



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

**Título del documento: Andrei Tarkovski: tiempo, espacio y sacrificio: un trabajo ensayístico sobre la persona y la obra cinematográfica del artista ruso**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Jimena Azofra**

**Felisa Santos Collazo, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2014**

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](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales  
Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado

Título: “Andrei Tarkovski. Tiempo, espacio y sacrificio”

Un trabajo ensayístico sobre la persona y la obra cinematográfica  
del artista ruso

Tutora: Felisa Santos Collazo

Alumna: Jimena Azofra

DNI: 32.392.172

Contacto: jimenaazofra@hotmail.com / 15-4960-7688

Fecha entrega: 19 de mayo de 2014

## 1. Agradecimiento personal

A Felisa Santos, por ser guía y energía

A Daniel, mi más querido cinéfilo, por sus enseñanzas de cine y de vida

A mi hermano Eloy y a mi madre Mónica, porque me sobran los motivos

A mi tía Angela y a mi abuelo Roberto, porque fueron mi constante apoyo

A Cynthia, Carly, Juan Andrés e Irupé, por la compañía y lo compartido

A Alexis, por la experiencia y el incentivo

A mis tías Azofra, profesores y compañeros, por este camino transitado

Y a Juan Martín, Leandro y Nico, por sus detalles en el momento justo

## 2. Índice

Aproximaciones para el lector .....	4
Introducción.....	6
Capítulo I: Quién fue Andrei Tarkovski.....	8
ù El artista. La persona y sus personajes.....	8
ù Concepciones: Artista, público y obra.....	14
ù Coyuntura sociopolítica.....	15
ù El hacer cinematográfico.....	17
. La infancia de Iván, 1962.....	18
. Andrei Rubliev, 1966.....	20
. Solaris, 1972.....	22
. El espejo, 1974.....	24
. Stalker, 1979.....	25
. Nostalgia, 1983.....	28
. Sacrificio, 1986.....	31
Capítulo II: La imagen.....	34
Capítulo III: El tiempo.....	36
Capítulo IV: El espacio.....	40
Capítulo V: Arte y Sacrificio.....	44
Capítulo VI: Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	50
ù Libros y publicaciones gráficas.....	50
ù Filmografía.....	52
ù Sitios Web.....	52
Anexo.....	54

### 3. Aproximaciones para el lector

Desde una de las muchas perspectivas que se habilitan, lo comunicacional abarca ciertas aptitudes esenciales del arte, en especial su capacidad de producir sentido. El cine del artista Andrei Tarkovski ofrece a sus espectadores un flujo de imágenes totales cuya condición poética es más importante que la condición de signo para transmitir sensaciones y crear un mensaje estético. El sentido se proyecta a través de la práctica que realiza, de su obrar sensible. Su cine de autor genera un arte visual que merece un análisis de producción en términos estéticos como elemento clave para intentar comprender parte de nuestra contemporaneidad artística, social y cultural.

Así es que, a partir de la línea temática que ofrece el cine de autor y las llamadas películas de culto junto con la posibilidad de su análisis enmarcado en la categoría de ensayo de la filmografía del artista ruso, se pretende realizar un aporte a la disciplina de la Comunicación Audiovisual.

Para dar comienzo a la tesina, aquello que se busca en la **introducción** es brindar un primer acercamiento a los lectores del presente trabajo de carácter ensayístico a la persona de Andrei Tarkovski así como a los siete largometrajes que componen su obra cinematográfica y serán objeto de estudio. Si bien es apenas un esbozo sintético será útil para explicar la propuesta de elección de tema y autores, a partir de los cuales se trabajará la argumentación y los contrapuntos que se presenten a lo largo del trabajo. La obra cinematográfica será abordada a partir de los ejes que se proponen y se trabajará con los planteos, los interrogantes y las valoraciones propias y de diferentes autores cuyos trabajos teóricos contribuyan al análisis de la obra tarkovskiana.

En los **cinco capítulos** que se suceden en el presente recorrido, y desde los distintos abordajes y marcos teóricos, se trabajará exclusivamente con la obra fílmica de Andrei Tarkovski, aun cuando el cineasta también haya incursionado en el ámbito de las letras. Esta decisión tiene como propósito centrar la figura de Tarkovski en su lugar de artista cinematográfico. Sin embargo, su obra literaria, esencialmente *Journal* y *Esculpir en el tiempo*, será considerada dentro de los marcos teóricos escogidos y tenida en cuenta para

un mejor análisis del material fílmico. No como explicación o guía de lectura de sus films, pero sí como un territorio más de su obra. El **capítulo seis**, si bien es la conclusión, no busca cerrar las preguntas iniciales de manera determinante, sino llegar a un punto en el cual los interrogantes desde los cuales se partió alcancen respuestas satisfactorias que logren echar luz sobre los cuestionamientos primeros.

La **bibliografía** no sólo incluye los autores consultados sino también la filmografía de Andrei Tarkovski sobre la cual se trabaja en este ensayo y los sitios web cuya información y datos proporcionados fueron útiles para complementar a los autores citados.

El **anexo** está formado por ilustraciones, fotografías, afiches y fichas técnicas de las películas que forman parte de la filmografía del cineasta ruso, etc. Todo el contenido del anexo fue escogido con la intencionalidad de que resulte enriquecedor a los fines de ilustrar y brindar aportes que nutran el contenido de este trabajo.

#### 4. Introducción

"En cada instante comienza el ser;  
en torno a todo 'Aquí' gira la esfera 'Allá'.

El centro está en todas partes.

Curvo es el sendero de la eternidad".

**Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*.**

El arte surge como ansia de lo ideal y, en tanto forma de conocimiento, busca responder el interrogante de la vida. La imagen enfrenta al hombre a este cuestionamiento respecto del motivo y el objeto de su existencia en el mundo. A su vez, conocimiento y descubrimiento artístico surgen siempre como una imagen nueva y única del mundo, como un jeroglífico de la verdad absoluta, como una revelación.

La singular obra del artista ruso Andrei Tarkovski es ese des-velar que con su presencia nos enfrenta a formas esquivas de alcanzar y a un gesto original a descubrir, nos pone de cara a un realismo que no transita a través de los carriles de lo verosímil ni por el camino llano de la mimesis naturalista, sino que ondula por los curvos senderos de la imagen en sus dimensiones temporo-espaciales, volviendo sobre las formas figurativas desde una visión renovadora, total y vivificante.

Tiempo, espacio y sacrificio serán los ejes a abordar. Esta tríada confluye en la obra del artista ruso para dar paso a un cine de la trascendencia, donde en el entrecruzamiento de técnica y filosofía, poética y obrar sensible, se experimenta el roce con aquello que trasciende y que únicamente la obra de arte es capaz de hacernos sentir con tal intensidad.

El presente trabajo tiene como propósito reflexionar sobre la relevancia del tiempo y del espacio en la obra de Tarkovski, así como acerca del lugar del artista y el acto de sacrificio y de entrega para con el arte. Tiempo, espacio y sacrificio aparecen superando los límites del plano, la imagen tarkovskiana nos

convoca a una experiencia que nos contactará con lo originario misterioso y primario, que nos abrirá las compuertas de un mundo eterno y divino en el instante del entrecruzamiento de los órdenes espacial y temporal soportados por el plano.

No hay una pretensión de abarcar la totalidad de la obra del artista en un análisis técnico minucioso, tampoco se trata de implementar un esquema reduccionista que busque agotar las interpretaciones, ambas posiciones resultan no sólo ingenuas sino también infructuosas. La búsqueda se iniciará con la experiencia sensible que nos ofrece el cine de Tarkovski y la actitud del artista respecto del sentido del arte y el trabajo del artista, a partir de ello, tiempo y espacio adquirirán nuevos sesgos, por lo tanto deberemos respetar sus propias reglas si queremos transitar por los estados que escenifican.

## 5. Capítulo I. Quién fue Andrei Tarkovski

“El sentimiento y el amor de la naturaleza  
encuentran su voz  
en aquellos que se interesan por el arte”.

“El arte exige un trabajo obstinado,  
un trabajo a pesar de todo,  
y una observación siempre continua y alerta”.

**Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*.**

### 5.1. El artista: La persona y sus personajes

“Se comprenderá mejor el relato  
si se sabe que el personaje es un nombre;  
la acción, un verbo. [...]

Combinar un nombre y un verbo  
es dar el primer paso hacia el relato.

En realidad el escritor  
no hace más que leer el lenguaje”.

**Tzvetan Todorov**

Ni exótico, ni fantástico, ni ciencia ficción. Ni Tarkovski, ni su obra, ni sus personajes pueden caer bajo dichas etiquetas. Sus imágenes no pueden ser encasilladas bajo ningún género porque el horizonte narrativo elegido así lo evidencia. El cineasta ruso crea una atmósfera en la que sus personajes habitan en presencia. Ese presente es utópico al exacerbarse sus tendencias. Se trata entonces de un cine de superficie que se vuelca sobre un mundo que

es entidad autónoma porque es lo que es, no se moldea conforme al pensamiento.

En cada fragmento hay una identidad esencial que se rebela contra el mito de la totalidad significativa. Se trata de una elección de estar fuera de ella, de afirmar singularidades que no admiten criterios reduccionistas de interpretación. Todo gesto está cargado de sentido, al punto que las tomas pueden desvincularse de la trama porque su materialidad es densa y significativa. Cada imagen se trata de “una imagen que a la vez es un hecho”, en palabras del artista ruso.

El mismo cineasta parece ser también un prisma multifacético, un ensamble perfecto pero con piezas autónomas. Sus experiencias vitales, su formación, estudios y elecciones han sido variadas y pueden considerarse en su individualidad, pero juntas arman el tejido de su vida: el interesante mosaico que fue Andrei Tarkovski.

### **5.1.1. La persona**

“Tarkovski es ese monstruo de pretensión inigualada, y sin duda inigualable”.

**Antoine de Baecque**

“Tuve la sensación de ver a un fenómeno.

Sentí que ese joven era muy interesante. (...)

Era un hombre sediento, interesado,

cuya vida estaba vinculada al cine. (...)

Andrei era muy exigente con el equipo (...)

entendían que estaban ante alguien con un objetivo”.

Los conceptos causalidad y casualidad, lo mismo que azar y destino, o eventual y predeterminado, suelen entenderse como pares de opuestos. Pero a veces lo opuesto sin dejar de ser tal, converge. Tarkovski siempre manifestó su creencia en lo originario, en lo azaroso, en lo mágico y lo místico. Sin embargo, al concebir un interrogante acerca del por qué de su obra, su modo de habitar el mundo y acercarnos a entender la existencia según su concepción, poco puede señalarse como “casual”, poco puede deshilvanarse de esa búsqueda constante que persiguió el propio Tarkovski en su vida y su arte, o acaso por la cual él fue perseguido. De esta manera, es difícil comprender obra y artista como producto de la casualidad. De hecho, mucho parece ser producto de trabajo, esfuerzo y obstinación, además de una enorme sed de ser y hacer para el arte.

Tarkovski fue dado a luz en 1932, en la actual Rusia. Su vida se apagó en una cama de un hospital parisino en 1986. Su lugar de nacimiento fue una aldea de baja población a orillas del Volga, en Zavrazhie distrito de Yúrievets (región de Ivánovo), Unión Soviética. Esta ciudad tuvo la particularidad de haber estado anegada por aguas durante el periodo de construcción de su represa. Tal vez haya aquí una conexión o pueda rastrearse el origen de todas las formas inauditas en las que el agua hace presencia en sus películas. Por otro lado, la entonces URSS funciona también como ese tercer espacio, el de orden cinematográfico, tierra fragmentada que no es totalmente de Occidente ni de Oriente. Es la dualidad de lo oriental y lo europeo, lo irreconciliable, los ríos que nunca fluyen en un mismo cauce. Es un lugar/no lugar, un lugar indefinido delimitado por agua, como la Zona en su film *Stalker* o la isla en su film *Sacrificio*.

