo de *Alexander*

II. La cuestión de la imagen

“Una imagen es... una impresión de la verdad a la que podemos dirigir nuestra mirada desde nuestros ciegos ojos.”

Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

1. La Luz y la Imagen

La luz es el principio y fin de la realización de la imagen de un filme, tanto porque es la forma en que se materializa en la película, entrando por la pequeña abertura de una cámara, como porque es la forma en que se visualiza a través de un proyector. Sin embargo, estas pequeñas pero importantes tareas, son sólo el comienzo del trabajo realizado por la luz en una obra cinematográfica; la primera heredada de la fotografía “fija” (refiriéndome a la disciplina independiente de fotografía; *fija* en ese sentido es un adjetivo redundante y además no único, puesto que la cámara cinematográfica también trabaja con fotografías “fijas” cuya diferencia es el ser capturada y proyectada a 24 fotogramas por segundos –regularmente-, es decir, la diferencia fundamental es la *máquina de coser* incorporada a la tomavistas que permite el recorrido de la película), basado en el principio de difracción de la luz que permite que al entrar ésta por un pequeño orificio de borde regular en una cámara completamente oscura, produzca en su cara contraria, denominado plan fílmico, una imagen igual a la exterior, pero invertida en ambos sentidos; siendo esta capacidad inherente al cine, puesto que expresa tanto su génesis como su modo de construcción.

El cine ha heredado de la fotografía, además, la facultad de capturar el *punctum*²⁴ de las imágenes a nuestro alrededor, la capacidad de recrear el mundo a través en una suerte de espejo donde habitan nuestros dobles²⁵ y donde los objetos, situaciones y personajes se convierten en nuevos significantes con nuevos significados.

²⁴ Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*

²⁵ Edgard Morin, *El Cine o el Hombre Imaginario*.

La luz es elemento imprescindible para la realización de un filme, sin embargo, antes de su utilización, está la gestación de la imagen, elemento no sólo fundamental sino primigenio del cine. Ambos, imagen y luz, están entrelazados y dependen el uno del otro para su existencia, tanto en su sentido de expresión estético como en lo técnico, permitiendo, así también, que la evolución de una provoque como natural consecuencia, la evolución de la otra, razón suficiente para comprender que el desarrollo histórico de ambas, desde su génesis hasta lo actual, se vuelva fundamental a la hora de realizar un análisis de estos aspectos y otros en la obra de un autor específico.

A partir de la construcción de la imagen surge la necesidad de darle un sentido meditado y no azaroso, como podría ocurrir. La imagen construida participa de una elección creadora voluntaria que obedece ciertamente a distintas variables que podríamos dividir en dos grandes grupos: unos de aspectos de fondo y otros de aspectos formales. En el primero se involucran impulsos creadores tanto individuales, sean éstos intelectuales, emocionales o espirituales; como el desarrollo en la historia del cine, que ejerce una fuerza tal que ha transformado la forma de construir imágenes, su concepción y su significación tras el proceso de evolución natural y forzada por nuevos autores. En el segundo grupo, intervienen diversos aspectos, como el ordenamiento al interior del plano y sobre todo el aspecto decisivo de cómo se verán los seres y las cosas capturados por el encuadre. La luz resulta ser este factor decisivo y es por ello que la dirección de fotografía ha constituido, a lo largo de la historia del cine, una de las disciplinas del quehacer cinematográfico que colabora más estrechamente en la creación del plano y reclama para sí la responsabilidad de puesta en práctica del tejido lumínico de un filme.

Suponer una evolución lineal y de ascenso progresivo en la historia de la cinematografía y en especial de la dirección de fotografía no sería completamente acertado. Pues si bien es posible identificar tendencias que marcaron el comienzo de disciplinas que hoy son consideradas fundamentales en la historia y de gran trascendencia, esto no significa que la evolución haya sido determinista, característica que suele ser ajena a los asuntos del arte. Incluso tomando las primeras experiencias con la tomavistas, sea de los hermanos Lumière, Méliès o Edison, es posible encontrar un hilo conductor entre éstas y las tendencias cinematográficas que años después comenzarían a desarrollarse en los distintos lugares del mundo. Sin embargo, son estas posteriores tendencias las consideradas como reales bases del cine en su historia, pues la

construcción de tales piezas cinematográficas corresponde a un ejercicio más elaborado de creación y propuesta de un mundo recreado para ser capturado por la cámara y luego proyectado al espectador.

Los comienzos de la luz y la imagen en el cine

La Dirección de Fotografía se ocupa principalmente que las imágenes capturadas en la cámara sean iluminadas de tal forma que se impregnen correctamente en la película y puedan ser vistas. Sin embargo, este trabajo, en apariencia simple, puede llegar a transformarse en una serie de operaciones de lenguaje con cierta autonomía y alcance estético, mucho más independiente y con más altos grados de creación que otros aspectos, como ocurre en la gran mayoría de las colaboraciones del equipo técnico en cine.

Si el planteamiento de la concepción de luz es originado desde una mirada única y expresiva, aun cuando carezca de sentido aparente (puesto que el *no sentido* se vuelve *sentido* a medida que es premeditado y no azaroso) ello redundará en una experiencia más desnuda, despojada y alejada de todo servilismo al plan dramático y de sentido.

Así ha sido demostrado por los Directores de Fotografía a lo largo de la historia del Cine. Desde los primeros operadores de cámara de los hermanos Lumière hasta modernos especialistas, como Coutard, Berta o De Santis, la fotografía cinematográfica se ha planteado como parte fundamental de la creación de un film, desarrollando todo su potencial estilístico innovador dando curso a una evolución constante ligada, como hemos sostenido, a los avances tecnológicos en el material de soporte, de cámaras de registro y fuentes lumínicas. No obstante, no se podría afirmar que exista una correlación mecánica estricta entre avance tecnológico y un desarrollo más complejo y artístico de la luz.

Si podemos afirmar, con mayor cautela analítica, que estas ventajas se han visto reflejadas en el surgimiento de nuevos manejos de la luz, en la exploración de la misma desde distintos puntos de vistas y en la creación de estados lumínicos más complejos,

pero ciertamente de ello no se deduce una calidad artística inobjetable. Pero ello ha tenido su propia historia.

En consecuencia, la evolución de la construcción de la luz se ve cruzada tanto por la evolución propia de las formas cinematográficas como por su historia propia. La primera etapa de la luz en el Cine se caracterizó por tener siempre un sentido, fuese este de carácter dramático, de tendencia simbólica o metafórica, o que hiciera hincapié en la plástica de la imagen y en una alianza con el montaje, es lo que André Bazin²⁶ llamó las tendencias expresionistas que afirmaban más bien un cine de la mirada más que un cine de lo mirado, esto es, un cine del objeto y el acontecimiento puro; la tendencia normativa era el que hacía que la historia fuese narrada en perfecta consonancia y sincronía dramática con la estructura visual del filme.

El cine rápidamente fue capaz de absorber las condiciones y orientaciones estéticas que sustentaban a otras disciplinas más antiguas como la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura y la música. Además, como todo comienzo, el cine era materia disponible para la experimentación, pero siempre se inclinó, en mayor medida, por incorporar, más bien, todo aquello que resultaba funcional a sus operaciones. Así se fue constituyendo un espacio de representación que podemos llamar clásico o de la imagen-movimiento como lo ha denominado Deleuze²⁷. Pero este espacio no surgió de la nada sino que es la consecuencia de aspectos del lenguaje cinematográfico que fueron elegidos de un sinnúmero de otros rasgos que entraron en caducidad. Esta elección opera fundamentalmente sobre los aportes de las escuelas de entreguerras y algunos autores sin escuela.

Cuatro grandes escuelas son identificables en la primera mitad del siglo XX: la escuela norteamericana, la escuela soviética, el expresionismo alemán y la escuela francesa²⁸, cada una con características y cualidades diferentes se han convertido en pilares fundamentales en la posterior constitución del espacio clásico.

La escuela norteamericana tiene como principal representante a David Warwick Griffith. A través de sus filmes, Griffith fue creando y depurando un lenguaje

²⁶ Bazin, *¿Qué es el Cine?*

²⁷ Deleuze, *La Imagen-Movimiento*

²⁸ Gilles Deleuze, *La Imagen-Movimiento*

cinematográfico de tendencia orgánica empírica, es decir, primero establecer una unidad en lo diverso a través del montaje alternado paralelo, donde la relación entre la parte y el conjunto era expuesta a través de la inserción del primer plano, y la acción y reacción entre las partes, y de cómo ambas amenazan la unidad hasta restaurarla, todo ello expresado a través del montaje concurrente o convergente. De esta concepción de montaje, que caracterizó sus películas más emblemáticas como *Intolerancia* y *El Nacimiento de una Nación*, surgió una tendencia narrativa que se tornó dominante en la historia del cine. A partir de esto, el cineasta Sergei Eisenstein, principal representante de la escuela soviética, formula dos objeciones: primero, critica a Griffith por plantear una concepción burguesa, pues su conclusión es que las oposiciones no son fenómenos independientes sino que dependen de una misma causa general y a su vez, la oposición es *“la fuerza motriz interna por la cual la unidad dividida vuelve a formar una nueva unidad en otro nivel”*²⁹. La escuela soviética propone una oposición dialéctica, donde la espiral orgánica encuentra su ley interna en la sección áurea de punto-cesura, por lo que las oposiciones son múltiples: cuantitativas, cualitativas, intensivas, dinámicas; convirtiendo la imagen-movimiento en célula de montaje. Así, la escuela soviética tendió a superar la concepción orgánica empírica de la escuela norteamericana por una concepción orgánica dialéctica.

El expresionismo alemán, por su parte, concibe la luz desde lo oscuro o las tinieblas. La luz representa una efímera presencia que por un instante rasga el manto de oscuridad. Se trata de una identificación de luz con el espíritu, con el bien y de las tinieblas con el mal. El principio determinante es lo intensivo y su expresión son las líneas quebradas o en zig-zag que desbordan la representación orgánica arrastrándola a la expresión de una extraña vida no psicológica de los seres. La luz en Fritz Lang, por ejemplo, se dispone en manchas, en franjas o en estrías. A diferencia del expresionismo, la escuela francesa parte del principio de lo extensivo. Extensión del movimiento que toma su modelo del maquinismo y especialmente de la máquina a vapor. Todo en la concepción francesa remite al movimiento, así las aguas son vistas en movimiento al igual que las luces móviles de un faro; los autores, entre ellos Abel Gance -considerado en parte padre de la escuela francesa- se muestran interesados en *“la cantidad de movimiento y en las relaciones métricas que permiten definirlos”*³⁰, por ello, que a su vez,

²⁹ Gilles Deleuze, *La Imagen-Movimiento*

³⁰ Gilles Deleuze, *La Imagen-Movimiento*

la expresión fundamental de la luz francesa se da en torno a la alternancia, día y noche, primavera y verano, luz solar, luz lunar. A diferencia de la lucha y la contradicción de la luz expresionista y del choque o duelo propio de la escuela norteamericana y de la oposición dialéctica de la escuela soviética, la alternancia permite no tener que elegir o alinearse en una decisión binaria. Por ello también los grises medios luminosos casi fosforescentes que aparecen en las películas de Jean Vigo como *L'Atalante* o en las de Gremillon representan la expresión de una concepción de la luz que en manos de maestros modernos como Robert Bresson tenderá a la más irrestricta neutralidad.

Una vez que la identidad de las escuelas se disuelve y los distintos rasgos de los estilos de iluminación tienden a fusionarse se desprende la primera división posible entre la luz Clásica y su desviación academicista, su línea más productiva representada por la luz Barroca, y la luz Moderna; esta primera gran división se basa en operaciones de carácter transversal en el cine, pues para el espacio de representación clásico, los acontecimientos deben ser expresados con total realismo pero de un modo dramático y teatral, es decir con un irrealismo no manifestado. En cambio la línea barroca se permite jugar con principios irrealistas explícitos sin mucho respeto por la verosimilitud.

La luz clásica

Las primeras películas eran de una baja sensibilidad lo que obligaba al uso de grandes fuentes de arco en estudios aptos para ello, para que así la imagen se imprimiese en el negativo. Esta fotografía es denominada *Clásica* puesto que tiene un sentido predeterminado, “*un amplio sentido metafórico o simbólico*”³¹ volviéndola dramática y capaz de crear una atmósfera, un ambiente determinado de acuerdo al imperativo del guión; en esta concepción fotográfica encontramos una clara jerarquización: una fuente principal direccionada, generalmente de calidad dura lo que provoca sombras marcadas, fuentes secundarias y terciarias para levantar fondos y zonas en penumbra extrema y un contraluz para realzar la marca de separación entre objetos u actores del fondo. Esta fotografía utiliza códigos ya establecidos que permite una lectura

³¹ Fabrice Revault, *La Luz en el Cine*

fácil y rápida para el espectador, expresando de modo unívoco la metáfora utilizada en cada filme.

La luz dramática, del espacio clásico, tiende a dar vida y muerte a la luz según lo necesite la narrativa de la película: *“el irrealismo radica en el acto teatral mismo”*³², la luz se crea a partir de lo subjetivo, de la metáfora, de lo psicológico, tiene un sentido completo propuesto por quien la construye y quien la utiliza para su narración, no hay ambigüedad y el *punctum* en cual debe fijarse la atención está decidido de antemano y es reforzado por medio de la dramatización.

Esta tendencia tiene dos grandes líneas que marcan una diferencia rotunda: una es la construcción clásica académica y la otra la barroca. La primera que se acota a lo establecido como correcto, donde ha de existir como principio la legibilidad completa; no hay espacios de difícil comprensión, convirtiéndose en una luz *sobre significativa* y que no se secreta de forma inmanente de la narración, sino que se impone más o menos arbitrariamente a la historia, llegando incluso a admitir que la intervención de la dirección de fotografía se ve anulada como disciplina y se remite simplemente al seguimiento de reglas preestablecidas, provocando una anulación incluso del sentido clásico de esta construcción de la luz, pues no hay creación, sino la repetición de reglas canónicas.

La tendencia barroca por su parte, mantiene ciertas características de la luz clásica, pero le resta importancia a la codificación férreamente establecida por la anterior. *“El barroco consiste en definitiva en explorar, a través del código y más allá del mismo, todas las formas y todos los estados posibles de la luz”*³³. Esto le permite a esta fotografía una luz de múltiples sentidos, no compuesta por códigos rígidos, y le permite además, una libertad creadora de expresión al interior del espacio de la luz moderna, transformándose en una fotografía que, logra un planteamiento obtuso y sin sentido³⁴, lo que se denomina hoy en día neobarroco.

Se podría afirmar que el barroco es el deleite absoluto por la luz. Lo que busca es trascender los códigos de la luz clásica y así encontrar todas las formas y todos los estados posibles de la luz. Cada detalle se vuelve una obsesión por ser iluminado, es la

³² Fabrice Revault, *La Luz en el Cine*

³³ Fabrice Revault, *La Luz en el Cine*

³⁴ Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*

proliferación del detalle. La sobre significación va más allá de lo que pueda dictar el guión, o la narrativa de un filme, es también parte de lo meramente estético, e incluso parte de los intereses de actores o actrices que desean sobresalir en una imagen. El autor por excelencia de esta tendencia fue Josef von Sternberg, quien en su filmografía se dedicó a explorar el erotismo y exotismo lumínico.

La luz moderna

Mientras la luz barroca se construye a partir de principios clásicos, pero que sin embargo no remiten a un sentido único de la expresión narrativa, sino más bien a un sentido multívoco de la luz, provocando una variedad de significados que enriquecen el lenguaje de un filme; la luz moderna adhiere a un sin sentido, o a un sentido obtuso de la luz, donde los procesos de denotación adquieren mayor relevancia que los de connotación. No hay *punctum* predeterminado, sino que este puede estar en cualquier lugar que no es organizado por la fotografía, sino más bien por la narratividad de la historia u otros aspectos. Esto significa expresar en la imagen aquello que viene del real: las fuentes lumínicas naturales y también las de la civilización, sin intervención artificiosa y planificada, sino que aceptando lo aleatorio como parte esencial de su existencia.

La luz se presenta uniforme, dejando entrever la ambigüedad del mundo, su radical heterogeneidad. Esta tendencia utiliza, como hemos dicho, principalmente la luz natural como primera fuente, tal cual aparece en el mundo, en bruto; reutilizada, pero jamás eliminada. Aquí, el mundo se presenta como un lugar donde todo vale por lo que es, no hay embellecimiento de las cosas o intencionalidad en mostrar aspectos que idealizarían las relaciones entre los seres.

