



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Andréi Tarkovski: el cine como crítica de la técnica

Autores (en el caso de tesis y directores):

Mercedes Paula Orden

Esteban Ierardo, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

ANDRÉI TARKOVSKI: EL CINE COMO CRÍTICA DE LA TÉCNICA

Licenciatura de grado

Mayo 2017

Mercedes Paula Orden

Correo: mercedesorden@gmail.com

Teléfono: 1568686072

DNI 33785904

Tutor: Esteban Ierardo

AGRADECIMIENTOS

A Boston, Café Brasileiro, Celta, Cimik, Clásica y Moderna, Dorrego, El Banderín, El Federal, El Gato Negro, El Pasaje, El Torreón, La Escuela, La Fonte, La Giralda, La Paz, La Poesía, La Unión, London, Los Galgos, Macedonio, Margot, Miramar, Nudos, Rimbaud, Rivas, Tortoni, Varela Vareleta, y a todos los que, en algún momento, se sentaron en mi mesa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1	
TARKOVSKI EN CONTEXTO: LA OBRA Y SU SENTIDO SOCIAL.....	7
1.1 Revisión socio-histórica: el surgimiento del cine.....	8
1.2 Cine ruso.....	9
1.3 Cine soviético.....	11
1.4 Andréi Tarkovski: un director de Oriente.....	13
1.5 Lejos de la vanguardia.....	18
1.6 El concepto de Autor.....	20
1.7 El estilo en su obra.....	21
CAPÍTULO 2	
TEMAS Y MOTIVOS.....	24
2.1 La infancia de Iván (1960).....	25
2.2 Andréi Rublev (1966).....	28
2.3 Solaris (1972).....	33
2.4 El espejo (1974).....	36
2.5 Stalker (1979).....	41
2.6 Nostalghia (1983).....	45
2.7 Sacrificio (1986).....	48
CAPÍTULO 3	
CERRAMIENTO DEL LENGUAJE.....	53
3.1 Técnica antigua. Técnica moderna.....	55
3.2 La idea del progreso.....	58
3.3 Nostalgia.....	61
3.4 El tiempo.....	66
CONCLUSIÓN.....	68
BIBLIOGRAFÍA.....	73

INTRODUCCIÓN

Andréi Tarkovski (1932-1986) fue un director de cine soviético reconocido a escala mundial tras haber ganado el premio mayor del Festival de Cine de Venecia por su ópera prima: *La infancia de Iván*. Tanto en la temática y estética de sus películas, como en sus escritos, el director planteaba su peculiar punto de vista partiendo de la necesidad de hacer que el cine se aparte del concepto de mercancía y explique “por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana” (Tarkovski, 2013, p.59).

Andréi Tarkovski. El cine como crítica de la Técnica plantea como punto de partida la pregunta de investigación: ¿De qué modo el cine de Tarkovski interpela los conceptos de *técnica moderna*, la *ciencia* y el *progreso*? A partir de allí, se propone tomar como corpus sus siete largometrajes de ficción (excluyendo el documental *Tiempo de viaje*, hecho para la televisión, y sus cortos y medimetrajes) a fin de poder establecer una relación entre ellos y diferentes teorías que atraviesan a la comunicación.

Asimismo, la hipótesis que este trabajo postula es que las películas del autor se pueden comprender en tanto crítica al pensamiento occidental moderno. Permitiendo llevar adelante una reflexión acerca de la técnica (dispositivo cinematográfico) que se piensa a sí misma en cuanto discurso. Entendiendo al dispositivo como “lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico” (Aumont, 2013, p.202).

Para poder desarrollar este análisis, resultará fundamental el trabajo de Lewis Mumford, quien afirma:

“(…) el arte es esa parte de la técnica que lleva la impronta más plena de la personalidad humana y que la técnica es esa expresión del arte de la que ha sido excluida una gran parte de la personalidad humana con el objetivo de promover el proceso mecánico”

(Mumford, 2014, p. 54).

Se hará, entonces, necesario considerar que Tarkovski está atravesado por la técnica en tanto desarrolla un arte dentro de un dispositivo, pero, a su vez, lleva adelante una reflexión de la misma en tanto imaginario actual que circula a lo largo de la sociedad.

De modo que la fundamentación de este trabajo consiste en la necesidad de valerse de las herramientas aprehendidas a lo largo de la carrera de Ciencias de la Comunicación Social, a fin de poder llevar a cabo una meditación acerca del cine y su relación con la técnica, considerando que la misma atraviesa a todos los medios de comunicación estudiados, a la vez que se presenta naturalizada en sentidos establecidos.

Los objetivos que este informe de investigación se propone son: indagar la filmografía de este director soviético para comprender de qué forma aborda la temática de la *técnica moderna*; examinar la crítica que su cine realiza acerca de la *racionalidad técnica* y relacionar el concepto de *técnica moderna* con el de *significaciones imaginarias sociales*.

Por otra parte, la metodología a partir de la cual se realizará esta tesina será de corte cualitativo, de diseño flexible, basado en análisis de contenido de registro fílmico, con objetivos de investigación de tipo analíticos.

Partiendo de la convicción de que no se podría lograr un análisis adecuado acerca de dicha temática enmarcándose en una sola teoría, el trabajo se apoyará tanto en la Filosofía de la técnica como en Semiótica, y otras teorías de la comunicación y del cine, otorgándole, a su vez, un lugar preponderante a diferentes autores provenientes de la Escuela de Frankfurt.

En el primer capítulo se realizará una contextualización de la filmografía del director, quien nació, estudió y realizó la mayor parte de sus películas dentro de la Unión Soviética (con el apoyo/impedimento de la misma a través del comité cinematográfico). Por tanto lo prioritario será explicar a partir de la *Teoría de los Discursos Sociales* de Verón (1987), el modo en que los sentidos circulan en la sociedad, entendiendo que en los discursos abundan huellas de sus *condiciones productivas*. Posteriormente se ubicará al director dentro de la categoría de *cine de autor*, alejándolo de la de *vanguardia soviética* puesto que el mismo Tarkovski ha intentado alejarse de ella tanto en su obra fílmica como literaria.

En el segundo capítulo, se llevará a cabo un análisis de sus películas (*La infancia de Iván, El espejo, Stalker, Nostalgia, Andréi Rubliev, Solaris* y *Sacrificio*) y de sus interpretaciones a las mismas, desarrolladas en el libro *Esculpir el tiempo* y su diario, *Martirologio*, a fin de poder indagar acerca de su estilo personal, detallando los temas y motivos hallados a lo largo de su obra.

En el tercer capítulo, se pondrán en relación estas reiteraciones encontradas con conceptos tales como *racionalidad, sentido, progreso* y la oposición entre *técnica antigua y moderna* para, ulteriormente, poder concluir de qué modo su cine sirve como crítica de lo que Adorno y Horkheimer entendieron como *razón instrumental*, en tanto método que el hombre utiliza para llegar a comprender la naturaleza y, de ese modo, apropiarse de ella, tomando a la razón como “puro órgano de fines” (Horkheimer & Adorno, 1998, p.83).

Por tanto, la justificación de esta tesina apunta a que pueda ser de utilidad tanto en el ámbito académico de la comunicación, como así también, a quienes se interesen por las teorías del cine, su filosofía, y especialmente, por el trabajo de Andréi Tarkovski, para poder ahondar acerca de este director ruso que, aunque tuvo una obra concisa a causa de su corta vida, ésta tuvo la profundidad teórica, los recursos técnicos y estéticos necesarios como para que nuevos análisis continúen surgiendo e inviten a reflexionar a nuevas generaciones.

CAPÍTULO 1

TARKOVSKI EN CONTEXTO: LA OBRA Y SU SENTIDO SOCIAL

A pesar de una corta trayectoria que consta de siete largometrajes, Andréi Tarkovski fue uno de los directores más reconocidos y premiados del cine ruso contemporáneo. Para comprender su filmografía se debe comenzar por dar cuenta de los antecedentes y el contexto a partir de los cuales lleva a cabo su trabajo, con el fin de poder analizar, posteriormente, su estilo particular y el modo en que concibe su obra.

Como plantea Verón, en su *Teoría de los discursos sociales*, la semiosis social es la “dimensión significativa de los fenómenos sociales” (p.125). Dicha definición permite hacer avanzar el informe teniendo presente que son los fenómenos sociales *procesos de producción de sentido*, los cuales hacen referencia al “conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas” (Verón, 1987, p.18).

La importancia de distintos fenómenos dentro de la obra de Tarkovski, podrán ser entendidos luego de examinar aspectos del contexto histórico y la vida del hombre. Por tanto, de aquí en más, los largometrajes del director serán interpretados como discursos cuyos sentidos están sometidos a *condiciones de producción* determinadas, es decir, aquellas que aluden a los límites que restringen la generación del discurso mismo (Verón, 1987).

De este modo, sería un error apelar a un análisis inmanente, que analice los temas del corpus y deje fuera ciertos fenómenos sociales que atravesaron al autor sin antes plantear las referencias para poder comprender su recorrido ya que, como plantea Verón (1987), es entre las *condiciones de producción* y las *condiciones de reconocimiento* (no idénticas entre

sí) donde circulan los discursos sociales. Las cuales sirven como restricciones y determinaciones entre las que esos discursos se insertan.

1.1 REVISIÓN SOCIO-HISTÓRICA: EL SURGIMIENTO DEL CINE

El origen del cine está en concordancia con un imaginario técnico que hizo posible que este medio se desarrolle. A fines del siglo XIX, el cinetoscopio de Edison ya permitía mirar de forma individual las imágenes en movimiento. Si bien este inventor rechazaba la idea de la proyección, y lo reservaba para el uso individual, otros de sus contemporáneos ya estaban investigando respecto de este asunto, interesados en un uso conjunto. Entre ellos estaban los hermanos Lumière, en Francia, quienes, si bien no llevaron a cabo un descubrimiento revolucionario, lograron mejorar la claridad de la imagen proyectada, patentando su cinematógrafo el 13 de febrero de 1895.

Como plantea Flichy (1993) no se puede observar en los Lumière un gran aporte en cuanto a lo técnico, pero sí respecto al cambio en la conformación de un nuevo medio de comunicación y, sobre todo, una relación con un público que comenzaba a sentirse atraído por la novedad de esas nuevas imágenes en movimiento que ahora se podían ver proyectadas en una superficie.

Este nuevo acercamiento que emerge puede ser comprendido en concordancia con la época de la *reproductibilidad técnica* que analiza Benjamin al observar la “pretensión del arte de llegar a las masas” (Benjamin, 2009, p. 115). Época que, según el autor, coincide con la proletarización de los hombres y la homogeneización de las masas que cooperaron en esta nueva forma de acercamiento respecto del arte:

“La recepción en la dispersión, que se hace notar con creciente énfasis en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de profundas modificaciones [*Apperzeption*],

tiene en el cine su verdadero instrumento de ejercitación (...) El cine no sólo hace retroceder el valor cultural, sino también porque la actitud del examinador no incluye atención en el cine. El público es un examinador, pero un examinador que se divierte”

(Benjamin, 2009, p. 129).

1.2 CINE RUSO

Al igual que el cine francés y norteamericano, el ruso tiene una larga tradición. Desde su origen, estuvo estrechamente vinculado con el contexto político de su país, siendo su primer antecedente la filmación de la coronación del zar Nicolás II en 1896, por parte de un camarógrafo de la compañía de los hermanos Lumière. Este hecho marca la etapa inaugural del *Cine de Imperio* durante la cual Rusia aún estaba lejos de contar con sus propios estudios y un mercado cinematográfico consolidado.

“Todo ocurrió sin inconvenientes, tanto la coronación del último zar ruso como el rodaje de la primera película rusa, consistente en pequeños rollos de celuloide de sesenta pies de largo que fueron enviados a Francia para su cuidadosa revelación” (Leyda, 1965, p.3). Si bien el país aún no tenía la infraestructura necesaria para recibir la innovación, ya contaba con el germen que permitiría que esto ocurra.

A principios del siglo XX, las compañías cinematográficas francesas *Pathé Frères* y *Gaumont* se instalaron en Rusia, otorgándole un papel central a las producciones documentales. En un contexto de levantamientos sangrientos, huelgas generales y guerra, comenzó a formarse un nuevo entretenimiento que captaba la atención del público y, consecuentemente, hacía surgir un nuevo mercado: un lugar donde las personas podían evadirse de lo que ocurría a su alrededor.

En el año 1908, *Stenka Razin*, producida por Alexander Drankov y dirigida por Vladimir Romashkov, se convirtió en la primera película rusa de ficción. Con una duración de diez minutos, el objetivo de este film mudo pre-revolucionario fue adaptar una canción

popular conocida acerca de la historia de un líder cosaco (Stenka Razine) que se opuso a la nobleza llevando a cabo una rebelión.

A pesar de la rígida censura que imperaba en este incipiente medio, la Primera Guerra Mundial sirvió de impulso para el posicionamiento de este nuevo arte, sobre todo por el fervor patriótico que permitió la creación de un mercado bélico y el crecimiento de las películas de propaganda. Sin competencia extranjera, se llevó a cabo una cuantiosa producción, acompañada por el surgimiento de compañías y estudios. Las salas mostraron sus noticieros especiales dedicados a la guerra a la vez que el *Comité Skobelev* creaba un primer departamento encargado de la filmación y distribución.

Ante el clima revolucionario de 1917, la estructura cinematográfica del país sufrió fuertes modificaciones. Si bien no hubo importantes cambios a nivel económico, a partir de la Revolución de Febrero, se observó una mayor tendencia a la monopolización por parte de las grandes productoras. “Algunas de las antiguas firmas se reorganizaron con otros nombres y se formularon nuevas políticas para las relaciones favorables con el actual Gobierno” (Leyda, 1965, p. 107). También los temas variaron, tomando protagonismo las películas “revolucionarias”, con férreas críticas al gobierno zarista que acababa de abandonar el poder.

El cine soviético en formación ya tenía por ese entonces un lugar privilegiado en las discusiones acerca de la cultura proletaria y socialista, sobre todo en las reuniones de la organización que, luego de la Revolución de Octubre pasaría a llamarse *Proletkult*. Allí se planteaba la importancia de que el cine deje de estar en manos de la burguesía, y de ser una reproducción de su moral, confirmando su lugar como un arma para educar a las clases trabajadoras.

“La influencia de Lenin, además de restituir al marxismo la condición de única teoría e ideología importante de la revolución social en el mundo occidental, consiguió que los vanguardistas se convirtieran en lo que el nacionalsocialismo denominó, acertadamente, «bolchevismo cultural» (Kulturbolschewismus)”

(Hobsbawm, 1998, p.190).