A su vez, también su ascendencia y sus inclinaciones parecen confluir en su obra. Hijo del poeta no publicado Arseny Tarkovski y de María Vishniakova, editora de la casa más importante de Moscú, desde sus

---

<sup>1</sup> Camarógrafo del primer corto de Tarkovski, *La apisonadora y el violín*, de *La infancia de Iván* y de *Andrei Rubliev*.

comienzos se inclinó por más de una disciplina y se formó realizando estudios variados relativos a la música, la pintura y la escultura. También aprendió lenguas orientales en Moscú y se dedicó a la arqueología en Siberia. Finalmente, estudió cine en la reconocida y prestigiosa Escuela de Cine VGIK (Instituto Estatal Cinematográfico de todas las Rusias). Fue dentro de ese ámbito donde realizó sus primeros cortometrajes. En paralelo, continuó sus estudios de música, particularmente de violín. De hecho, con la pequeña pieza fílmica *La apisonadora y el violín* fue que obtuvo su diploma de graduación en la VGIK. Este corto ya permite vislumbrar lo que a lo largo de su cine se podrá hallar como su sello característico: no habrá conciliación entre lo que resulta contrario, no habrá fundición entre lo paradójal y lo absoluto.

Las múltiples elecciones en cuanto a su formación artística, a lo que se puede agregar su propia magistralidad, confluyeron aun sin dejar de ser opuestos en Andrei. Él consideraba que el don artístico no sólo era inherente a la existencia de su persona en tanto que artista, sino que la irrevocable dedicación al arte limitaba la vida misma. De hecho, la libertad del artista no era posible para Tarkovski. Según su concepción, no podía el artista escapar a su vocación por lo que el compromiso para consigo mismo y con la sociedad era ineludible.

Pese a haber sido acusado de ser un cineasta cuyas realizaciones estaban abstraídas de la realidad por la Unión Soviética, Tarkovski nunca pudo entender dicha acusación porque conforme a su posición no había posibilidad de que un ser humano no fuera el producto de la realidad que habitaba. Las aristas de interpretación de la realidad son tantas como seres humanos hay, pero la discrepancia en una interpretación no significa la abstracción de la misma. La realidad de Tarkovski estaba influida desde lo más profundo por una mirada particular, por una realidad otra. De esa realidad es de la cual nacen sus imágenes, de esa realidad es que cada una de ellas se representa a sí misma y en sí misma alcanza un cierre, alcanza a concluir.

### **5.1.2. Los personajes**

“Los protagonistas de las películas de Tarkovski  
son de naturaleza melancólica,  
están enfermos de nostalgia:  
por la infancia perdida, por el pasado perdido,  
por la certidumbre perdida...  
Su mundo, asimismo, está sembrado de restos,  
de vestigios que evocan una pérdida indefinida e irreparable”.

**Pilar Carrera, *Andrei Tarkovski, La imagen total***

La cuestión del destino, a su vez, se manifiesta también en sus personajes. No hay azar en el sendero que toman. Su caminar es fijo y marcado. El mandato del destino cae sobre sus espaldas como espada de Damocles y ellos acatan sin oponer resistencia. Como una entrega abnegada a lo que debe suceder, sus protagonistas aceptan lo predestinado sin dejar lugar para los interrogantes o las dudas sobre el siguiente paso a dar. Ellos habitan su presente y van hacia él sin vacilaciones.

Aun así, la cualidad mística vuelve a aparecer con su fuerza arrolladora. Lo que les es enviado a los personajes creados por Tarkovski parece provenir de instancias superiores sobrehumanas y no de condicionamientos que dependen de algo circunstancial. El único azar que aquí se encuentra está en la decisión en cuanto a que los personajes no evalúan hacia dónde van. Sino que se entregan sin más, sin beneficios, siendo la firmeza de la determinación de seguir andando lo único que los recompensa.

Los protagonistas de los films de Tarkovski pueden ser considerados *flâneurs*, errantes, caminantes, pero no son vagabundos románticos. No buscan un sentido de la vida. De hecho, cuanto mayor es su abandono, más se expande el espacio exterior y menos se desarrolla fílmicamente su subjetividad, la cual parece contraerse. De esta manera, las sucesiones de imágenes nos muestran el abandono mismo a partir del yo y su circunstancia en ese territorio que es el exterior. Por este motivo es que el conocimiento es alcanzado por los

personajes a partir del desprendimiento de sí mismos. El desprenderse no tiene que ver con una entrega al prójimo, sino con un desconocerse para reconocerse. Y a su vez, la carencia de centralidad, que de algún modo los define y es tan característica en ellos como personajes de las películas de Tarkovski, tiene que ver no con lograr un objetivo personal que devendrá luego en las acciones que ellos realicen, sino que el andar que tienen se vincula a una concepción del cineasta que considera el caminar como una forma particular de arte.

Los tramos sin fin son recorridos por caminantes de la perpetuidad y de la total entrega que toman por senderos y atajos que los desvían del camino de la realización burguesa. La pausa entre las beligerancias, cuyo anuncio se encuentra ya a nivel de la trama, aparece como el centro verdadero. La insistencia e intransigencia quedan exteriores a los personajes que las portan para que ambas terminen por convertirse en rasgos de estilo, principios que estructuran la obra del cineasta. A propósito de esto, las palabras de Walter Benjamin resultan más que ilustrativas: “Lo que para otros son desviaciones, son para mí los datos que determinan mi ruta. Sobre los diferenciales de tiempo que para otros perturban las grandes líneas de la investigación, levanto mi reino”<sup>2</sup>.

Por su parte, en lo que refiere a la producción tarkovskiana de los personajes, hay una característica que merece ser señalada. En ocasiones, sus imágenes manifiestan la presencia de seres que poseen rarezas, discapacidades o deformidades. El guía de *Stalker* así como su hija o en el caso de *Solaris*, el personaje del enano, o también la idiota de *Andrei Rubliev* son presencias que no están justificadas desde un requerimiento para el avance de la trama. Narrativamente no hay nada que determine su necesidad de aparición. Esta fealdad de personajes y también de objetos no tiene pretensiones de redención para alcanzar lo sublime. Es la cualidad de lo feo que se vuelve capaz de ser soportable y otra vez, es algo totalmente intransitivo cinematográficamente.

---

<sup>2</sup> Benjamin, Walter, *Das Passagen Werk*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, p. 570. (Traducción al español: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005).

Otra de las particularidades propias de la filmografía del artista ruso es que sus películas no son simple narrativa de guiones. En los intersticios él supo contarse y representarse a sí mismo por medio de características reconocibles y marcadas: misticismo, tradicionalismo ruso fuertemente arraigado, obstinación, sacrificio, pensamientos determinados y destinados a llevarse a cabo sin mirar atrás. De esta manera, ficción y autobiografía se confunden y el autor genera desconcierto. Crea un segundo nivel de narración al representar de alguna manera su vida y deja su propio legado como artista.

En cualquier caso, hay que dejar en claro que Tarkovski no se entregaba a sí mismo en sus guiones, sino que delineaba los contornos de un relato del cineasta en tanto que artista, no del individuo que fue. Nada sugiere que la persona de Tarkovski se pueda extrapolar a la de sus personajes o que la figura del autor como hombre se plasme en los protagonistas de sus obras. Sólo señala un posible paralelismo de cualidades determinadas compartidas entre lo que Tarkovski creó como su imagen de cineasta y sus creaciones de caracteres fílmicos. En consecuencia, es claro que sus películas no son fiel biografía de su persona. Caer en esa idea reduccionista sería un error teórico. En este sentido, las palabras de Roland Barthes son útiles para echar luz sobre la cuestión: “Quien habla (en el relato) no es el que escribe (en la vida) y el que escribe no es el que es”<sup>3</sup>.

## 5.2. Concepciones. Artista, público y obra

“El artista, al decir de Tarkovski (...) es la persona que percibe su época, la temporalidad, más profundamente y es capaz de captarla en sus formas ordinarias”

**Pilar Carrera. *Andrei Tarkovski, La imagen total***

---

<sup>3</sup> Barthes, Roland, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977/1978*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Las emociones de una persona se ven influenciadas por el arte, no así su razón. Un alma modelada receptiva al bien es lo que Tarkovski concebía que el arte debía lograr. Hay ética en su estética<sup>4</sup>. Aun cuando no hay manera de que la audiencia alcanzase a entender de la obra todo cuánto y cómo el autor lo concibió originalmente y las pretensiones sobre la manera en la que ésta haya sido percibida no se comprendan por completo, el artista no debe amilanarse para presentar su imagen del mundo. Debe permitir e intentar que las personas puedan contemplar sus pensamientos, interrogantes y sentimientos. Tarkovski concibe como trinidad inseparable al artista, al público y a la obra. Tres entes mancomunados hasta el extremo de volverse indivisibles.

Andrei mencionaba con emoción que importante parte de su audiencia estuviese conformada por personas sin educación formal ni conocimientos particulares o de determinadas disciplinas. Cada quien nace con una sensibilidad que le es otorgada, según la concepción personal que tenía Tarkovski, y el crecimiento espiritual está ligado a ella. El cineasta se consideraba un átomo entre los millones en los que se fragmentaba su patria, tradición histórica y cultural. Esto le permitía que al momento de expresarse artísticamente y exponer sus ideas de una manera estética y sensorial, las mismas pudieran ser comprendidas por los que eran sus semejantes, átomos de la misma tradición. Es por esto que el arte se volvía experiencia existencial y símbolo del propio existir.

### **5.3. Coyuntura sociopolítica**

“Yo hubiese querido por encima de todo  
continuar mi trabajo en mi país. Soy un artista ruso,

Mis películas tratan de Rusia”

**Andrei Tarkovski.**

---

<sup>4</sup> Andrei Tarkovski era profundamente religioso, al punto de referirse al arte como una forma de oración.

Andrei Tarkovski fue uno de los muchos artistas que sufrió el exilio de su país a causa del acoso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Si bien esto no fue desde sus comienzos como cineasta, pero sí logró afectar a su obra de una manera considerable y finalmente lo obligó a un exilio voluntario pero forzado.

El primer largometraje de Tarkovski, *La infancia de Iván* (1962), pronto colocó al cineasta en el centro de la escena. De hecho, fue galardonado por su obra con el León de Oro del Festival de Cine de Venecia, Italia (por entonces ex-aequo con *Cronaca familiare* de Valerio Zurlini). Pero el peso de la estricta vigilancia ejercida por las autoridades soviéticas no tardó en caerle encima. La atención estaba puesta por sobre todas las cosas en que sus películas no se ajustasen a los lineamientos del Partido Comunista, por ejemplo no mostrar imágenes religiosas, o peor aún, poner en evidencia la otra cara de la URSS.

La medida inaugural que se tomó en su contra fue el recorte que le realizaron al presupuesto destinado al rodaje de *El idiota*, obra basada en el libro original de Fiódor Dostoyevski del mismo nombre. Seguidamente se le negó de manera rotunda la filmación de una película dedicada al Evangelio según el apóstol Lucas. Por entonces, corrían los años de la Guerra Fría y cualquier denuncia o sospecha, tácita o explícita, hacia el régimen, en cualquiera de las facetas artísticas era reprimida sin dudas y de manera urgente. La consecuencia de este seguimiento fue que el film de Tarkovski, *Andréi Rubliev* (1966), fuera prohibido hasta 1971 y proyectado para el público recién a las cuatro de la mañana del último día del Festival de Cine de Cannes, en Francia, a pedido expreso y obligatorio de las autoridades soviéticas que buscaban evitar toda posibilidad de que fuera nominada a estos premios. La medida fue exitosa porque el film no fue condecorado de ningún modo y su distribución se hizo de manera parcial para salvaguardar las apariencias.