Tal como explicábamos anteriormente, estas tendencias se vieron fuertemente influidas por el avance tecnológico de las emulsiones: mientras los soportes de principios del siglo XX necesitaban de grandes fuentes de una temperatura de color determinada para obtener una imagen que pudiese ser vista a los ojos de cualquiera, en la década del cincuenta y sesenta, las emulsiones permitieron el desarrollo de un cine que salía a las

calles y utilizaba simplemente la luz natural del sol para filmar. Sin embargo, su génesis surgía de la necesidad de generar una respuesta a la tendencia clásica del cine de la Época de Oro en Hollywood y por crear un lenguaje que velara por una representación más auténtica de la realidad cotidiana. Quienes tomaron esta primera iniciativa fueron autores paramodernos como Luis Buñuel, Yasujiro Ozu, Carl Theodor Dreyer y Alfred Hitchcock. Aún así, se necesitaría del avance de la tecnología para que la incursión de la luz moderna desarrollara todo su potencial.

No obstante, al interior de la luz moderna se generaron dos concepciones: una homogénea o tendencia a la neutralidad de la luz, que busca representar todos los espacios de igual forma, en tanto expresa sensaciones y ausencia de sentido, y por el contrario, una concepción heterogénea, donde las luces en la naturaleza y la civilización se aceptan en sus diferencia tal cual ocurre en la realidad.

La concepción homogénea de la luz está muy ligada a las condiciones en las que se podía filmar después de la Segunda Guerra Mundial. La falta de recursos económicos en los principales estudios llevó a cineastas como Roberto Rossellini y François Truffaut a utilizar los elementos tal cual estaban en las calles. Fue así como surge tanto en el neorrealismo italiano como en la nouvelle vague (esta última inspirándose en la primera) una forma de conciliar lo ético y lo estético, planteando entonces que los filmes se han de desarrollar en espacios reales que tengan las condiciones mínimas para que la imagen se constituya en la película. Es por ello que en la década de los sesenta abundan los exteriores y las paredes blancas, ambas condiciones permitían una filmación sin problema. De aquí se desprende una luz no significativa, luz neutral que es tan desapercibida como lo es en la vida real; las filmaciones son realizadas en lugares de mucha luz (como ocurre en *La Coleccionista* de Eric Rohmer) o con el mínimo de equipo eléctrico, que era dirigido generalmente al techo, dando una luz tipo “acuario”, donde todo contaba con la suficiente claridad para ser visto.

La concepción heterogénea se manifiesta a la vez, como una *respuesta* a la concepción homogénea. La crítica que se le llegó a hacer a la primera tendencia fue que dada la neutralidad de su expresión, había llegado a un empobrecimiento del arte de la iluminación. Ya no existían los relieves y los colores no podían contrarrestar aquello. El principal objetivo de la luz heterogénea consiste en reemplazar el arte de la iluminación

por el *arte de la luz*. En esta variante de la luz moderna, las luces de la ciudad se vuelven fuentes lumínicas también: los neones y la luminaria pública comienzan a tener espacio dentro del cine moderno. Los principales precursores de esta concepción han sido Jean Luc Godard junto a Raoul Coutard, y Wim Wenders junto a Robby Müller.

Y si bien actualmente hay una tendencia clara hacia lo moderno en sus dos tipos, las mezclas e hibridaciones son evidentes en ciertos autores. En una vuelta al origen, como suele darse en el arte, la expresión de la luz y el lenguaje cinematográfico como un todo se enriquece de formas y nuevas tendencias. Sólo así es posible explicar que autores como Wim Wenders haya tenido el deseo y la idea de trabajar con Henri Alekan, director de fotografía francés con evidente tendencia clásica-barroca. Esto de alguna u otra forma identifica a cineastas alemanes que como Wenders, poseen una tradición fílmica ligada al expresionismo, que ha dejado, quiérase o no, una importante huella en el inconsciente del arte alemán.

La luz en Tarkovski, influencia histórica y pictórica

De lo histórico

La obra fílmica de Andrei Tarkovski se enmarca en el llamado cine moderno. Aquel cine que fue más allá de la imagen-movimiento, que fue capaz de introducirse en mundos que el cine clásico no había explorado. Desde sus primeros filmes, Tarkovski revela una búsqueda singular, tanto por los elementos formales como por lo que deseaba transmitir a través de su obra. Sin embargo, esa búsqueda no hubiese sido la misma de no haber estado influido por distintos autores que habían sido los precursores del nuevo cine, aquellos que dieron los primeros pasos en la concepción de una imagen que se identificará más con la verdad del ser humano, un cine que se independizara de la industria del entretenimiento, no por capricho de mantenerse al margen, sino porque su objetivo principal no era el de *entretener* a una masa de espectadores, sino entregarles obras en el que fueran también ellos quienes reflexionaran sobre lo que estaban viendo.

Si bien Tarkovski inició sus estudios, y siguió toda su carrera bajo un régimen de gobierno que no permitía ciertos intercambios culturales con otros países, en la escuela de cine soviética, VGIK, tuvo acceso a filmes de autores como Dreyer, Bresson y Buñuel, autores paramodernos que en los años treinta y cuarenta ya demostraban que el cine podía ser un arte complejo y reflexivo. Los años de estudio de Tarkovski coinciden además con la revolución que fue el *neorrealismo italiano* y también con la *nouvelle vague*. Ambos movimientos, serían los principales responsables de poner en escena el llamado cine moderno, un cine que se desprendía de los cánones convencionales de construcción de guiones, y que eran capaces de abandonar los estudios (fuese por necesidad económica o estética) para realizar una cinematografía desde la verdad de las calles y el exterior. El mundo se volvía el principal escenario de los filmes, y eso no era indiferente a los jóvenes estudiantes.

De la quizás extraña mezcla de los primeros pasos de los movimientos del cine moderno, de la influencia de los autores paramodernos, del contexto histórico y territorial, de las enseñanzas cristianas de su madre, de la lectura de los clásicos rusos, y la contemplación de libros de arte, surge la concepción de imagen de Tarkovski. Una

imagen enigmática, que se pasea entre lo moderno y lo neobarroco, que hace intenso uso de los movimientos de cámara, de los planos secuencias, con una puesta en cuadro que recuerda a los pintores renacentistas, una obsesiva perfección en los encuadres; una imagen que transmite una realidad alucinada, una espiritualidad profunda y una empatía por *sentir* el mundo y no sólo mirarlo superficialmente.

Tarkovski trabajó con cuatro directores de fotografía. El primero comenzó junto con él en la escuela de cine. Vadim Yusov fotografió y realizó cámara en los primeros cuatro filmes: *La Aplanadora y el Violín*, *La Infancia de Iván*, *Andrei Ruvlev* y *Solaris*. *El Espejo* y *Stalker* fueron fotografiadas por Georgi Rerberg. Giuseppe Lanci estuvo a cargo de la imagen de *Nostalghia*, y Sven Nykvist trabajó en *El Sacrificio*. Las técnicas variaron en cada película, y eso es evidente en su imagen. Tarkovski trabajó con emulsión Sovcolor, Eastmancolor, color y blanco y negro; con diferentes técnicas de post producción en el tratamiento de la imagen, en especial para darle mayor contraste, disminuir la saturación o darle leves virados a sepia. El especial cuidado por la imagen es a simple vista evidente. Los cambios en ella dentro de la película no son azarosos, aunque muchas veces esa deliberación no tiene correspondencia con un significado especial. No sería posible definir que ciertas técnicas corresponden a las ensoñaciones y otras a lo verdadero. Quizás en las primeras películas hay una división más evidente, como sucede en el caso de *La Infancia de Iván*, donde uno de los *sueños* o *alucinaciones* es evidenciado con una imagen negativa. Pero a partir de *Solaris* (puesto que *Andrei Ruvlev* está filmada casi en su totalidad en blanco y negro) la integración de las distintas técnicas se daría de una forma que pareciera intuitiva y visceral.

Todos los filmes tienen una misma concepción de imagen, sin embargo, es una concepción que va madurando a través de los filmes, que va creciendo y depurando. Por lo mismo, el primer trabajo de Tarkovski, tesis realizada en su escuela, titulada *La Aplanadora y el Violín*, es aquel que más se escapa a la unidad de los demás filmes. Aún así, en él se intuyen ciertas tendencias que desarrollaría el cineasta ruso a contar de *La Infancia de Iván*, siendo esta una primera transición a lo que sería su obra.

La luz que el cineasta ruso ha utilizado en cada una de sus películas no corresponde por completo a una tendencia moderna, y sin embargo, es posible afirmar que se encuentra bajo una de sus aristas. No sería posible afirmar una concepción

homogénea porque simplemente parte de la imagen tarkovskiana es el juego con el cambio en la estética de la imagen dentro de un mismo filme. En ese sentido, podría estar más cercana a la concepción heterogénea, y sin embargo, tampoco tal tendencia lo identifica por completo. Pues si bien, hay una utilización de la luz tal cual está en ciertos lugares, si es evidente que de igual manera hay una suerte de manipulación en su resultado. Es decir, aún cuando la luz natural sea utilizada tal cual es, como ocurre en *El Sacrificio*, esta luz está cargada de un sentido distinto al de su naturaleza, una carga no siempre definible, pero que es el elemento que provoca la extrañeza y el misterio en los filmes de Tarkovski. La luz en la imagen del cineasta ruso tiene la tendencia a dar varios sentidos, tal cual lo haría la luz neobarroca. Sin embargo, el dar varios sentidos es también una forma de expresar la *carencia* de sentido.



La Infancia de Iván (1962)

La luz de Tarkovski es más cercana a la luz de los pintores renacentista, y está evidentemente influenciada por la obra de Leonardo da Vinci. Sus imágenes causan, como lo hacen también los cuadros del pintor italiano, sensación de lo sublime y lo siniestro a la vez, impregnando un carácter enigmático no sólo por los personajes que transitan en sus filmes, sino también por los lugares que habitan, por los espacios que recorren. La luz se vuelve más bien una acompañante más de los personajes tarkovskianos, en especial de sus protagonistas. Si bien en *La infancia de Iván* la luz interior de los cuarteles es inevitablemente expresionista ya que las fuentes son principalmente velas y lámparas a gas, la decisión tomada por Tarkovski que fortalece esta concepción es encuadrar tanto para los personajes como para sus sombras, incluyendo incluso contrapicados que provocan que la sombra se imponga por sobre los personajes. Pues, en *Andrei Ruvlev* sucede algo similar, dada las fuentes lumínicas, y sin embargo, en este filme, la decisión de los encuadres es de una concepción completamente distinta. Los contrapicados

desaparecen, la cámara está principalmente a la altura de los personajes, por lo que sus sombras pasan a ser parte del segundo plano, perdiendo así la importancia otorgada en el anterior filme.

El salto al color en *Solaris* es radical. Más aún si se piensa que sólo *La Aplanadora* y *el Violín* había sido realizada en las mismas condiciones. Mientras este primer trabajo evidencia la influencia de películas de corte más clásicas como es *El Globo Rojo* de Lamorisse, *Solaris* se impone con una iluminación más cercana a la moderna. La primera parte que transcurre en la casa paterna de *Kris*, está más bien compuesta de acuerdo a la luz natural que tiene el lugar. La saturación de color es leve, pero funciona al provocar un embellecimiento de manera natural del paisaje que rodea la casa. En la estación hay una luminosidad que provoca el predominio del color por sobre las sombras. No hay una exaltación de los claroscuros, ni de grandes contrastes, a excepción de la biblioteca, que por concepto espacial, suelen tener menos fuentes lumínicas, y de distinta calidad a la de espacios de movilización constante. Hay momentos del filme donde ciertos planos están en blanco y negro, o inclinados a lo cálido, no obstante no tienen una significación especial, simplemente existen.

El Espejo es audaz tanto en su contenido como en su formal. En este filme, Tarkovski se tomó la libertad de mezclar blanco y negro, color y virado a sepia sin ninguna correspondencia como podría haber ocurrido dado que el filme transcurre en dos tiempos distintos: pasado de sus madre *Maria* y presente con su mujer *Natalia*. Incluso, hay en medio del filme, imágenes de la guerra civil española, que en esta forma aleatoria de asignar color o blanco y negro a las imágenes, se integra de manera que no rompe con la estética del filme. Al igual que en *Solaris*, Tarkovski nuevamente aprovecha al máximo la belleza natural de los paisajes rusos que aparecen en pantalla. La cabaña de *Maria* es rodeada por un campo verde que es constantemente movido por el viento y el patio es un bosque de abedules. Lo campestre también se revela cuando *Maria* debe vender sus aros para ganar algo de dinero.

En *Stalker* hay precisamente dos tratamientos en la imagen: aquel con el que comienza el filme, un sepia de alto contraste, y el otro que corresponde a la zona, que es color con leve tendencia a la saturación. La estética de la primera parte pareciera revelar la decadencia del mundo que habita el *stalker*. La zona, en cambio, pareciera ser más

bella, aunque tal belleza se ve atravesada por lo siniestro cuando la cámara indaga en sus detalles. En *Nostalghia* es posible captar la influencia italiana. Tarkovski asegura que cuando la vio, su oscuridad le pareció precisa para el estado de melancolía del personaje. En este filme, hay un preciso cuidado por lo que se ilumina, pues gran parte de la imagen está en la sombra. El juego con las sombras de los pilares en la iglesia de la Madonna del Parto, con el contraluz en el pasillo de la piscina y lo lúgubre del espacio que habita *Domenico*, demuestran una luz con marcada tendencia al neobarroco. *El Sacrificio*, por su parte, está marcado por una tendencia que el director de fotografía, Sven Nykvist, manejaba perfectamente. En este filme, se aprovecha las favorables condiciones de la luz natural que ya había estudiado junto al cineasta sueco Ingmar Bergman. Es por ello, que las ventanas de la casa en este filme se vuelven esenciales a la hora de un interior, mientras en los exteriores se desarrollan secuencias también importantes para la historia. Tarkovski logra con ello, además de lo sublime/siniestro, una anacronía del espacio, atemporalidad que se refuerza además con la puesta en escena, como el mobiliario y el vestuario de los personajes similares a una obra teatral.



Andrei Gorchakov en su habitación. Nostalghia (1983)

Los movimientos de cámara y encuadres en Tarkovski son también parte de un sello característico en su obra. Y si bien siempre hubo en su filmografía el impulso de mover la cámara, estos de igual forma se fueron depurando con el avance de los años. Lo que en un principio se trataba casi simplemente de seguir a los personajes, lentamente fue convirtiéndose en una interiorización de ellos. Es por ello que en las primeras películas, el recorrido de la cámara es igual al del o los personajes que se encuentren delante de ella. Sucede en *Andrei Ruvlev* en la escena del juglar, en la cual todo el tiempo él está en campo cantando su canción. En *Solaris* la cámara se vuelve un poco más

autónoma, desplazándose muchas veces sin el personaje en campo, sino reencontrándolo después, en el llamado *raccord de appréhension retardada*. Los movimientos de cámara se simplificarían en las siguientes películas, en especial en las dos últimas, es posible comprobar que el recorrido es sólo lateral al personaje, manteniendo siempre la misma distancia, o longitudinal, recto hacia el interior del cuadro, o en retroceso. Estos tipos de planos de larga duración son los que quizás caracterizan más precisamente la obra tarkovskiana, pues además se corresponden con el tipo de encuadre que abunda en sus filmes, en los cuales, el punto de fuga está en el centro, provocando tanto los movimientos longitudinales como cierta cualidad imágenes planas, o bidimensionales. La maestría se reconoce en Tarkovski, pues es quizás una de las formas de encuadrar más complejas que existe.

De lo pictórico

La capacidad de un autor de cine de tomar otras artes, impregnarse de ellas para luego reutilizarlas es una de las bases para afirmar(¿) que el cine es el arte que reúne a todas las demás, que se sirve de ellas para la creación de nuevas obras, sin que esto signifique que la imagen sea un simple reciclaje de otras disciplinas. De ser así, el cine no sería más que un recipiente y vía de expresión y no un arte en sí mismo. La gran diferencia está al momento de crear la nueva obra, pues las otras artes están, pero conjugadas de una nueva manera, interpretadas, desplazadas a nuevos significados.