A partir del 25 de octubre de 1917, gran parte de los trabajadores de cine que se habían beneficiado con el zarismo huyeron hacia el sur, como es el caso de directores pioneros como Protazanov y Volkov. Los estudios moscovitas fueron desmantelados y llevados los equipamientos en dirección a Kiev y luego a Odesa, donde se creó una colonia cinematográfica de emigrados rusos la cual luego huiría a Constantinopla y, más tarde, a Francia. Mientras tanto, en Moscú y Petrogrado, un nuevo cine comenzaba a gestarse:

“La revolución política y social no había hallado todavía una respuesta en el arte del cine. Además, si observamos los nombres de sus directores, vemos que podríamos encontrarnos frente a una lista de realizadores anteriores a octubre. Aparte de estar separados ampliamente por sus simpatías políticas (...) son todos los hombres adiestrados en películas comerciales”

(Leyda, 1965, p.161).

1.3 CINE SOVIÉTICO

En marzo de 1918, se decretó la nacionalización del Comité Skobelev, la transferencia de cine del soviet de Moscú al Comisariato de Educación y se conformó el nuevo Comité Cinematográfico de Moscú, encargado de regular y fomentar las películas educativas. Para ese entonces, las producciones seguían dependiendo de las firmas privadas, mientras el Comité Cinematográfico avanzaba sobre lugares estratégicos.

Mientras Dziga Vértov y Lev Kuleshov se convertían en pioneros del cine soviético, sentando las bases de una nueva estética y montaje, la categoría *Agitka* comenzaba a naturalizarse y a establecerse como género. La misma consistía en una pieza de agitación que tenía por objeto la propaganda y cuyo mensaje consistía en reafirmar el carácter positivo del Ejército Rojo.

El 17 de agosto de 1919, se promulgó el decreto “Sobre la transferencia del comercio e industria fotográficos y cinematográficos al comisariato de Educación del Pueblo”, a partir del cual quedó establecida la nacionalización de las empresas privadas. En ese contexto nace también la Escuela de Cine GIK (Instituto Estatal de Cinematografía Panruso, más tarde conocida como VGIK), fundada por el director Vladimir Gardin y la cual se haría conocida por ser la primera escuela de cine del mundo.

“El 15 de enero de 1920, los estudios fueron tomados oficialmente en toda Rusia por la sección Foto-Cine y lo que había quedado de las firmas Jazhonkov, Iermoliev, Russ, Ekran, Taldikin, Jaritonov y otras menores y del comité Skobelev, se convirtieron en instrumentos utilizables por el gobierno soviético”

(Leyda, 1965, p.175).

Cerradas todas las empresas privadas, el monopolio quedó en manos del Comité Estatal de Cine “Goskino”, el cual se encargó de llevar a cabo la producción y distribución de las películas. Tras el fallecimiento de Lenin, el 21 de enero de 1924, Stalin asumió al poder considerando que el cine era un medio fundamental para las masas, al igual que lo había hecho su antecesor.

Junto a los aportes de Vertov y Kuleshov, quienes ya habían compartido trabajo en *Kino-Nedelia*, un semanario de noticias soviéticas, un joven camarógrafo, Sergei Eisenstein comenzaba a hacerse conocer. *Huelga*, dirigida por este último, se convirtió en la primera película revolucionaria de agitación que tomó carácter masivo, aparecida “en el cine soviético cuando el público de esa nación y la organización distribuidora estaban prontos para ello” (Leyda, 1965, p.225).

Más tarde, otra de sus películas (*Acorazado Potemkin*, en 1925) llegaría a tener trascendencia mundial, pero su importancia fue mucho más lejos por postular un nuevo tipo de montaje, el de *atracciones*, fundando otro modo de hacer cine, pero también de entenderlo:

“Eisenstein creaba ahora un nuevo ritmo cinematográfico al agregar a este contenido las cortantes longitudes variables y las libres asociaciones de las tomas, una técnica que surgía directamente de su interés en la investigación psicológica” (Leyda, 1965, p.238).

En 1928, este director, junto con Pudovkin (discípulo de Kuleshov) y Griogori Aleksandrov, firmaron el primer manifiesto, en el cual asentaron las bases de un nuevo tipo de montaje, ubicando las potencialidades del cine sonoro en el centro de la discusión. El cine soviético estaba ya conformado y la vanguardia, establecida.

1.4 ANDRÉI TARKOVSKI: UN DIRECTOR DE ORIENTE

Andréi Arsénievich Tarkovski nació el 4 de abril en 1932 en la ciudad de Yurévets, región de Ivánovo, dentro de la Unión Soviética. Su padre, Arseni Aleksándrovich Tarkovski (1907-1989) era un poeta ucraniano, traductor, miembro de la Unión de Escritores Soviéticos, que había participado de la Segunda Guerra Mundial, donde fue mutilado y condecorado. En el Instituto Literario de Moscú, el hombre conoció a María Ivanovna Vishnyakova (1907-1979) con quien tendría a sus dos hijos: Andréi y Marina (1934).

Tanto el abandono temprano de Arseni, como las influencias literarias y religiosas de María resultaron fundamentales en la obra de este director, quien, en un contexto donde la Unión Soviética promocionaba el ateísmo, defendió el cristianismo ortodoxo entendiendo al arte como una necesidad espiritual.

“Fue ella [María] quien le transmitió a Andréi la fe cristiana, y la que puso en contacto con la tradición religiosa ortodoxa, acercándolo a los libros que poblaban su biblioteca. Los clásicos de la literatura rusa y los viejos libros con reproducciones de Leonardo y Miguel Ángel lo marcaron para siempre. También le hizo leer *La guerra y la paz* de Tolstoi, que sería para él una ‘verdadera escuela de arte’”

(Capanna, 2016, p.26).

En 1939, Tarkovski se matriculó en la escuela n°554 en Moscú, pero pronto tuvo que evacuar, junto a su madre y su hermana en Yurévets, a orillas del río Volga (su lugar de nacimiento) a causa de la guerra. Allí continuó los estudios hasta que en 1949, volvieron a Moscú, donde ingresó en la escuela de música y, en paralelo, realizó cursos de pintura, dibujo y escultura en la escuela de arte “Academia 1905”.

Treinta y cinco años más tarde, cuando el director regresó al pequeño pueblo de su infancia, escribió que no tendría que haberlo hecho nunca: “¡Se hubiera conservado en mi memoria como un país maravilloso y feliz, como la patria de mi infancia! Escribí en el guion para la película que estoy haciendo algo que es muy cierto: no hay que volver a las ruinas...” (Tarkovski, 2011, p.101). Esa pugna entre los recuerdos felices, el pasado idílico y el presente devastado se convertirían en temas constantes de su obra.

En 1951, el director completó su enseñanza y al año siguiente entró en el Instituto de Estudios Orientales, interesado por el idioma árabe y tras los pasos de su padre. Tras sufrir una conmoción cerebral durante una clase de gimnasia, se vio obligado a perder clases, hasta que terminó abandonando la carrera tras comprender que esa no era su profesión.

En una carta que escribió, a sus veintidós años, con motivo de ingreso al Instituto VGIK Tarkovski manifiesta: “me apasioné por el cine y la literatura, pero sobre todo por la gente de nuestro país, su entorno natural y su forma de vida” (Mouriño & Tarkovski, 2015, p.42). Fue ese impulso el que, antes de incursionar en el mundo de cine, lo llevaron a conseguir un puesto como “asistente honorario”, en una expedición científica del NIGRIzoloto¹. Durante un año recogió minerales en el distrito de Turujansk, en Siberia del Este, actividad finalizada en abril de 1954, pero que también resultaría fundamental para sus películas, donde la tierra fue uno de los recursos en los que se centró al poner el acento en la naturaleza.

¹ Instituto de Investigación de Prospecciones Geológicas y de Oro, Moscú

El fallecimiento de J. Stalin, en 1953, inauguró una nueva etapa en la historia de la Unión Soviética conocida como “deshielo”. La rigidez que imperaba hasta aquel entonces, comenzó a ceder paulatinamente al igual que las tensiones con Occidente, iniciadas a finales de la Segunda Guerra Mundial. Tal como afirma Hobsbawm: “Sólo un terror tan despiadado como el de Stalin pudo acallar por completo a la intelectualidad no oficial, que resurgió tan pronto como, en los años cincuenta, el hielo del miedo empezó a fundirse” (Hobsbawm, 2008, p.393).

En ese contexto de progresiva liberalización, Andréi emprendió sus estudios en la primera Escuela de Cine del Mundo: la VGIK, dirigida en aquel entonces por Mijail Romm. Allí pasó sus próximos seis años, convirtiéndose en el escenario donde conoció a su primera mujer Irma Rausch (actriz de sus dos primeras películas), y realizó el mediodmetraje *La aplanadora y el violín*, a modo de tesis de graduación.

En 1961, Tarkovski comenzó a rodar en Ucrania su primer largometraje: *La Infancia de Iván*, una adaptación del cuento de Vladímir Bogomolov. Encargado por el estudio cinematográfico ruso Mosfilm, las autoridades esperaban una historia que exalte las características del Ejército Rojo. En su lugar, lo que el director entregó fue un retrato crítico acerca de las consecuencias de los conflictos bélicos, usando como protagonista a un niño huérfano. El éxito de esta película provocó que su apellido tome notoriedad mundial, sobre todo, a partir de obtener el premio mayor en el Festival Internacional de Cine de Venecia de 1962.

En ese mismo año, el director comenzó a escribir su segundo largometraje: *Andrei Rublev*. Mientras tanto, en la Unión Soviética, tras caer el gobierno de Nikita Kruschev, asumió Leonid Brézhnev, produciéndose un quiebre con la etapa de liberalización que había comenzado. El realizador pasó a sentir una mayor presión sobre su trabajo, a causa del intento del Comité para adecuar el cine a los lineamientos del Partido Comunista, haciendo que distintas censuras comiencen a recaer sobre su obra: recortes en los presupuestos de sus películas, pedidos de omisión y cambios en los guiones (sobre todo con el fin de engrandecer el espíritu soviético y minimizar todo lo que incumbía al sistema capitalista y a la religión), una acotada distribución y otras trabas para que sus trabajos no participen de festivales

nacionales e internacionales, son algunos de los reparos que el Comité de Cinematografía Estatal “Goskinó” impuso sobre el director.

Andréi Rublev (1966), su segundo largometraje, contó con un guion escrito por Tarkovski y Andréi Konchalovski. Lejos del campo de batalla, la historia se centró alrededor de la figura de un pintor de figuras planas de fines del siglo XIV. El resultado fue una película que, si bien buscaba reconstruir la vida del iconógrafo, intentó retratar la vida rusa de aquella época exponiendo el punto de vista del director acerca del acto creador. Por las sucesivas presiones del Goskinó acerca del contenido del guión, este film (con una fuerte impronta religiosa) finalizado dos años antes, recién logró estrenarse en el marco del Festival Internacional de Cannes de 1966.

En 1968 Tarkovski comenzó a escribir *El Espejo*, largometraje que concretaría varios años más tarde. En ese mismo período conoció a Larisa Tarkóvskaya, quien fue primero su asistente de dirección, convirtiéndose luego en su segunda esposa y madre de su hijo, Andréi (Arseni, el primero, lo había tenido junto a Rausch).

En el año 1972, Tarkovski estrenó un film con una temática disímil a los dos anteriores: *Solaris*. Tomando una reconocida novela de ciencia ficción escrita por Stanislaw Lem, el director construyó un relato que se despoja del género al que pertenece para hablar acerca de la psicología humana. Si bien, como en la versión original, hay un planeta llamado Solaris donde extraños sucesos ocurren, la interpretación de Tarkovski no resultó apreciada por Lem, quien estuvo en total desacuerdo con el curso que toma la historia.

Su cuarta película, *El Espejo* (1974) fue tomada por su director como su obra más personal. Allí su padre Arseni narra algunas de sus poesías, las cuales son intercaladas con ciertos hechos de su infancia (como el momento en que el hombre abandona el hogar y el trabajo de su madre en la imprenta), con imágenes documentales de España, China y la Unión Soviética. El protagonista de esta historia, a quien nunca se le observa el rostro, le sirve para detenerse a analizar las relaciones de él con sus seres queridos (principalmente con su madre y ex-esposa) y los sentimientos que ellos le suscitan.

Su quinta película *Stalker* fue, según el autor, el resultado de una suma de hechos trágicos en su vida. El primero, ocasionado al estropearse el material fílmico, lo obligó a volver a filmar todo, con un presupuesto mucho más acotado que en su versión original. Mientras tanto la Unión Soviética, desde el Comité Cinematográfico, imponía una cantidad de barreras burocráticas cada vez mayores sobre su trabajo, especialmente por no adecuarse al tipo de cine propuesto en este país, hecho al cual el autor le atribuyó la responsabilidad acerca de sus complicaciones de salud e, incluso, un infarto sufrido.

Tomando la novela corta *Picnic al costado del camino* de A. y B. Strugatski, *Stalker* (1979) planteó una adaptación libre donde se narra un viaje realizado entre tres personajes desconocidos entre sí: el *stalker* (de *stalk*: merodear) ocupa el lugar de guía en una exploración de la que participan el Profesor en busca de nuevos retos científicos y un Escritor escéptico. El objetivo de ellos es llegar hasta *La Zona*, un lugar donde, según se dice, hay una Esfera Dorada capaz de cumplir con los deseos reales de las personas que acuden hasta ella.

Gracias a la cooperación del escritor y dramaturgo Tonino Guerra, a quien conoció en un viaje anterior con el motivo de llevar adelante una versión de *Hamlet*, el director logró salir del país y viajar a Italia en 1979, donde comienza a pensar en su primera película desde el exilio: *Nostalgia*. Interrumpida por la muerte de su madre (hecho que lo obliga a volver a Moscú) este largometraje fue filmado a su retorno, en 1982, con guion de Guerra y Tarkovski.

Pese a que el gobierno dificultaba la salida de su familia como garantía para que no abandone la Unión Soviética, el director decidió mudarse a Florencia, mientras buscaba el modo para que su esposa y su hijo Andréi lograsen irse con él, hecho que se concretaría poco antes de que fallezca.