Luego de este episodio Tarkovski no aguantó más el asedio. De hecho, *Nostalgia* fue su primer largometraje realizado fuera de la URSS en medio de su exilio voluntario. Él mismo lo explica en una carta: “He dado al arte cinematográfico soviético todas mis fuerzas, todo mi conocimiento, toda mi

capacidad (...). Durante la realización de *Nostalgia* la parte soviética del equipo hizo todo lo posible para que la película reflejara mis más profundas opiniones. Hicimos una película patriótica que dice que la nostalgia es una enfermedad mortal para el ruso que se encuentra alejado de su patria (...). No recibí en los veinte años de carrera profesional en mi país ninguna recompensa, ningún premio (...). Filipp Timofievich<sup>5</sup>: estoy harto. Estoy harto de ser perseguido, de su odio, de su mala voluntad; de la miseria y, en fin, de la falta sistémica de trabajo y a la que usted me ha condenado. Lo que pasó en Cannes fue la gota que colmó el vaso y simplemente acabó conmigo. Puede usted felicitar, finalmente.”<sup>6</sup>

#### 5.4. El hacer cinematográfico

“Ese proceso, que no es del estallido  
ni el de derrumbamiento  
sino el de un aprendizaje lento y casi imperceptible,  
es el que caracteriza a la danza  
con la estructura genérica en el cine de Tarkovski”

**Pilar Carrera, *Andrei Tarkovski, La imagen total.***

Si bien Andrei Tarkovski realizó cortometrajes e incursionó en materia audiovisual al realizar diferentes obras cinematográficas, su filmografía en materia de largometrajes está conformada por siete films. Ellos son: *La infancia de Iván* (1962), *Andrei Rubliev* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986). A continuación se buscará realizar un breve *dossier* sobre cada uno de ellos con el propósito de reflexionar sobre su obrar cinematográfico.

---

<sup>5</sup> Autoridad de la URSS

<sup>6</sup> Citado en Rafael Llano, *Andrei Tarkovski, Vida y obra*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 2003, pp. 600 y 601.

#### **5.4.1. La infancia de Iván (Ivánovo detstvo) (ИВАНОВО ДЕТСТВО) (1962)**

*La infancia de Iván*, primer largometraje de Tarkovski, está basado en *Iván*, de Vladimir Bogomolov<sup>7</sup>. Como película de guerra tiene muchas particularidades en cuanto a su realización si se la compara con las películas de este tipo. No existe la monumentalidad ni el clímax. De hecho, el cineasta hace hincapié en la importancia de la pausa: “El material de este relato no son las heroicidades en operaciones de avanzadilla, sino la pausa entre esas dos operaciones”<sup>8</sup>. De esta manera, se aproxima a la concepción dostoievskiana que consiste en negarse a emplear como recurso la mirada de turista.

La pausa termina por colocarse en el centro, la acción y los sacrificios realizados por los personajes no son la materia fílmica puesta en juego. No hay héroes, no hay tumbas sin nombre que recuerdan al soldado caído en batalla. Por su parte, la pausa volverá a reiterarse en las películas de Tarkovski hasta alcanzar su máximo límite, siempre en un intento de no perder el equilibrio y hacer arte de los intersticios.

Iván, protagonista de este film, es asimismo el primer personaje errabundo de todos los que aparecerán en las películas del cineasta ruso. Ante la negativa a ingresar a la academia militar, el querer de Iván está dirigido a continuar vagando. Como si estuviera obnubilado por la visión de un punto lejano hacia el horizonte que le genera una fuerte atracción, el niño sigue errante. Sin embargo, nos son negados sus móviles, objetivos, aquello que lo empuja a llevar adelante lo que pareciera la naturaleza del propósito. No hay una búsqueda de un llamado sentido de la existencia.

En cuanto al discurso del personaje, Tarkovski busca la inverosimilitud del mismo, un poco perdiendo el compás, descompaginado, asincrónico o al

---

<sup>7</sup> Vladímir Ósipovich Bogomólov (ruso: Владимир Осипович Богомолов; Kirillovka, Óblast de Moscú, 3 de julio de 1926 - Moscú, 30 de diciembre de 2003) fue un escritor soviético. *Iván* (Иван, 1957) fue uno de sus primeros relatos. Su novela más famosa es *El momento de la verdad*, también conocida como *Agosto del 44* (В августе сорок четвёртого, 1973).

<sup>8</sup> Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2005.

menos poco probable y dudoso. Aun así, no puede salir del personaje, no puede cortar el vínculo que lo une a su fisicidad concreta. Ocurre que al independizarse el niño, la apuesta perdería todo sentido como mensaje.

Iván es caracterizado como un niño en tiempos de guerra, sin padres, que pretende volverse partisano. Sin embargo, como ya se verá que ocurre con los otros personajes de la filmografía de Tarkovski no hay en él firmeza de principios, no hay una moral de sacrificio sino una idea fija y obstinada. Nunca podrá ser tomado por mártir porque no es un ideal su móvil. De hecho, ninguno de los protagonistas de la filmografía tarkovskiana lo es porque no hay idealismo detrás de sus propósitos, sino más bien un marcado costado azaroso a consumarse sin más remedio.

De forma equivocada, en muchas interpretaciones se toma a Iván como el único personaje de acción de la obra de Tarkovski. Esta forma de interpretación es errónea porque la acción del niño no tiene justificación ni pretende ser recompensada. Justamente por su niñez es que no necesita de principios que justifiquen su accionar, tampoco los tiene a su corta edad. No sería posible que los tuviera. Por esto es que no hay acción heroica sustentada por móviles de índole idealista o ideológica, por una moral o una ética.

La razón, el por qué, el motivo se convierten en conceptos desdibujados. Estas categorías no dan cuenta de la producción del artista. No hay una causa clara y determinada por la que el joven Iván está obstinado en poner en riesgo su vida. De hecho, parecería que hay ausencia de una continuación lógica que por medio de un pasado con el que debe ajustar cuentas o un profundo sentimiento patriota podría desencadenarse en él semejante decisión. El personaje es escurridizo ante la posibilidad de la existencia de estos relatos de los que nada se menciona. Su andar continúa carente de motivos que no sean otros que empeño y obstinación de carácter. Así, se abre paso la mística como forma argumental: se hace un vacío en el relato, se ausentan las razones. Como Bresson, Tarkovski no recurre a una actitud existencial, sino a un procedimiento metódico exegetico.

#### 5.4.2. Andréi Rubliev (Андрей Рублёв) (1966)

Este film está basado en la biografía del ruso Andrei Rubliev<sup>9</sup>, quien fue un pintor y religioso medieval considerado como el más grande realizador de íconos de Rusia, de cuya vida poco se sabe. Sin embargo, la película de Tarkovski, *Andrei Rubliev*, no es una película biográfica. Está más cercana a ser catalogada como un film poético si nos detenemos en la precisa sucesión de imágenes ajenas a las causas y a la linealidad que suelen organizar todo film biográfico. A propósito de esto, Paul Celan<sup>10</sup>, dio una definición precisa del principio poético al que llamó en alemán “Grass auseinanderschreiben”, cuya traducción al español sería “hierba escrita separadamente”. Esa es, justamente, la materia de las que están hechas las películas de Andrei Tarkovski.

La elección de Takovski no es casual si se piensa en el tratamiento que da a sus imágenes. Andrei Rubliev fue un pintor de íconos, es decir, de imágenes planas, todo superficie, sin aristas ni volumen, sin profundidad ni perspectiva, “toda epidermis”<sup>11</sup>. Es la imagen reconocible, caracterizada por la literalidad que el cineasta ruso realizó con tanto ahínco a lo largo de sus trabajos cinematográficos. Porque, aunque resulte paradójico, su filmografía es icónica frente a la naturaleza perspectivista de la cámara. Lo que ocurre es que al momento del proceso de rodaje, esa sed paisajística de dos dimensiones que tienen los aparatos fílmicos es reducida ante el aplastamiento del ojo contra los objetos registrados y las superficies todas en general. No puede esto ser tomado como casual, sino que hay una búsqueda premeditada de trabajar a las imágenes de este modo.

---

<sup>9</sup> La fecha del nacimiento de Rubliev así como la de su muerte son imprecisas, aunque se calcula que vivió de 1360 a 1430. Tampoco se sabe con exactitud dónde nació. Se calcula que vivió en el monasterio de la Santísima Trinidad y San Sergio en tiempos del patriarcado de Nikon de Rádonezh y que se convirtió en higúmeno después de la muerte de San Sergio de Rádonezh en 1392.

<sup>10</sup> Paul Celan (Cernauti, Rumania, 23 de noviembre de 1920 - París, 20 de abril de 1970) fue un poeta de origen judío rumano y habla alemana, considerado por la crítica internacional como el más grande lírico en alemán de la segunda posguerra.

<sup>11</sup> Carrera, Pilar, *Andrei Tarkovski. La imagen total*, Buenos Aires, 2008.

“Una imagen que a la vez es un hecho, una imagen libre de simbolismo”<sup>12</sup>, dirá Tarkovski. Porque su cine no busca reivindicar ningún más allá de la imagen para que ésta diga, para que “signifique”. Los planos finales de *Andrei Rubliev* son un desplazamiento por la materia del ícono, de la imagen, no por su paisaje. La distancia no está. Tampoco aparece la posibilidad de poder ver lo pintado por Rubliev por completo, sino sólo fragmentos de esto junto con el paso del tiempo que se les inscribe en el deterioro que sufre la pintura. Y la obra de arte se escapa del ámbito del museo para embeberse de tiempo de manera radical y apartarse de lo immaculado y detenido. La obra toma sus huellas, es ella misma esas huellas.

La película goza de una característica en la que es menester detenerse por su importancia y notoriedad; porque la elección del director no es azarosa, sino que es intencional. Este film es enteramente blanco y negro hasta el final. Recién cuando llegue esté pronto a culminar es que Tarkovski elige mostrar en sus imágenes el color, y acompañada por una idónea y magistral melodía de Johann Sebastian Bach, una selección de la pintura de Andrei Rubliev. La cámara, al recorrer y mostrar en forma de mosaico la obra la *Trinidad* se despidió de toda completitud perspectiva.

A propósito de la renuncia al exotismo que fue mencionada, en *Andrei Rubliev*, las palabras de Tarkovski reafirman esta cuestión: “Nuestro trabajo consistió en reconstruir el mundo real del siglo XV para el espectador de hoy, de tal manera que ni en el vestuario ni en la forma de hablar ni en el ambiente o la arquitectura pudiera encontrar un exotismo de museo”<sup>13</sup>. Con esto, al espectador no les es requerida ninguna predisposición de extrañamiento. La mirada de la imágenes podría considerarse como la del autóctono, la sucesión de tomas que van apareciendo frente a sus ojos no son flashes de lo exótico transcurriendo en un panorama radical de novedad. No es menester que el espectador tenga que aprender. No es esa aquí la exigencia.

Un artista como el que encarna el personaje de Rubliev surge de las circunstancias y la materia. Sus ojos no ven la atemporalidad, sino que

---

<sup>12</sup> Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2005

<sup>13</sup> Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2005

perciben la contingencia, el tiempo, las formas que parecen sumergidas en el perpetuo trance que es la disolución, alejadas de la posibilidad de ser forma eterna. Otra de las particularidades que comparte con los protagonistas de la filmografía tarkovskiana es el silencio. Apenas se oye hablar a Rubliev, escaso de palabras. En Tarkovski no sólo hay silencio, sino también pausas y demoras, aunque eso no evite el “ruido” que el tiempo inyecta en las cosas.