La influencia de la pintura en el arte de la fotografía cinematográfica es una característica común en distintos autores de cine. Sin embargo, en la filmografía de Tarkovski, la capa pictórica tiene una importancia vital para comprender tanto la narración, como el sentir de los personajes. Es posible que el autor ruso haya intuido cierta conexión entre el arte de la pintura y su forma de plantear el arte del cine, pues el artista plástico contiene en la esencia de su arte una problemática del tiempo que con las mismas capacidades de la disciplina ha de intentar resolver. El pintor no ha de mostrarse ajeno en ahondar en el *“desacuerdo entre la lentitud del pintor y la infinita rapidez del destello a pintar”*³⁵. Y la cuestión del tiempo no es ajena al cine de Tarkovski tampoco. Además, sin lugar a dudas, Tarkovski logra unir el arte de la fotografía en cine con el de la pintura, incorporando principios compositivos, motivos y elecciones estilísticas propios de una escuela, tendencia o movimiento. En ese sentido la dirección de fotografía es una pequeña heredera (breve en años de vida y no calidad de existencia) que se ha beneficiado de tal interrelación adquiriendo con el tiempo, no sólo expresión propia y autonomía, sino un enorme refinamiento, hasta el punto de haber llegado, en la actualidad, a influir en las artes visuales. Por ello, el salto cualitativo se provoca cuando Tarkovski no se limita sólo a *mostrar* obras pictóricas de distintos maestros, sino que, además, es capaz de aplicar sus principios y formas de composición en sus encuadres, y también logra capturar la esencia de los personajes a través de una obra pictórica.

³⁵ Jacques Aumont, *El Ojo Interminable*

Sin embargo, esta influencia pictórica no es producida sólo por el arte en sí. Tarkovski no recurre a diversos artistas sin conexión alguna entre ellos. Las pinturas que en la filmografía del ruso se vuelven recurrentes tienen características en común en el cómo resolver la problemática del tiempo. Y esas disciplinas que influyen la obra tarkovskiana pueden concentrarse principalmente en dos periodos, o flujos, distintos de la historia de la pintura, sin que ello signifique que no aparezcan otras obras ajenas a tales periodos, pero en su análisis, entenderemos que tampoco se alejan de sus principios. Uno de ellos es la pintura bizantina, incluyendo también lo relacionado al mundo bizantino, y la otra influencia es el renacimiento italiano, en especial la obra de Leonardo da Vinci y de Piero Della Francesca. La influencia de ambas no se cruzan ni se combinan, sino más bien aparecen de manera independiente de acuerdo a la película que se trate. Es más, es posible esbozar la existencia de una evolución de la una a la otra, pues la influencia de la pintura bizantina en sus primeras películas es más que evidente: las pinturas citadas – basta con ver *Andrei Ruvlev*, película basada en el pintor bizantino ruso del mismo nombre- circulan sobre las ideas bizantinas; pero lentamente comienza la incorporación de la influencia del renacimiento italiano ya no sólo como referencia literal, sino en la composición de planos y en la fotografía de sus películas, siendo en esto último, de gran relevancia la influencia de Leonardo.

En esta relación de pintura y cine en Tarkovski se han distinguido por lo menos, tres distintos niveles de presencia³⁶. Un primer nivel compuesto por la exposición de las propias obras pictóricas como parte de la puesta en escena. Un segundo nivel que tiene relación con la composición y control de la luz, y que compromete a la dirección de fotografía; y un tercer nivel en el que las obras pictóricas son una vía para revelar la interioridad de los personajes. Los tres aspectos, claro está, no son necesariamente independientes entre sí, sino que, tal como pueden aparecer solo una de las característica, bien pueden estar dos o incluso los tres a un mismo tiempo o en una misma imagen.

La obra que inaugura la inclusión de obras en sus filmes es el grabado de Dürer, *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* en *La Infancia de Iván*. El pequeño la observa atento, como si comprendiese que en esa imagen está la mejor interpretación de los horrores de

³⁶ Capanna, *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*. Pablo Capanna cita a Vincent Pelissier-Tahsin quien en su texto *Tarkovski cinéaste?* establece que el autor ruso está más cerca a la plástica que al cine.

la guerra, horrores que el ha presenciado y vivido en carne propia. La obra de Dürer es descompuesta en varios planos fijos en los cuales la cámara se introduce en el grabado, graficando de mejor manera cada detalle de la obra.

En *Andrei Ruvlev*, la influencia de los iconografistas rusos es evidente en la historia misma. *La Trinidad*, el ícono por el cual la cámara se pasea al final del filme, es la vuelta de *Ruvlev* a los pinceles, a expresar todo su talento en su obra cumbre. Con ella, se ha entregado por completo a Dios. Pero además, el ícono de *La Trinidad* no sólo es la culminación de *Andrei Ruvlev*, sino también es convertido en un verdadero emblema de los primeros filmes de Tarkovski. El ícono del medioevo, aparece en el cuarto de *Kris Kelvin* en *Solaris* y también está como afiche de película en la casa de *Alexei*, en una sugerente autoreferencia – como toda la película- al director, en *El Espejo*. También se encuentra en la casa del *stalker*; mientras que en *El Sacrificio*, Alexander ve los íconos rusos en un libro que le ha regalado Víctor. Los íconos, y en especial *La trinidad*, revelan la cercanía de los personajes con Dios y con la fe. Así también revela su lejanía, como ocurre en *Stalker*, cuando el guía, el *Profesor* y el *Escritor*, se encuentran fuera del cuarto de los deseos, y el plano los muestra en una posición de composición similar al de *La Trinidad*, sin embargo, a diferencia del ícono en que los ángeles se confrontan al estar los tres alrededor del cáliz, los personajes de *Stalker* se dan la espalda; las discusiones han sido varias ya a esas alturas, y ya han descubierto que nada hay de común en ellos, excepto el cuarto de los deseos.

Las obras de Brueghel tienen también una relevancia en el cine de Tarkovski. Son cuadros de él los que aparecen colgados en la pared de la biblioteca en *Solaris: Paisaje con caída de Ícaro*, *La Torre de Babel*, *La Trilla* y *El triunfo de la muerte*. Los cuatro aluden a un solo tema: algunas de aquellas empresas que el hombre comenzó con el fin de traspasar algún obstáculo de la naturaleza, y fracasó. ¿Una crítica a la carrera espacial? Tal vez sí, tal vez no.

De Brueghel es también *Cazadores en la nieve*. La imagen fue utilizada en distintas ocasiones por Tarkovski. Una primera fue en *Solaris*, donde el cuadro era el fondo del momento de levitación entre *Kris* y *Harey*. Es también la inspiración de composición tanto para la escena de la crucifixión en *Andrei Ruvlev*, como para el niño en *El Espejo* que ha tenido un entrenamiento militar.

La mujer con una rama de enebro de Leonardo da Vinci, tiene una gran similitud con la actriz Margarita Terechova, quien interpreta a *Maria* y *Natalia* en *El Espejo*. Quizás por esa misma razón, Tarkovski le dedica más de una plana en su libro para describir la obra y para plantear las similitudes con la actriz. Y además por la idea que sugieren las obras de Leonardo: lo sublime y siniestro a la vez, lo atractivo y repelente. Precisamente lo que declara *Otto*, el cartero en *El Sacrificio* :”¡Dios mío, qué siniestro es! Leonardo siempre me ha infundido pánico.

La *Madonna del Parto* de Piero Della Francesca aparece en el comienzo de *Nostalghia*. La imagen no sólo está por si misma, sino también por lo que significa: aquella que puede otorgar el milagro de la fertilidad. Tarkovski la muestra en un primer plano, revelando una similitud con Eugenia, la mujer no creyente de la historia. *Gorchakov*, más adelante, hará el comentario que su mujer rusa se parece a la misma pintura.

Leonardo se presenta fuertemente en *El Sacrificio*. Su obra *La Adoración de los Magos*, sienta precedente en la historia. La primera que abre los créditos de la película, es un plano detalle de tal pintura. Se trata de lo que uno de los magos entrega al pequeño Jesús, aludiendo directamente al regalo, del que luego *Otto* comentará que es también un sacrificio. El regalo ha de ser un sacrificio. El sacrificio a su vez, es un regalo a la humanidad.

La composición de los encuadres en su último filme, tiene mucho que ver con las composiciones de Leonardo. En los que los personajes se distribuyen de manera longitudinal a cámara, pero utilizando de la mejor forma de zona áurea. La composición provoca triángulos, hayan res personas o no. La iluminación es de color rojizo tal cual las pinturas del renacimiento italiano. Tarkovski, supo capturar lo mejor de Leonardo y fue capaz de hacerlo propio.

III. *El tiempo en Tarkovski*

*“La fuerza del cinematógrafo consiste precisamente
en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación
con la materia de esa realidad que nos rodea cada
día, o incluso cada hora”*

Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

La cuestión del tiempo se presenta en el cine moderno como uno de los ejes medulares del hecho cinematográfico. Así como la luz se expresa en lo moderno como una capa no significativa de un film, indiferente a nuestra existencia, el tiempo trata de ser capturado por las imágenes de la forma más verdadera. En este cine, el tiempo deja de ser una variable indirecta del movimiento, la imagen-movimiento desaparece para dar paso a la imagen-tiempo, donde la duración de los planos prevalece y donde el movimiento se constituye en función del tiempo. Las películas comienzan a componerse por planos de larga duración en los que los actos de contemplación, del vagabundeo de los personajes, su tránsito por espacios indiferentes o vacíos transmiten una emoción vaga e inexpressable de los momentos y de los seres que participan de pequeños acontecimientos del banal cotidiano hasta disolverse en un hormigueo de sensaciones o extraviarse en el delirio, lo irrisorio o la alucinación y que, sea lo que sea, representa el proceso, el flujo temporal que el cine registra con la menor intervención en su naturaleza indivisible.

La imagen-movimiento representa en cierto modo una limitación en tanto presenta el tiempo en su forma matemática de aprehenderlo, en su concepción cronológica que permite su división y facilita su comprensión en la vida práctica. En nuestro diario vivir las expresiones de ayer, hoy y mañana –pasado, presente y futuro- permiten asir el tiempo como variable comprensible y atribuible a nuestra estancia en la existencia, a la idea de una duración de ésta y ubicación en un espacio-tiempo reconocible y común para todos; las emociones subyacen a los acontecimientos ocurridos, se corresponden a lo concreto que se presenta en la imagen, otorgándole una calidad de imágenes externas y superficiales. No se trata de un cine que niegue las emociones, en ningún caso, pero

tampoco entrega estados emocionales puros que comprometan el tiempo como espacio de expresión de su esencia, ese estado único, personal y capaz de ser comprendido sólo por la intuición del otro, por esa suerte de sexto sentido que une a las personas, sino más bien sucede que estas emociones se presentan a través de actos representativos, utilizando el espacio y las situaciones como forma de asirlos.

El tiempo se presenta en la imagen-movimiento además como una variable que se construye a través del movimiento, es decir, el tiempo se construye a partir del montaje de los planos, de su división y puesta en cuadro (decoupage), creándose en la acción de montar el ritmo de una película. Es posible decir que la tendencia orgánica dialéctica de la escuela soviética utilizaba estas formas de construcción en sus películas, y a estas mismas tendencias se opone Tarkovski en sus obras; pues no sólo no concibe la posibilidad que una película sea construida en la mesa de montaje³⁷, sino también se muestra contrario de la opción del montaje, ni participa del planteamiento que dos conceptos antitéticos produzcan una tercera idea, pues *“un juego conceptual no puede ser la meta de ningún arte y su naturaleza tampoco es una asociación arbitraria de conceptos”*³⁸.

La naturaleza del cine está en el dominio que tiene el ritmo en la imagen cinematográfica, y dentro de ésta, el flujo de tiempo expresado en un plano, tiempo que no se disecciona, y que se presentan en la obra de Tarkovski como plano de larga duración o plano secuencia, recurso fundamental para el desarrollo de su cine. Pues la primera acción de respuesta en contra de la vanguardia que le precedió, y probablemente obligada referencia³⁹, es no utilizar planos cortos para ser montados, sino establecer los flujos de tiempo dentro de estos planos de larga duración, tiempo fijado, de una consistencia y tensión temporal única pero que se relacionan entre planos, siendo así el montaje natural consecuencia, forma de unificación las distintas presiones de tiempo que se desprenden de las imágenes. *“El principio (estético) consiste en que el hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar*

³⁷ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*. En el capítulo *La Imagen Cinematográfica*, Tarkovski expone que el flujo de tiempo es realmente capturado en su esencia en películas como *Sleep* de Andy Warhol, o en una realizada por Pascal Aubier y no en el montaje propuesto por Kuleschov y Eisenstein

³⁸ *Idem*

³⁹ Aclarando que probablemente, esta *obligada referencia* quizás no era causada tanto por la escuela de cinematografía soviética, sino más bien por el sistema ideológico gobernante de ese entonces, que establecía el cine no sólo como una entretenimiento para las masas, sino también un medio con fines propagandísticos y de enseñanzas.

de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo prolongado (en teoría, incluso eternamente).⁴⁰

Tarkovski aparece en la escena cinematográfica cuando la imagen-tiempo se ha consolidado como el factor decisivo del cine moderno. Se yergue, al igual que Herzog, como uno de los representantes más importantes de lo que Deleuze denominó la *imagen-cristal*. La capacidad de Tarkovski de darle a cada una de sus imágenes una inyección de infinitud, donde los tres tiempos conviven de manera armónica, lo posicionan dentro de los maestros del cine moderno no sólo por las consecuencias estéticas de esta nueva forma de concebir una obra cinematográfica, sino también por la capacidad que demuestra al lograr transmitir una de las teorías sobre el tiempo más fascinante de los últimos tiempos⁴¹.

La dialéctica de las imágenes de la percepción y el recuerdo, de lo real y lo imaginario, de lo físico y mental, por nombrar algunas, se encontraba más bien en un amplio circuito donde las imágenes se persiguen las unas a las otras sin cesar. Este amplio circuito está compuesto a su vez por distintos circuitos más pequeños, siendo el más pequeño de ellos el de la imagen actual y virtual, que son la base de la imagen-cristal y que remite a la idea que a una imagen actual le corresponde otra, tal cual un espejo o un doble denominada virtual. Sin embargo, en esta perseverante persecución, las imágenes son remitidas a un punto de *indiscernibilidad*⁴², cuya máxima expresión estaría precisamente en el círculo más pequeño, en la coalescencia de la imagen actual y virtual. Esta imagen-cristal posee dos caras que no se confunden, ya que lo actual se vuelve virtual, y lo virtual se vuelve actual sin dejar de ser lo otro, pues es una relación que se presupone reversible. La indiscernibilidad *“no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu, sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza”*⁴³. El caso más simple que explica la imagen-cristal es el espejo. La imagen virtual aparece en el reflejo, pero este reflejo se vuelve actual

⁴⁰ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

⁴¹ Teoría desarrollada por el filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), y sobre la cual Deleuze ha basado su estudio de *La Imagen-Tiempo*

⁴² Gilles Deleuze, *La Imagen-Tiempo*

⁴³ Gilles Deleuze, *La Imagen-Tiempo*

dejando la primera imagen fuera de campo. Así, en una imagen llena de reflejos, como sucede en *El Ciudadano Kane*⁴⁴, cuando el protagonista atraviesa un pasillo con espejos en la pared y el espacio es invadido por varios dobles de él, las imágenes virtuales proliferan, y el conjunto de ellas absorbe la actualidad del personaje, y se transforma en una virtualidad más entre las otras.

La irreductibilidad de la unidad indivisible de la imagen actual y virtual nos lleva a interrogarnos sobre su coalescencia y cómo se explica ello. El texto de Deleuze remite en lo fundamental a planteamientos bergsonianos sobre el tiempo para encontrar ahí la respuesta. *“Tomemos el más permanente de los estados internos, la percepción visual de un objeto exterior inmóvil. El objeto puede permanecer idéntico y yo puedo mirarlo desde el mismo lado, bajo el mismo ángulo, con la misma luz: la visión que de él tengo no por ello difiere menos de la que acabo de tener, aunque no fuera más porque la visión ha envejecido un instante. Ahí está mi memoria, que inserta algo de ese pasado en este presente”*⁴⁵. La imagen actual es el presente, pero el presente pasa, está en constante cambio, por lo que se podría decir que pasa a ser pasado para que un nuevo presente lo reemplace. Es necesario que algo esté pasando mientras es presente. Es así como la imagen actual es el presente que está pasando, y el pasado corresponde a la imagen virtual; la imagen es presente y pasado al mismo tiempo.