Sin saberlo, Tarkovski se acercaba a la que será su última película: *Sacrificio*. Estrenada durante el Festival Internacional de Cannes de 1986, este film narra la historia de Alexander, un actor y profesor retirado que vive en una isla. Allí llegan algunos conocidos para compartir con él su cumpleaños. Pero ese día la amenaza de una Tercera Guerra Mundial (vale aclarar que por aquel momento su país estaba enfrentado con Estados Unidos en el

marco de la Guerra Fría) hace que este hombre escéptico le tenga que pedir a Dios que proteja a su familia, y se entregue en sacrificio con la esperanza de poder salvarlos.

En 1985, mientras comenzaba con el rodaje en Suecia (junto a parte del equipo de trabajo de Ingmar Bergman), al director le detectaron cáncer de pulmón, el cual en pocos meses acabó con su vida. El 29 de diciembre de 1986, Andréi Tarkovski falleció en París. Larisa, su viuda, rechazó el pedido de las autoridades soviéticas de enterrar al artista en Moscú.

1.5 LEJOS DE LA VANGUARDIA

Tarkovski descendía de revolucionarios, era hijo de un héroe de guerra y había sido educado por el Estado. Pero su obra ignoraba no sólo el ‘realismo socialista’ sino cualquiera de los temas marxistas. Su estética era de vanguardia, pero su discurso era metafísico y tradicionalista

(Capanna, 2016, p.49).

De acuerdo con la perspectiva de Albera, el objetivo de las vanguardias es lograr “una posición en el campo artístico y encarar esta posición como perteneciente a una política interna del campo (lucha por conseguir una posición hegemónica en él) y externa (por estar vinculada a un proyecto de cuestionamiento de la sociedad)” (Albera, 2009, p.13).

Si bien este concepto es un antecedente ineludible para el cine de su país, no se puede incluir a Tarkovski como parte de una de ellas principalmente por dos motivos. El primero de ellos remite a que, en los comienzos de su carrera cinematográfica, la categoría de *vanguardia soviética* ya se encontraba en declive hacía varias décadas, ya que como afirma Hobsbawn (2008) ni el vanguardismo alemán ni el ruso sobrevivió a Hitler y Stalin, sino que por ese entonces habían desaparecido de la escena cultural. El segundo motivo se vincula con el hecho de que, a pesar de hacer de su obra un cuestionamiento de la sociedad, el director no planteaba una identificación con este tipo de cine.

En vez de temas políticos, que exacerben a ciertas figuras políticas, el autor apeló a establecer una crítica general del mundo moderno y de la vida occidental pero también de la oriental (algo que los estudios de su país nunca le perdonaron). De hecho, el mismo Tarkovski escribe en su diario: “Definitivamente, soy incompatible con el cine soviético. ¡No se ha proyectado ninguna película mía en ningún festival soviético! Nunca he recibido ningún premio por mis películas en la URSS. Me acosan lenta y constantemente” (Tarkovski, 2011, p.383).

Por tanto sería inexacto incluir a este director nacido bajo el calor de la Unión Soviética como parte de esa vanguardia, a la cual le criticaba también su concepción del arte y su intento de llegar a gran cantidad de público, incluso de una manera encubierta, como escribe en sus ensayos:

“Los directivos del cine soviético insisten en que esa cultura de masas se desarrolla en el occidente, mientras que la vocación de los artistas soviéticos consistiría en crear verdaderamente arte para el pueblo. Pero en realidad lo que les interesa son las películas que consiguen un éxito masivo”

(Tarkovski, 2013, p.110).

Si bien el deseo de hacer un cine contra-hegemónico formaba parte de sus objetivos, no obstante, el director se alejaba del acto de llevarlo a cabo por una razón política, mientras que a lo que a lo que él apuntaba era a entregar una propia apreciación del cine y del arte en general.

1.6 EL CONCEPTO DE AUTOR

Tarkovski es inconfundiblemente un autor. En cuanto a experimental y vanguardista, eran calificativos que solían indignarlo. Decía que los artistas experimentales le recordaban a esa gente que va al bosque en busca de hongos y sólo es capaz de hablar del paseo o de sus emociones, cuando lo que importaría saber es qué clase de hongos trajo

(Capanna, 2016, p.16).

El concepto de *autor* remite a un texto de Alexandre Astruc (1948), conocido como “*Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*”, en el cual se hace referencia a un nuevo cine que pretende romper con la tiranía de lo visual en favor de un tipo de escritura flexible. Una *caméra-stylo* es la metáfora que utiliza Astruc, centrándose en la imagen de una lapicera (*stylo*) para hablar de un nuevo lenguaje que observaba ya en la obra de directores como Robert Bresson, Orson Welles, Jean Renoir. A partir de este momento, la categoría de *cine de autor* queda establecida en las discusiones sobre la teoría del cine, especialmente, las de la revista francesa: *Cahiers du cinéma*.

Habiendo descartado ya, en el apartado anterior, la categoría de *vanguardia*, resulta conveniente ubicar al director dentro del concepto de *autor*. Un término que lo identifica en cuanto a su labor, puesto que además de dirigir las películas, en varias de ellas participó en otras decisiones, como es el caso de la creación, parcial o integral, de los guiones. Incluso el mismo Tarkovski defendió su posición al interior de esta categoría: “(...) el cine es un cine de autor, como cualquier otro arte. Los colaboradores en el equipo de filmación le pueden dar muchísimo a su director. Pero sólo y exclusivamente la imaginación de éste otorga a la película su unicidad definitiva” (Tarkovski, 2013, p.54).

De este modo, se puede observar que la obra del director mantiene una estructura particular, cuya lógica original sólo puede comprenderse a partir de analizar las constantes

que se manifiestan a lo largo de su filmografía. Es decir que a partir de comparar un film con otro (un discurso con otro), se puede analizar el estilo de este Tarkovski.

1.7 EL ESTILO EN SU OBRA

Apelar a una *Teoría de los géneros* permite explicar a este director a partir de lo que no es, para poder comprender su trabajo. De acuerdo con la definición de los *géneros* de Steimberg, se puede observar lo alejado que se encuentra Tarkovski de esta categoría, entendida como:

“(…) clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”

(Steimberg, 1993, p.43).

Como afirma Steimberg (1993), el género y el estilo se definen por características retóricas, temáticas y enunciativas las cuales permiten postular condiciones de previsibilidad de los textos, acciones u objetos culturales. Partiendo de esta teoría, el cine de Tarkovski resulta imposible de ser ubicado entre los horizontes de previsibilidades de un género particular, pero son las características reiteradas a lo largo de su filmografía, las que hacen posible analizar su estilo de autor. Incluso el director lo expone al afirmar que la imagen cinematográfica debe superar los límites de los géneros: “El artista se esfuerza por expresar sus ideales, que no se pueden encerrar en los parámetros de un género” (Tarkovski, 2013, p.180).

En el aspecto sonoro, Tarkovski optó (con Eduard Artemiev encargado de la banda sonora en varios de sus films) por apelar a piezas de música clásica, como es el caso de *Preludio coral en Fa menor*, de Johann Sebastian Bach. Aquí, la música no buscaba tener un papel subsidiario que acompañe a las imágenes, sino que el director apelaba a otorgarle un lugar propio tan primordial como el resto de los recursos utilizados. Al igual que estas piezas, los ruidos, especialmente los característicos de la naturaleza o de las máquinas, tenían su propio espacio:

“La música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre, aunque siempre es posible que en una película sonora, trabajada con toda consecuencia, no quede sitio para la música, y sea suplantada por ruidos, más interesantes desde el punto de vista del arte cinematográfico, cosa que yo he procurado en mis dos últimas películas: *Stalker* y *Nostalghia*”

(Tarkovski, 2013, p. 187).

Al igual que la música y los ruidos, los silencios ocupaban un lugar central dentro de lo sonoro. Los mismos eran utilizados no sólo como simples elementos que cooperaban en la construcción de climas, sino que se reflexionaba, en varias oportunidades, acerca de la palabra en tanto concepto y se ponían en escena personajes mudos, como en *Andrei Rublev* y en *Sacrificio* (a causa de votos de silencio o problemas de salud temporales).

La fotografía es otro elemento al que el director le otorgó gran importancia. Vadim Yusov estuvo a cargo de ella desde el mediometraje *La apisonadora* y *el violín* hasta *Solaris*. El plano secuencia fue un recurso recurrente al que Tarkovski apeló, entendiendo por él “un plano suficientemente largo para contener el equivalente de varios acontecimientos” (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 2011, p.43). Dos de los ejemplos más recordados ocurren en los planos del principio y el final de *Sacrificio*, alcanzando duraciones de nueve y seis minutos.

El encuadre y la composición también fueron elementos donde el director trabajaría hasta la obsesión buscando en la belleza de sus imágenes, un modo de acercarse a las obras pictóricas renacentistas. A lo que se le suma la utilización de tres niveles distintos de colores, de manera individual y simultánea, intercalando los colores, el blanco y negro y el sepia, en distintas oportunidades, como un modo de representar los cambios y estados de sus personajes (del sueño a la vigilia, del presente al pasado).

Si bien, como se ha visto, Tarkovski rechazó el cine de sus antecesores, y especialmente el de Sergei Eisenstein, por considerar que en sus películas el montaje ocupaba el lugar central en el relato (impidiendo al espectador someterse a su propia experiencia) no se puede obviar la importancia relativa de esta categoría en su obra. Para este autor, el ritmo no era creado por cortes de los planos en el montaje: “El ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos” (Tarkovski, 2013, p.142).

Siguiendo la convicción de que: “Cada artista está determinado por leyes absolutamente propias, carentes de valor para otro artista” (Tarkovski, 2013, p.59), se postula, entonces, la existencia de un estilo personal en Tarkovski, donde la repetición de diferentes motivos, que se observarán en el siguiente capítulo, cooperaron en la construcción de los temas de sus películas.

CAPÍTULO 2

TEMAS Y MOTIVOS

El presente capítulo se propone examinar el estilo de Andréi Tarkovski tomando como punto de partida los aspectos recurrentes en su filmografía para poder analizar el modo que este autor aborda al mundo moderno. Para eso, se considerará la distinción que realiza Segre entre *temas* y *motivos* a fin de explicar el porqué de ciertas repeticiones que se detectan a lo largo de sus textos.

De este modo, “llamaremos *temas* a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los *motivos* son, por el contrario, elementos menores y pueden estar presentes en un número inclusivo elevado” (Segre, 1985, p.13). Los motivos se exhiben con una menor extensión y tienden, por su carácter recursivo, a repetirse en un número incluso elevado a lo largo del texto, estableciendo una relación del tipo “idea a núcleo” con el tema (Segre, 1985).

Las reincidencias de Tarkovski en su trabajo permiten ir desde esas unidades mínimas hacia los núcleos, pues como afirma el autor: “tema y motivo son, por tanto, unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes” (Segre, 1985, p.12). Es entonces la repetición de palabras o frases dentro de un texto o de un conjunto de textos la que conforma las unidades de significado presentes de manera estereotipada.

Lograr detectar los diversos motivos presentes en el corpus, compuesto por sus siete largometrajes, y establecer los temas a los que ellos refieren, hará posible analizar posteriormente la mirada del director en concordancia con distintas teorías. De este modo, se observará que la presencia constante de los motivos: agua, fuego, animales (perros y caballos), la *dacha* (típica casa de campo rusa), los árboles, la cama de hierro, los residuos,

las cruces e imágenes religiosas, las pinturas clásicas, las levitaciones, las paredes derruidas son los más utilizados por Tarkovski.

A su vez, estos motivos trabajan de manera solidaria en la consolidación de diferentes temas, a saber: la infancia, el pasado, la soledad, el arte, lo onírico, la técnica/tecnología, lo sagrado, el origen, la locura y la naturaleza.

A continuación se analizarán de modo cronológico las películas del autor ruso, enfatizando en los temas y motivos presentes en cada una de ellas para posteriormente poder darle forma a la crítica que el director postula acerca de la ciencia, la técnica y el mundo occidental moderno.

2.1 LA INFANCIA DE IVÁN (1962)

Basado en *Iván* de Bogomólov, *La infancia de Iván* es una adaptación escrita por Mijaíl Papava y Andréi Tarkovski que gira en torno a la figura de Iván Bondániev. Este niño, que ha quedado huérfano a raíz de la Segunda Guerra Mundial, colabora con las tropas soviéticas haciendo trabajos de exploración, motorizado por un sentimiento de venganza nacido tras el asesinato de sus seres queridos.

La naturaleza es el lugar por el que transita el pequeño con la seguridad de un adulto, al punto de haber cruzado a nado un río congelado para unirse al Ejército Rojo. Aquí, el agua se hace presente en tanto motivo repetido de diferentes maneras: como lluvia y río pero también lo que limpia el cuerpo del niño. A su vez, en los momentos trágicos, este elemento se hace presente ya que al comienzo se observa a la madre de Iván arrojando un balde cuando fallece, y al final se observa al niño, luego de ser asesinado, corriendo junto a otra pequeña en el mar, de manera onírica.

Los árboles también figuran entre los elementos naturales en los que el autor insiste, puesto que gran parte de la película es filmada en exteriores, mostrando los desplazamientos

del Ejército por el bosque, entre los abedules (árbol preferido de Tarkovski). Hacia el final de la historia, se observa uno de ellos seco, con la intención de acrecentar el clima desalentador que gira en torno al relato. Todo coopera en retratar que no hay un final feliz sino la observación cruda de las consecuencias de la guerra, donde lo que abunda es la destrucción de los ambientes naturales y las personas, como consecuencia de la mano del hombre. Como afirma Capanna:

“Todo el film 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”

(Capanna, 2016, p.82).