Por otro lado, a su manera, Rubliev es también uno de los caminantes que protagonizan la filmografía tarkovskiana porque huye del reconocimiento rumbo al anonimato. No busca beneficios en su andar. No hay meta que no sea el mismo principio de mantener su caminar, de continuar, de no detenerse. Tampoco hay un punto subjetivo considerable, de hecho apenas puede vislumbrarse, es casi nulo. Y como la casi totalidad de los personajes tarkovskianos, Rubliev no es activo sino que es reactivo. La situación imperante lo aleja de forma constante de la que podría ser su cometido o propósito y la finalización de esto que es el triunfo. En cualquier caso, y como Iván, el guía de *Stalker*, Kris, Gortchakov y Alexander, Andrei de alguna manera ha cumplido.

#### **5.4.3. Solaris (Solyaris) (Солярис) (1972)**

Basada en la obra homónima de Stanisław Lem<sup>14</sup>, el film *Solaris* no respeta sin embargo el género de ciencia ficción al que sí pertenece la novela. El rechazo rotundo al exotismo que Tarkovski elige para sus films es elemento fundamental de este género, y la renuncia al mismo abre nuevos caminos y posibilidades. De hecho, no sólo hay ausencia de exotismo técnico, sino de la técnica misma también.

En lo que respecta al escenario elegido por el artista, una atmósfera de guerra es la que se abre paso en las primeras imágenes. La saturación de los colores muestra un panorama desolado y con desechos, aunque no totalmente en ruinas. Sin embargo, no hay presencia de naturaleza frondosa y llena de

---

<sup>14</sup> Stanisław Lem escribió la novela de ciencia ficción de nombre *Solaris*. La misma transcurre en un planeta de nombre homónimo y fue publicada en Varsovia, Polonia, en el año 1961. Se trata de la obra más conocida del escritor. Fue adaptada al cine por el director soviético Nikolái Nirenburg en 1968, luego por Andrei Tarkovski en 1972, y más recientemente por el estadounidense Steven Soderbergh en el 2002.

vida. La espléndida sonoridad de la música de Bach, que marca la apertura de la película, es el prelude de la pesadumbre de las aguas que caen con fuerza en *Solaris*. Un inmenso océano que no deja adivinar su profundidad no funciona como metáfora de la memoria, sino como presencia que todo lo abarca. La aparición del océano es generadora de imágenes y ellas no hacen referencia a ningún realismo sino a la materia misma.

Kris Kelvin, el protagonista, llega a una estación espacial que da claras muestras de suciedad y abandono. Las que fueron naves espaciales ya son algo viejo. La tecnología llamada futurista se observa obsoleta. De Kelvin poco se sabe. Como se ha mencionado oportunamente, poco también se sabe de los protagonistas de los films de Tarkovski en general ya que no sólo que su renuncia es a la autointerpretación sino también a la interpretación de los hechos. Quizás esto dé lugar a establecer un parangón con los personajes del escritor Franz Kafka, quienes no se maravillan ante los sucesos extraordinarios, ni muestran curiosidad. Si se piensa en *La Metamorfosis* y en su protagonista, Gregorio Samsa, se observa que ante su “transformación” en un insecto gigante él no muestra asombro ni perplejidad. Su fijación se centra en la necesidad de retornar a su trabajo.

Y es como Gregorio Samsa que también Kris Kelvin sigue su devenir ciegamente en su forma literal, a la manera kafkiana, afirmando lo sobrevenido. También recuerda a Raskolnikov, el personaje del escritor Fiódor Dostoyevski, protagonista de la novela *Crimen y castigo*. La firmeza de convicciones que comparten no tiene basamentos que sirvan a modo de justificación de su hacer. Si bien es palpable su debilidad, eso no les impide ir hasta el final de la cuestión. En el caso particular de Kelvin, éste se dirige hacia *Solaris* y decide que su permanencia allí será definitiva.

Se puede notar en *Solaris* cómo una vez realizado el viaje a la estación espacial lo que desde allí se contempla ya no es lo inmenso del cosmos, sino sólo la superficie del océano sin brillo y pegajosa, que se posiciona entre el infinito y el lente. Así hay un proceso de elevación que resulta inverso. Y el agua, elemento tarkovskiano por excelencia, ya no reviste una pequeña porción de suelo, sino que cubre la inmensidad de la superficie (si bien es menester

aclarar que en el caso de *Sacrificio* el agua como elemento hace su aparición como mar en el film, la misma no es central, su función es más bien la de marcar los límites de la isla). De todas formas, nunca hay evocación de infinitud, la cámara nunca se dirige al horizonte.

#### 5.4.4. El espejo (Zérkalo) (Зеркало) (1975)

Si bien fue planteado como un film autobiográfico y esto insinuó que Andrei Tarkovski podría haber decidido realizar un giro considerable en materia de composición fílmica, esto alberga dudas ya que *El espejo* no se instala dentro de este género. La lógica lineal narrativa está ausente, las imágenes no se suceden según una lógica símil línea de tiempo ni en un espacio fílmico relacional y causal. De hecho, en los espectadores ocurre lo que menciona Pilar Carrera en su libro *Andrei Tarkovski. La imagen total*, a propósito del concepto de *Kaiserpanorama*<sup>15</sup> al que hace referencia Walter Benjamin: “Lo que constituía el gran encanto de las imágenes de viajes que podían verse en el *Kaiserpanorama* era que resultaba indiferente por cuál se empezase la ronda”<sup>16</sup>.

El ejemplo anterior pone de relieve que lo fílmico se compone de imágenes que condensan tiempo y no respetan una linealidad. Es decir, Tarkovski es impensable como sumatoria de fotogramas. En su cine, la unidad es la secuencia, por eso se refiere al acto de “esculpir en el tiempo”. Sí hay linealidad en el sentido de sucesión pero es la sucesión de esa secuencia y no otra con las mismas imágenes; y la secuencia es una condensación, una coalescencia donde las partes no son lo importante. La secuencia es tiempo y tiempo elaborado, trabajado. En cualquier caso, la composición realizada por el artista sigue siendo poética, no narrativa. Las imágenes son sueltas, no puede

---

<sup>15</sup> Construcción de alrededor de 25 estaciones de madera con imágenes estereoscópicas en su interior utilizada como medio de entretenimiento en el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Inventada por Agosto Fuhrmann, fue un aparato precursor de filmación. Las estaciones eran sitio de observación en las que las personas podían mirar a través de un par de lentes que mostraban la rotación de imágenes estereoscópicas en un portaobjetos de vidrio, similar a las diapositivas.

<sup>16</sup> Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982.

establecerse un pasado remoto hasta un pasado reciente y luego un presente o una sugerencia de futuro porque ningún mecanismo engarza esas imágenes y el espectador no puede ordenarlas. De hecho, dudosamente se corresponden con acontecimientos vitales, son más similares a cristales de situación.

Asimismo, es interesante el procedimiento que realiza Tarkovski al privarse de *flashbacks* para ordenar el pasado e indicarle claramente al espectador en qué tiempo se transcurren las imágenes. En lugar de mantener un orden, un control y organización temporal en la que los tiempos están diferenciados, pasado y presente se amalgaman. Sin embargo, no hay confusión respecto al pasado porque como tal está en dependencia con el encuentro de la imagen idónea.

A causa de lo anterior se puede sostener que sería un error considerar que en la película *El Espejo* Tarkovski abandonó el cine de autor o que ha habido un quiebre en relación a este film y su producción cinematográfica anterior. De hecho, se puede considerar que se han afianzado ciertas características que lo definen, como ser la mirada de desasosiego frente a los desechos, lo forzado y no natural en términos diegéticos, inclusive el tipo de conversaciones fragmentadas o palabras sueltas y la no reconciliación de los opuestos que conforman su universo filmico.

Así, Tarkovski se muestra en su esplendor como el cineasta de la separación y no de la fusión. Desórdenes de estructura y contrarios pueden confluír pero nunca de manera armónica y perspectivista. Las imágenes continúan diferenciadas aún cuando reúnan elementos. La libertad de trama y de ataduras que contemplan las pausas hacen pensar que éstas últimas pueden incluso llegar a ser principio rector.

#### **5.4.5. Stalker (Сталкер) (1979)**

A causa de su nombre ruso y las diferentes traducciones también puede encontrarse como *La Zona*, más que nada en Latinoamérica. El guión está basado en el relato *Picnic junto al camino*, publicado igualmente como *Picnic*

*extraterrestre*<sup>17</sup> de Arkadi y Boris Strugatski, dos autores de ciencia ficción judío-rusos que escribieron juntos sus novelas. Sin embargo, la versión cinematográfica de Tarkovski no mantiene el género, alejándose de la ciencia ficción.

Si bien, en un primer momento no ocurrieron problemas técnicos considerables durante la filmación, sí los hubo al momento de revelar el material de la primera copia. Durante el primer año de rodaje todo se filmó en una Kodak experimental que nunca pudo ser revelada y quedó perdida. Junto con ella todo el año de trabajo. Pero Tarkovski aceptó volver a filmar. Creyó sin vacilaciones y firmemente en que éste proyecto cinematográfico debía ser llevado a cabo, casi como con un sentido de necesidad.

La Zona, escenario fílmico principal, es un lugar que se ubica en el centro del espacio cotidiano. La comprensión de esto es fundamental para entender cómo se da la composición de la imagen fílmica. Es interesante como junto con el personaje del *flâneur* puede recorrerse el terreno de escombros y desechos que conforman la Zona. La superficie de la imagen tarkovskiana se despliega en todo su esplendor. Con cuidado, cautela y un paso atento y suave se logra la metáfora del andar, de recorrer ambas superficies: La de la Zona y la de la imagen, ninguna de las cuales debe ser violentada.

Nuevamente en una película de Tarkovski el tiempo sugiere ser un pasado, aunque no muy lejano. Las referencias visuales de que ha ocurrido una tragedia o especie de cataclismo que cambió de manera radical las cosas tal y como eran antes son claras. El momento en que el film comienza parece ser el inmediato al de este suceso. Así es cuando este artista filma: se trata de prólogo o epílogo, una inmediatez posterior o anterior al desenlace. El clímax

---

<sup>17</sup> Se trata una novela corta de género ciencia ficción escrita en ruso (Пикник на обочине - *Picnic na obóchine*) en el año 1971 y publicada en la Unión Soviética al año siguiente. Desde entonces ha ganado varias distinciones internacionales y es además una de las obras literarias soviéticas más reproducidas fuera de la URSS con 38 ediciones en 20 países en 1998. Apareció en un principio en entregas en la revista rusa Аврора (Avrora), pero luego de esto fue censurada por años en la Unión Soviética y recién en 1990 se publicó en dicho país en forma de libro una versión aprobada por sus autores.

no se busca, no se alcanza, no se hace foco en él, no tiene centralidad. Las imágenes son imágenes de una derrota, de un lugar resignado, de una civilización abatida ante la debacle que sucedió por su propia lógica según parecería. Las causas no son aquí lo que se busca contar, el por qué y la explicación quedan fuera en Tarkovski.

El tratamiento del espacio que hizo el cineasta en este film es muy particular ya que parece haber mostrado su reverso, su parte exterior. El hogar no sólo está abandonado y desolado, sino que su interior está hacia fuera. La casa del guía se funde en la intemperie con sus elementos. Lluvia, flora, musgo, humedad. Esta desolación desde el afuera, tiene que ver con un transcurrir, con el mismo andar, con el movimiento del conducirse a. La lluvia cae torrencial y el elemento agua de manera reiterada hace su aparición, los colores saturados nos muestran una naturaleza protagonista.