Lo que en un comienzo Bergson plantea como la percepción de la duración desde un yo, es decir, donde el tiempo es percibido desde nuestro interior, se transformará después en todo lo contrario, pues la sola subjetividad es el tiempo, es la interioridad dentro la cual nosotros existimos; interioridad no vista ya desde un yo sino desde lo absoluto. Y no sólo eso, pues el hecho de la coexistencia del presente y del pasado, del hecho que el presente transcurra, nos lleva también a la idea que en ese transcurrir está también su devenir. Pues el tiempo realiza una operación fundamental que es su desdoblamiento en presente y pasado, es decir, se entiende también como el desdoblamiento del presente en *“dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado”*⁴⁶. El tiempo es inmanente al mundo, al universo; todo en ello, en su presente, trae consigo el pasado y lleva al futuro, al devenir; coexisten en un mismo plano sin ser lo mismo ni confundirse, sino en su coalescencia. La facultad de

⁴⁴ Filme del directo norteamericano Orson Welles realizada en 1941

⁴⁵ Henri Bergson, *Memoria y Vida*

⁴⁶ Gilles Deleuze, *La Imagen-Tiempo*

la percepción de un tiempo homogéneo no es más que una ilusión, como si la conciencia ocupara una sucesión de hechos físicos como reguladores del tiempo, otorgándole la calidad de homogeneidad y cronología. Pero al lograr separar esta facultad, nos encontraríamos con la percepción del tiempo heterogéneo, que es la duración real, condición que pueden ser encontradas también en el estado onírico, en el sueño, pues en ese estado las funciones orgánicas se reducen, y la comunicación entre el yo y el exterior se modifica, ya no se mide de manera matemática o cuantitativa, sino, que pasa a ser una percepción *cualitativa*, donde el instinto se expresa en su estado más puro. En la vigilia podemos encontrar momentos en que percibimos el tiempo en su estado cualitativo, pero la conciencia necesita distinguir, por ello se contenta más con la percepción cuantitativa del tiempo homogéneo, pero que ello tiene como consecuencia el anular paulatinamente su otra capacidad.

“¿Qué ancestral habla a través de mí? Yo no puedo vivir al mismo tiempo con mi cabeza y mi cuerpo. Por eso no consigo ser una sola persona. Soy capaz de sentir infinitas cosas al mismo tiempo (...)”⁴⁷

La comparación de los planteamientos que realiza Tarkovski a través de su obra cinematográfica con la disciplina de un poeta es muy común entre críticos de cine y espectadores aficionados a su obra. Y si se analiza a partir del tratamiento que Tarkovski emplea en sus filmes, tratamiento que involucra el tiempo a través de la imagen-cristal es posible establecer que, al igual que un poeta, Tarkovski tiene la capacidad y la cualidad de construir imágenes poéticas. *“La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta que profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa.”⁴⁸* Con ello es posible afirmar que, al contrario de lo que muchos podrían creer, el cine de Tarkovski, con su poética, sus elementos oníricos, y la extraña conexión de los elementos del mundo, no es ajeno a la realidad de cada día, es lejano quizás, a toda concepción de lógica racional y cuantitativa de la realidad, pues su esencia consiste en construir un mundo más fiel a la percepción emocional y del sentir del mundo que nos rodea.

⁴⁷ *Nostalghia*, 1983. Discurso final de Domenico.

⁴⁸ Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*

Las imágenes-cristal están presentes en toda la obra de Tarkovski, y, tal como ya hemos planteado sobre la evolución de su obra, este tipo de imagen también se ciñe a una evolución dentro de los filmes. Tomando el ejemplo más básico, la reflexión en un espejo, nos daremos cuenta como ese elemento se evidencia desde *La Aplanadora y el Violín*, tanto en la imagen de la vitrina que se desdobra en varios reflejos, como en el final cuando primero, la madre que no ha dejado a su hijo salir con un extraño, siendo que ella nos parece más ajena por su ausencia durante el resto del filme, se ve reflejada en el espejo de su pieza. En el plano siguiente, el mismo *Sasha* tendrá su doble en el mismo espejo y será acompañado por el reflejo de un reloj, los elementos, que podrían resultarnos algo literales en este último plano, evidencia cierta intuición de Tarkovski sobre lo que llegaría a desarrollar en su cine acerca del tiempo.

En *Solaris* el juego con el espejo es más interesante puesto que, como un rayo de luz, se difracta en distintas direcciones, más parecido al ejemplo dado de *El ciudadano Kane*, pero incluso en niveles más profundos. Al llegar *Kris Kelvin* a la estación espacial se ve sorprendido por un acontecimiento que va más allá de la comprensión científica. La masa coloidal pensante es capaz de generar, de volver realidad los pensamientos de la conciencia. Al recorrer la estación, *Kris* ve a lo lejos a una mujer (siendo que en el lugar no deberían estar más que tres científicos); luego, al visitar a *Sartorius* en el laboratorio, sale de él repentinamente un enano. En el video que ha dejado *Giborian* aparece la misma mujer que *Kris* ha visto. Se explica que los *visitantes*, como han decidido identificarles, son productos de la conciencia y que *Solaris* los ha corporizado; de esta conciencia pueden surgir los miedos más profundos, o los deseos más intensos, y por ello se explica el temor de los científicos: al parecer, *Solaris* ha hecho real sus miedos. Para *Kris* es diferente, tras su primera noche en la estación aparece una mujer que resulta ser *Harey*, su esposa muerta. La imagen-cristal se torna oscura, opaca; en *Harey* encontramos una coalescencia infinita, su virtualidad podría corresponder tanto por ser una imagen de la real esposa como por ser parte de la conciencia de *Kris*, sin embargo podría ser imagen actual al existir de manera independiente a la muerte de la “verdadera *Harey*”. Mientras las condiciones no se precisen, no existirá discernibilidad entre ambas

caras de la imagen, ¿Es *Harey* imagen actual o una actualización⁴⁹ de su virtualidad? La imagen virtual que se vuelve actual, es visible y límpida; pero la imagen actual que se torna virtual es como un cristal recién desprendido de la tierra: oscuro y tenebroso. La cuestión puede asimilarse a dos hombres de ciencia que han elegido caminos distintos: uno toma aquella forma *iluminada* por la ciencia pura y el otro el camino oscuro de lo no oficial, pero que es iluminado por la aproximación a la fe, “¿*Qué es lo luminoso, el claro esquema científico de un corte de cerebro o la caja craneana opaca de un monje orando (iluminación)?*”⁵⁰

Harey busca en la maleta de *Kris* sus zapatos, pero se encuentra con una foto enmarcada de la esposa de *Kris*, pregunta quien es ella, se mira en un espejo y se da cuenta de la similitud. La imagen es alucinante: de establecer que la esposa muerta es la imagen actual, en el plano se reunirían distintos niveles de virtualidad: su doble en la fotografía, su doble creado por la conciencia de *Kris* y, a la vez, el reflejo de esta en el espejo. Pero es una forma de simplificarlo, puesto que la coalescencia en realidad se profundiza al no establecer la condición de la *Harey* creada por *Solaris*. Además, la imagen-cristal en este planteamiento va más allá de la cuestión del tiempo. Ya no es sólo pasado, presente y devenir a un mismo tiempo, sino también el deseo de *Kris* de la vuelta a la vida de su esposa, una actualización del acto de fe de *Kris*.

Tras ser sometido a un electroencefalograma que será la solución a los visitantes, *Kris* sufre de fiebre, y al parecer está delirando. Se encuentra en la estación espacial y *Harey* le acompaña. Ella está cubierta por su característico chal. Una segunda *Harey* (producto del delirio) se saca la manta y queda en camisón, la cámara panea y llega hasta la madre de *Kris* quien está vestida con el mismo camisón. El plano secuencia se sucede de varias *Harey* que transitan por el dormitorio de *Kris*. Entonces aparece en la casa de sus padres, *Harey* está frente a él y lo abraza, mientras en la mesa un adorno de vidrio se mueve y provoca un ruido. En el plano siguiente, quien lo está abrazando en realidad es su madre. Ella viste un vestido del mismo material del chal de *Harey*. Tras algunos diálogos, la madre aparece junto a *Kris* comiendo una manzana. La imagen ya no sólo se remite a la posibilidad de la coexistencia de los distintos tiempos en un mismo instante,

⁴⁹ Se ha de aclarar que la imagen virtual no se *actualiza*, pues no hay un desplazamiento, la actualización corresponde a la propia actualidad contenida en el propio circuito actual-virtual, puesto que “*es una imagen-cristal, y no una imagen orgánica*”. Gilles Deleuze, *La Imagen-Tiempo*

⁵⁰ Gilles Deleuze, *La Imagen-Tiempo*

sino que además el deseo de *Kris* de la vuelta de su esposa muerta se reproduce una y otra vez, generando varios cristales de doble cara idénticos entre ellos. Además, la coalescencia de la imagen de *Harey* con la de su *madre* nos introduce una nueva imagen cristal, en la cual la proyección de la madre en la mujer, más allá del reemplazo freudiano, remite a la idea de la vuelta de los muertos a la vida, revelando el carácter religioso cristiano de *Kris*.

Algo similar, pero en otras dimensiones ocurre en una secuencia de *El Espejo*, una especialmente con tintes oníricos. *Maria*, la madre de los pequeños, se moja el cabello, camina y llueve dentro del cuarto en que está. El techo cae a pedazos, se pone un chal sobre los hombros, sigue caminando. En el contraplano, aparece un cuadro que lentamente se vuelve menos luminoso. En él se refleja una mujer, reconocemos el chal de *Maria*. La mujer con la mano limpia el vidrio para ver mejor: en efecto, es *Maria* pero siendo mayor, casi anciana. Esta vez, el cristal muestra el devenir de la joven mujer de manera actualizada en el reflejo. Sin embargo, hay otro dato que agregar a esta imagen, pues, como ya hemos explicado en un capítulo anterior, *El Espejo* está basada en hechos reales ocurridos a Tarkovski. La historia de *Maria*, es la historia de su madre, y quien representa a *Maria* cinematográfica mayor es la propia madre de Tarkovski. Nuevamente, el juego de lo indiscernible, de la coalescencia en su mayor expresión se presenta en la puesta en escena. Pues al momento de reconocer el autor que el filme está basado en sus propios recuerdos, convierte su obra en imagen-cristal sobre imagen-cristal. Pues la imagen que se presenta no sólo contiene su propia duración, sino además está contenida en el tiempo real; en el tiempo de Andrei y su madre Maria. El reflejo quizás, entonces, no es el que está contenido en el cuadro, sino más bien, hay en esa imagen un constante intercambio de actual y lo virtual, y dentro de ello, la virtualidad de *Maria* se ha actualizado en el filme.

En *Nostalghia*, *Andrei* está dentro de unas ruinas. Allí hay agua estancada donde a él no le importa meterse. Bebe vodka y le acompaña un libro de poemas, una niña entra al lugar, *Andrei* le habla en lo que es más bien un monólogo. Está borracho, se muestra dolido y entristecido. En otro plano, *Andrei* aparece dormido (al parecer de resaca), un travelling nos muestra como el libro se está quemando. El siguiente plano está en blanco y negro (¿será un sueño?), *Andrei* está en un pasaje italiano, camina hacia cámara, el lugar parece vacío y en el suelo hay basura, pasa por delante de un ropero con un espejo,

luego se detiene y se devuelve, en off se escucha: *¿Mas por qué debería yo pensar en todo aquello? Ya tengo bastante preocupación. Mi dios, ¿Por qué hice todo aquello? son mis hijos, mi familia mi sangre, ¿Cómo pude? ¡Años sin ver el sol! Temiendo la luz del día ¿Por qué todo aquello? ¿Por qué esta tragedia?*. La voz corresponde a *Domenico*, sin embargo, la situación descrita podría ser de cualquiera de los dos. *Andrei* se gira hacia el ropero, abre la puerta, pero al verse en el espejo del mueble, en vez de su reflejo está el de *Domenico*. La cierra rápidamente. La imagen encierra dos presentes entrelazados de extraña manera, dos seres distintos que sin embargo comparten su virtualidad y actualidad. ¿Es acaso uno presente y el otro pasado o devenir? Sin duda, el plano resulta una de las imágenes-cristal más complejas en la obra tarkovskiana. Pues si bien es *Gorchakov* quien tiene la visión y quien se mira al espejo, la imagen especular no corresponde a su persona, no hay una relación directa. La correspondencia se establece sólo si planteamos que la imagen producida en el espejo es la actualización de la intuición de devenir del propio *Gorchakov*, la imagen reflejada es aquel en quien podría convertirse. Y en ese sentido, el plano se vuelve la esencia del filme, la imagen que encierra el todo.



Kris y Harey frente al espejo. Solaris (1972)



El reflejo de Maria mayor. El Espejo (1974)

“¿Pero, cómo se puede sentir el tiempo de un plano? La sensibilidad surge si tras el acontecimiento visible se hace patente una verdad determinada e importante. Cuando se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan sólo se insinúa algo que tras ese plano se extiende de, forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida.”⁵¹

⁵¹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

El plano secuencia

Como ya se ha afirmado antes, el plano secuencia es el dispositivo fundamental en el cine de Tarkovski. En él, el cineasta ruso encontró una primera forma de asir el tiempo en su condición indivisible. Pero además, es un recurso que completa la imagen-cristal de manera tal que potencia la sensación de la duración y de su esencia. Es quizás, uno de los elementos que diferencia al cine de Tarkovski del cine que se basa en los símbolos, en lo simbólico. Tarkovski aclaraba que el cine no puede ser concebido como un sistema de signos o símbolos, y que, al igual que los antiguos escritores japoneses, tales elementos debían ser rechazados. Por ello es también que en su texto *Esculpir en el Tiempo*, Tarkovski dedica especial atención a los haikus, pues en ellos hay una esencia de la escritura y su lectura abre su significado. Su interpretación puede ser ilimitada, y en ello estaría la esencia del arte. Y el arte de Tarkovski consiste no en realizar interpretaciones de la vida, sino en impregnar la imagen con una potencia de vida.

El plano secuencia tuvo su evolución, acorde al propio avance del cine de Tarkovski. En tiempo de duración, sin duda que avanzó hacia una maestría. Del promedio de dos minutos por los que se prolongan algunos planos en los primeros filmes, el autor ruso va perfeccionando su estilo en tomas de mayor duración. En *Stalker*, la escena que ocurre en el cuarto del teléfono dura seis minutos y medio; la caminata de *Andrei* con la vela en *Nostalgia* marca ocho minutos y fracción; mientras que la escena donde *Alexander* planta un árbol seco junto a su hijo en *El Sacrificio* se prolonga durante nueve minutos y veintiséis segundos⁵²

Al igual que la duración, la forma y sentido que van adquiriendo los planos secuencia también son parte del crecimiento del cine de Tarkovski. En los primeros filmes, predomina el fin formal del uso de los planos de larga duración, son principalmente descriptivos. La obsesión de Tarkovski no es sólo de realizar esos largos planos, sino además, con su concepción del montaje restringido, eliminar la percepción del corte, propósito que tiene su punto cumbre en la escena de *Stalker*, cuando los tres personajes viajan a La Zona en el motorriél. En imagen, durante toda la escena se nos muestran los rostros de los personajes, tanto de perfil como de espalda, hay algunos paneos y también

⁵² Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

hay cortes, sin embargo, la banda sonora con el traqueteo del carro, permite que los planos se fusionen de manera tal, que son recordados en general como un solo gran plano secuencia.

Esta es una sensación que se vislumbra ya en la primera secuencia de *Andrei Ruvlev*, que comienza con el primer plano de un globo aerostático, tilt down hasta las amarras. Plano general fijo de gente corriendo al otro lado del río, Yefim aparece desde derecha de cuadro en primer término seguido por un paneo; plano fijo de la gente aún corriendo al otro lado del río; corte a paneo de Yefim en una barca, la escena vuelve al plano fijo con las amarras del globo, seguido por un plano secuencia: Yefim aparece desde el río corriendo y rodea el edificio, al llegar a un pasillo, la cámara lo encuadra tanto a él como la salida del pasillo en el otro extremo longitudinal, creando un cuadro dentro de cuadro, un hombre pasa y se cae. Yefim entra y la cámara lo sigue, dobla a su izquierda por un pasillo, y nuevamente el marco de una puerta deja ver la figura de un caballo caminando por el campo (nuevo cuadro dentro de cuadro), Yefim vuelve al pasillo principal, la cámara aún lo sigue saliendo del edificio y llegando donde están los otros hombres con el globo y las amarras, Yefim sale de cuadro. Corte a Yefim en el segundo piso se asoma a una ventana (otro cuadro dentro de cuadro), Yefim sale de cuadro y la cámara se asoma por la ventana de manera autónoma, abajo la gente pelea. En otro plano, Yefim se acerca al globo y se agarra de algunas cuerdas y grita que corten las otras para poder elevarse. Desde un hombre rodeado de gente, tilt up hasta ver como tiran las cuerdas. El globo sale de cuadro en sentido ascendente. Subjetiva de Yefim en cenital desde las alturas. Corte a Yefim volando. Corte a subjetiva de caballos corriendo, tierra y agua. Se repiten ambas ideas, para luego dar paso a una subjetiva del choque contra el suelo. Corte a un caballo en cámara lenta revolcándose en la tierra y luego levantándose.