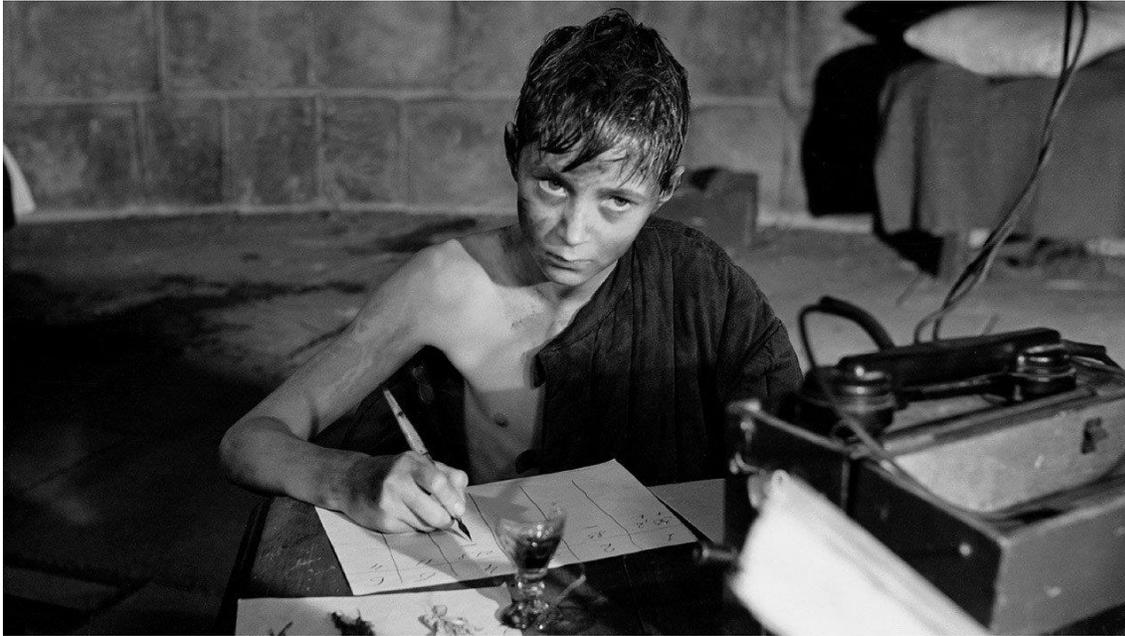


Lo onírico funciona como un modo de escape en este largometraje. Es allí donde Iván logra reencontrarse con los recuerdos felices de su infancia, junto a su madre, pero cada vez que despierta, lo hace de manera abrupta convirtiendo cada sueño en una pesadilla que vuelve al momento en que ella falleció. Las pérdidas del niño a causa de la guerra se materializan en sentimientos de odio, pero también de continua añoranza.

Sobre esta necesidad del cine de ir hacia **el pasado**, para explicar algo del presente, Deleuze desarrolla el concepto de *imagen-recuerdo*, como segmento de la *imagen-tiempo* (característica del cine moderno). Esta imagen a la que refiere aparece en la historia al no resultar posible contarla en presente. “Es preciso, por tanto, que alguna otra cosa justifique o imponga el flash-back y marque o autentifique la imagen-recuerdo” (Deleuze, 2014, p.72).

En el caso de Iván, los momentos que evoca a través de sus sueños sirven de explicaciones de su presente, de modo en que la pérdida de su familia funciona como impulso para explicar la razón por la cual el niño se encuentra solo, arrojado a un mundo de adultos. Con este niño comienza, entonces, una seguidilla de protagonistas a los que Tarkovski le entregará la característica de solitarios. De hecho, el pequeño expresa: *No tengo más amor que yo*, mientras discute con los mayores que pretenden llevarlo a un orfanato o a una escuela militar, por no considerar que ese sea el lugar propicio para su desarrollo.

Este largometraje bélico, si bien fue producido por el comité de cine soviético, no resalta aspectos positivos del enfrentamiento, sino que lo hace de modo pesimista, apelando a una lógica poética como un modo de conmover al espectador. Aquí no hay ganadores posibles ni hechos heroicos que se puedan rescatar (excepto la muerte del niño en manos de los alemanes antes de que el conflicto acabe). De modo que la posición del director lo lleva a preguntarse en el film: *¿Será posible la última guerra en la Tierra?*, poniendo el acento en lo absurdo de ese hecho donde no se detecta ninguna victoria.



El tema principal de este film es **la infancia**, poniendo a un niño en el rol protagónico. Pese a que éste actúa como un adulto, logrando hacerse respetar por sus mayores y sin que parezca tener miedos, Iván mantiene lazos que lo atan a su edad, los cuales van desde los aspectos físicos hasta la actitud caprichosa que toma cuando lo amenazan con hacerlo abandonar la exploración:

“Iván es un niño de la guerra, huérfano, decidido a convertirse en partisano. Sin principios firmes –en modo alguno debemos suponerle una precoz moral de sacrificio, Iván no es el grotesco niño-adulto- hace gala de una gran terquedad, de una obstinación que se convierte en sustantiva desde el punto de vista cinematográfico”

(Carrera, 2007, p.42).

El enfrentamiento entre alemanes y soviéticos ocupa el lugar de lo atroz. Este particular relato de guerra, no pone el énfasis en los cuerpos mutilados, ni los asesinados/asesinos, sino que se plantea reflexionar acerca de sus consecuencias en el entorno y, sobre todo, en la sociedad. Los resultados de los enfrentamientos incluyen niños huérfanos, locura, sitios destruidos y el sinsentido de la lucha entre hombres iguales cuya única distinción se basa en haber nacido en diferentes naciones.

2.2 ANDREI RUBLEV (1966)

Centrado en la historia de un pintor de figuras planas, reconocido en la cultura rusa por su interpretación de *La Trinidad*, Tarkovski (junto a Andréi Konchalovsky) adapta distintas novelas sobre la vida de Andréi Rublev (1360 – 1430), para dar como resultado un guion dividido en ocho capítulos: *El juglar-1400*, *Teófanos el Griego-1405*, *Pasión de Andréi-1406*, *La fiesta-1408*, *El juicio final-1408*, *La incursión-1408*, *El silencio- 1412*, *La campana-1423*.

Esta película, de doscientos cinco minutos de duración, le permitió al director: “estudiar la psicología del trabajo creador, investigando a la vez la condición anímica y las emociones sociales de un artista que creaba valores éticos de importancia tan enorme” (Tarkovski, 2013, p.56). Si bien se basa en este iconógrafo que llegó a ser santificado; asimismo refiere al contexto ruso del siglo XV: las invasiones tártaras y los hechos cometidos en nombre de la religión. Esos acontecimientos ocasionarían que este hombre, desencantado de su sociedad, decida dejar de pintar y se llame a un voto de silencio.

Como afirma Carrera, “Rublev no crea en el vacío universalista, en la pura espiritualidad, en la ausencia de mundo. Su obra emerge de los caprichos de la materia, esto es, de las circunstancias (...) Es un ser no de esencias sino de superficies” (Carrera, 2007, p.47). La obra de Tarkovski también puede ser pensada en términos de *caprichos*, donde **la**

naturaleza se pone en primer plano para mostrar el paso del tiempo y cómo las personas llevan a cabo un uso erróneo de la misma.



La tierra, y principalmente el barro, es una de esas superficies en las que el director se detiene y pone el énfasis en su segundo largometraje. Allí se observa, por ejemplo, a un artesano que busca el material necesario para fundir una campana (acción que hará que Rubliev vuelva a creer en la importancia del trabajo artístico), pero también es lo que queda cuando se demuestra que el talento no había sido heredado por ese artesano, sino que su padre había muerto sin entregar su secreto. Otros motivos relacionados con la **naturaleza** son los caballos y los perros, los cuales serán, como en otras películas, los animales predilectos del director que le servirán para mostrar cierto paralelismo y fidelidad respecto del hombre.

El agua vuelve a presentarse de diferentes modos: ya desde el comienzo en el río que intenta cruzar un hombre, pero también de manera estancada, mientras el protagonista camina junto a su ayudante, para llegar a la Catedral de la Asunción y, en diferentes ocasiones, cobra la forma de lluvia. Como en *La infancia de Iván*, este motivo se exhibe

cuando la tragedia ocurre, puesto que al ser uno de los hombres alcanzado por una flecha de los tártaros, cae muerto sobre este motivo.

La **religión** es uno de los temas principales del film, al igual que **el arte**. En la primera escena la fe ya queda representada en ese intento fallido del personaje que intenta hacer volar un globo aerostático. Otro motivo son los pasajes de la Biblia que evoca Teófanos, el personaje anciano que lleva a Rublev a trabajar a la catedral de Moscú. Una vez allí el joven se niega a pintar *El juicio final*, puesto que no está en él el deseo de utilizar la técnica artística para atemorizar a la población a través de imágenes religiosas, sino que está pensando en una comunión entre **el arte**, las personas y su creencia. Es Teófanos también quien dice una de las frases más importantes de la película: *quien añade ciencia, añade dolor*, explicitando la crítica que realizará Tarkovski en torno a este concepto.

El origen, en tanto Patria, es otro de los temas, puesto que, al igual que en *La infancia de Iván*, se muestra el sinsentido de la lucha entre hombres aunque, en este caso, ocurre para hablar del arte y dentro de un mismo país, afirmando que los rusos *olvidan que tienen una misma sangre, una misma tierra*. El abuso de poder y la violencia, hacen al transitar de Rublev, al modo en que desarrolla su obra y a la vida en tanto experiencia necesaria para su arte:

“(…) la afirmación central de esta película es precisamente el hecho de que un artista sólo será capaz de expresar el ideal moral de su época si no huye de sus sangrientas heridas, si las vive en su propio cuerpo, en su propia vida. El trascender en nombre de un quehacer superior de una verdad ‘baja’ experimentada en toda su crueldad: ésa es la verdadera misión del arte, que en esencia es algo casi religioso, una toma de conciencia sagrada de un alto deber espiritual”

(Tarkovski, 2013, p. 195).

Lo devastado toma fuerza, especialmente, en el capítulo seis (*La incursión*), en el cual se llevan a cabo saqueos, violaciones e incluso los tártaros incendian (presencia del motivo fuego) la catedral. Es esa escena, la cámara se detiene para poner en primer plano la destrucción llevada a cabo por el hombre, como consecuencia de su ambición. Este momento resulta clave porque es el que lo llevará a Rublev a abandonar su quehacer, desencantado de la sociedad y del arte de su época.



2.3 SOLARIS (1972)

El tercer largometraje del director adapta la novela homónima de ciencia ficción, deshaciéndose del género al que pertenece para llevar a cabo una reflexión sobre la psicología humana y la fe. Allí lo que se plantea son extraños sucesos que ocurren en una estación espacial sobre los que nadie puede dar una explicación lógica. Como expone Carrera, en ella

“está ausente cualquier exotismo técnico. De hecho la técnica misma está prácticamente ausente. A no ser como desecho, al que nunca se le permite alcanzar el patetismo de las ruinas” (Carrera, 2007, p.55).

La historia tiene como punto de partida a un astronauta, Henri Berton, quien asegura haber visto emerger del océano una cabeza de niño, sin cuerpo y más grande de lo normal. El psicólogo Kris Kelvin se ve convocado para ir a la estación *Solaris* para buscar una respuesta a ese hecho misterioso. Si bien la presencia de **la tecnología** no es menor en este relato, ésta se postula en relación a otro concepto: la obsolescencia, dado que aquí todo parece estar abandonado en esta estación capaz de materializar los deseos y recuerdos de quienes han acudido a ella.



El pasado se presenta en diferentes formas: en la *dacha* que evoca a la infancia y donde ahora vive su padre de Kelvin; en los recuerdos que resurgen en el psicólogo al visitar la estación (con tal fuerza que vuelven a la vida a personas que ya han fallecido) e incluso en relación con los objetos ajenos que se encuentran en ella:

“La nostalgia que se respira en *Solaris* no es nostalgia de presente, sino de pasado, incluso la tecnología no se presenta victoriosa, triunfante, sino decadente, envejecida, pasada. La única relación (no utópica) se establece con el pasado, que vuelve una y otra vez encarnado, triunfante, materializado”

(Carrera, 2007, p.18).

Tomada por varios como la respuesta soviética a *2001 Odisea del espacio*, de **Stanley Kubrick** (1968), en plena época de la carrera espacial, el director ruso no se planteó mostrar un panorama futurista en su esplendor (como sí lo haría su contemporáneo estadounidense), sino una **técnica** avejentada, donde el tiempo ha dejado sus marcas sobre los objetos.

Solaris pone en escena una extraña estación espacial como pretexto para meditar acerca de la inmortalidad y la fe. Un lugar donde la ciencia no ha logrado acceder y donde el director no considera necesario apelar a efectos especiales para demostrarlo, siendo que el objetivo de la película apunta a formular una crítica a la racionalidad moderna y al imaginario científico, contraponiendo a este último con la naturaleza:

“Este afán de saber, impuesto aquí al hombre desde fuera, es a su modo algo tremendamente dramático, puesto que se ve acompañado de continua intranquilidad y de carencias, de dolor y decepción, puesto que la verdad última es inalcanzable. A ello se le añade que al hombre le ha sido dada una conciencia, que empieza a atormentarle en cuanto su comportamiento es contrario a las leyes morales. También la existencia de la conciencia es, en cierto modo, algo trágico”

(Tarkovski, 2013, p.221).



La **naturaleza** se presenta alrededor de la *dacha*, en esa casa de campo que Tarkovski pondrá en cuadro en sus largometrajes posteriores, como un modo de dejar la impronta de su **infancia** en la obra. Aquí el agua cobra nuevamente la forma de una lluvia torrencial, que impregna a su protagonista en ese lugar que lo mantiene unido a su familia y a su tierra. Ésta tendrá un sentido completamente distinto en relación a la estación espacial emplazada en medio de una superficie oceánica donde se han visto las figuras antropomórficas.

Lo **onírico** se hace presente a través de los sueños de Kelvin al evocar a Hari, su mujer que se ha suicidado hace diez años y quien ahora, en uno de esos sucesos inexplicables, se materializa en la estación. Es decir que lo único que se puede comprender es que lo que ocurre allí es el cumplimiento de las fantasías del inconsciente, en este caso, de su protagonista: “el problema en *Solaris* es la satisfacción excesiva: tus deseos se realizan/materializan antes incluso de que pienses en ellos” (Zizek, 2006, p.137).

Partiendo de la obra de Stanislaw Lem, Tarkovski nuevamente usa un largometraje como modo de postular su punto de vista oponiéndose al pensamiento moderno, cuyo objetivo es resolver toda incógnita de la vida, a partir del conocimiento científico:

“De un tema de ciencia ficción casi clásico, Tarkovski hizo una tragedia metafísica. Es que para él la ciencia ficción no se agotaba en los efectos especiales o el *show* tecnológico; creía que su razón de ser estaba en el cruce entre el problema moral y el progreso de la racionalidad científica”

(Capanna, 2016, p.51).

2.4 EL ESPEJO (1974)

“Puede que el cine sea el arte más personal, más íntimo. Sólo en el cine la verdad íntima del autor se convierte en un argumento convincente para el espectador cuando ve la película”

(Tarkovski, 2011, *Martirologio*, p.128)

En su cuarta película, Tarkovski evoca los recuerdos de su **infancia** a partir de la interpretación de Alekséi, un protagonista a quien nunca se le ve el rostro. Estos son mezclados con un material de archivo donde se evidencian las consecuencias (pérdidas, separaciones, bombardeos, muertes) de las experiencias comunistas de China y la Unión Soviética y de la guerra civil española. Yendo del color al blanco y negro de manera intermitente, la historia de este hombre se pone en correspondencia con la de su país y la del mundo en que habita.