La Zona es el lugar elegido para el andar de los personajes. Como sitio para transitar tiene una complejidad propia que de alguna manera le permite determinar quién es quién. Éste es el ámbito por excelencia para hablar de lo primordial. Pero también la Zona es, de alguna forma, uno de los lugares del propio cine tarkovskiano. Todo el cine del director está lleno de espacios semejantes en los que hay que saber andar con reparos. No se trata de sitios comunes. Ejemplo de ello a lo largo de la filmografía son el río nocturno de *La infancia de Iván*, el Finisterre de *Sacrificio*, el océano de *Solaris* y la morada de Domenico en *Nostalgia*.

En el caso de *Stalker*, se trata de un escritor y un científico que pedirán a un guía, personaje harapiento y con algo particular en su apariencia, que los conduzca a través de estos senderos de difícil acceso de la Zona. Sólo quien sea conocedor de su mística puede atravesarlos. El guía es el elegido, él busca las imágenes. De los tres personajes es quien conduce pero no como caminante, o como hombre del tiempo en un sentido lineal, histórico y biográfico, sino como rastreador de configuraciones y concentrados temporales. Como se ha mencionado, no es propio de Tarkovski construir una línea temporal en sus películas y tampoco introducir a sus personajes en ella.

Asimismo, es válido destacar que como sucede en las siete películas de la filmografía de Tarkovski, se puede encontrar en cada una de ellas elementos, modos de producción del hacer cinematográfico, giros estructurales y otras tantas similitudes en materia fílmica con todo lo que ésta incluye. De hecho, es revelador a propósito de los personajes evidenciar el hecho de que en los films del cineasta ruso éstos suelen moverse en cada oportunidad entre las ruinas de la civilización de la ciencia (como el guía de *Stalker*, junto con el escritor y el científico, y como en *Solaris*), entre las ruinas del hambre y lo bélico (como lo hace Iván, en *La infancia de Iván*), entre las ruinas de lo inmediato que fue (como en *El espejo*), o en medio de la insanidad y el desarraigo (como en *Nostalgia* y *Sacrificio*).

El guía de *Stalker* parece ser el personaje elegido para ser depositario de esta civilización en ruinas, sobre las espaldas de este *flâneur* está lo que podría mostrarse como opuesto pero no: una civilización en ruinas y una naturaleza liberada que parece haberlo copado todo. La naturaleza sólo pone en evidencia con su tiranía y su estado radiante lo frágil de una civilización vencida. Sin embargo, no hay aquí mensaje moral, la naturaleza es lo artístico despojado de toda simbología.

Resulta entonces que la naturaleza no debería ser leída en clave por no ser símbolo de algo, ella se muestra en estado puro, es depósito de imágenes intransitivas. Fragmentos desperdigados de lo que antes fue se entremezclan con la vegetación sin mostrarse totalmente. La totalidad aquí es la naturaleza que acoge al mosaico de lo derruido, huellas de lo que hasta hace poco había sido pero ya no. El agua baña de olvido lo fragmentario. La civilización se vuelve cita.

#### **5.4.5. Nostalgia<sup>18</sup> (Nostalghia) (Nostalguíya) (Ностальгия) (1983)**

Nuevamente se encuentra aquí una constante de la obra de Andrei: el título aparece como un inicio a definir a lo largo del film, como un concepto que es corolario de la propia película. *Solaris*, *Espejo*, *Sacrificio*, *Stalker*, así como

---

<sup>18</sup> El título original es *Nostalgia*, en idioma italiano.

*Nostalgia* no son simples títulos, son nociones que Tarkovski desarrolla cinematográficamente.

Si se analiza la idea detrás de la nostalgia que busca mostrar el director ruso, se concluirá que no es del estilo romántico ni subjetivo. No responde al hombre, sino al nombre. La única finalidad de la travesía por la superficie de un suelo cubierto de agua es el empeño por mantener una imagen obstinada. Y a partir de esta imagen se puede notar cómo la utilización de elementos compositivos son reiterativos a lo largos de la filmografía. Las descargas de aguas majestuosas en forma de lluvia, las aguas en las superficies, animales como caballos y perros, la figura del caminante solitario, el hogar en medio de una fauna silvestre y de típica de bosque. Todo esto hace pensar que los personajes no avanzan y tampoco la trama. No hay desarrollo de temáticas, las historias no se cuentan por medio de palabras.

Sin embargo, esta inmovilidad que se menciona no se traduce en una falta de movimiento. El vagabundeo de Gortchakov, el poeta protagonista del film, lo conduce a través de una Italia intransitiva que será su escenario, un lugar inmerso en la niebla en el que el personaje se niega a vivir experiencias de turista. Ni él se presenta como tal ni el sitio como paisaje turístico. Por otra parte, su movimiento incesante confluye con su permanencia inmóvil. Mira hacia el pasado y no tienen intereses de enriquecerse con la cultura del lugar. La búsqueda constante que realiza lo alejará del acto de creación, porque el mismo tejido fílmico está hecho con los tejidos de dicho acto. No es de gran importancia aquello que busca, la importancia radica en que le abre la posibilidad al merodeo.

Vale aclarar, en un principio, que también en este film se reitera el cineasta en darle lugar a la figura del paseador. Si bien no hay un tema en el cual convergen estas figuras del estilo del *flâneur*, sí hay en ellos una obstinación ciega por andar. No hay alma heroica en el personaje. De hecho, quizás lo que más y mejor mantenga vedado Tarkovski es lo que logra mediante sus inexpresivos caracteres, esa superficialidad inquebrantable. De

hecho, a propósito de *Nostalgia*, Tarkovski afirmó en su momento “es el film que más me representa<sup>19</sup>”.

Hay otro personaje en *Nostalgia* que es cabal mencionar que es el loco Domenico. El actor escogido para la interpretación fue Erland Josephson. La elección final de Tarkovski para este personaje es que termine por inmolarse al prenderse fuego en un plaza romana. Como último pedido le encomienda a Gortchakov la tarea de atravesar aquella especie de balneario o superficie bañada en agua con una vela encendida en las manos. Similar a una alegoría del sacrificio cuya ritualización se lleva hasta el límite. Estos datos son importantes en principio por el valor de la imagen en el film y además porque el actor que interpreta a Domenico será luego quien caracterice a Alexander, protagonista de la película *Sacrificio*, quien una vez más tendrá la particular característica de ser incendiario.

Como se ha mencionado anteriormente, *Nostalgia* no fue filmada en la URSS, sino que por su delicada situación frente a las autoridades soviéticas, Tarkovski se vio obligado a filmarla íntegramente en el extranjero, más precisamente en Italia. Al cineasta tampoco le fue fácil la salida de su país. Tal es así, que fue gracias al italiano Tonino Guerra, que a principios de 1976 se trasladó a Moscú a realizarle formalmente la propuesta de dirigir en su patria una película con el apoyo de la RAI. El primer borrador del largometraje, llamado entonces *El fin del mundo*, poco tiene que ver con lo que finalmente fue el guión de *Nostalgia*. Se trató antes de un pretexto para facilitar la salida de Tarkovski de su país. De todas formas, no fue sino hasta 1979 que el artista logró realizar su primer viaje.

La periodista Marta Rebón, en su artículo “Viaje a la nostalgia”<sup>20</sup>, realiza un acertado comentario sobre lo que fue la experiencia tanto para Tarkovski como para Guerra de trabajar juntos y cuál fue el resultado de su labor: “El viaje por Italia de 1979 con Tonino Guerra en busca de inspiración para armar

---

<sup>19</sup> Llano, Rafael, *Andrei Tarkovski. Vida y obra*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, Valenciana, 2003.

<sup>20</sup> Marta Rebón, “Viaje a la nostalgia”, en la publicación online *Rusia Beyond the Headlines*, 23 de abril de 2012.

la estructura simbólica de *Nostalghia* -plasmado en el documento audiovisual *Tiempo de viaje*- sumerge a Tarkovski en una profunda nostalgia por la tierra rusa o toská. El autor de *Borís Rubliov* estaba acostumbrado a tener el control de toda la parte creativa de las películas, por eso los encontronazos con las autoridades rusas casi le valieron la cárcel. Esa grieta que se abre en la distancia, saberse por primera vez con total libertad creativa pero lejos de su familia y su dacha en Miesnoe, permite que otro creador, otro poeta, Tonino Guerra, participe tan activamente en el resultado de esta película escrita a cuatro manos. Por eso la película mantiene dos niveles, las sensibilidades de dos poetas: la angustia de la distancia y el mundo onírico de Tarkovski se suma a la personalidad humanista, pegada a la realidad de Guerra. Por eso 1 + 1 no son 2, sino 1, como afirma Domenico en una discusión en su casa con Gorchakov. Dos gotas de aceite de oliva forman otra gota. Esa es parte de la magia toscana de *Nostalghia*, dos culturas extrañas que se esfuerzan por comprenderse y producen una obra de arte. Esa es la otra nostalgia de la película, un mundo sin el dolor de la traducción”.

En resumen, se vislumbra hasta aquí de manera evidente que el cineasta mantenía un *continuum* en sus películas a través de figuras y elementos que se reiteran y enlazan. Un recorrido con detenimiento a través de sus films nos muestra que éstos podrían incluso ser tomados por fragmentos de una figura infinita, en la que algunas partes que la conforman podrían haber sido recuperadas de una totalidad otra.

#### **5.4.7. Sacrificio (Offret) (1986)**

El propio Tarkovski habló sobre su intencionalidad al realizar *Sacrificio*: “Hay varias lecturas, lecturas diferentes, y esa era mi intención: no quiero imponer a nadie una solución determinada aunque por supuesto tengo mis propias ideas respecto a todo ello. Una interpretación que quisiera ser unívoca contradiría en cualquier caso la estructura interna de la película. Aun así, será inevitable que cada cual interprete desde su punto de vista e intente disolver las contradicciones de unas relaciones que son muy complejas. Personas con una actitud religiosa, por ejemplo, verán quizá en la oración de Alexander el

motivo para que no se dé la catástrofe nuclear: sería la respuesta de Dios a la oración de una persona radicalmente decidida a la conversión, que ha quemado todas las naves, que incluso ha destruido su propia casa y está dispuesto a separarse de su hijo, a quien ama con locura. Para espectadores con tendencias esotéricas quizá la escena clave sea el encuentro con la bruja María; a partir de esta son explicables todas las demás; y para los otros no habrá habido guerra atómica: todo habrá sucedido sólo en la fantasía enferma de un extraño ser medio loco a quien, como consecuencia lógica de su comportamiento, se encierra en el manicomio, sin que el mundo vuelva a tener noticias de él"<sup>21</sup>.

El director es claro y no se equivoca. Efectivamente hay una consumación de un milagro. Que a la manera de Tarkovski no se lleva a cabo como resurrección o continuidad, sino como detención, porque el drama no ha llegado a desencadenarse. La calamidad ya ha ocurrido o bien nunca acabará por hacerlo. Cada espectador podrá ponerle las causas conforme a sus principios y creencias. Para estas imágenes no puede contemplarse un único lector si se entiende por este aquel que quiere descifrar lo exacto y unívoco. El cineasta ruso no suele establecer causas, motivos o interpretaciones únicas. Abre el abanico de las posibilidades e invita a no cercenar lo posible. Lo que sí se entiende porque se muestra tal cual es, es que aquí no hay catarsis, ni redención, ni acción manifiesta heroica. Nadie sabe que Alexander ha salvado al mundo. De hecho, quizás nunca lo salvó y sólo esto ocurre como delirio de un hombre loco y de mente insana.

De forma original y conforme a lo expresado por Tarkovski, esta película está basada en un guión escrito previamente a *Nostalgia* de nombre *La Bruja*. Los hechos transcurren en una isla y el argumento contemplaba a un hombre enfermo mortalmente que se curaba luego de haber mantenido relaciones con una hechicera. Es decir, básicamente trataba sobre un milagro.