La escena corresponde a un hecho de características bastante narrativas: Yefim ha sido acusado de brujería y es perseguido por una turba. Sin embargo, lo que se da a entender está relacionado con la idea principal del filme. La escena explica el sentido de creación, como el hombre ha de entregarse por completo a su obra, deshacerse en ella para lograr concluirarla. Es el sentido religioso del arte, pues el talento del artista no le pertenece, sino que le pertenece a Dios. Por ello es que debe ponerse al servicio de él, no puede negarse. Así lo demuestra Yefim con el globo, también Boriska con la campana y el

propio Ruvlev con su ícono *La Trinidad*. Y si bien el plano secuencia es más bien literal a esta idea, la imagen del caballo final marca la diferencia: en ella no hay ni signos ni símbolos, sin embargo completa la idea fundamental del filme.



Caballo revolcándose. Andrei Ruvlev (1966)

En *Solaris* y *El Espejo*, los planos secuencias comienzan a ser una mezcla entre lo descriptivo de sus primeros filmes y lo contemplativo que en sus últimas obras llegará a desarrollar con maestría. La forma se va transformando, del seguimiento mayoritariamente fiel a la inclusión del personaje dentro del campo, pasa a una cámara más independiente, que deja salir de campo a los personajes para fijarse en los elementos que habitan el espacio. Los personajes por su parte, siguen moviéndose, provocando un reencuentro con ellos en una acción de movimiento con *raccord* de aprehensión retardada⁵³, otorgándole una agilidad y una elipsis no clásica a las escenas. Ejemplo de ello es la puesta en cuadro de la conversación que sostienen *Kris* y *Snawt*, en *Solaris*, en el dormitorio de este último, como lo es también el seguimiento a *Maria* en *El Espejo*, mientras recorre su casa después de ver a sus hijos comer. O el que le continúa cuando le cuenta a sus hijos del incendio que hay frente a su casa: los niños que están sentados en la mesa se levanta saliendo de campo por izquierda de cuadro, la cámara retrocede lentamente en un *travelling back*, el reloj suena tocando seis campanadas, una botella cae de la mesa. En off, se escuchan los gritos de los vecinos. La cámara gira a izquierda entrando en un pequeño pasillo. En la pared cuelga un espejo donde se ven ambos niños mirando el incendio desde el umbral de la puerta, sigue girando y aparece un tercer niño al cual sigue, con él de guía, la cámara sale al patio. Afuera llueve, y la casa está completamente en llamas. Estos planos secuencia, a la vez, contienen cada

⁵³ Noël Burch, *Praxis del Cine*

vez menos acciones de los personajes, se mantienen en un mismo espacio y las situaciones son más introspectivas.

El carácter contemplativo de los planos de larga duración irá adquiriendo mayor sentido en las distintas películas. En el comienzo de *Solaris*, Tarkovski hizo gran uso de estos planos, en los que no sucedía nada más que la contemplación de *Kris* por la naturaleza que le rodea. La idea se refuerza si sabemos que todo ese primer tercio de la película no existe en el libro de Stanislaw Lem. En esta introducción, conocemos la casa del padre de *Kris* y sus alrededores. La primera imagen sería la iniciación de un elemento constante en el mundo tarkovskiano: se trata de algas bajo el agua estancada. En el paisaje que rodea a *Kris* hay precisamente una lagunita, que se muestra esporádicamente durante los primeros minutos. Las plantas que crecen bajo el agua y como *Kris* se lava las manos en ella. El agua estancada volverá a aparecer en *Nostalghia* y también en *Stalker*. En esta última, la cámara va descubriendo distintos desechos mientras el *Stalker* duerme: una jeringa, papeles, un resorte, cuerda, alambres, una escopeta, parte de un calendario, monedas, un cuadro similar a un ícono; finalmente, la cámara vuelve al *Stalker* dormido, parte de su mano está también sumergida. El agua estancada en Tarkovski parece ser análoga al agua helada de vidrio que propone Deleuze al analizar un filme de Jean Renoir⁵⁴. Pero a diferencia del análisis al cineasta francés, el agua estancada en Tarkovski no revela la interioridad de los personajes, sus reales intenciones, y por ende sus contradicciones. Revela más bien la imagen-cristal del mundo; no sólo está el pasado como pareciera estar en los desechos en *Stalker*, pues incluso para el mismo Tarkovski el agua estancada, que a ojos de algunos críticos no era más que barro, tenía otro significado: “*Nunca veo el barro, sino la tierra mezclada con el agua, el limo donde nacen las cosas*”⁵⁵.

En *Nostalghia*, *Gorchakov* entra al lugar donde vive *Domenico*. De fondo musical, se escucha el comienzo del *Himno de la Alegría* de Beethoven. Es un pequeño espacio en cuyas paredes cuelga un cuadro y un perchero con una chaqueta, *Gorchakov* camina saliendo por izquierda de cuadro. La cámara espera un momento y gira hacia donde ha caminado el protagonista, describiendo una repisa en la pared, una escalera de madera de la que cuelga un paraguas, una ventana, hasta reencontrarse con *Gorchakov* quien se

⁵⁴ Gilles Deleuze, *La Imagen-Tiempo*

⁵⁵ Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

mira atentamente en un espejo, luego se gira hacia cámara y se apoya en la pared, manteniendo aún al personaje y su reflejo. La cámara se acerca en un travelling in hasta llegar a un primer plano del protagonista, quien gira su mirada. La cámara avanza sin el personaje, describiendo una botella, unas plantas hasta encontrar nuevamente a *Gorchakov*. Antes que la música llegue a su estribillo más conocido, es detenida y en off, *Domenico* le comenta que se trata de Beethoven. La cámara sigue un poco más, y en la pared está colgada una imagen de un bebé al parecer muerto. Más adelante, en otro plano, la cámara seguirá a *Domenico*, él se detiene frente al mismo espejo frente al cual estuvo *Gorchakov*, se mira detenidamente como dudando de su imagen. Es quizás un antecedente a la imagen del ropero que más adelante verá *Gorchakov*.

En *El Sacrificio* se despliega uno de los planos secuencia más complejos desde el punto de vista de la producción, y es además, aquel que encierra el desenlace del filme. *Alexander* ha logrado que todos se alejen de la casa, para que así, él, pueda cumplir con el sacrificio que ha ofrecido. Prende fuego a la casa, se toma un último vaso de coñac y coloca la música japonesa que tanto disfruta. El plano secuencia comienza compuesto con el protagonista observando desde el jardín cómo se quema la casa. Él se aleja y la cámara lo sigue, desde el fondo del plano, la familia se acerca corriendo, preguntándole a *Alexander* qué ha sucedido. Todos caen al suelo, mientras de la casa se escucha como suena el teléfono. *Alexander* corre en dirección a Maria que está del otro lado y se arrodilla ante ella, pero Víctor lo toma y lo aleja de ella. *Alexander* intenta volver, mas no le dejan, se lo llevan a una ambulancia que ha llegado, él no quiere subir; en el fondo del encuadre se ve llegar a Otto, el cartero. El protagonista corre de un lado a otro escapando de los doctores. Finalmente, y luego de un abrazo a su amigo cartero, decide entrar en la ambulancia. El vehículo da la vuelta al lado de Maria, ella corre y toma la bicicleta, sale de cuadro. La cámara vuelve, la esposa no puede creer lo que ve y se acerca poco a poco a la casa hasta caer en un charco de agua. El resto de la familia se acerca, la casa se desmorona en pocos segundos.

La repetición diferenciante

Una segunda característica de la imagen-cristal que se presenta en el cine Tarkovski es cómo los elementos muestran su condición cristalina al aparecer, de distintas formas, dos o más veces dentro de un filme y también a lo largo de la filmografía completa. Los elementos, las situaciones se desdoblan ya no sólo en un mismo tiempo, sino que además en tiempos distintos, como una segunda vuelta. La imagen virtual se actualiza a manera de retorno, de forma que se produce una repetición, pero diferenciada de lo que fue. Una actualidad virtual de una imagen virtual que es, a su vez, una imagen actual. La concepción nietzschiana del eterno retorno se hace presente en toda la obra de Tarkovski, sin embargo, sólo llega a explicitarse en su último filme, *El Sacrificio*.

En la primera secuencia, después de que *Alexander* ha plantado un árbol seco junto a su hijo, llega *Otto* el cartero con una misiva para *Alexander*. Los tres comienzan a caminar y *Otto* rodea en su bicicleta al protagonista y al *pequeño hombrecito*. Luego de dar unos cuantos rodeos en su conversación, comienza una reflexión:

Otto: Hay veces en las que pienso en cosas extrañas. Te lo aseguro. Por ejemplo, sobre el enano. ¡Aquel notorio enano!

Alexander: ¿Qué enano? Usted me confunde...

Otto: ¡Usted sabe! Aquel joroba(!); ¡De Nietzsche! Aquel el que hizo Zaratustra desmayar

Alexander: ¿Desmayar? ¿De qué está usted hablando? ¿Usted conoce Nietzsche?

Otto: Personalmente, no. No lo estudié profundamente, mas él me interesa, no lo puedo negar... Sabe, hay veces en que viene a mi mente algo sobre el ridículo concepto del 'eterno retorno'... Aquí vivimos y tenemos nuestras preocupaciones... Tenemos esperanzas, esperamos por algo... Tenemos esperanzas, perdemos todas las esperanzas, morimos y nacemos de nuevo. Mas sin recuerdo de lo que fuimos... Ahí, comienza todo de nuevo... No exactamente igual, un poco diferente... mas todavía sin esperanzas y no sabemos el porqué...si... no, yo quiero decir... exactamente

igual, literalmente idéntico... sólo cambia el horario del espectáculo...”

La escena, que comienza con la historia de cuenta *Alexander* a su pequeño hijo sobre el monje japonés que planta un árbol seco y riega religiosamente hasta que logra revivirlo, tiene su propio retorno al final de la película: *Alexander* ha quemado su casa, y ejerce el voto de silencio que ha prometido. Corre delante de las llamas que destruyen el hogar tan amado, su familia lo persigue, también *Maria*, quien parece más bien querer protegerlo. Una ambulancia se acerca, lo toman y se lo llevan. *Maria* toma la bicicleta y va al lugar del árbol seco. Allí, el *pequeño hombrecito* está con un balde regando el árbol seco, él ignora lo que ha pasado con su padre. La ambulancia pasa, *Maria* y el *pequeño* la ven. Tal cual al principio, tres personajes se reúnen en un mismo espacio, pero esta vez, no es *Otto* sino *Maria* quien está en bicicleta, y los papeles entre padre e hijo se han invertido: *Alexander* ha prometido un voto que le impide hablar, y el *pequeño hombrecito* ha recuperado su voz. Ahora es él quien habla: “*Al comienzo fue el verbo. ¿Por qué, papá?*”

Pero este ejemplo es el punto cumbre de la idea de la repetición, pues es una concepción que se da en cada una de las películas de maneras diferentes, en algunas de forma más compleja que en otras. En *Solaris*, está también la idea del retorno al lugar del comienzo. Al principio de los hechos. *Kris*, quien en un comienzo pasea por los terrenos que rodean la casa paterna, con un dejo en el rostro de anticipada nostalgia, pues más que un simple recorrido es más bien una despedida de la Tierra que ha de abandonar por su misión en la estación espacial, es enviado de regreso a casa luego de que la *condición* con la masa coloidal pensante *Solaris* parece estar solucionado. *Kris* entra nuevamente en los terrenos paternos, ahí cerca está la casa. Poco a poco se acerca, entonces se da cuenta de la lluvia que cae sobre su padre que está dentro de la casa. Éste al verlo, sale a su encuentro, *Kris* se arrodilla ante él. Todo nos parece ciertamente extraño. La cámara comienza a alejarse, hasta darnos cuenta que todo aquello es parte de una de las islas que ha formado *Solaris* luego de haberle enviado el electroencefalograma de *Kris* como método de solución. La repetición está, y la diferencia se nos hace evidente.

En *El Espejo*, Tarkovski logra la construcción de “*un cristal giratorio, de dos caras si se lo refiere al personaje adulto invisible (su made, su mujer), de cuatro caras si se lo*

refiere a las dos parejas visibles (su madre y el niño que él ha sido, su mujer y el niño que él tiene). Y el cristal gira sobre sí mismo como una cabeza indagadora interrogando a un medio opaco: ¿Qué es Rusia, qué es Rusia...?”⁵⁶ El primer cristal de dos caras es una forma que Tarkovski empleó tanto *El Espejo* como en *Solaris*. La idea de la madre-mujer ronda en los filmes de manera freudiana: la madre y la mujer pareja parecieran ser la misma, quizás una la continuación de la otra. En *El Espejo* personifica ambos roles la misma actriz, y es a través de ambas mujeres que se dibuja el protagonista. *Alexei* no tiene rostro, es decir, el personaje está siempre fuera de campo. Lo escuchamos, sabemos que es su historia, conversa con los personajes, llama por teléfono, pero nunca le vemos. Cuando la historia remite al pasado, a la madre, *Alexei* es un niño que casi no habla, está presente en las imágenes casi como una idea de persona. En el presente, *Alexei* mantiene algunos diálogos con su ex esposa *Natalia* y con su hijo *Ignat*. Mujer y madre son dos caras de un cristal que va más allá del instante, es una repetición diferenciada la una de la otra. “*Siempre dije que te pareces a mi madre*” le dice *Alexei* a *Natalia* en su primer diálogo, mientras ella se mira empecinadamente al espejo, “*Por lo visto por eso nos separamos*” le responde a ella “y con horror veo que *Ignat* se está pareciendo a ti”. La conversación remite a ambos cristales. La madre que debe criar sola a su hijo *Alexei*, para luego sea *Alexei* quien se aleje de su hijo *Ignat*.

Maria, realiza un trabajo doméstico en su casa cuando en la puerta aparece su esposo quien parece ser un soldado. En el bosque, *Alexei* niño, ve un retrato de Leonardo de Vinci en un libro, *Marina* quiere acusarlo por robar el libro. Ambos escuchan el llamado del padre ausente y corren a abrazarlo. En la imagen, el *Retrato de mujer joven ante un enebro* completa la pantalla. La mujer del cuadro tiene un singular parecido con la actriz que encarna a *Maria* y *Natalia*. En el presente, *Natalia* luce muy similar a *Maria* y discute con *Alexei*, pues él desea que su hijo viva con él. A la vez, *Natalia* mira las fotos que tiene en sus manos, en ellas, aparece la madre de Tarkovski (que encarna a *Maria* ya mayor), y también madre y nuera en una posición muy similar. En pocos minutos, *Maria*, *Natalia* y la verdadera madre del autor se unen y mezclan. *Natalia* comenta que efectivamente se parece a su madre, de manera natural y conciliadora. Pero *Alexei* responde tajante: “*No tienen nada en común*”.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *La Imagen-Tiempo*

En *Nostalghia*, la imagen de un paisaje y algunos personajes van apareciendo cada tanto. Al parecer, es el recuerdo de *Gorchakov* de su familia y hogar en Rusia. Es una imagen en blanco y negro que tiene su primera aparición en los créditos de la película. Allí, dos mujeres, un niño y un perro caminan por el paisaje campestre. El recuerdo se repite y va planteando sus diferencias. *Gorchakov* recoge una pluma, al levantarse él mismo se encuentra inserto en el paisaje, sin dejar en claro si es un recuerdo o una ilusión del personaje. Mientras la dueña del hotel le da algunas indicaciones a *Eugenia*, *Gorchakov* mira directamente a cámara en un primer plano, en el contraplano conocemos a quien intuimos la esposa de *Gorchakov*, luego, los niños corren y el perro se mete a un pequeño charco que afuera de la casa. Al entrar en casa de *Domenico*, el protagonista ve el campo desde una panorámica, como si fuese volando por el campo ruso donde se encuentra su familia. Después de una discusión con *Eugenia*, la imagen de *María*, la esposa de *Gorchakov*, aparece estando ella acostada, camina hacia una ventana con la cortina cerrada. Ella la abre. En la cornisa hay una paloma, ella camina a la puerta y la abre, tras ella, su pequeño hijo está con el perro, y luego entra a campo su hija, la tercera y última en entrar a cuadro es quien parece la madre o suegra. Luego un paneo recorre a cada uno en primeros planos, y aparecen una segunda vez en un plano más general. Una ensoñación más adelante, muestra a *Gorchakov* en medio de unas ruinas, el lugar está lleno de pilares. Después de que *Gorchakov* ha cruzado la piscina, su pequeño hijo está en primer plano, luego, *Gorchakov* y el perro están sentados frente al charco que está en las afueras de la casa. El plano se va abriendo, hasta mostrarnos que el lugar está rodeado de pilares de arquitectura italiana. *Gorchakov* ha logrado, a su manera, entrar en las ensoñaciones de su hogar.