Esa mixtura de imágenes ficcionales y documentales son planteadas sin una lógica narrativa lineal, sino que hacen al intento conjunto de *“montar material documental, sueños, apariciones, esperanzas, intuiciones y recuerdos, es decir, todo el caos de las circunstancias”* (Tarkovski, 2013, p. 219).

El relato comienza con los recuerdos de Alekséi quien, en una charla telefónica con su madre, le manifiesta lo que estaba soñando antes de la comunicación. Allí, **lo onírico** se

plantea como el centro del sentimiento de nostalgia, lugar donde los recuerdos de su **infancia** vuelven: el incendio del granero, el abandono de su padre, la espera y el trabajo de su madre. Mientras tanto, una cámara recorre la casa del hombre donde se observa un lugar descuidado, una cama de metal y paredes descascaradas.



Lo familiar está en el centro de este largometraje, no sólo en los recuerdos del director proyectados en ese alter-ego ficcional, sino porque su padre (quien lee en *off* algunas de sus poesías), su madre, su esposa Larisa y su hijastra Olga forman parte del elenco. El recuerdo de la niñez que el protagonista tiene respecto de su madre, toma la forma del rostro de su ex esposa (interpretadas ambas por una misma actriz, Margarita Térejova). Con ella también conversa e incluso le confiesa esa confusión que surge a partir del sentimiento de lástima que siente por ambas. *Cuando recuerdo la infancia y a mi madre, no sé por qué mi madre siempre tiene tu rostro*, admite el hombre. El sentimiento hacia esas dos mujeres

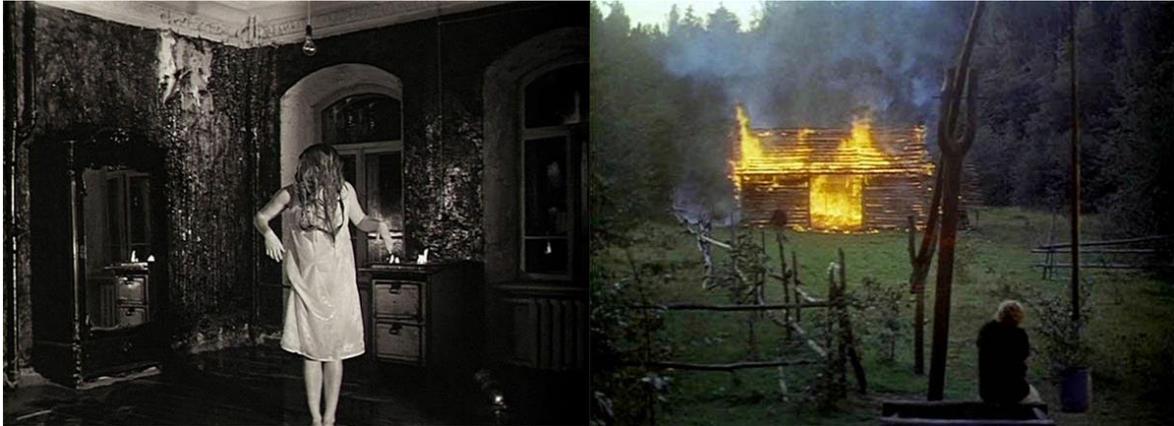
compone el conflicto de un relato donde se expresa lo que el personaje principal siente por su gente querida, en paralelo con lo que impulsó a Tarkovski a producir esta película:

“En *El Espejo* yo no quería hablar de mí mismo sino de los sentimientos que tengo frente a las personas que me son próximas, de mis relaciones con ellas, de mi perpetuo sentimiento hacia ellas, pero también de mi fracaso y del sentimiento de culpa que por ellas siento. Los acontecimientos que el protagonista recuerda –hasta su último detalle- en el momento de su más grave crisis, esos acontecimientos le hacen sufrir, despiertan en él nostalgia, inquietud”

(Tarkovski, 2013, p.162).

La conversación de Alekséi con su madre no es el único momento en que **lo onírico** y **el pasado** se fusionan, sino que éste es el modo que encuentra Tarkovski para exhibir hechos autobiográficos, logrando una continuidad entre lo real, lo imaginario y lo simbólico. Tal como ya se había observado en *La infancia de Iván*, los sueños son los momentos en que su protagonista logra volver a los hechos importantes de su vida. En este caso, la *dacha* se distingue de otro sueño donde el hombre se presenta frente a la casa de los abuelos, lugar de su nacimiento y a la cual ahora parece estar impedido de volver a entrar. Pero también la ubica en otro sueño, en medio de la **naturaleza**, donde recuerda a su madre esperando a que su padre vuelva. Allí se produce el encuentro entre la mujer y un médico perdido, el cual es el encargado de decretar otra de esas frases condensadoras que Tarkovski solía entregarle a los actores secundarios: *no creemos en la naturaleza que llevamos dentro, todo es desconfianza, prisas y falta de tiempo.*

El pasado queda representado, una vez más, como un momento mejor y sin punto de retorno, mientras el presente expone las ruinas y la carencia: una humanidad que ya no existe.



El agua vuelve a ser el recurso natural que predomina pero, en esta oportunidad, lo hace junto al fuego, siendo motivos que se presentan constantemente a lo largo del film, e incluso se alternan, tomando diferentes formas: el agua se muestra como lluvia (dentro y fuera de los espacios cerrados), charcos, pero también es lo que limpia; mientras que el fuego es lo que ilumina por la noche, pero también el causante de que los objetos y lugares se quemen (como el granero, uno de los hechos de su infancia que recuerda el protagonista cuando habla por teléfono con su madre).

La levitación, un motivo que ya se había hecho presente en una escena de *Solaris* donde el protagonista se eleva junto a su mujer fallecida, vuelve a exhibirse, refiriendo a **lo onírico**, pero también a **lo sagrado y religioso**, donde los hechos inexplicables vuelven a ocupar un lugar.

Planteado en clave poética, la película pone a la palabra como tema, sin inclinarse por la construcción de un *film-poema*, sino que lo hace como un recurso necesario para contar esta historia, exponiéndose en forma de las poesías que recita Arseni Tarkovski, y haciendo del silencio un modo de organizar el ritmo del relato. Como postula Oubiña, lo que este director defiende no es “(...) un *cine poético* que traduzca los mecanismos y los efectos literarios como forma de adjetivar las imágenes, sino un cine que obtenga a través de ellas lo que la poesía consigue de las palabras” (Oubiña, 2015, p.221).

Asimismo, se explicita la necesidad del autor soviético de plantear un cine distinto al masivo, uno que no se esboce en términos de espectáculo sino que proponga una mirada

que retome sus orígenes orientales y religiosos, con un ritmo distinto, y que llegue a los espectadores a través de otros valores:

“*El Espejo* es religioso. Y claro, no es comprensible para la masa, que está acostumbrada al cine barato y que no sabe leer un libro, escuchar música, mirar un cuadro... La masa no necesita el arte, necesita otra cosa distinta: la diversión, un espectáculo para descansar con un argumento moralizante de fondo”

(Tarkovski, 2011, p.149).

El arte ocupa un lugar primordial en *El espejo* a través de diferentes representaciones. Además de por su carácter poético, toma forma tanto en lo pictórico como en lo literario, siendo que a un libro con reproducciones de Leonardo (entre las que figura *La sagrada familia*) el cual observa el hijo de Alekséi y al poster de Rublev pegado en su casa, se les suma una carta de Pushkin a Chaadev, en donde habla acerca del destino de Rusia, entre Oriente y Occidente, un destino que tambi. En esa escena, se entremezclan distintos caminos que atraviesa el largometraje ilustrándose, por un lado, la pugna entre dos culturas opuestas (algo que atraviesa al mismo director), a la vez que se establece la relación entre el arte y su contexto: algo de lo que el film se hace cargo de comienzo a fin.

Como en un *patch-work* que une piezas, Tarkovski apela a diferentes recursos: los sueños, los recuerdos, una obra de Dostoievski, una sesión de hipnosis (a causa de otro incapacitado que se encuentra incapacitado de hablar), la interpretación *en off* del actor de teatro Innokenti Smoktunovski como Aleksei y dos infancias distintas, con sus respectivas temporalidades (la del protagonista y la de su hijo), para montar una película que encuentre una unión en todos esos elementos.

El resultado es una obra que refiere al presente a partir del pasado, y, como ya lo había hecho en *Andréi Rublev*, parte de la historia de su protagonista para hablar de la de su

país pero, en este caso, busca ir más lejos y llega hasta distintos acontecimientos (retratados como fracasos) acontecidos en la historia mundial.

2.5 STALKER (1979)

En la adaptación de la novela *Picnic al costado del camino*, tres hombres comienzan un recorrido por la Zona, con la ilusión de llegar hasta la Esfera de Oro, un lugar donde se dice que todos los deseos se cumplen. El camino por el que los protagonistas deambulan es un lugar clausurado por el ejército ruso, peligroso a causa de la gente que fue hasta allí y de la que nunca más nadie supo. Si bien se plantean distintas alternativas, todos ignoran el motivo de las desapariciones.

En el trayecto, un Escritor y un Profesor (de los que nunca se sabrán los nombres) discuten acerca del arte y la ciencia, desde miradas opuestas, guiados por un *stalker* que ha estado varias veces allí. Mientras el primero es un escéptico, el segundo se propone ese viaje en busca de nuevos desafíos de investigación.

Una historia “sobre la existencia de Dios dentro del hombre y sobre la muerte de la espiritualidad a causa del falso conocimiento” (Tarkovski, 2011, p.179), mezcla escenas en blanco y negro, color y sepia, en una aventura donde lo que se narra es su percepción acerca de la **fe**, la cual hace de hilo conductor del relato, planteando que *las personas no necesitan de la Zona, ya que no creen lo suficiente*.

Lo onírico se exhibe en diferentes imágenes, como son el descanso del *stalker* en medio de un charco, alrededor de la suciedad. Ese sitio sirve atestigua una convivencia entre **la naturaleza** y la **técnica** obsoleta, observándose en el agua estancada, monedas, cables, resortes y residuos de guerra. **Lo religioso** también se hace presente aquí gracias a una estampita de San Juan Bautista, y más tarde, en el uso de distintos pasajes del *Apocalipsis* que acompañan un sentimiento de nostalgia respecto a la falta de fe que habita en el hombre moderno.



Lo devastado no sólo se exhibe en el camino abandonado de “la Zona” sino también en la *dacha* donde el *stalker* vive junto a su mujer y su hija. Locación en la que Tarkovski volverá a instalar todos los elementos que hacen alusión al paso del tiempo, a partir de poner en escena motivos que trabajan como fragmentos desgastados: los muebles, las paredes, las grietas del techo por las que se escabulle el agua que inunda el piso.

El arte en cuanto tema es retomado a partir de diferentes diálogos e incluso cobra distintas formas entre dos de sus personajes: el Escritor, representa una figura claramente artística, mientras que el *stalker* es un hombre que se ve encomendado por algo que lo excede para servir al resto, acción que el director la consideraba prioritaria dentro del quehacer artístico: “(...) su protagonista pasa momentos de desesperación. Su fe se tambalea, pero una y otra vez siente su vocación de servir a los demás, a los que han perdido sus esperanzas e ilusiones” (Tarkovski, 2013, p.218).

El pasado tiene sustento en este relato, apelando a la fórmula *antes y después* para atestiguar el contexto de un mundo moderno que está ahogado en el aburrimiento, en contraste con un pasado sagrado y divertido. Desde una perspectiva similar, Bataille observa

en este presente que “el mundo del misterio ha perdido su oscuridad (...) no es más que el dominio de la sensibilidad o, si se quiere, del *interés limitado* al instante mismo” (Bataille, 2008, p.168).

Lo sagrado ya no encuentra su lugar porque la ciencia ha ocupado sus sitios, intentando dar una respuesta y buscando otorgarle un sentido a lo desconocido: “En *Stalker*, el escritor reflexiona sobre el aburrimiento de la vida en un mundo sometido a reglas, en el que incluso la casualidad es el resultado de una ley que para nosotros era hasta entonces desconocida” (Tarkovski, 2013, p.221).

De este modo, lo que se expone en este largometraje es una idealización de la Edad Media en la cual la magia y lo espiritual ocupaban un lugar central opuesto al presente mostrado, a través de los ojos de este director, sin misterios, pero en el cual aún queda un único lugar donde la esperanza y la fe continúan presentes: la Zona y la ilusión de la habitación que ella alberga donde los hombres podrían cumplir todos sus deseos reales.

Ese lugar es visto en la película como el último *milagro* moderno, hasta donde la racionalidad científica no puede llegar. De hecho (al igual que el océano de *Solaris*) nadie sabe revelar cómo es que se produjo la existencia de la Zona: mientras algunos afirman que fue a causa de un meteorito, otros hablan de seres extraterrestres. Lo único certero es que no hay una explicación lógica sobre el paradero de todas las personas que llegaron hasta allí impulsadas por la ilusión de lograr cumplir sus sueños.



Si para el Profesor de física la Zona es una excusa para encontrar nuevos aporte científicos, para el Escritor es un motivo de inspiración. La *ciencia*, el *arte* y la *fe* son los temas que atraviesan toda la película, personificándose en estos tres hombres que llegan hasta allí y se plantean como los tres caminos posibles que esboza Tarkovski para intentar acceder a la verdad:

“Tanto en *Stalker* como en *Solaris*, la “mistificación idealista” de Tarkovski consiste en evitar la confrontación con esta Otredad radical de la Cosa sin sentido, para reducir/traducir el encuentro con la Cosa a un “viajes interior” hacia la propia Verdad”

(Zizek, 2006, p.135).

2.6 NOSTALGHIA (1983)

Filmada en Italia, *Nostalghia* es la primera película que realiza Tarkovski fuera de la Unión Soviética. El exilio y la distancia respecto de su tierra, le permiten al director escribir acerca de su país y el sentimiento que él observa como una constante entre sus habitantes, afirmando: “quería hablar de la forma rusa de la nostalgia (...) un estado anímico que surge en nosotros los rusos cuando estamos muy lejos de nuestra patria” (Tarkovski, 2013, p.225).

La historia narra acerca del viaje que realiza Andréi Gorchakov de Rusia a Italia (junto a Eugenia, su intérprete) para investigar vida de Pavel Sosnovski, un compositor del siglo XVIII. El guion, a cargo de Tonino Guerra y Tarkovski, se basa en la figura de Maxim Berezovski (1745-1777) un cantante ucraniano que trabajó en Italia, pero decidió volver a su país por la melancolía que le provocaba estar lejos de su tierra, una vez allí, se entregó al alcoholismo y se quitó la vida.