Sin realizar un cambio brusco o un giro en su producción, sí es válido destacar que en *Sacrificio* hay una modificación en lo que respecta a la construcción ascendente que apunta hacia el desenlace, todo esto conforme al

---

<sup>21</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2005, pp 245 y 246.

esquema de la cuenta hacia atrás. Lo que esto genera es un desplazamiento de la estructura circular y monótona con la que Tarkovski trabajaba. Además, por primera vez también hace su aparición el mar, por primera vez el agua ilimitada que, como se ha dicho, no es el centro de la imagen, sólo delimita y marca los contornos de la isla. Y en ella la casa. El mar sólo aparece para la creación y demarcación de los límites de una nueva Zona.

Para recapitular y retomar lo que se ha descrito, el centro del espacio de la película es la isla, y si se quiere más precisión, la casa<sup>22</sup>. Y allí, a diferencia de la morada de *Stalker*, la naturaleza no aparece de manera frondosa e imponente, sino que la isla es prácticamente yerma.

Sin cortes, la duración de la última escena de *Sacrificio* es de seis minutos. Las imágenes se suceden desde que Alexander prende fuego la morada y la familia corre tras él en un ritual artificioso, homenaje de lo inverosímil que Tarkovski tanto trabaja a lo largo de su filmografía. Finalmente en la pantalla se observa la ambulancia que se llevará a Alexander. La cámara pendula mientras los personajes van y vienen tomando por centro de gravedad la casa incendiada. En este plano los personajes tarkovskianos, más que nunca en cualquiera de las otras películas y que en otros momentos de ésta inclusive, se asemejan a los actores de una representación teatral e interactúan como tales, pero limitados dentro del espacio fílmico que ofrece la cámara.

---

<sup>22</sup> A propósito de esto, es válido mencionar un dato anecdótico. La maqueta de la casa tuvo que ser realizada y prendida fuego dos veces porque en el primer rodaje el camarógrafo (que es el mismo con el que trabajó el cineasta Ingmar Bergman) le falló a Tarkovski. Debido a esto, la secuencia no estaba como el director quería y por lo tanto se negó a montarla. Finalmente, la morada se construyó de nuevo y se quemó de nuevo.

## 6. Capítulo II. La imagen

“Me expreso a través de imágenes, y vosotros  
¿Queréis darle un sentido a través de las palabras?”

**Andrei Tarkovski.**

Acercarse a la obra de un artista palabras mediante siempre resulta una tarea ardua. La dificultad se acrecienta cuando estamos ante la presencia de una obra como la de Andrei Tarkovski, cuando sus imágenes están en el centro del análisis. Porque estas imágenes trascienden. Porque estas imágenes son puente. Porque estas imágenes vuelven posible el acercamiento con lo enigmático y lo oculto, con lo arcaico y lo primigenio, con ese otro orden del mundo que sólo puede ser des-velado por el vínculo estrecho con la obra de arte. Sin embargo, esto no implica que sean de un carácter sorpresivo. De hecho, la monotonía es protagonista y no la sorpresa. El exotismo destroza la imagen cinematográfica, según la concepción del cineasta ruso.

El arte que crea Tarkovski no es el mundo de las imágenes que impactan y se agotan en ese impactar, sino que cada imagen es una forma nueva y diferencial de apropiarse del mundo, forma de conocimiento, puente a la verdad absoluta. De hecho, como decía el filósofo alemán Friedrich Schelling<sup>23</sup>, el arte es el organon de la filosofía, porque presentaba lo absoluto en lo finito. Eso es Andrei Tarkovski. La imagen lograda tiene una irreductibilidad que termina por desbordarnos al momento de intentar un acercamiento de tipo analítico, sólo llegaremos a rozar su núcleo en tanto seamos capaces de vivirla como experiencia sensible.

De esta manera ocurre que, ante el reconocimiento del carácter inclasificable de la imagen, nos enfrentamos con el dilema aquel que nos cuestiona respecto del por qué no entregarnos a las imágenes emocionalmente

---

<sup>23</sup> Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling nació en Leonberg, actual Alemania, en el año 1775 y falleció en Baz Ragaz, Suiza, en 1854. Este filósofo alemán fue uno de los máximos exponentes del idealismo y de la tendencia romántica en la filosofía de su país.

y por qué, en cambio, elaborar un texto acerca de ellas. Tal vez éste sea el interrogante que pueda guiarnos en la búsqueda, tal vez en el intento de conciliar ambas posiciones podamos encontrar una superadora.

En la composición de la imagen, Tarkovski reitera ciertos elementos que le permiten la realización de totalidades significantes que pasan ante los ojos de sus espectadores. Estos elementos fílmicos logran traducir ideas. El agua, por ejemplo, es recurrente. En forma de tormenta cae sobre la superficie de la imagen llevándose lo impuro, los desechos y los escombros. La lluvia adquiere tal protagonismo que termina por caer sobre los espectadores, inmersos en ese agua que limpia al borrar las marcas y permite descifrar la imagen. El agua funciona como el elemento que elimina las huellas en las películas de Tarkovski, porque no tiene formas ni figuras, es absoluto fondo. La fijación está en el fondo y no en las figuras. Los personajes de Tarkovski pasan ciegamente ante las formas, como Gortchakov ante Eugenia en *Nostalgia*.

Desde otro punto de vista, el agua también contiene los desechos no disueltos en ella, que logran mantenerse cristalinas. Esto no tiene que ver con pretensiones de purismo por parte del autor, sino con la búsqueda de lograr la conciliación entre estos dos elementos tan disímiles que conviven sin mezclarse. Es la presencia de lo desechable y de lo límpido. Una vez más, la presencia de lo paradójico en la filmografía.

En resumen, las imágenes del cine de Tarkovski nos permiten llegar a transitar por la experiencia radical de habitar el mundo. Sus planos se vuelven cruces donde la espacialidad y la temporalidad confluyen hacia una verdad olvidada y logran revivificar la irrupción de lo originario, aquello que conforma lo maravilloso para el hombre. Es en ese instante, en lo efímero del entrecruzamiento tiempo y espacio, donde se abre camino a la eternidad que en su retornar constituye al mundo del comienzo. En la fugacidad de la finitud aparecerá la absoluta infinitud: Tarkovski, partiendo de sus no-lugares que dan espacios e interviniendo reflexivamente la temporalidad, habrá esculpido al tiempo.

## 7. Capítulo III. El tiempo

"Mi objetivo es lograr que el tiempo resulte perceptible dentro de una toma. Éste llegará a ser algo tangible cuando uno siente que algo significativo, verdadero, está ocurriendo más allá de los acontecimientos que vemos sobre la pantalla; cuando uno se da cuenta (...) de que aquello que ve en el encuadre no queda limitado a lo que se describe visualmente, sino que es un índice de algo más allá del marco de la pantalla, que apunta hacia el infinito. El unir y el editar trastornan el paso del tiempo, lo interrumpen y, simultáneamente, le proporcionan algo nuevo. La distorsión del tiempo puede ser un modo de darle expresión rítmica."

**Andrei Tarkovski. *Esculpir en el tiempo*.**

Las imágenes tarkovskianas destilan polisemia, cada una de ellas tiene por destino materializar mundos posibles e inagotables que no podrían volverse presencia palabras mediante, que superan la realidad sin dejar de respetarla. No, su cine no puede ser explicado, sino que debe de ser transitado. Esta es una de las razones por las cuales el tiempo posee una relevancia específica al interior del plano, en la interioridad de los personajes. El tiempo como estrategia vertebradora logra que la imagen acto devenga en imagen sensible: pura, visual, óptica y sonora, una imagen<sup>24</sup> que reflexiona y convoca a la reflexión desde y sobre ella.

---

<sup>24</sup> "Una imagen entera (...) que hace surgir la cosa en sí misma en su exceso de horror o de belleza". Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.

Es por esto que, el cine que es montaje<sup>25</sup>, en Tarkovski no lo es. O al menos no lo es desde esa definición, no comienza y termina en ella, no se agota allí. La estructuración de los elementos fílmicos que se entrecruzan en el plano no responde a la lógica de la superposición que es característica del montaje, la capacidad referencial de la imagen termina por superar los límites del plano.

El cine de este artista tiene una organización horizontal, los planos secuencia no alteran la temporalidad de los hechos sino que se adaptan a su fluir, la verticalidad que obture la horizontalidad aparecerá con la irrupción del acontecimiento. La evolución temporal original propia de los hechos no se ve alterada por la presión de los tiempos fílmicos, tampoco por la concatenación fabricada que ordena a los sucesos en una cadena. Sucede que Tarkovski tiene pensada desde un principio la secuencia completa antes de filmarla. Él filma eso, eso es lo consistente, es lo que es. Esculpe en el tiempo, y la secuencia es en el tiempo.

Lo que se intenta señalar lo afirma el mismo Tarkovski, "El ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano (...). Ritmo cinematográfico determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos". Es el propio transcurrir del tiempo el que construye el sintagma de la obra, así podemos observarlo en los largos planos secuencia acompañados de imperceptibles movimientos de cámara que sumergen al espectador en un estado de hipnosis y lo preparan para una experiencia introspectiva, predisponiéndolo para una apertura sensible hacia la obra.

Los tres ejemplos que a continuación se citan intentarán dar cuenta de aquello a lo que se hace referencia como prolongación de los planos. El primero de ellos se halla en el film *Stalker*, esta obra muestra el viaje que el guía emprende a la Zona, llevando hacia la habitación al escritor y al profesor.

---

<sup>25</sup> Ver cine soviético de los años `20, teoría del montaje y escritos de Lev Kulechov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin y Serguei Mijalovich Eisenstein.

El plano en secuencia que fijará el trayecto de los tres personajes mantendrá el punto de vista, los personajes son acompañados desde atrás, como si la cámara fuese un cuarto caminante, el tiempo del mismo no será acelerado ni ralentizado, sino que se respetará el ritmo pausado de un suceder que se va descubriendo en cada paso, en cada avance. La Zona no será un lugar sencillo de transitar, su magia, su divinidad y su misterio pondrán a prueba la naturaleza humana y la fe que es capaz de sentir el hombre.

En el film *Sacrificio* también hay varios ejemplos de cómo el director respeta los tiempos de desarrollo de las acciones en las secuencias fílmicas. Esta película inicia con una conversación de índole existencial entre Alexander y el cartero Otto, el pequeño hijo del primero también está presente en el cuadro. La temporalidad del lenguaje y las intervenciones de cada uno de los personajes fijan el ritmo de las imágenes, les otorgan una cierta cadencia.

El ejemplo que quizás se encuentre entre los que más acabadamente representa esta poética del tiempo es el último plano de *Nostalgia*, donde a partir de la ritualidad de un acto que no parece guardar en sí ningún sentido trascendente, es decir, el hecho de transitar a través de una espacio cóncavo lleno de agua con una vela encendida, el artista logra plasmar la entrega y el sacrificio de un hombre. El tiempo es un elemento fundamental para colmar la duración del plano que se ve prolongando, el espectador acompañará al personaje durante su travesía hasta llegar al clímax. Así pues, la no trasgresión del tiempo de los fenómenos inscriptos en el plano es lo que permite definir la obra tarkovskiana en tanto que parte de la realidad y a la vez respetarla.