Después del ataque en *El Sacrificio*, situación que se describe cuando los personajes se encuentran dentro de la casa, y algunos corren de un lado a otro, hay un corte a un plano que ya no es en color, sino más bien un color monocroma y de alto contraste, donde *Alexander* está lleno de barro y frente a su casa. Entonces se agacha, y justo frente a ella, hay, la casa hecha a una escala más pequeña, una miniatura. *Alexander* se aleja y se encuentra con *Maria* a quien pide explicaciones. Pero ella sólo sabe que ha sido un regalo de su hijo con la ayuda de *Otto*. Las dos casas es nuevamente una compleja imagen en la obra tarkovskiana, pues, si bien existe la idea del reflejo, este no es directo. No hay imagen especular pues no hay espejo, sin embargo, hay un doble, es decir, un actual y un virtual. Es probablemente la repetición diferenciante

más cristalina de toda la obra de Tarkovski. La imagen virtual se actualiza en su miniatura, dejando a *Alexander* como un gigante sobre ella, como un ser omnipotente; la casa que él adora ya no es tan importante.

La imagen-cristal es una cualidad de real importancia en la obra tarkovskiana, pues es la interpretación de la compleja forma que hay en su cine de capturar el tiempo. Además, es el comienzo para comprender los sistemas que van más allá de la duración



Repetición diferenciante. El Sacrificio (1986)



Repetición diferenciante. Solaris (1972)

IV. La Imagen y el Espíritu

"La fe es el conocimiento por el amor"

*Diarios de Andrei Tarkovski*⁵⁷

Geología del Espíritu

Ya hemos establecido que uno de los grandes aportes de la filmografía de Tarkovski es la forma en cómo logra impregnar en sus imágenes poéticas el tiempo en su estado más puro y absoluto, en su esencia, y cómo esas distintas formas de expresión le han otorgado un estilo único a sus filmes. Sin embargo, esa característica no es lo único que distingue la marca tarkovskiana, pues existe aún un elemento más que le completa.

Aclaremos ya que la imagen actual y virtual era el circuito más pequeño de la dialéctica de las imágenes, y que en su coalescencia surgía la imagen-cristal, imagen que remitía principalmente a la expresión del tiempo heterogéneo. Sin embargo, en el cine del autor ruso encontramos en cada uno de sus filmes más circuitos que componen la dialéctica de las imágenes y que son parte de la formación de la imagen poética. Lo que Deleuze propone como *lo indiscernible* a partir de la coalescencia lo actual y lo virtual, en Tarkovski se extrapola a distintos aspectos; en sus filmes cada elemento está en coalescencia con su opuesto, los puntos de fusión son variados, nada está determinado ni puede determinarse, pues su razón de existencia está en la duda, en lo *indecidable*. Incluso, su existencia está en coalescencia con la no existencia. Parte de *lo tarkovskiano* que intuíamos en un primer momento es esta atmósfera que no se decide a ser o no ser, tiene en su esencia la impresión de lo incierto, dos capas o caras comprendidas en la imagen que expresan lo indecible de los acontecimientos, y también un deseo de no definir las cosas, en el sentido de dejarlas indeterminadas y por tanto con capacidad de devenir unas hacia otras, es decir, algo parece real, pero no lo es ni tampoco deja de

⁵⁷ Clara Janés, *A paso de lobo: en torno a Andrei Tarkovski*. Publicado originalmente en la revista Rey Lagarto, Año VII, nº 24 -1995 (IV). Consultado en www.andreitarkovski.org

serlo. Y es en ese juego donde radica su sobrevivencia y su posibilidad de asirse; pues aún cuando no se define, es verdadera y es el mundo. Podríamos afirmar, que *lo tarkovskiano* está en el construir un cine geológico, es decir, un cine en capas, en el que si se pudiese hacer un corte transversal, nos encontraríamos con los distintos circuitos: lo virtual y lo actual, el presente y el pasado, lo sublime y lo siniestro, lo irreal y lo real, la vigilia y lo onírico.

No obstante, esta analogía con la geología no es totalmente correspondiente en todas sus características. Pues si bien existen capas independientes de los distintos elementos que componen la imagen tarkovskiana, éstas no se podrían distinguir unas de otras en el sentido *cronológico* de la geología. Es decir, un corte transversal en la tierra, o en un tronco de árbol, nos revela una historia a través de un tiempo homogéneo. Las capas de la tierra, mientras más se aleje de la superficie, más años le corresponden; lo mismo ocurre con la corteza de árbol. La analogía se produce cuando se toma un puñado de esa tierra, cuando se han mezclado las capas fruto de la excavación, pues en ese puñado coexiste presente, pasado y devenir, sin que pueda distinguirse donde comienza una y termina la otra. Así, en los filmes de Tarkovski, además de coexistir los tres tiempos, existen también al mismo tiempo, los distintos circuitos, alternándose una y otra vez creando una atmósfera de indeterminación que no permite un recorrido fácil, sino más bien crean un mundo de tinieblas, oscuro, de difícil andar.

Es en este mundo de la oscuridad y tormentoso donde aparece la concepción de Tarkovski y de su *héroe*. Un *héroe* que a pesar de las circunstancias que se le interpongan, es capaz de traspasar las capas de manera iluminada. Mas no hay que pensar que aquel hombre que estamos denominando como *héroe tarkovskiano* tiene relación alguna con la idea del héroe convencional del cine narrativo. Es quizás, si se parte de esa concepción, un *antihéroe*. Los personajes de Tarkovski suelen ser seres apartados de la sociedad por una u otra razón, aún cuando no lo parezcan, cuando su origen es más bien cercano a la burguesía, como en el caso de *Kris Kelvin*, o cuando es un “autoexilio”, como podría denominarse el voto de no creación de *Andrei Ruvlev*. Como el mismo cineasta los define, sus *héroes* son más bien personas débiles, se refugian en convicciones aparentemente personales, en su nostalgia o en su meditación, y sin embargo, en esos espacios es donde precisamente se encuentran sus fortalezas. La riqueza interna del *héroe tarkovskiano* se contrapone a la intelectualidad de los otros personajes. La concepción del

héroe tarkovskiano se acerca a la concepción de hombre religioso, del santo, de aquel que es capaz de entregarse entero por el otro o por sus convicciones; externamente no son luchadores, pero igualmente resultan vencedores.

“Stalker: ¡Si ustedes supieran lo cansado que estoy! ¡Sólo Dios lo sabe! ¡Y eso que dicen ser intelectuales, esos escritores y científicos! ¡Ellos no creen en nada! ¡Ellos tienen el órgano de la fe atrofiado, por serles innecesario!”⁵⁸

La interioridad del *héroe tarkovskiano*, su espíritu luminoso le permite de alguna forma conciliar la vida y el mundo. Y esta conciliación se produce en el momento en que comprenden que la vida no les pertenece a modo individual, sino que se deben a otro: *Iván* se debe a su patria, *Andrei Ruvlev* se debe a Dios, *Kris Kelvin* a su mujer muerta, *Alexei* a su madre, *Alexander* a su hijo y a su familia. Y a ello se le opone el pensamiento científico, que en los filmes de Tarkovski, se muestra siempre en crisis, en un quiebre pues pareciera que el racionamiento lógico no otorga las respuestas que quisieran obtener. Mediante tal pensamiento no se logra comprender el mundo porque simplemente no empatiza con él, porque la necesidad del reconocimiento personal les ha cegado el alma. La dialéctica científica se vería en jaque con las imágenes en circuito que se persiguen unas a otras, el pragmatismo pondrían en duda la coexistencia de lo actual y virtual tal como la hemos establecido en la obra de Tarkovski. El recorrido en el mundo oscuro y tenebroso sería dificultoso para el pensamiento lógico racional.

Para transitar en el territorio de lo indiscernible es necesario poseer otras fuerzas, otras fortalezas que nada tienen que ver con aquello que está determinado por la ciencia. Lo indecible trae consigo lo no explicable bajo las fórmulas del cientificismo, lo no comprobable por el empirismo. Y en esas condiciones, quien logra atravesar este territorio es aquel que posee esa fuerza del espíritu, fortaleza que se expresa en la figura del *caballero de la fe*, aquel que resulta ser quien lleva la luz, la luz del espíritu. Entre el caballero de la fe y el mundo no hay comprensión racional, hay más bien una complicidad, una empatía, ya que en la coalescencia de las imágenes, en su indiscernibilidad, no hay pruebas de su existencia, sino más bien está la fe de ello. Es la fuerza del espíritu la más grande arma del hombre, es la única que no sólo atraviesa las distintas capas del mundo, es también la que logra lo imposible: traspasar el tiempo y la muerte.

⁵⁸ *Stalker*, 1979. Diálogo final del *stalker* con su mujer.

Así, la luz en Tarkovski cobra una importancia vital. Ya no es sólo la luz inmanente que une las cosas y les da sentido, las hace visibles u oscuras, sino también es un cine sobre la luz como expresión del espíritu que resiste, la luz opone resistencia a las tinieblas. La luz es el espíritu mismo. Y el espíritu es una de las esencias que atraviesa la filmografía tarkovskiana independiente de la formal del filme que estemos viendo.

Los filmes de Tarkovski pueden estar ambientados en distintas épocas de la historia del hombre; sea el medioevo de *Andrei Ruvlev*, el futuro de *Solaris* o la anacronía de *Stalker* y *El Sacrificio*, lo que vemos en pantalla es la *realidad* y no una representación de ello. Los hombres de espíritu, los caballeros de la fe no corresponden a un periodo determinado, sino que atraviesan la totalidad de la historia. Y es necesario dejar en claro que la luz que llevan en ellos es verdadera y no una representación de la *luminosidad*. Por lo mismo, es un cine que está lejos del empleo constante de signos y símbolos. El mundo que captura Tarkovski se sostiene por si mismo de manera admirable sin recurrir a las imágenes unívocas. La diferencia en las imágenes constantes tarkovskiana es que siempre su significado *obligado* se ve sobrepasado, desplazado por nuevas ideas que surgen de él. Su construcción tiene más bien relación con una observación aguda y sentida del mundo que le rodea, y quizás por ello, en sus filmes se establece una relación casi obligada con su biografía, con lo personal, donde lo simbólico no es suficiente para su identificación. “*La pureza del cine y su fuerza intransferible se muestran no en la agudeza simbólica de las imágenes, por muy audaces que éstas sean, sino en el hecho de que las imágenes expresan la concreción e irrepetibilidad de un hecho real*”⁵⁹

Las imágenes y elementos que se van repitiendo en su filmografía tienen tal carácter que trascienden su primer significado obligado. Adquieren una idea multívoca primero dentro del filme, y luego dentro de la filmografía. El agua en sus distintas formas, el fuego, la tierra, el aire, el perro, el árbol, juegan sobre ideas fundamentales del cine de Tarkovski. Ideas que nada tienen que ver con un sobre significado de los distintos elementos, es decir, no hay en evidencia una intencionalidad cuando los elementos aparecen en las imágenes. Para comprender esto, es necesario regresar a la idea primera de Tarkovski sobre la captura del mundo desde la percepción personal, el sentir el mundo desde lo emocional. Que la imagen poética no se construye desde su sobre significación,

⁵⁹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

sino más bien de lo contrario, de su percepción indiferente. Cuando en distintas entrevistas, o cartas de los espectadores, a Tarkovski le preguntaban sobre qué significaba el agua, él aseguraba simplemente no comprender el porqué las personas le buscaban la *simbología* a tales elementos. Su respuesta era más bien simple: en su lugar natal, la lluvia era característica de los largos inviernos, y por lo tanto para él, la lluvia, así como también el fuego, la nieve, la escarcha, el viento, eran simplemente parte de la naturaleza que él admiraba, una *“verdad de la vida”*⁶⁰. Y a la vez, argumentaba con lo opuesto que sucedía en otros filmes a los acontecimientos de carácter natural de sus películas, pues en las películas comerciales la naturaleza se presenta de manera artificial y acondicionada para la correcta correlación entre el guión y la imagen resultante. Las condiciones meteorológicas son siempre “ideales” para las escenas que se están rodando, la luz es perfecta y se tiene predilección por los espacios interiores pues son más controlables. El espectador frente a ello, no se cuestiona tal perfección aún cuando esté bastante lejana a la realidad. *“Pero cuando el cine le trae al espectador el mundo real y le permite observarlo en toda su plenitud, casi ‘olerlo’, sintiendo sobre su propia piel la humedad o la sequía, entonces se comprueba que ese espectador hace mucho que ha perdido la capacidad de entregarse a esa impresión de forma emocional, simple, en un sentido inmediatamente estético. Por el contrario, continuamente se está sometiendo a un control, se está examinando y preguntando por el ‘por qué’ y el ‘para qué’”*⁶¹.

Hay en la explicación de Tarkovski una verdad que no siempre es puesta en discusión. Quizás la invasión del cine comercial nos predispone tanto para él como para aquel que se escapa a sus conceptos, creyendo erróneamente que en el primero nada significa, y en el segundo que todo tiene significación. El planteamiento del autor ruso nos lleva a comprender que el significado válido es sólo aquel que cada persona pueda darle, podría ser nada o podría ser todo. *“Mira, yo tengo un amigo, un buen amigo; y cada vez que entra en su despacho, ve un libro sobre su mesa un poco torcido y lo endereza. Esa es su manera de mantener en marcha el mundo. Pequeños detalles como ése son los que hacen que el mundo siga adelante”*⁶².

⁶⁰ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

⁶¹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

⁶² Conferencia realizada por Erland Josephson en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 3 de julio de 2002. Citado de www.andreitarkovski.org

De la realidad alucinada

Es posible dilucidar de la filmografía de Tarkovski que la verdad no está en relación directa con lo pragmático de la cotidianeidad. Tal como se explicaba en el capítulo anterior, lo pragmático es simplemente una forma cuantitativa de percibir la realidad: los hechos se enumeran, mantienen un orden regulador para que la conciencia pueda ordenarlos, creando un tiempo homogéneo. Sin embargo, la realidad se expresa más bien con elementos contrarios, donde la sucesión no implica necesariamente organización; un tiempo heterogéneo bajo el cual se percibe lo cualitativo. La propuesta cinematográfica tarkovskiana apela a esto último, a una percepción cualitativa del mundo, una percepción que se asemeja al estado onírico sin ser un sueño, capturando el mundo de la vigilia después de haber atravesado el filtro de la sensibilidad y percepción personal, como una *realidad ensoñada*; y, en la misma línea, logra capturar el sueño como si fuese parte de la realidad.

Esta forma de capturar el *sueño* se explica además por producirse en un estado de subconciencia que nos hace creer que lo que sucede está efectivamente pasando, que es parte de nuestra verdad, de nuestro presente. En el sueño no se cuestiona (a excepción de aquellos sueños en los que la conciencia se hace presente), no se duda de su veracidad, tal cual ocurre en la realidad. Por lo tanto, si no se cuestiona ¿por qué la imagen debería hacerlo?. *“¿Y qué pasa con la confusión, la ambigüedad, la improbabilidad del sueño? A ello contesto que esa ‘confusión’ y ‘lo indecible’ del sueño, para el cine no debe suponer el prescindir de imágenes claramente delineadas. Se trata más bien de una impresión especial, despertada por la lógica del sueño, de combinaciones y contraposiciones desacostumbradas, sorprendentes, pero de elementos altamente reales. Y eso es lo que hay que reflejar con absoluta exactitud en la imagen. El cine, por su naturaleza, está obligado a no a desdibujar la realidad, sino a esclarecerla”*

En la obra de Tarkovski se mezcla realidad y sueño de tal forma que conforman una imagen que se podría denominar *realidad alucinada*. Aún cuando se distingan una de la otra, ambas poseen elementos de la otra que igualmente hacen dudar de sus verdaderos límites. Tanto el *sueño* como la *realidad ensoñada*, bien podrían dividirse en aquellas que pertenecen a la individualidad de cada personaje y en aquellas que corresponde *al mundo*, imágenes que de manera indirecta se relacionan con los hechos

que acontecen alrededor del personajes o con sucesos que provocan un sentir distinto en ellos.