De este modo, *Nostalghia* expone el sentimiento de un hombre que se aleja de su país y no logra superar su crisis interior, otro elemento que compete a Tarkovski al ser lo que le sucedía en medio de esa incapacidad de vivir en su tierra, pero también de estar lejos de ella. Gorchakov es una excusa para proyectar ese estado contradictorio entre él y el mundo, en el cual observa su incapacidad: “(...) de encontrar un equilibrio entre la realidad y la armonía deseada, que vive, pues, esa nostalgia que surge, no sólo de su lejanía física con respecto a su patria, sino también de un luto global por la integridad del ser” (Tarkovski, 2013, p.228).

Una fotografía oscura, que intercala escenas en sepia y color, para diferenciar la realidad de los sueños, se detiene en paisajes invadidos por la niebla. Italia no es mostrada de modo ostentoso, sino a través de las marcas testigos de las ruinas de su civilización. Las paredes despintadas y los escombros representan la caída, con retratos donde **lo devastado**

se pone en escena. La nostalgia ocupa todos los espacios: el hotel, la iglesia, las calles son testigos de un tiempo que ya no es.



La locura y la soledad se ponen como centro, así como sucedía en *La infancia de Iván* cuando el niño se encuentra con un hombre que ha sufrido las consecuencias de la guerra y en *Andrei Rubliev*, personificado en el artista poseído por la ira que le genera no haber sido el elegido para pintar la Catedral de Moscú. En esta oportunidad, gira en torno a la figura de Doménico, un personaje que tuvo a su familia encerrada durante siete años (para “protegerla” de la modernidad) y que ahora se encuentra solo, acompañado de un perro que simboliza la fidelidad.

La naturaleza cobra un lugar significativo en los paisajes, pero así como en *Iván* era el agua el que se hacía presente en los momentos trágicos, en *Nostalghia*, lo hace el fuego, ya que Domenico fallece tras quemarse, y es este personaje quien, anteriormente le solicita a Gorchakov que cruce la piscina con una vela encendida (segundo momento trágico del film).

La fe y lo religioso se exponen en diferentes conversaciones, al igual que, como en *Andréi Rublev*, la iglesia configura uno de sus escenarios. En esta oportunidad el pretexto es

la visita de Eugenia a la *Madonna del Parto*, de Piero della Francesca. Por otro lado, las acciones sacrificiales de Gorchakov y Domenico aparecen vistas en este sentido, apartadas de la lógica de la racionalidad moderna. Como dice Bataille: “lo sagrado requiere de la violación de lo que habitualmente es objeto de un respeto aterrado. Su dominio es el de la destrucción y la muerte” (Bataille, 2008, p.163).



Los vestigios del **pasado** son retomados en clave a imágenes oníricas. Hacia el final de la película, la *dacha* se presenta entre uno de los recuerdos que el protagonista evoca. Ésta, al igual que la iglesia de San Galgano aparecen en un segundo plano, y delante está el hombre recostado sobre el barro (escena similar a la de *Stalker*) junto a un perro negro: una tensión entre la naturaleza y la cultura.

Si en *Stalker* ya estaba la pregunta por la verdad, y la respuesta en el arte, la fe y la ciencia, en *Nostalghia* sigue cuestionándose, pero los elementos han cambiado. Ahora, la ciencia no se hace presente, sino que, a los otros dos caminos, ahora se le suma el de la locura.

2.7 SACRIFICIO (1986)

Realizado en Suecia, el último largometraje de Tarkovski, producido por el Instituto Sueco de Cinematografía, se basa en dos guiones para establecer una crítica acerca del vacío espiritual. El punto de partida de este relato se sitúa en un momento que comparte un actor y profesor de dramaturgia, Alexander, junto a su hijo Gossen, sentados debajo de un árbol mientras le cuenta una antigua leyenda. El niño no puede hablar, a causa de una reciente operación de garganta, pero el hombre narra la historia de un monje que regó un árbol seco durante años hasta hacerlo revivir.

Alexander y Gossen viven junto a Julia, la madre del pequeño, en una isla. Hasta allí llega Otto, el cartero, para acercarle saludos a Alexander, quien en ese día está cumpliendo años. Tras él, aducen los invitados con el fin de festejar junto al hombre. Poco tiempo después de que la reunión comience, un extraño suceso ocurre, y la amenaza de una guerra nuclear es una opción que empuja a este personaje escéptico a tener que rogarle a Dios y ofrecer entregarse en sacrificio como un modo de proteger a su familia.

Desde el título hasta el argumento del largometraje, **lo sagrado** es un tema que se instala como tema central. De hecho, cuando Otto arriba a la casa de Alexander, le entrega un antiguo mapa de Europa y afirma que el valor del regalo reside en la dificultad de poder conseguir ese objeto. Más tarde, cuando al dramaturgo se entrega en sacrificio, lo hace a partir de tres acciones: un voto de silencio, mantiene relaciones sexuales con Maria (una criada con poderes extraños, quien es capaz de levitar) e incendia su casa. Como afirma Tarkovski:

“A mí, como persona con convicciones religiosas, me interesa sobre todo alguien capaz de entregarse en sacrificio, ya sea por un principio espiritual, ya sea para salvarse a sí mismo, o por ambos motivos a la vez. Un paso así presupone apartarse

radicalmente de toda intención primaria y egoísta; es decir, esa persona actúa en un estado existencial más allá de la lógica ‘normal’ de los acontecimientos”

(Tarkovski, 2013, p.239).



El concepto de sacrificio le permite al director hacer una última crítica acerca de la sociedad moderna, y de lo que observaba en el egoísmo del mundo actual, en la falta de deseo de las personas a sacrificarse por nada ni nadie, puesto que lo que él observa son ciertas características del hombre donde la pérdida de personalidad va en concordancia con un egocentrismo que impregna las relaciones interpersonales: “Y sobre todo la pérdida de la última oportunidad existente para dar espacio al desarrollo interior en vez del ‘progreso’ material, posibilitando así de nuevo una existencia llena de dignidad” (Tarkovski, 2013, p.241).

Tras el incendio ocasionado por Alexander, **la locura** vuelve exhibirse como tema, siendo ésta la manera que encuentra la sociedad moderna para juzgar y excluir a las personas que se rigen por valores disímiles. Hecho que se confirma en la escena en que se observa una

ambulancia que llega en búsqueda del hombre, puesto que nadie comprende su modo de proceder. La acción del personaje protagonista no encuentra fundamentación dentro de los términos empíricos ni de una lógica de valor que tenga un sustento económico, sino que ese valor sólo puede ser comprendido a partir de su carácter espiritual, el mismo del que la civilización moderna se propone desprenderse hace ya varios siglos:

“Cuanto más duras se iban haciendo mis experiencias con el materialismo del mundo occidental, cuanto más iba reconociendo el sufrimiento a que conduce a buena parte de la humanidad el haber sido educada en un pensamiento materialista, con esas psicosis omnipresentes que expresan la incapacidad del hombre moderno para comprender por qué la vida ha perdido para él todo incentivo y le parece cada vez más podrida, sin sentido y angustiosamente exigua...; cuanto más sucedía todo esto, tanto más clara sentía la necesidad de rodar esa película”

(Tarkovski, 2013, p.240).

Además del aspecto sacrificial, **lo religioso** presenta varias otras aristas, tanto en los pasajes bíblicos (*Al principio era la palabra*, del Evangelio según Juan 1:1, frase con la cual abre el film), como en la esperanza que reina a lo largo de toda la película a través de la leyenda del monje ruso Pamva que le cuenta Alexander a Gossen, bajo el árbol seco (el mismo que se pone en cuadro en la última escena mostrando el cambio producido en el medio). En esa acción de riego, que parece no tener sentido durante un largo período, se observa otra acción sacrificial, al igual que en el acto de Alexander al ofrecerse a Dios a cambio de no dejar que su familia muera: hecho que lo obligará a acercarse a María, un personaje que presenta una impronta espiritual. La levitación de esta figura femenina y el hecho de que el protagonista se acueste con ella sobre la cama de metal, como acto de fe, le añaden a la historia su carácter místico, además que, como afirma Bataille, “lo sagrado resurge de la destrucción de un objeto” (Bataille, 2008, p.55), acción que en el final de *Sacrificio* queda explicitada.

El silencio se presenta como un punto de retorno a una vida donde lo espiritual tiene un lugar privilegiado, es decir en Alexander, quien contempla lo que puede ocurrir a causa de la tecnología moderna e intenta impedirlo, a través de diferentes actos. Es esa incapacidad de decirlo todo a través de las palabras, que Tarkovski ya planteaba en *El espejo*, la que entra en acción en el personaje principal de este relato, ya que luego de la amenaza de la bomba atómica, se ve obligado a hacer silencio para proteger a su familia.

De este modo, el director encuentra en este largometraje una manera más de oponerse al cine comercial, en pos de poder devolverle al silencio su valor, en una época en que la palabra parece haber perdido su dimensión mágica: “Nos ahogamos en informaciones, pero los mensajes más importantes, los que podrían transformar nuestras vidas, éstos ya no nos alcanzan” (Tarkovski, 2013, p.250).



La obra y la ideología de Tarkovski quedan condensadas en este último largometraje, donde la oposición entre paradigmas se explicita de manera clara. Por un lado,

un hombre moderno que confía en la idea del progreso técnico y científico, y por el otro, uno que apelando a un culto del interior, se hace cargo de sus responsabilidades tanto con uno mismo como con el exterior y que no teme entregarse en un acto de sacrificio.

“Tarkovski es bien consciente de que para que un sacrificio cumpla su objetivo y sea eficaz debe ser en cierto modo “absurdo”, un acto “irracional” de entrega inútil o ritual (como cruzar la piscina vacía con una vela encendida, o quemar la propia casa): la idea es que sólo un acto que no consista más que en el propio “hacerlo” espontáneamente, un acto no respaldado por ninguna consideración racional, puede restaurar la fe inmediata que nos liberará y curará de la enfermedad espiritual moderna”

(Zizek, 2006, p.138).

El materialismo moderno del mundo occidental, al que se opone el director, va en sentido contrario al sentimiento espiritual que promueve a lo largo de su filmografía. Acciones como las sacrificiales son el modo que encuentra para darle un lugar a la fe, pero también impera una visión oscura donde el protagonista de su último film termina siendo castigado como consecuencia de la incomprensión del acto final que lleva a cabo, ya que, como afirman Horkheimer y Adorno, el proceso técnico convirtió a la razón “en simple medio auxiliar del aparato económico” de modo que ya no deja lugar para otros fines y, así: “La razón sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todos los demás, rígidamente orientado a su función, fatal como el trabajo exactamente calculado en la producción material, cuyo resultado para los hombres se sustrae a todo cálculo” (Horkheimer & Adorno, 1994, p.83).

CAPÍTULO 3

CERRAMIENTO DEL LENGUAJE

Los temas y motivos analizados en el capítulo anterior, permiten comprender ahora el modo en que Tarkovski lleva a cabo su crítica de la racionalidad tecnológica occidental, tanto en sus largometrajes como en su obra escrita, posibilitando poner al director en relación con distintos autores que analizan el modo en que los ciertos sentidos son naturalizados por la sociedad.

Tal como lo plantea Marcuse, el sentido se exhibe de modo: “(...) fijo, definido, cerrado. Una vez que ha llegado a ser un vocablo oficial, constantemente repetido en el uso general, ‘sancionado’ por los intelectuales, ha perdido todo valor cognoscitivo y sirve meramente para el reconocimiento de un hecho indudable” (Marcuse, 1993, p. 125). Según este autor, el lenguaje, al cual denomina como *mágico ritual*, es difundido a través de la sociedad pretendiendo que las personas actúen de acuerdo con él y no lo pongan en duda, incluso aunque no sea creído. El resultado es su aceptación, mostrándose de manera *anticrítica y antidialéctica*.

De este modo, resulta necesario que dichos términos, creados por la cultura misma, sean automáticamente clausurados, sin permitir la incertidumbre ni que nadie pueda plantearse su carácter certero o dudar de sus significados, sino que circulen como verdaderos, logrando orientar las actividades sociales en pos de facilitar su reproducción. En la misma dirección, otro investigador de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer (1973), afirma que: “el lenguaje, en el gigantesco aparato de producción de la sociedad moderna, se redujo a un instrumento entre otros” (Horkheimer, 1973, p.33). Por tanto, quedó desprovisto de su carácter cultural para mostrarse como un mero instrumento.

La filmografía de Andréi Tarkovski observa el lenguaje y los sentidos que circulan en la sociedad sin la intención de llevar a cabo un acto de clausura, sino que, por el contrario,

intenta hablar de un modo crítico acerca de la cultura moderna y mostrar las construcciones que ésta lleva a cabo alrededor de nociones como *ciencia, tecnología y progreso*. En palabras de Marcuse:

“La conciencia feliz –o sea, la creencia de que lo real es racional y el sistema social establecido produce los bienes- refleja un nuevo conformismo que se presenta como una faceta de la racionalidad tecnológica y se traduce en una forma de conducta social”

(Marcuse, 1993, p. 114).

Esta racionalidad surge como parte de un proceso o, como plantea Mumford, de una *preparación cultural* que lleva varios siglos. Este autor ubica como momento clave el descubrimiento de la naturaleza, al cual le adjudica ser “el acontecimiento más importante de esa era de descubrimientos que en el Mundo Occidental comenzó con las cruzadas, los viajes de Marco Polo y los de los portugueses al sur” (Mumford, 1992, p.76). De este modo, la religión se ve erradicada para ubicar a la ciencia en su lugar, y lograr entender lo que hasta ese momento resultaba incomprensible.

En su crítica al Iluminismo, Horkheimer y Adorno reflexionan:

“En la reducción del pensamiento a operación matemática se halla implícita la sanción del mundo como su propia medida. Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos”

(Horkheimer & Adorno, 1998, p.80).

La posición de Tarkovski frente a esta etapa se observa, por ejemplo, cuando en *Stalker* refieren acerca del aburrimiento de la sociedad actual, puesto que la misma se encuentra despojada de todo misterio, otorgándole una solución racional a cada hecho que resultaba inexplicable, quitándole su impronta sagrada para ubicar en su lugar un hecho empírico.

3.1 TÉCNICA ANTIGUA- TÉCNICA MODERNA

Tras una apariencia de objetividad, el hombre logra desligarse de las responsabilidades del proceder técnico, considerando a los descubrimientos e inventos como hechos externos a él. En palabras de Horkheimer: “El avance progresivo de los medios técnicos se ve acompañado por un proceso de deshumanización” (Horkheimer, 1973, p.12). Proceso que sería naturalizado de modo que aparente estar por fuera de él, siendo, entonces, algo que excede a su control.