Aquello que se observa también en lo que hace referencia al tiempo en relación a los personajes es que hay una omnipresencia del mismo en igual forma en que se ausenta la genealogía como concepto vertebrador. El cine de Tarkovski no plantea un discurso sobre los orígenes. Al igual que la genealogía, su discurso es sobre lo azaroso de las emergencias<sup>26</sup>. Los personajes de los films, Kris, Iván, Andrei, Gortchakov, Alexander, el guía de *Stalker* no relatan su procedencia, tampoco la misma es explicada a lo largo de cada una de las

---

<sup>26</sup> El concepto de "genealogía" es trabajado magistralmente por autores como Friedrich Nietzsche y Michel Foucault. Ellos desarrollan, ponen en práctica y emplean este concepto en su obra filosófica.

películas. Hay indicios, incertidumbres, suposiciones, pero ninguna de ellas es clara ni demuestra certeza. Pareciera que hay una negación de los personajes al relato de la historia propia.

Asimismo, y continuando con el rol del tiempo en la obra de Tarkovski, a medida que ésta se desarrolle, lo inacabado y la depuración progresiva irán transformando el plano<sup>27</sup>. Esto es lo que conducirá a la creación de la imagen total, aquella que interpela al espectador a partir de la abertura de boquetes para que los significados se filtren. La belleza oculta podrá ser percibida por los ojos de quienes busquen la verdad. Como si se tratase de un bloque de mármol, el artista esculpiría quitando lo innecesario, el plano purificado contendría una matriz de tiempo que dispararía asociaciones con aquello que no es del orden de lo visible pero que sin embargo está ahí, latiendo entre las formas, esperando para saltar desde la ausencia a la presencia.

Tarkovski brinda la posibilidad de detención, de recoger lo que el plano secuencia ofrece, de completar lo inacabado. Su obra responde a la depuración del plano y a su prolongación con la puesta en escena de la trascendencia del hecho filmado, que va más allá e interpela la sensibilidad y emocionalidad del espectador. Atendiendo a lo trascendente se podrá descubrir la esencia de las cosas, sentir su ritmo propio. Esto es lo que ocurre cuando se observa la construcción de la campana en *Andrei Rubliev*, o el momento de levedad en *Solaris*, es decir, acciones simples que trascienden, actos cuya potencia generan perplejidad ante lo místico encarnado en cada movimiento.

Con lo ejemplificado se quiere dar cuenta de cómo Tarkovski no sólo no desvirtúa el realismo del tiempo y su flujo natural, sino que, a través de él, construye esas imágenes que pertenecen al propio mundo, a la propia cotidianeidad, pero simultáneamente traspasan los límites y muestran esa realidad otra velada para el hombre. La estela del tiempo deja su halo en el plano y le otorga vitalidad, la atmósfera poética envuelve al espectador y lo prepara para una experiencia perceptiva sublime. Realidad y poesía se funden en la imagen. La cámara sostiene la mirada del espectador. Eso mismo es el cine, lo que es propiamente cine. La mirada excesiva de la imagen.

---

<sup>27</sup> Recuerda a la fórmula "más es menos".

## 8. Capítulo IV. El espacio

"Con el espacio tenemos una arquitectura que crea al mismo tiempo el lugar y el no-lugar, que en este sentido es también del no-lugar y que así crea una forma en una suerte de aparición.

Y eso es un espacio de seducción (...) la seducción (...) es dual, debe justamente confrontar un objeto con el orden real, con el orden visible que lo rodea. Si no existe ese duelo no tiene lugar.

Un objeto logrado, en el sentido en que existe más allá de su propia realidad, es un objeto que crea una relación dual, una relación que puede pasar por el desvío, por la contradicción, por la desestabilización, pero que, efectivamente, ponen frente a frente la pretendida realidad de un mundo y su ilusión radical".

**Jean Baudrillard y Jean Nouvel, *Los objetos singulares*.**

El problema inicial al considerar el espacio es que en tanto se lo piense se estará tendiendo a determinarlo y es en la determinación que el espacio se fuga, se escapa en ese acto de mostrar una sola de sus caras. Pero la obra de Tarkovski no convoca hacia ese espacio determinado, sus imágenes conducen desde lo limitado a lo ilimitado, por lo tanto el espacio no resulta fijo ni clausurado sino que se presta, invita, se abre a lo infinito desde lo finito. El espacio interpela y, al hacerlo, surge la necesidad de que sea pensado desde un punto de partida nuevo, una visión que no se centre en una de sus particulares aristas, sino que se demore no tanto en el espacio como lo dado, y sí en el espacio como el espaciar. Así en el juego de los límites que se van dando a medida que al espaciar el espacio se encuentran aberturas y cerraduras, se descubre uno y otro lado del puente, formando parte de lo interno y lo externo.

Los planos de Tarkovski des-limitan. El hombre, que no consigue calmar sus ansias de lo absoluto halla, aunque más no sea por un instante, el contacto

con lo trascendente. Es en la construcción de esos espacios (en ese acto de espaciar) donde se da la experiencia originaria y donde se da lugar a la magia del instante en el que surge lo inesperado. Esta experiencia matriz es la que se puede alcanzar desde el plano fílmico, que permite al hombre morar por una espaciosidad que no es lo dado, que sin embargo rescata lo cotidiano pero que a la vez lo vuelve trascendente. El espacio se abre y se cierra en la medida en que la mirada cede ante la experiencia estética, la percepción merodea entre el adentro y el afuera, a un lado y a otro del límite, a un lado y a otro del puente. Las cosas, sin ser arrancadas de su cotidianeidad, cobran una dimensión otra que las transfinita. La imagen poética, transmitiendo desde lo incierto, habrá conducido al hombre por el espacio del recogimiento y el extrañamiento.

La construcción de los espacios en los planos de Tarkovski es elevado acto creador. Cada demorarse en el espacio lleva a la conmoción. Así ocurre al iniciar *Stalker*, la ciudad lúgubre y en claroscuro genera en el espectador un enfrentamiento con la miseria de la humanidad, con la fe que se ha perdido, con la falta de asombro ante la naturaleza. A estos espacios lúgubres Tarkovski contrapondrá los espacios contruidos para hacer presente a la Zona, la gama cromática impacta sobre la sensibilidad y contacta al espectador con lo primario, lo natural, lo anterior al hombre. Allí, como si se tratase una especie de oasis, refulge la esperanza de un espacio donde todo puede ser posible. Pero en ese espaciar que se manifiesta en la Zona hay algo más, hay algo desconocido frente a lo que el hombre debe maravillarse, pero también respetar y hasta, quizás, temer. La contemplación de la obra acaba por absorber al hombre que, fulminado por lo que ve, habita sus paraísos, pero también puede toparse con lo tremendo de sus infiernos y purgatorios interiores.

Cuando el artista crea la imagen vuelca su impresión del mundo, su alma, su estructura espiritual. Tarkovski habilita espacios en los que sus historias cobran vida en estas imágenes poéticas únicas, planos que conducen hacia el estado de los personajes. En *El espejo*, la imagen que presenta al niño huérfano abandonando el campo de entrenamiento y regresando a casa, pone por entero de manifiesto su interioridad emocional. Es en el espacio construido donde la soledad del personaje atraviesa de lleno, es en el simple posar del pájaro sobre la cabeza del pequeño donde se halla con toda su fuerza aquello

que el rostro oculta, pero que el entorno enseña con toda su inmensidad. El espaciar da lugar a una atmósfera donde un sutil gesto exterior podrá ser lo que conecte con la interioridad contenida.

La extensión de los campos verdes será importante elemento en la construcción del espacio, así se puede ver también en *Solaris* y en *Sacrificio*. La tierra viviente siempre tendrá un sentido de la verdad y de lo originario, los personajes se sentirán atraídos hacia ella y en momentos decisivos entrarán en contacto. En *Sacrificio*, Alexander se sentará a mitad del campo abierto; lo mismo ocurre también en *Andrei Rubliev*; y en el caso de *Stalker*, es Kris el que lleva consigo una caja de tierra a la estación espacial.

En lo que respecta a los elementos recurrentes en los espacios creados por Tarkovski, ocupan un lugar preponderante los árboles, que a la vez que cumplen una función de ambientación de los espacios naturales, encierran un lenguaje que permite establecer vínculos de significados en cada una de las películas. En *La infancia de Iván*, los árboles son puente entre el cielo y la tierra, los recuerdos y la vida presente; en *Stalker*, los árboles sólo aparecen en la Zona, lugar de preservación de la belleza del pasado; en *Sacrificio*, Alexander está apoyado sobre un árbol al momento de tener su visión, y es en este film donde se representa la muerte de un árbol que luego de ser regado vuelve a la vida.

Por otro lado, en tanto el “yo” de los personajes nunca es explicado por Tarkovski, las imágenes muestran un espacio de intemperie. La conciencia se vuelve imagen en el terreno. En *Stalker*, por ejemplo, el espacio lleno de ruinas evoca sentimientos. Los desechos, otro elemento recurrente tarkovskiano, no están conectados con lo viviente. Son la imagen total, son la potencia significativa toda que no necesita ese más allá para superar un sentido parcial, el sentido aquí se da de manera plena.

Como se ha visto, en las imágenes de Tarkovski hay una intención de totalidad a la vez que de diferenciación, como espectadores los hombres son corridos de la percepción ordinaria e invitados a caminar el mundo otro que en sus espacios es interior y exterior y que en su espaciar lleva a experiencias originarias. Las palabras no alcanzarán para comprender las formas

trascendentales que se dan en los espacios, pero al menos ayudarán a la percepción propia del hombre que en la experiencia artística es capaz de prescindir de los conceptos para alcanzar alguna respuesta sobre el interrogante de la existencia.

## 9. Capítulo V: Arte y sacrificio

“Libre es sólo lo impasible. Lo que tiene carácter no es libre, sino que está condicionado por el propio sello, condicionado y preso”.

**Thomas Mann.**

El artista no es un hombre libre. El artista es un hombre que lleva sobre sí el peso de un destino que sabe imposible de evadir, un destino que lo posee enteramente, que lo devora al tiempo que colma su existencia. El destino del artista es su entrega a la creación.

Tarkovski es consciente de su destino, lo acepta, lo lleva, lo despliega. Su obra da cuenta de ese destino superior al que el artista se ve entregado en el sentido trágico de la palabra, porque el arte es un don, pero también puede ser diluvio.

El cine de Tarkovski transmite la fe y la divinidad de este don que le fue otorgado al artista, en compañía de las nueve musas, quizás, o guiado por un halo de luz mística será conducido por el camino de una poesía pura. Allí se conectará con la fuerza creadora, rozará lo eterno y lo originario, pero el encuentro será efímero. El sentido de la existencia habrá atravesado la propia vida del artista y lo habrá transformado para siempre, su obra será el producto de este acontecer que le fue brindado y deberá entregarse a ella enteramente.

La obra de arte es sacrificio, es acto de abnegación, es don y dación, inspirado por la vehemencia del amor, es también una dádiva, un acto de bendición que, como tal, implica desposesión por parte del artista. Sus imágenes son la ofrenda que, aun cuando no puedan expresar de forma última y directa lo absoluto, permitirá calmar las ansias de saber que tiene el hombre acerca del porqué de su lugar en el universo, o al menos, lo enfrentará a la inmensidad de ese interrogante, fundamento ontológico de la propia existencia.

Las imágenes del artista ruso son en grado máximo contacto con la dimensión de lo perenne, una imagen nueva y única del mundo que se presenta como una revelación, como un deseo de fijar la vivencia de lo

interminable que se expresa por medio de la limitación, lo espiritual por lo material, lo infinito por lo finito. A lo absoluto se accede por la fe y la actividad creadora, es en este ritual donde germinará la obra de Tarkovski, ritual que necesita del sacrificio del artista y de la consecuente ofrenda al hombre.

En *Sacrificio* se puede vislumbrar la imagen de la entrega en el plano donde Otto hace referencia al regalo en tanto que sacrificio, aludiendo al cuadro de Leonardo Da Vinci, *La adoración de los reyes magos*. El regalo es sacrificio que irrumpe y modifica la presencia de la cotidiana vida; el sacrificio es ese instante en el que se abre un más allá y se trasciende la propia existencia. En esa irrupción se puede ver el vínculo que mancomuna el mundo cotidiano y aquel que se revela a partir de la entrega, aquella que es bendición y es acto divino.