La *realidad alucinada* pareciera seguir la idea del arte de Leonardo Da Vinci, expresado siempre en lo inquietante, donde algo parece sublime y resulta ser siniestro, y a su vez, eso siniestro nuevamente resulta que tiene algo de sublime. Es el ambiente y la atmósfera que envuelve la estación espacial en provocada por el océano pensante *Solaris*, aquella masa coloidal que provoca su investigación, que podría ser el gran avance científico en la historia de la humanidad, que es capaz de hacer realidad lo más oculto de la conciencia, casi un *océano de los milagros*, y sin embargo, esa capacidad se vuelve contra los humanos que no saben qué guardan en su propia conciencia; es también la casa paterna al regreso de *Kris*, el hogar que lo recibe y acoge, su vuelta al mundo donde existen realmente las hojas de los árboles que producen el ruido nocturno, mas, al alejarnos un poco, nos damos cuenta que este hogar es parte del océano de *Solaris*. Es lo inquietante de *La Zona*, aquel lugar lleno de naturaleza, flores aromáticas (aunque hayan perdido su olor como lo afirma el *stalker*), que se opone a la ciudad que se muestra en un comienzo en cierto abandono y desolada. Pero *la zona* guarda su lado siniestro también; los caminantes han de rodearla antes de llegar a un punto, han de guardarle respeto, pues ella es capaz de vengarse con aquellos imprudentes que no ciñen a sus exigencias.



Ensoñación del stalker. Stalker (1979)

El carácter sublime/siniestro de la atmósfera y ambientación en *Nostalghia*, se refuerza además por la iluminación en penumbras que invade el filme. Un pueblo italiano, con toda su arquitectura e historia, se convierte en el lugar que abriga extraños personajes como *Domenico*, y por su parte, *Gorchakov* se encarga que este pequeño

mundo se vea entremezclado todo el tiempo con su Rusia natal, la piscina que tiene efectos sanadores en una temporada, en la siguiente está sin agua y llena de desperdicios. En *El Sacrificio* la casa que tanto adora Alexander por estar alejada de la ciudad, por encontrarse en medio de la naturaleza, guarda en su interior una inquietante atmósfera. Los personajes revelan una extraña personalidad de misterio, de secretos que se guardan dentro de las paredes, los dormitorios son casi tan sombríos como en *Nostalgia*. Además, en este filme en especial, la influencia de Leonardo no es sólo en la puesta en escena, sino también en su puesta en cuadro, tanto por la luz, principalmente natural, pero de penumbras igualmente, como la posición de los personajes dentro del cuadro. Sublime/siniestro es uno de los circuitos de imágenes relevante que se suma a la obra tarkovskiana, profundizando la idea de la geología en su cine.

Los sueños y la realidad ensoñada sientan sus bases también en la idea de lo sublime y lo siniestro, siguiendo casi siempre los parámetros de Leonardo. En aquellos sueños individuales, se ve revelada la verdad absoluta de los personajes que no siempre corresponden a lo que ellos demuestran en lo diurno. *"Entonces, ¿qué es lo que hace falta? En primer lugar hay que saber qué es lo que sueña nuestro protagonista. Hay que conocer el fondo real, fáctico de ese sueño, poder ver ante los propios ojos todos los elementos de esa realidad, que luego se transforma en una conciencia nocturnamente despierta (o con los que opera una persona cuando recuerda una imagen). Y todo eso hay que reproducirlo en la pantalla, con exactitud, sin ninguna mistificación y sin artificios externos."*⁶³ Es a través de los sueños que se arma el rompecabezas de su personalidad, de lo que piensan y lo que desean. Se han convertido en una vía de entrar en complicidad con su alma, de transparentarse ante el espectador. Los personajes se humanizan. Es lo que ocurre con Iván, el niño duro, de carácter fuerte y frío ante la guerra, que revela tanto el pasado que lo ha convertido en tal personaje, como su deseo de infancia a través de los estados oníricos de la película. La infancia del pequeño sólo existe en sus sueños, ya que en la realidad fue arrebatada por la guerra, perdiendo la persona vital para provocar las condiciones de la niñez: su madre. De esto nos enteramos en uno de sus primeros sueños. El impacto del acontecimiento no se olvida de manera fácil, por ello su respuesta a eso (*"¿Usted estaba aquí cuando yo dormía?" pregunta Iván. "Sí. ¿por qué?" responde el soldado. "¿Hablé durante el sueño? Nunca hablé durmiendo. Ahora no lo sé"*). Pero además, están en sus sueños los deseos más recónditos de Iván. En ellos, Iván ve a su

⁶³ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*

madre, y ella tiene siempre una actitud acogedora, una especial ternura maternal. En ellos también hay otros niños con quienes compartir, con quienes jugar. Está también la intuición del amor, de la atracción. Es en *La Infancia de Iván* donde aparece un camión lleno de manzanas, fruta que también comía, cual manzana de Eva, la pequeña de *La Aplanadora y el Violín*, y que en la siguiente película llevará a la boca la madre de *Kris* en medio de su delirio febril.

Es también la humanización de *Gorchakov* al evocar constantemente imágenes de su hogar en Rusia. En el comienzo del filme, una pluma cae hasta los pies de *Andrei* cuando este espera a *Eugenia* en las afueras de la iglesia de la Madonna del Parto. Él la recoge y el plano se abre mostrándonos que se encuentra en el campo ruso que se ha evocado anteriormente junto a su familia. Luego, el dormitorio del hotel en el cual se hospedan, *Gorchakov* entra luego de una discusión con *Eugenia*. En un solo plano secuencia, se dirige al interruptor y apaga la luz y la lámpara, la habitación queda a oscuras, luego camina hacia la ventan y la abre dejando que nuevamente entre algo de luz. Se sienta en la cama, mientras comienza un lento travelling in; se saca los zapatos y el abrigo y se queda largo rato sentado para luego acostarse. Del baño sale un perro, que podría ser el de su hogar o el que acompaña a *Domenico*, se echa a sus pies, *Gorchakov* le hace cariño. El travelling termina en un primer plano del protagonista durmiendo. Corte a un travelling de la esposa de *Gorchakov* caminando, se acerca a *Eugenia*, que tiene el pelo tomado y lágrimas en los ojos, se abrazan fraternalmente. En otro plano, *Eugenia* está con el pelo suelto sobre *Gorchakov*. Nuevamente se repite el plano de ambas mujeres abrazándose, corte a la imagen de *Gorchakov* dejando la cama donde está su esposa embarazada. La nostalgia por la tierra natal ya no sólo se insinúa, sino que se pone en evidencia.

En *El Sacrificio*, una de las ensoñaciones corresponde quizás a un estado onírico del mundo. Después de estar caminando por el campo y conversando con su hijo, *Alexander* se desmaya: “¡Mi Dios! ¿qué está aconteciendo conmigo? La imagen da paso a un plano secuencia en blanco y negro: es un callejón vacío, no hay personas, pero hay vestigios que las hubo. La calle está sucia, con ropas y plásticos tirados, un auto está volcado y parece chocado. La cámara sigue en un travelling back cenital, los desperdicios siguen sobre la calle, también hay agua corriendo. Luego, en un vidrio, se reflejan algunos edificios que tampoco parecen habitados. La imagen se atraviesa por una mancha de

sangre, y desaparece en un fade out. La situación parece más bien una explosión, un lugar en guerra que cualquier otra catástrofe. La imagen se repite más adelante en la película. La historia ya ha contado sobre el ataque nuclear que ha ocurrido en Europa. *Alexander* va a casa de *Maria* y se acuesta con ella. La ensoñación se repite, pero esta vez, el callejón se llena de personas que corren desesperadas en distintas direcciones. El movimiento de cámara es el mismo, las personas se empujan, se hacen espacio para pasar. Al terminar, en el vidrio, la sangre que antes apenas se insinuaba, ahora parece corresponder a un pequeño bebé. Ambas imágenes parecen corresponder al holocausto que se produce en Europa, aquel suceso que *Alexander* quiere revertir.

Pero la *realidad alucinada* no remite únicamente a los espacios y atmósfera. Se presenta también en el recorrido que hacen los personajes. Lo errático es una característica que define la personalidad de cada uno, y que es tema en los filmes de Tarkovski. Pues hay en el andar un cambio que se produce al interior de cada personaje, una comprensión de la vida que modifica en ellos la manera de ver el mundo. Es lo que sucede en *Andrei Ruvlev*, donde su recorrido es precisamente por distintas ciudades, desde el monasterio a Moscú, acompañado de *Kirill* y *Daniel*, donde trabajó junto a *Teófanos el Griego* en los frescos de la catedral de la Asunción de Kremlin. Ya de regreso en el monasterio, es mandado a buscar por *Teófanos* a través de sus emisarios para trabajar con él. *Kirill* se siente despreciado y dominado por la envidia, increpa a los monjes de la abadía siendo expulsado del lugar. En el nuevo viaje de *Andrei*, Rusia es víctima de los tártaros, y *Andrei* mantiene un diálogo con *Teófanos*, o al parecer con su espíritu quien cree que el hombre es irredimible por haber crucificado a su Dios. En el siguiente episodio, en otro lugar ya, *Andrei* se encuentra con una comunidad campesina que practica cultos paganos. Hombre y mujeres corren desnudos por el bosque. En medio de eso, *Andrei* es apresado, pero luego es liberado por una de las mujeres, con quien se escapa y pasa la noche. Arrepentido y avergonzado, *Andrei* vuelve con su gente, y no defiende a ninguno de los hombres cuando éstos son perseguidos para ser castigados. En la Iglesia de la Anunciación, *Andrei* debería pintar un fresco, pero no puede, tampoco quiere realizar una obra que represente a un Dios castigador. Después de ser abandonado por la cuadrilla de pintores, entra a la iglesia una mujer sordomuda, parte de los “*tontos*” del pueblo, que en el medioevo eran considerados y respetados por

pertenecer a la estirpe de “*los locos de Cristo*” (*iurodivye*)⁶⁴. *Andrei* decide dejar de pintar y de pronunciar la palabra pues “*nadie lo necesita*”, y además ha decidido hacerse cargo de la sordomuda a modo de sacrificio. Tras la retirada de los tártaros, los rusos quieren volver a reconstruir y hermopear sus ciudades, volver a levantar sus iglesias. Como ya no quedan fundidores de campanas, recurren al hijo de uno de ellos, *Boriska*, quien asegura conocer la disciplina. Por casualidad encuentra la arcilla propicia para la campana, y todo el pueblo trabaja entusiasmado en ello. Al llegar el momento de montarla y hacerla sonar, *Boriska* tiembla y reza a escondidas, pues teme un fracaso que le costaría su cabeza. Pero el milagro se produce, y *Boriska* se derrumba en sollozos por ello. *Andrei* rompe el voto de silencio para consolarlo, y para comprometerse a volver a pintar, pues el talento que tiene no le pertenece, sino que se lo debe a Dios. El filme termina deslizándose la cámara por *La Trinidad* de Ruvlev, ícono cumbre que pintaría tras el silencio. El cambio que se ha producido en *Andrei* es fruto de las circunstancias a las que se ha visto enfrentado en un periodo de su vida. La errancia parte de un andar físico externo que ha modificado su interior.

Este andar se va modificando paulatinamente en los siguientes filmes. En *Solaris*, hay un solo viaje externo decisivo, que es el realizado por *Kris* a la estación espacial. Los acontecimientos que ahí ocurren, la aparición de *Harey* gatilla un cambio y una revelación para el protagonista. Algo similar a lo que sucede en *Stalker*, donde el viaje a la zona en compañía del *Escritor* y el *Profesor*, permite que revele su interioridad, su necesidad de la existencia de tal lugar para que su vida tenga sentido, pues es el lugar donde la fe prevalece y no el cientificismo. De un extraño personaje que parece ser simplemente un guía que gana dinero al llevar a los curiosos al *cuarto de los deseos*, se revela un ser humano que cree profundamente en la importancia de la fe, y que apuesta por quienes vayan al lugar, serán un aporte a la humanización del mundo. En ambos filmes, los movimientos de los personajes se acotan a unos pocos desplazamientos físicos, pero que desencadenan un movimiento interior importante.

En *Nostalghia*, el espacio físico se ve aún más limitado. Toda la historia transcurre en un pueblo italiano, y pocas escenas suceden en Roma. Al llegar *Gorchakov* al pueblo de la piscina *que echa humo*, conoce a *Domenico*, un extraño personaje que vaga por el lugar y del que se cuenta ha matado a su mujer y a sus hijos. Sin embargo, la capacidad

⁶⁴ Pablo Capanna, *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*

reflexiva de *Domenico* muestra un ser profundamente humano, aspecto que sorprende a *Gorchakov*. *Domenico* demuestra a *Gorchakov* que lo importante en la vida son los pequeños actos de fe. Es entonces cuando el protagonista realiza lo que será su último acto en la vida. El viaje errático de *Gorchakov* sin embargo, es de mayor intensidad pues es un desplazamiento evidentemente interior, el movimiento ya no se produce en el espacio sino que en el tiempo. Ya no hay trayectos importantes como en *Andrei Ruvlev*, sino que es un movimiento entre las capas del tiempo y del espíritu. Es esta idea la que se profundiza aún más en *El Sacrificio*. El cambio que se produce en *Alexander* es impulsado por un acontecimiento externo, que producirá un cambio y un punto de no retorno al holocausto. Sin embargo, el viaje que lleva a *Alexander* a buscar una solución es interno. Es el que le permite arrodillarse a rezar, como ha afirmado en un comienzo que ya no se hace. Después de mostrarse tan unido a su hijo, a su casa y partencias, *Alexander* es capaz de entregar todo aquello como ofrenda para producir lo imposible: la reversibilidad del tiempo.

De lo mágico y lo cristiano

Tal como se establecía en el comienzo de este capítulo, el cine de Tarkovski es el cine de la luz, la luz que es el espíritu mismo. Esta luz que traen sus protagonistas, pues son ellos mismos caballeros de la fe. La conexión con el ethos de la figura cristiana muchas veces es evidente en la obra tarkovskiana, no obstante, esta figura cristiana no corresponde a una idea ortodoxa de tal condición, sino que se mezcla con una visión humana y pagana de aquello que está tradicionalmente unido a la fuerza y presencia de un *dios* omnipotente.

Los personajes de Tarkovski contemplan el cosmos. Y ese cosmos no sólo está compuesto por la verdad de la conciencia diurna, despierta, sino también por el estado onírico, por lo que les revela ese yo desconocido. Los *héroes* se dejan envolver por este cosmos que les rodea, la visión es la de un solitario ante la inconmensurabilidad del universo, el *héroe* no es más que un pequeño y débil ser. Tal cual se hace la analogía en el cuento que dio paso a *Stalker*, titulado *Picnic a la orilla del camino*. En el se explica que “la zona” sería un lugar donde existencias extraterrestres hicieron un alto en su viaje por el universo, por lo que el lugar visitado es para los humanos, lo que para las hormigas es el espacio donde los hombres han hecho un picnic. Esa pequeñez deja en evidencia la real condición humana, pues la razón puede ser muy certera y correcta, sin embargo, siempre se están enfrentando a los hechos desde un ínfimo espacio del universo.

Los protagonistas de Tarkovski parecen comprender o intuir esta débil condición humana. Y pareciera que por ello se plegaran a aceptar tal condición sin ningún derecho a reclamo, por la misma razón, ellos están lejos de ver un mundo que se mueve por razones lógicas, y son contrarios a aquellos científicos que explican claramente de manera pragmática los movimientos del universo, de la tierra y de los objetos. Los protagonistas tarkovskianos están más cerca de la búsqueda de razonamiento para aquello que simplemente sucede fruto de la naturaleza, por ello también que en los filmes del cineasta ruso los elementos de la naturaleza – agua, aire, tierra y fuego- sean motivos recurrentes, elementos que han de sentirse por los personajes, y que les permite una conexión más cercana a lo natural. Los filmes tarkovskianos presentan interrogantes que

se acercan a aquellos propuestos en la literatura de Dostoievski que Tarkovski tanto admiraba.

“Sólo quiero saber si usted mismo cree en Dios o no- Nikolai Vsevolodovich le miró con severidad.

-Yo creo en Rusia y en su ortodoxia... Yo creo en el cuerpo de Cristo... Yo creo que su retorno se dará en Rusia... Creo.- tartamudeó Schatov fuera de sí

-Y ¿en Dios? ¿En Dios?

-Yo... creeré en Dios.”⁶⁵

La realización de *Andrei Ruvlev* fue una de las primeras conexiones evidente de Tarkovski con las ideas de contexto religioso. Si bien en *La Infancia de Iván*, ya se habían vislumbrado ciertos símbolos característicos de lo cristiano, no fue hasta su tercer filme que la introducción de temas sobre la religiosidad se hizo evidente. No obstante, aún cuando sus siguientes protagonistas no tuvieran una evidente conexión con lo religioso, seguía demostrando que bajo las situaciones presentadas se escondía una profunda idea de lo religioso tanto al nivel del carácter de los personajes, como de los elementos con clara representación cristiana que aparecen.