El filósofo alemán Martin Heidegger (1973) también describe el presente de la técnica, a fin de poder establecer una comparación entre lo que este término significaba en la Antigua Grecia (*tekhné*) con su significado actual, donde se observa el modo en que esconde su característica humana por detrás de otras propiedades, exponiendo el cambio radical que se ha producido con el correr del tiempo.

En su concepción moderna ya no se trasluce, como se hacía en la Antigüedad, la responsabilidad del proceder del hombre, lo cual es posible gracias al cerramiento del sentido que la postula como autosuficiente, simulando ser algo externo e independiente de él, dejando vislumbrar el peligro que eso conlleva. Es, por tanto, que Heidegger afirma: “Más duramente estamos entregados a la técnica como algo neutral; pues, esta concepción que tiene hoy día gran aceptación, nos vuelve completamente ciegos para la esencia de la técnica” (Heidegger, 1983, p.73).

Desde la mirada de este filósofo, la forma en que la técnica se nos aparece en la actualidad es la de un *desocultar provocante*, es decir que no es aceptada por sí misma sino como pro-vocación del hombre que intenta transformarla para lograr extraer su materia. Como dice este autor, “ésta acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas en la naturaleza; lo descubierto es transformado; lo transformado, acumulado, a su vez, repartido y lo repartido se renueva cambiado” (Heidegger, 1983, p.85). Por lo tanto, es a través de un trabajo de *desocultamiento* que la técnica provoca a la naturaleza para poder explotar su energía y acumular sus recursos.

En esta comparación acerca de los dos modos de comprender la técnica, Heidegger atribuye a la *tekhné* el objetivo del conocimiento (contrario a lo que ocurre en la concepción moderna), entendiendo que este concepto deriva del de *texvn*, el cual refería a la necesidad de conocer en el mismo acto de producir, donde lo prioritario estaba en el saber y no en el hacer:

“En tanto, el pro-ducir, pensado a la manera griega significa no tanto fabricar, manipular, operar, sino más bien lo que la palabra alemana *her-stellen* dice literalmente: poner (*stellen*) en lo manifiesto, haciendo venir aquí (*her*), algo que antes no se mostraba en la presencia”

(Heidegger, 1996, p.15).

En la misma dirección, se puede establecer una relación entre Tarkovski y el concepto de *tekhné*, el cual no se deshace del hombre, sino que lo hace parte y explora con la cámara distintos aspectos de la naturaleza para mostrar su potencialidad y cómo ésta debiera valerse por sí misma, y no como un suministro humano. De modo que se puede observar una herencia renacentista en la mirada nostálgica del director, ya que el pensamiento que predominaba en esa época postulaba una relación armónica entre las personas y su entorno.

Las responsables de esta degradación que señala Tarkovski son las distintas civilizaciones que se sucedieron a lo largo de la historia, sin hacerse cargo de su accionar, sino que han visto en la técnica moderna un carácter positivo, el cual se reproduce ya que, como postula Castoriadis, “la institución produce individuos quienes, por construcción, son no solamente capaces de reproducir la institución sino que están obligados a reproducirla” (Castoriadis, 1988, p.68). Es decir que los hombres son instituidos e instituyentes de esa mirada de la técnica incluida dentro de las *significaciones imaginarias sociales* de una sociedad:

“Llamo imaginarias a estas significaciones porque no corresponden a elementos ‘racionales’ o ‘reales’ y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por *creación*, y las llamo sociales porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo”

(Castoriadis, 1988, p. 68).



Si bien el director ruso postula una mirada negativa que describe a los hombres actuando sin ser conscientes de la consecuencia de su proceder, la misma es acompañada por una exposición de los distintos modos en que la naturaleza logra escabullirse entre esas acciones, por ejemplo, retratando el agua que cae dentro de las casas, o la flora y fauna que conviven con deshechos técnicos y rezagos militares. De esta manera, lo que espanta al director (y a varios de sus personajes) es también lo que le permite construir sus relatos y escenarios, incluso alrededor de los sucesos inexplicables. Tarkovski admite:

"A mí no me gusta la gran ciudad, sino la naturaleza (...) me siento extraordinariamente a gusto cada vez que me alejo de los logros de la civilización moderna y voy a mi casa de campo (...) La lluvia, el fuego, el agua, la nieve, la escarcha y los campos son elementos del ambiente material en que vivimos, son –si se quiere- una verdad de la vida"

(Tarkovski, 2011, p. 213).

3.2 LA IDEA DE PROGRESO

Una vez lograda la secularización del mundo occidental, el estudio de la naturaleza fue abriéndose paso y ganando los lugares que anteriormente habían pertenecido a Dios, para promover el avance de la ciencia y la tecnología. Exponentes como Francis Bacon fueron los responsables de plantear la identidad entre estos términos y la noción de *progreso*. En oposición, Mumford analiza el modo en que este último hombre se opuso a la religión, la filosofía y el arte, en pos de crear una ideología mecánica y científica que generaron un *progreso exterior* y *regresión interior*: "Bacon no previó que la humanización de la máquina pudiera tener el efecto paradójico de mecanizar la humanidad" (Mumford, 2014, p.38).

Si antes era Dios quien tenía un carácter omnisciente y omnipresente, ahora la máquina ocupó los espacios vacantes, haciendo que el hombre deje de regirse por los valores religiosos, y comience a hacerlo por los de la mecánica: “La mecánica se convirtió en la nueva religión y dio al mundo un nuevo Mesías: la máquina” (Mumford, 1992, p.101).

La noción de *progreso* se mantuvo latente en los largometrajes del director ruso a modo de crítica del proceder humano y sus consecuencias para el medio y para sus propias vidas. De hecho, ya en *La infancia de Iván*, Tarkovski se oponía a la guerra, exponiendo el gesto absurdo de enfrentar a países semejantes en una lucha sin sentido cuyos resultados fueron la destrucción de lugares, la muerte, la locura y la soledad.

En *Andréi Rubliev* nuevamente se observa la batalla, en este caso, de hombres procedentes de una misma tierra donde tampoco se observaron resultados con aspectos positivos. En otro escenario y otro tiempo, volvió a mostrar más destrucción y asesinatos, junto con una sensación de desencantamiento del mundo y el arte. Tal es así, que el personaje de Rubliev, a partir de lo que observa y vive, decide alejarse, abandonar su oficio y llamarse a un voto de silencio, estado en que se mantiene hasta que, finalmente, algo le sirva como motor para retomar su carrera.



Solaris presta atención a otro aspecto del *progreso*, a saber la obsolescencia tecnológica, tema al que se apelará en los siguientes largometrajes del director. De este modo, se le quita crédito a la ciencia a partir de mostrarla fuera de uso, inserta en espacios desolados y en ruina. De hecho, los acontecimientos dentro de la estación espacial a la que llega su protagonista, no logran una explicación racional, por tanto se muestra que allí la ciencia no ha triunfado en su intento de darle una respuesta a todos los hechos ocurridos en el mundo.

Lo mismo ocurre en *Stalker*, con la presencia de una Zona clausurada por el ejército, donde las personas desaparecen. En esta película los tres elementos a los que, según Mumford, Bacon se opuso (Filosofía, Arte, Religión) toman carácter protagónico en personajes que recorren territorios poblados de desechos y exponen el estado de abandono de la técnica: resortes, cables, residuos bélicos, se distinguen en medio del agua. Nuevamente no se observan triunfo, por el contrario, la destrucción de la naturaleza por parte del hombre.

En *El Espejo* y *Nostalghia*, las ruinas y pérdidas se acumulan. En la primera, el recuerdo del pasado del protagonista, se une a un material de archivo de distintos hechos históricos, donde las tragedias atestiguan los errores que el hombre ha cometido en ese intento de conquistar el mundo y su responsabilidad en esa destrucción generalizada. Por otro lado, en *Nostalghia*, la decisión del director no es retomar la belleza de Italia, sino que acentúa la decadencia de esa civilización y, nuevamente, la locura y soledad que la misma sociedad ha causado.

Hacia el final de su carrera, en *Sacrificio*, Tarkovski elige un escenario amenazado por un posible estallido –se especula que una tercera guerra mundial- optando por un protagonista capaz de llevar a cabo una serie de acciones que dejen de lado el egoísmo, en pos de salvar a sus seres queridos. Estas acciones terminan por ser condenadas por su círculo cercano y por el resto de la sociedad, al no formar parte de lo “aceptado” ya que, como postula Horkheimer:

“(…) una actividad es racional únicamente cuando sirve a otra finalidad, por ejemplo a la salud o al relajamiento que ayudan a refrescar nuevamente la energía

del trabajo. Dicho con otras palabras, la actividad no es más que una herramienta, pues sólo cobra sentido mediante su vinculación con otros fines”

(Horkheimer, 1973, p.47).

El protagonista de *Sacrificio* es aislado y castigado por el hecho de operar con valores distintos, es decir, por no cooperar en la reproducción social del mundo moderno, estructurado a partir de fines racionales. Como ha intentado su director, esta película retrata el modo en que ese sacrificio contrasta con el mundo actual, donde estas acciones cuyo destinatario es el otro, ya no tienen lugar.

En este sentido, Mumford (1992) observa la actitud de esterilización del ego que han producido, de manera paulatina, la ciencia y la técnica: “(...) una eliminación, dentro de lo posible, de toda tendencia y preferencia humana, incluyendo la complacencia humana en la propia imagen del hombre y la creencia instintiva en las representaciones inmediatas de sus fantasías” (Mumford, 1992, p.82).

El desarrollo de la máquina y su implementación se ven acompañados y apoyados por una ideología mecánica y una organización que van en paralelo con el proceso social en que se inserta. Tarkovski (2013) también refiere a la pérdida de individualidad, atribuyéndole la responsabilidad a una ideología del progreso, que promueve el pensar en los intereses de todos, en detrimento del hombre mismo.

3.3 NOSTALGIA

En la obra de Tarkovski, el tema de la nostalgia fue recurrente, entendiendo a la misma tanto en un plano personal como en otro general. De este modo, el director buscó la forma de incluir en su trabajo recuerdos de su vida, y especialmente de su infancia, así como también dispersar a lo largo de sus escenografías objetos que evocaban esa etapa. A la par,

el autor retoma el pasado de una sociedad guiada por los valores religiosos, en camino contrario con la noción de progreso de la época actual.

La puja constante del director entre *pasado-presente* cobra diferentes formas a lo largo de sus siete largometrajes, pero mantiene siempre una oposición irreconciliable, puesto que el pasado es el lugar de lo sagrado y el misterio, mientras que en el presente, el hombre vive en un mundo aburrido y devastado, en las ruinas de la civilización: “las ruinas de la guerra y del hambre (*La infancia de Iván, Andrei Rublev*), las ruinas del propio pasado (*El espejo*), las ruinas de la civilización científica (*Solaris, Stalker*), el desarraigo y la enfermedad, el cuerpo minado (*Nostalgia, Sacrificio*)” (Carrera, 2007, p.66).



Ubicado en la postulación de “un pasado mejor”, el director decidió incluir recuerdos de su vida (al punto de mandar a construir una casa idéntica a la de su infancia para el rodaje de *El espejo*) fundamentando la relación de identificación con su público. Como afirma el director:

“En mi experiencia profesional, he podido comprobar muchas veces que una película sólo causa efectos emocionales en el espectador si su estructura externa, emotiva, de imágenes, nace de la memoria de su autor, si lo que muestra en imágenes, nace de la memoria de su autor, si lo que muestra en imágenes corresponde a sus propias impresiones vitales”

(Tarkovski, 2011, p.20).

De este modo, el carácter nostálgico se propone a modo de contrato con el espectador, planteando una continua oposición entre tiempo pasado y presente, donde el segundo se configura como un lugar caótico a causa del proceder humano. Ejemplo de ello se observa en *La infancia de Iván*, a través de los sueños del niño, evocativos de un pasado alegre y sin muertes, en contraste con un estado actual donde todo se presenta bajo un manto de desolación. En sus películas posteriores, se observan otras marcas del tiempo en las escenografías a través de paredes ajadas, escombros y suciedad.

La pregunta acerca del tiempo y su contemplación es una constante que diferencia a este director de otros de su generación y la que le otorga su estilo personal, en un intento de alejarse de la categoría de *espectáculo*, la cual puede ser comprendida a partir de la definición de Debord quien la postula como una ideología que “expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, sometimiento y negación de la vida real” (Debord, 2012, p. 153).

Según Debord, en esta relación social mediatizada a partir de las imágenes, se lleva a cabo la alienación del hombre en su tiempo de ocio, siendo éste el lugar en el cual la mercancía logra dominar todos los espacios. Si “el espectáculo es la conservación de la inconciencia dentro del cambio práctico de las condiciones de existencia” (Debord, 2012, p.38), puede plantearse una correspondencia entre este concepto y el trabajo de Tarkovski, en el cual intenta poner en duda las condiciones de existencia. En su obra, no se plantea el

deseo de llegar a un público masivo, sino a uno que desee plantearse una crítica del mundo actual. Como postula Marcuse:

“Si la racionalidad progresiva de la sociedad industrial avanzada tiende a liquidar como ‘residuo irracional’ los elementos perturbadores que son el tiempo y la memoria, también tiende a liquidar la racionalidad perturbadora contenida en este resto irracional. El reconocimiento y la relación con el pasado como presente se oponen a la funcionalización del pensamiento por y en la realidad establecida” (Marcuse, 1993, p.129).

Marcuse señala dos conceptos llamativos, en tanto permiten comprender la obra de Tarkovski y el recate que este director hace. Por un lado, el *tiempo* representado en todo su espesor, a partir de mostrar los cambios producidos. Y junto a él, la *memoria*, incorporada en sus películas a través de diferentes imágenes, pero donde los recuerdos de la niñez (lo que ya no es) y de su familia se encarnan en distintos motivos: los árboles de abedules, la *dacha* y la cama de hierro. Allí se observa un registro de la memoria, y por tanto, del tiempo en sí, un reconocimiento del pasado que, como asevera Marcuse, es negado por la racionalidad de la sociedad industrial. La misma que, según el director, se desarrolla haciendo a un lado la espiritualidad, en favor de destacar centralmente al mundo material. De este modo, Tarkovski observa:

“Provisionalmente somos tan sólo testigos de la muerte de lo espiritual. Lo meramente material, por el contrario, ya ha establecido su sistema, se ha convertido en la base de nuestra vida, enferma de esclerosis y amenazada de parálisis. Todo el mundo sabe que el progreso material no da la felicidad de la persona. Y, sin embargo, nos encaminamos enloquecidamente a mejorar sus ‘logros’”

(Tarkovski, 2013, p.254).

Los escenarios de las películas sufren las consecuencias de un falso progreso, o son amenazados ante la posibilidad de un acto de destrucción humano. *Stalker*, construye un mundo que, impulsado por la técnica moderna, intenta constantemente despojarse del halo sagrado y el misterio, buscando una respuesta racional que cierre su sentido. Por tanto uno de sus protagonistas (el Profesor) llega hasta *La Zona* buscando nuevos desafíos, un impulso que también atraviesa al psicólogo de *Solaris* emprendiendo una aventura que intente resolver los extraños sucesos de la estación espacial.

Pese a las diferentes formas que ha tomado, la lógica de retomar el misterio del mundo fue una constante en todos los largometrajes del director para rememorar a esa sociedad regida por la religión, y no por un concepto de *valor* entendido en términos mercantiles. Sociedad donde el arte resultaba apreciado desde una perspectiva distinta a la del capitalismo egoísta y que lo lleva a afirmar:

“En la medida en que la mayor parte de la humanidad civilizada ha ido perdiendo la fe, ha perdido también la comprensión del milagro (...) La sequía interior que acompaña este déficit podría reducirse si cada persona comprendiera que no puede configurar su camino según sus propios gustos, sino que tiene que actuar dependiendo del Creador, sometido a su voluntad”

(Tarkovski, 2013, p. 249).

En esta etapa donde, según Mumford “la invención reemplazó al ritual” (Mumford, 1992, p.95), Tarkovski se empeña en buscar y filmar los espacios donde el misterio ha logrado escabullirse a través huecos donde las explicaciones empíricas no han podido llegar; rincones desprovistos del *aburrimiento* del mundo moderno y donde lo sagrado ocupa sus últimos espacios. Estas presencias las pone en escena a partir de distintas figuras religiosas

(especialmente, pinturas) y pasajes de la Biblia, pero también a través de ciertas acciones sin una explicación lógica, como signos de fe.

Filmados desde el exilio, *Nostalghia* y *Sacrificio* ponen su eje en los actos sacrificiales, cuya finalidad es la acción en sí. Mientras en la primera el desafío de su protagonista es lograr cruzar una piscina con la vela encendida y la acción de Domenico de prenderse fuego, en la segunda, está la serie de acciones que Alexander realiza para salvar a sus seres queridos. Aquí, como plantea Zizek: “La idea es que sólo un acto que no consista más que en el propio ‘hacerlo’ espontáneamente, un acto no respaldado por ninguna consideración racional, puede restaurar la fe inmediata que nos liberará y curará de la enfermedad espiritual moderna” (Zizek, 2006, p.139).

En relación con la importancia del sacrificio, se debe recordar que el director fue criado, por herencia familiar, bajo la religión cristiana ortodoxa, impactando decisivamente en la visión trascendental de su obra. Incluso cuando el Partido Comunista aplicara sobre sus películas distintos tipos de censuras para conducir al hombre hacia una mirada atea, él siguió creyendo y postulando una perspectiva que vincule la religión y el arte, entendiendo que el acto creador iba más allá del sujeto.

3.4 EL TIEMPO

En el cine de Tarkovski, el tiempo se presenta en tanto estética y contenido. Como se ha visto, el pasado es un tema constante en su obra: “El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una misma moneda” (Tarkovski, 2013, p.78). A diferencia de un *cine de espectáculo*, donde el presente es priorizado, en la obra de este autor ruso, éste es retratado de forma trágica, a partir del individualismo que la sociedad acarrea, venerando el pasado y quebrando la linealidad: “el transcurrir no es uniforme, nunca se orienta en un sentido lineal, continuo y progresivo. No hay un único tiempo sino, más bien, infinitas capaz de tiempo heterogéneas y yuxtapuestas” (Oubiña, 2015, p.226).

De esta forma, la captura del tiempo, llevada a cabo por Tarkovski, se entiende en relación con las huellas que ha dejado en la actualidad. La casa de la infancia en medio del campo atestigua un presente que ya no es tal, al igual que los muros de las iglesias de *Andréi Rublev* y *Nostalgia*. Desde la mirada de este autor, los objetos se muestran envejecidos, la técnica y el progreso no han triunfado sino que han cooperado en la destrucción del paisaje natural:

“La estética cinematográfica en Tarkovski está atravesada por la idea del *tiempo*. No en vano, los climas que dominan su obra oscilan entre la *memoria* y la *esperanza*, entre el pasado y el futuro. Ambos momentos son modos del tiempo, fijados en imágenes únicas que paradójicamente parecen volverse intemporales”

(Capanna, 2016, p.174).

Otro modo de demostrar la intensidad del tiempo es a través del uso de los planos secuencia. A partir de este recurso, el director logra poner el eje en la continuidad de la acción, y el modo en que ésta se desarrolla, siendo uno de los más memorables el de *Sacrificio*, donde el protagonista está tumbado sobre el barro, viendo cómo su casa se incendia, luego vuelve su familia de un paseo, observan lo que ha ocurrido, y una ambulancia llega en busca del hombre.

Este recurso le permite a Tarkovski darle un carácter de verosimilitud a sus películas ya que lo que este director postula es que: “el cine, por su naturaleza, está obligado a no desdibujar la realidad, sino a esclarecerla” (Tarkovski, 2013, p.93), y el modo en que lo logra es acercando las acciones a la manera en que ocurren, otorgándoles el tiempo necesario para que éstas se desarrollen, sin cortes y cambios de cámara que le recuerden constantemente al espectador la característica ficcional del texto.

Este tiempo *sellado* muestra su espesura al observar los hechos de la vida cotidiana y poner en imágenes los recuerdos del director, convirtiéndose en la materia que trabaja y

esculpe. Es allí donde Tarkovski marca su estilo y encuentra el lazo que lo vincula con su público, lazo del que la racionalidad industrial ha intentado despojarse planteando la constante necesidad de un *ir hacia adelante* y no volver la cabeza hacia el recuerdo:

“Un espectador compra una entrada para el cine con una meta: rellenar las lagunas de su propia experiencia; es como si fuera a la caza del ‘tiempo perdido’. Esto quiere decir que intenta rellenar el vacío espiritual que se ha formado en la vida moderna, llena de inquietud y falta de relaciones humanas”

(Tarkovski, 2013, p.109).

Un tiempo perdido, como el que le gustaría poder observar al *Angelus Novus* de la pintura de Paul Klee. El cual, a los ojos de Walter Benjamin, es visto en medio de una tempestad que lo arrastra hacia el futuro y “(...) le da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él de la tierra hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 2009, p.140).

CONCLUSIÓN

A lo largo de la presente investigación, se ha analizado el modo en que el cine de Andréi Tarkovski interpela los conceptos de *técnica moderna*, el *mundo occidental* y el *progreso*. Para esto, se llevó a cabo una puesta en contexto del director, prestando atención a la correspondencia con el cine en que se inserta, distanciándolo de la vanguardia soviética, y acercándolo al concepto de *cine de autor*. Término que hizo posible el avance del trabajo examinando su estilo a través de los motivos reiterados en sus largometrajes, a fin de exponer los temas en los que se insertan.

De este modo, se observó una predominancia de imágenes que evocan la naturaleza, retomadas a modo de establecer una oposición con el materialismo del mundo occidental que encuentra en ella una fuente de energía de la que el hombre debería apoderarse. Al contrario de esa mirada, Tarkovski ha propuesto, en diferentes momentos, la defensa del entorno que se apoya en una herencia renacentista para postular una relación armónica entre el hombre y el medio ambiente. Herencia que también se evidencia en la elección de las obras pictóricas expuestas en sus películas, cargadas de simbolismos religiosos como parte de su modo de comprender el arte.

Otro aspecto al que su cine le otorgó vital importancia fueron los conceptos de *sacrificio* y el *misterio*, contraponiéndolos con el discurso moderno en el cual la magia queda fuera, cobrando valor un mundo matematizado y pragmático cuyo sentido se cierra a fin de que nadie pueda oponerse al mismo.

De esta manera, si bien, como se ha visto, cada largometraje plantea argumentos particulares y suficientemente diferenciados, en todos se puede observar ciertas características comunes, donde se destaca la contraposición de dos paradigmas: uno conformado por el ideal científico, objetivista y racional, que avanza de manera firme sobre un segundo, donde lo sagrado y natural intentan resistir. Son esas resistencias en las que el director repara y marca un quiebre con los valores occidentales, en pos de razonar acerca de la degradación del carácter espiritual y de los rastros de humanidad.

Por tanto si la hipótesis de la que partía esta tesina era que la obra de Andréi Tarkovski puede ser comprendida como crítica del pensamiento occidental moderno, la misma ha quedado confirmada gracias a una investigación de corte cualitativo donde se llevó a cabo una puesta en relación de la obra fílmica y escrita de este director con autores de diferentes disciplinas que cooperaron en el entendimiento de su propuesta, la cual puede servir como una crítica más a la *razón instrumental* en tanto plantea una oposición a la necesidad del hombre de apoderarse del medio ambiente.

Yendo de lo personal a lo general, la necesidad de hacer un cine que se adapte a su percepción del mundo (un *mundo ideal* conformado por sus recuerdos y la nostalgia que ellos le producen), es el punto desde donde Tarkovski rescata lo perdido y sus raíces, cobrando la naturaleza fuerza necesaria como para poner en ridículo los conceptos de ciencia y técnica moderna.

Si bien el presente y el futuro son retomados a partir de una mirada negativa, otro aspecto que atraviesa a la obra del autor es el deseo de dejar un rastro de esperanza en torno a la *humanidad y religión*. Esta esperanza puede considerarse como la excusa última del cine de Tarkovski, y lo que le permitió justificar una mirada que proponía la meditación de sus espectadores, a la vez que planteaba su compromiso como artista. Otorgándole el lugar principal a la imagen, el director afirmaba:

“Una imagen artística es una imagen que propicia su desarrollo, su perspectiva histórica. Consecuentemente, la imagen es una semilla, un organismo que crece por sí mismo. Es un símbolo de la vida, a diferencia de la propia vida (...) La imagen artística es de por sí la expresión de la esperanza, la intensidad de la fe, independientemente de lo que exprese”

(Tarkovski, 2011, p.108).

En su cine, la esperanza es interpretada como lo único que le queda al hombre para salvarse de lo que ha estado haciendo, apoyado en la técnica, a favor de su propia destrucción. El ejemplo más claro que pone en escena es el de las guerras y rebeliones en las que la humanidad ha participado (o podría llegar a participar), sirviéndole de pretexto al autor para reflexionar acerca del modo en que la cultura se desmoronó, y lo sigue haciendo, junto al nivel espiritual (Tarkovski, 2013).

De esta manera, Tarkovski hace entrega de un cine que aborda y se pregunta por la técnica en tanto discurso socialmente aceptado, y donde la misma encuentra su legitimidad planteando su identidad a través de un concepto de *progreso* que parece olvidar el cúmulo de consecuencias que ha generado el hombre en su proceder. En contraposición se observa un valor distinto al que la sociedad moderna propone: el de lo sagrado.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, la búsqueda de la verdad por parte de Tarkovski lo lleva a elegir un arte con reminiscencias cristianas y de la cultura oriental que apuesta por conmover al público en su interioridad. Un arte trascendental y *poético* que, como diría Bataille, “(...) corta en nosotros el deseo de reducirlo a las medidas de la razón” (Bataille, 2008, p.33).

Arte que es resultado de la técnica humana, pero no postula una alabanza de este término, entendido en su concepción moderna, sino que recupera de la *tekhné* griega la relación del hombre con la materia y se ubica en el extremo opuesto del *espectáculo* que pone al cine como una mercancía más del consumo masivo.

Encontrando un estilo personal tanto en los tiempos que el director manipula, como en la estética y los temas que trata, Tarkovski invita a su público a tomar consciencia de su ser, para ir en búsqueda de una verdad distinta a la que plantea la racionalidad moderna, donde el misterio y el sacrificio le propongan reflexionar acerca la vacuidad espiritual del mundo.

Para finalizar este trabajo, se puede concluir que, si bien el director soviético entregó una escueta obra a causa de un cáncer terminal que acabó tempranamente con su vida, se puede observar, hacia el final de su carrera, que su crítica alcanzó un grado coherente de desarrollo. Las postulaciones ya presentes en sus anteriores largometrajes de manera

dispersa, hallaron su condensación especialmente en el largo plano secuencia del final de *Sacrificio*. Es en ese momento en que los dos paradigmas se exponen con claridad, siendo el sujeto del sacrificio condenado por una sociedad moderna que castiga lo disímil, postulando una ideología donde se identifica a la ciencia y a la técnica con la noción de progreso, y cierra los sentidos para impedir que sus hombres discutan acerca de los imaginarios que los instituyen como sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Aumont, J. (2013). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J; Bergala, A; Marie, M.; Vernet, M. (2011). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Bataille, G. (2009). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.
- Bataille, G. (2008). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Capanna, P. (2016). *Andréi Tarkovski. El ícono y la pantalla*. Mar del Plata: Letra Sudaca ediciones.
- Carrera, P. (2008). *Andréi Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, C. (1988). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa
- Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Deleuze, G. (2014). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Flichy, P. (1993). *Una historia de la comunicación moderna, Segunda parte*. Ciudad de México: G. Gilli.
- Heidegger, M. (1983). *Ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hobsbawm, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Horkeheimer, M. (1973) *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur.

- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1998). *Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Trotta.
- Leyda, J. (1965). *Kino. Historia del film ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta.
- Mumford, L. (2014) *Arte y técnica*. La Rioja: Pepitas de Calabaza.
- Mumford, L. (1992) *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza.
- Oubiña, D. (2015) *Filmología. Apuntes con el cine*. Buenos Aires: Texturas Manantial.
- Segre, C (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Tarkovski, A. (2011). *Martirologio. Diarios*. Salamanca: Sígueme.
- Tarkovski, A. (2013). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tarkovski, A. & Mouriño, J. M. (2015). *Escritos de juventud*. Madrid: Abada Editores.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Zizek, S. (2006). *Lacrimae rerum*. Barcelona: Debate.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

- Heidegger, M. (1996). Lenguaje de tradición y lenguaje técnico. *Revista Artefacto* (no.1).
- Astruc, A. (1948) Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo. *L'Ecran Française* (no.144).