En *Solaris*, cuando *Kris* llega a la estación espacial descubre que la masa coloidal pensante ha hecho realidad y corporizado los miedos más profundos de los científicos a bordo. Sin embargo, de su conciencia resulta *Harey*, la imagen de su esposa muerta, contraponiéndose a la lógica del océano, pues no ha corporizado uno de los miedos de *Kris*, sino el más profundo de sus pensamientos que es la esperanza de que su esposa vuelva a la vida. *Kris* cree tanto en la nueva *Harey* que después de escucharla dar un discurso tremendamente humano frente los científicos de la estación, se arrodilla ante ella, siendo la genuflexión un acto de carácter completamente religioso. El mismo acto lo hará, cual hijo pródigo, en el momento que se reencuentra con su padre al volver, aparentemente, a la Tierra desde la estación espacial.

El *Stalker* se ha convertido en un guía de la zona, pues cree profundamente en ella y en sus misteriosos poderes de conceder deseos. Recorre el lugar con la luz del caballero de la fe, siguiendo las reglas que el lugar le impone, pero a la vez siendo el único que las comprende. Aún así, todos creen que es un loco, o que simplemente usa el

⁶⁵ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*. Extracto de *Los demonios* de Fiodor Dostoievski

lugar para lucrar. La misma esposa confiesa que siempre le recomendaron no casarse con él. Que los hijos nacerían con problemas. Y es efectivamente lo que le sucede a la hija de ambos, quien no tiene pies. Sin embargo, lo que nadie sabe es que la hija ha nacido con la capacidad de mover las cosas sólo con el pensamiento, clara aptitud que supera su incapacidad de caminar.

Nostalghia trae consigo las dos imágenes más potentes en cuanto a actos de fe. *Gorchakov*, quien teme convertirse en un hombre como *Domenico*, ha decidido realizar el acto que él considera de mayor sacrificio: atravesar la piscina con una vela encendida. Mientras él lo intenta, *Domenico* da un discurso en una plaza de Roma, y al final de él, decide autoinmolarse frente a todos. A la vez que este hombre provoca un fuego enorme, un sacrificio mayor de entrega, *Gorchakov* apenas consigue prender la vela, camina y ésta se le apaga, volviendo dos veces a hacer lo mismo. Finalmente logra hacerlo, sin embargo, tras terminar, sufre un ataque fulminante. En su ensoñación, el segundo acto de fe resuelto: *Gorchakov* ha unido su tierra natal, su hogar, con los altos pilares que invaden Italia.



Monita, la hija del stalker. Stalker (1979)

Por su parte, *El Sacrificio*, basa su historia en la idea religiosa de la ofrenda. *Alexander* atemorizado por el holocausto que se anuncia, pues éste no le permitiría una vida feliz a su hijo, decide realizar lo que pensó, como dice en el comienzo del filme, ya no se hacía más. *Alexander* se arrodilla y ruega a Dios porque todo vuelva a ser como antes, y que para ello está dispuesto a dejar todo de lado: su casa, su hijo, sus bienes, la palabra. Entonces *Otto*, que al parecer no es tan sólo un simple mensajero de cartas, sino también de otros encargos, le dice a *Alexander* que si quiere que su ruego se cumpla debe ir con *Maria*, la extraña empleada de su casa que al parecer tiene poderes mágicos.

El protagonista va, y se acuesta con *Maria*, y al hacerlo, levitan, tal cual levitan también *Harey* y *Kris*, producto de maniobras en la estación; tal cual levita *Maria* de *El Espejo* también. *Alexander* despierta en su casa. Al parecer, nada ha acontecido: no obstante, su sacrificio ha surtido efecto. Es entonces cuando debe cumplir su promesa, quemando su casa y siendo llevado a un hospital por su condición de locura.

Los actos de fe en Tarkovski nos muestran personajes que son capaces de tener un sentido religioso de un modo singular, singularidad que mezcla la fe con lo pagano o lo mágico. Es por ello que no existe trascendencia en Tarkovski, y por ello, la luz no viene de arriba, de Dios, sino que inmanente al mundo, aparece aquí, abajo. Aparece entre los seres, por lo que la fe se vuelve un acto sin retribución, pues no existe el respaldo divino, vale por sí mismo, aspecto que lo vuelve profundamente ejemplar y valioso. Tarkovski logra llevar al espíritu a su máxima tensión, a la resistencia absoluta, la fe absoluta, fe con la que recorre el tiempo y el espacio.

Conclusión

Tras el análisis de la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, es posible dilucidar, a simple vista, una serie de elementos que atraviesan su filmografía. Sin embargo, esos elementos dan pistas de algo mayor, pues en sí mismos no significan ni representan nada.

Al deconstruir la obra tarkovskiana con tales elementos en consideración, es posible encontrarnos con un cine que propone una visión diferente a la vida, un cine compuesto de una imagen compleja que apela aun indecible más que a su significado inmediato.

El cine de Andrei Tarkovski es considerado moderno a pesar de haber recuperado elementos característicos de la imagen-movimiento como lo es la luz neobarroca, pues tales elementos son parte de una propuesta innovadora, que se compone no sólo de la luz en su imagen, sino también de otros aspectos tales como el tiempo y el espíritu. Además, la construcción de luz que impone en sus filmes, está compuesta también de las tendencias opuestas, ya señaladas, que representan la esencia de su modernidad.

Y esos aspectos, son los que complementan la idea de modernidad en el cine de Tarkovski. La constatación de que la existencia de una transacción de tendencias opuestas da a la imagen un carácter de profundidad, no en su significado, sino en su esencia. Es decir, la oposición constante de distintas fuerzas, provocan en la imagen tarkovskiana una profundidad geológica, como ocurre con su forma de aprehender la duración en la imagen. Es también parte de su arte el capturar la luz y la fuerza de espíritu de sus personajes en un mundo hostil a la fe.

Tarkovski es el cineasta del espíritu por excelencia no por su religiosidad, sino, porque a través de sus filmes comprendemos que el espíritu no es el que se comunica con un dios único y que se encuentra sobre nosotros, sino que su fuerza radica en hacernos sentir lo que nos rodea por directa comunicación con su esencia.

1. Filmografía

Katok i skripka

La Aplanadora y el Violín

Año	: 1960
Duración	: 55 minutos Sovcolor
Productor	: Mosfilm (Unidad de Cine Infantil) : A. Karetin
Guión	: Andrei Tarkovski Andrei Mijalkov-Konchalovski
Dirección de Fotografía	: Vadim Yusov
Montaje	: L. Butuzova
Escenografía	: S.Agoian
Música	: Viacheslav Ovchinnikov Dirigida por E. Krashkovski
Efectos Especiales	: B. Pluzhnikov : V. Sevostianov : A. Rudachenko
Elenco	Igor Fomchenko.....Sasha V. Zamanski.....Serguei N. Arjanguelskaya.....niña Marina Adzhubei.....madre
Premios	Primer Premio en el Festival de cine para estudiantes, Nueva York, 1960

Ivanovo Detstvo

La Infancia de Iván

Año	: 1962
Duración	: 95 minutos blanco y negro
Productor	: Mosfilm G. Kuznetzov
Guión	: Mijail Papava Vladimir Osopovitch Bogomolov basado en el relato <i>Iván</i> de Bogomolov
Dirección de Fotografía	: Vadim Yusov
Montaje	: Ludmila Feiguenova G. Natanson (asistente)
Dirección Artística	: Eugeni Tchernaiiev
Música	: Viacheslav Ovchinnikov
Sonido	: E. Zelentsova
Efectos Especiales	: V. Sevostianov
Elenco	Nikolai Burljaiev.....Iván Valentin Zubkov.....Serguei E. Zharikov.....teniente Galtsev Nikolai Gringo.....coronel Griaznov S. Kyrolov.....cabo Katasonov D. Milgutenko.....viejo con el gallo Valja Maljavina.....Mascha Irina Tarkovskaia.....madre de Iván Andrei Mijalkov-Konchalovski.....soldado con gafas
Premios	: León de Oro, Festival de Venecia, 1962 Premiada en San Francisco y en Acapulco, 1962 Premiada en Varsovia, Lublin, Nueva York y Delhi, 1963

Andrey Rublyov

Andrei Ruvlev

Año	: 1969
Duración	: 185 minutos, en Cinemascope blanco y negro / Sovcolor
Productor	: Mosfilm Tamara Ogorodnikova
Guión	: Andrei Tarkovski Andrei Mijalkov- Konchalovski
Dirección de Fotografía	: Vadim Yusov
Montaje	: Andrei Tarkovski Ludmila Feiguenova
Dirección Artística	: Eugeni Tchernaeiv
Música	: Viacheslav Ovchinnikov
Sonido	: E. Zelentsova
Efectos Especiales	: V. Sevostianov
Elenco	Anatoli Solonitsin.....Andrei Ruvlev Ivan Lapikov.....Kiril Nikolai Grinko..... Daniel el negro Nikolai Sergueiev.....Teófanos el griego Irina Tarkovskaia.....la sordomuda Nikolai Burljaiev.....Boriska Roland Bydov.....el bufón Yuri Nikolin.....Patrikey Mijail Kononov..... Fomka
Premios	: FIPRESCI, Festival de Cannes, 1969 Premiada en los festivales de Helsinki, Stratford, Azolo, Belgrado y París Gran Premio Festival Internacional de Yugoslavia, 1973

Solyaris

Solaris

Año	: 1972
Duración	: 165 minutos, en cinemascope, blanco y negro / Color, Sovcolor
Productor	: Mosfilm
Guión	: Andrei Tarkovski Friedrich Gorenstein. Basada en la novela homónima de Stanislav Lem
Asistencia de Dirección	: A. Ides Larisa Tarkovskaia Masha Ghugunova
Dirección de Fotografía	: Vadim Yusov
Montaje	: Andrei Tarkovski Ludmila Feiguenova
Dirección Artística	: Mijail Romadin
Música	: Eduard Artemiev <i>Preludio coral en fa menor</i> de J.S. Bach
Sonido	: Demian Litvinov
Efectos Especiales	: V. Sevostianov A. Klimenko
Elenco	Donatas Banionis.....Kris Kelvin Natalia Bondarchuk.....Harey Yuri Iarvet.....Snawt Anatoli Solonitsin.....Sartorius Vladislav Dvorzhetski.....Berton Nikolai Grinko.....padre Sos Sarkisian.....Gibarian Olga Vesilova.....madre de Kris

Premios : Premio Especial del Jurado Festival de Cannes, 1972
Mejor Película Festival de Londres, 1972
Premiada en Stratford

Zerkalo

El Espejo

Año : 1975
Duración : 108 min, blanco y negro / color Sovcolor
Productor : Mosfilm
Erik Waisberg
Y. Kushnerev
Guión : Andrei Tarkovski
Aleksandr Misharin
Asistencia de dirección : Yuri Kushnerev
Larisa Tarkovskaia
Dirección de Fotografía : Georguie Rerberg
Montaje : Ludmila Feiguenova
Escenografía : Nikolai Dvigubski
Dirección Artística : A. Merkulov
Música : Eduard Artemiev
Fragmentos de Pergolesi y J.S.Bach
Poemas de Arseni tarkovski, leídos por él mismo
Sonido : Semion Litvinov
Efectos Especiales : L. Potapov

Elenco Margarita Terechova.....Maria/Natalia
Philip Yankovski..... Aliocha niño
Ignat Danielstev.....Aliiocha 12 años
Oleg Yankovski.....el padre
Anatoli Solonitsin.....el paseante

Premios : Premio Italnoleggio, 1979
David de Donatello/Luchino Visconti, 1980

Stalker

Stalker

Año : 1979
Duración : 163 min blanco y negro / color. Eastmancolor
Productor : Aleksandra Demidova
Asistencia de dirección : E. Tsimbal
M. Chugunova
Guión : Arkadi Strugatsi
Boris Strugatsi
Basado en su novela *Picnic a la orilla del camino*
Dirección de Fotografía : Alexander Kniazhinski
Montaje : Ludmila Feiguenova
Dirección Artística : Andrei Tarkovski
A. Merkulov
Música : Eduard Artemiev
Bolero de Ravel
Coral de la 9ª Sinfonía de Beethoven
Sonido : V. Sharun
Elenco Anatoli Solonitsin.....el stalker
Alexander Kaidanovski.....el escritor
Nikolai Grinko.....el científico
Alisa Friendlij.....la mujer
Premios : Premiada en Cannes

Nostalghia

Nostalghia

Año	: 1983
Duración	: 125 min, blanco y negro / color. Eastmancolor
Productor	: RAI RETE 2 Opera Film
Guión	: Andrei Tarkovski Tonino Guerra
Dirección de Fotografía	: Giuseppe Lanci
Montaje	: Erminia Marani Amadeo Salfa
Dirección Artística	: Andrea Grisanti
Música	: Fragmentos de Debussy Verdi Wagner Beethoven
Sonido	: Remo Ugolinelli
Elenco	Oleg Jankovski.....Gorchakov Erland Josephson.....Domenico Domiziana Giordano.....Eugenia Patrizia Terreno.....mujer rusa
Premios	: Premio mejor Director, FIPRESCI y Ecuménico Premio especial al cine creativo Festival de Cannes 1983

Offret

El Sacrificio

Año	: 1986
Duración	: 149 min, color, Eeastmancolor
Productor	: Anna - Lena Wibon
Guión	: Andrei Tarkovski
Dirección de Fotografía	: Sven Nykvist
Montaje	: Andrei Tarkovski Michal Lesczylowski
Dirección Artística	: Anna Asp
Música	: <i>Pasión según Mateo</i> , de J.S. Bach
Sonido	: Owe Svensson
Efectos Especiales	: Svenska Stuntgruppem
Elenco	Erland Josphson.....Alexander Susan Fleetwood.....Adelaide Valérie Mairesse.....Julia Alla Edwall.....Otto Guðrún Gísladóttir.....Maria
Premios	: Espiga de Oro Festival de Valladolid Festival de Cannes 1986 Premio Especial del Jurado Premio a la mejor contribución artística a Sven Nykvist

Bibliografía

ALMENDROS, Néstor, 1993, *Días de una Cámara*, editorial Seix Barral, Barcelona

AUMONT, Jacques, 1997, *El Ojo Interminable: Cine y Pintura*, Editorial Paidós, Barcelona

BACHELARD, Gaston, 1999, *La Intuición del Instante*, Fondo de Cultura Económica, México

BACHELARD, Gaston, 2005, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, México

BACHELARD, Gaston, 1996, *La Tierra y los Ensueños de la Voluntad*, Fondo de Cultura Económica, México

BARTHES, Roland, 1989, *La Cámara Lúcida*, Editorial Paidós, Barcelona

BAZIN, André, 2004, *¿Qué es el Cine?*, Ediciones Rialp S.A., Madrid

BERGSON, Henri, 1977, *Henri Bergson: Memoria y Vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Alianza Editorial S.A, Madrid

BURCH, Noel, 1999, *Praxis del Cine*, Editorial Fundamento, Madrid

CAPANNA, Pablo, 2003, *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires

DELEUZE, Gilles, 1983, *La Imagen-Movimiento*, Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona

DELEUZE, Gilles, 1987, *La Imagen – Tiempo*, Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona

ETTEDGUI, Peter, 1999, *Directores de Fotografía*, Océano grupo Editorial S.A, Barcelona

HERDERO, Carlos F., 2000, *Bernardo Bertolucci, El Cine como Razón de Vivir*, Edita Festival Internacional de Cine de Donostía – San Sebastián S.A, España

MORIN, Edgar, 2001, *El Cine o el Hombre Imaginario*, Editorial Paidós, Barcelona

NIETO ALCAIDE, Víctor, 1985, *La Luz, Símbolo y Sistema Visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid

NYKVIST, Sven, 2002, *Culto a la Luz*, Ediciones del Imán, Madrid

ORTIZ, Áurea

PIQUERAS, María Jesús, 1995, *La Pintura en el Cine*, Ediciones Paidós, Barcelona

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, 2003, *La Luz en el Cine*, Ediciones Cátedra, Madrid

TARKOVSKI. Andrei, 2002, *Esculpir en el Tiempo*, Madrid

VENTURI, Lionello, 1960, *Cómo se mira un Cuadro*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires

WÖLFFLIN, Enrique, 1976, *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*, Editorial Espasa-Calpe S.A., Madrid

YOEL, Gerardo (compilador), 2004, *Pensar el Cine*, Ediciones Manantial SRL, Buenos Aires

ZUNZUNEGUI, Santos, 1996, *La mirada Cercana: Microanálisis Fílmico*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona

Otras Fuentes

Documentales

Tempo di Viaggio, dirigido por Andrei Tarkovski, 1983

Making of El Sacrificio, dirigido por Michal Lesczylowski, 1986

Internet

www.andreitarkovski.org