Sin embargo, pese a la magnificencia de la obra, el artista nunca podrá satisfacer su sed creadora y eso lo llevará a un estado de angustia, similar a lo que acontece en el film *Andrei Rubliev*. Es por esto que la tendencia del arte hacia lo absoluto no implica fe ciega en su encuentro, aun cuando ésta intensidad se transforme en formalización estética, en actividad creadora, en constante movilización interior. En la esperanza frustrada, una y otra vez está presente el intento de dar con la imagen inagotable de la verdad de la vida.

La filmografía reflexiona a la vez sobre lo absoluto al cual se accede únicamente por la fe y la actividad creadora, fe que supera toda religiosidad, porque la experiencia religiosa no necesariamente resuelve en términos sagrados la vida de un hombre, porque la fe no se agota en la religión. En la obra de Tarkovski hay fe en la existencia del hombre, en el amor como redención posible, en el sacrificio individual y fe como posibilidad de cambio que se debe transmitir a otros. Esto es lo que aparece en la levitación de María, en *Sacrificio*, o en la mirada de la niña, en *Stalker*.

El artista no persigue la autorrealización, los móviles de su creación no son fines prácticos o materiales. El amor y el compromiso para con su arte son aquello en lo que se funda la capacidad de sacrificio. Tarkovski consideraba que el amor no era mutuo, sino que sólo podía ser sentido por una de las partes, por eso la entrega total, el sacrificio de sí mismo y de la propia vida para

cambiar la historia, el tiempo, el espacio. Es justamente lo que ocurre cuando el personaje Gortchakov ofrece su mano tendiendo la ofrenda, sacrificando la vida propia. En este plano, *Nostalgia* regala un instante de trascendencia, la luz de la vela encendida borra los límites de lo dado, se abre hacia un espacio y una temporalidad otra, suspende la cotidianeidad y brinda una realidad transmundana.

## 10. Capítulo VI: Conclusiones

“... debemos preservar y, en caso necesario, intensificar nuestra capacidad para mirar al mundo directamente y no a través del medio semi opaco de los conceptos.

El razonamiento sistemático es algo de lo que tal vez no podamos prescindir.

Pero tampoco podemos prescindir (...) de la percepción directa (...) de los mundos interior y exterior en los que hemos nacido.

Esta realidad es un infinito que está más allá de toda comprensión y, sin embargo, puede estar presente en nosotros como una inmanencia sentida, como una participación experimentada”.

**Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción*.**

El cine de Tarkovski convoca al espectador a construir una especie de enlace interno desde el cual otorgar sentidos y significaciones a las imágenes, desde el cual transitar la puesta en escena de situaciones trascendentales que acaban transportándolo a otro mundo, o bien a dejarse llevar por la obra. En el espacio-tiempo que el hombre experimenta navegando por la obra lo establecido se vuelve difuso, la representación mundana cede perpleja ante la contemplación estética de un mundo que se revela como matriz primigenia.

El arte aparece, entonces, como esperanza de actividad purificadora. La obra podrá contener la experiencia artística porque no es una clausura circular, no se cierra sobre sí misma, es una posibilidad poética que se eleva en el camino de lo trascendental y dependerá de la pasión de nuevos hombres continuar este tránsito. El observador experimentará una conmoción profunda y en aquella relación dual que se establece entre la obra y aquel que la contempla, el hombre podrá, tal vez, tomar conciencia de los mejores aspectos de su ser, que ahora estarán prestos a liberarse.

A su vez, el artista sin ser libre de su destino creador, se libera mediante el sacrificio y la entrega de su obra, alcanzando lo que a otros está negado.

Porque el artista está dotado de un lenguaje y una percepción sensiblemente poderosos que le permiten transitar por los puentes y hacer cuerpo la experiencia reviviéndola desde la obra, sin dejar de ser capaz de regresar a la fisicidad del mundo real, para luego emprender un nuevo viaje.

Así pues, bien puede ocurrir que las imágenes que Tarkovski dejó sean puentes entre un orden y otro. El artista ruso fue capaz de ser niño y dejarse llevar por la turbulencia interna, por la emocionalidad de los sueños, por el mundo sensible que se resguarda detrás de aquello que se presenta como lo estable y definido; fue capaz de ser hombre dedicado a su pasión sin reparos y de entregarse a la experiencia artística como aquella que puede poner al hombre en contacto con la presencia real; fue capaz de transitar el camino de la trascendencia y revivirlo en imágenes, para que las huellas en el sendero sean las que inicien al hombre en el rumbo.

La creación fílmica de Tarkovski pone en presencia un orden superior, la totalidad está presente en cada imagen, debido a esto la dificultad de clasificarlas. La contemplación de la obra enfrenta al hombre a fuerzas que no controla ni comprende completamente. La imagen envuelve al hombre, el precepto se traga al concepto (...) <sup>28</sup>. El hombre deberá habitar y recorrer la imagen como el héroe que transita su periplo y una vez que haya atravesado el puente nunca volverá a ser el mismo.

Quizás el plano tarkovskiano logre superar la dialéctica hegeliana, la imagen esculpirá la infinitud en la finitud, lo ilimitado en lo limitado y devendrá en experiencia artística de un hombre. Quizás en la obra de Tarkovski la semilla encuentre el tiempo y el espacio para devenir árbol, quizás el hombre encuentre el puente que lo devuelva un hombre renovado. Pero no hay que olvidar que la imagen se da en una instante, una vez y para siempre, en un abrir y cerrar nos entrega una expresión del mundo desde lo incierto, luego el sentido de la vida se evade. El hombre debe aceptar esta forma de decir sin decir, el arte es más poderoso cuanto más transmite sin informar, una imagen

---

<sup>28</sup> Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción*, México D.F., Editorial Ocatredo, 2003.

que no lo exhibe todo es una imagen que convoca a otras. Una imagen que es poesía pasa a ser la materia y las palabras pierden trascendencia.

## 11. Bibliografía

### 11.1. Libros y publicaciones gráficas

- ù Barthes, Roland. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977/1978*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- ù Baudrillard, Jean y Nouvel, Jean. *Los objetos singulares*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.
- ù Benjamin, Walter. *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2000 (trad. esp.: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982)
- ù Benjamin, Walter. *Correspondance*, vol. 1, París, Aubier Montaigne, 1979.
- ù Benjamin, Walter. *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- ù Carrera, Pilar. *Andrei Tarkovski. La imagen total*, Fondo de Cultura Económico, Buenos Aires, 2008.
- ù Cappana, Pablo. *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*, Editorial de La Flor, Buenos Aires, 2003.
- ù Celan, Paul. *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999, p. 149.
- ù de Hochheim, Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998.
- ù Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- ù Dostoyevski, Fiódor. *Crimen y castigo*, Barcelona, Editorial Debolsillo, 2009.
- ù Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa S.A., 1983.

- ù Ginavito, John (Editor). *Andrei Tarkovsky: interviews, p. cm – (conversation with filmmakers series)*, University Press of Mississippi, 2006.
- ù Green, Peter. *Andrei Tarkovsky. The Winding Quest*, The Macmillan Press LTD, Houndmills, Basingstoke and London, 1993.
- ù Hegel, Georg. *Fenomenología del espíritu*, Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2006.
- ù Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ù Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción*, México D.F., Editorial Ocatadro, 2003.
- ù Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2008.
- ù Llano, Rafael. *Andrei Tarkovski. Vida y Obra.*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2003.
- ù Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, México, FCE., 1947.
- ù Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, Madrid, Editorial Sarpe, 1983.
- ù Papalini, Vanina A. “Sucedáneos de felicidad”, en *Miradas. Cultura y subjetividad en la argentina finisecular*, Córdoba, Editorial Alción, 2008, p. 157.
- ù Steiner, George. *Lenguaje y Silencio*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003.
- ù Steiner, George. *Presencias reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 2007.
- ù Tarkovski, Andrei. *Journal 1970-1986*, París, Cahiers du Cinéma, 2004.
- ù Thoreau, Henry David. *Caminar*, Madrid, Árdora, 2001.

- ù Valente, José Ángel. *Obra poética 1*, Madrid, Alizana, 1999.
- ù Van Gogh, Vincent. *Cartas a Theo*, Buenos Aires, Altuna Impresores S.R.L, 2013.

## 11.2. Filmografía

- Ⓜ Andrei Tarkovski. *La infancia de Iván* (1962)
- Ⓜ Andrei Tarkovski. *Andrei Rublev* (1966)
- Ⓜ Andrei Tarkovski. *Solaris* (1972)
- Ⓜ Andrei Tarkovski. *El espejo* (1974)
- Ⓜ Andrei Tarkovski. *Stalker* (1979)
- Ⓜ Andrei Tarkovski. *Nostalgia* (1983)
- Ⓜ Andrei Tarkovski. *Sacrificio* (1986).

## 11.3. Sitios web

- Ⓜ <http://www.andreitarkovski.org/>
- Ⓜ lerardo, Esteban. Comentario sobre *Stalker* de Andrei Tarkovski;  
<http://temakel.com>
- Ⓜ Jot Down. Contemporary Cultura Mag  
<http://www.jotdown.es/2012/12/andrei-tarkovski-escultor-del-tiempo-i/>
- Ⓜ <http://blogs.cineandcine.tv/poesia/2013/03/06/la-barbara-poesia/>
- Ⓜ <http://blogs.cineandcine.tv/poesia/2013/03/06/la-barbara-poesia/>
- Ⓜ <http://isapsalvarus.blogspot.com.ar>
- Ⓜ <http://www.cineclubnucleo.com.ar>
- Ⓜ <http://hoteljuntoalavia.blogspot.com.ar>
- Ⓜ [http://cinesinorillas.blogspot.com.ar/2010\\_12\\_01\\_archive.html](http://cinesinorillas.blogspot.com.ar/2010_12_01_archive.html)

⌘ <http://cine.estamosrodando.com>

⌘ <http://www.cinelodeon.com/2010/11/andrei-tarkovsky-nostalgia.html>

⌘ <http://www.miradas.net>

⌘ [http://es.rbth.com/articles/2012/04/23/viaje\\_a\\_la\\_nostalgia\\_16937.html](http://es.rbth.com/articles/2012/04/23/viaje_a_la_nostalgia_16937.html)

# Anexo

## **12.1. La infancia de Iván (Ivánovo detstvo) (Иваново детство) (1962)**

### **12.1.2. Ficha técnica**

País: Unión Soviética (URSS)

Año: 1961

Duración: 91 minutos

Dirección: Andréi Tarkovski

Guión: Mikjail Papava y Vladimir Osipovich Bogomolov, basado en la novela Iván de éste último, con la colaboración de E.Sminov

Dirección de Fotografía: Vadím Yúsov, Blanco y negro

Montaje: G. Natanson

Música: Sviacheslav Ovtchinnikov

Dirección musical E.Khatchaturian

Dirección artística: Yevgeni Tcherniaiev

Efectos especiales: V.Sevostianov, S. Mukhin

Sonido: E. Zelentsova

Maquillaje: L. Baskakova

Asesor Militar: G. Goncharov

Mosfilm, Track Media.

Intérpretes: Kolia Burlaiev (Iván), Valentin Zubkov (Capitán Kholin), Yevgueni Zharikov (Teniente Galsev), V. Zubkov (Jolin), S. Krylov (Katasónov), N. Grinko (Griaznov), D. Miliutenko (Anciano), V. Maliávina (Mariíta), I. Tarkovskaya (Madre de Iván)

12. 1. 2. Imágenes ilustrativas de *La Infancia de Iván*

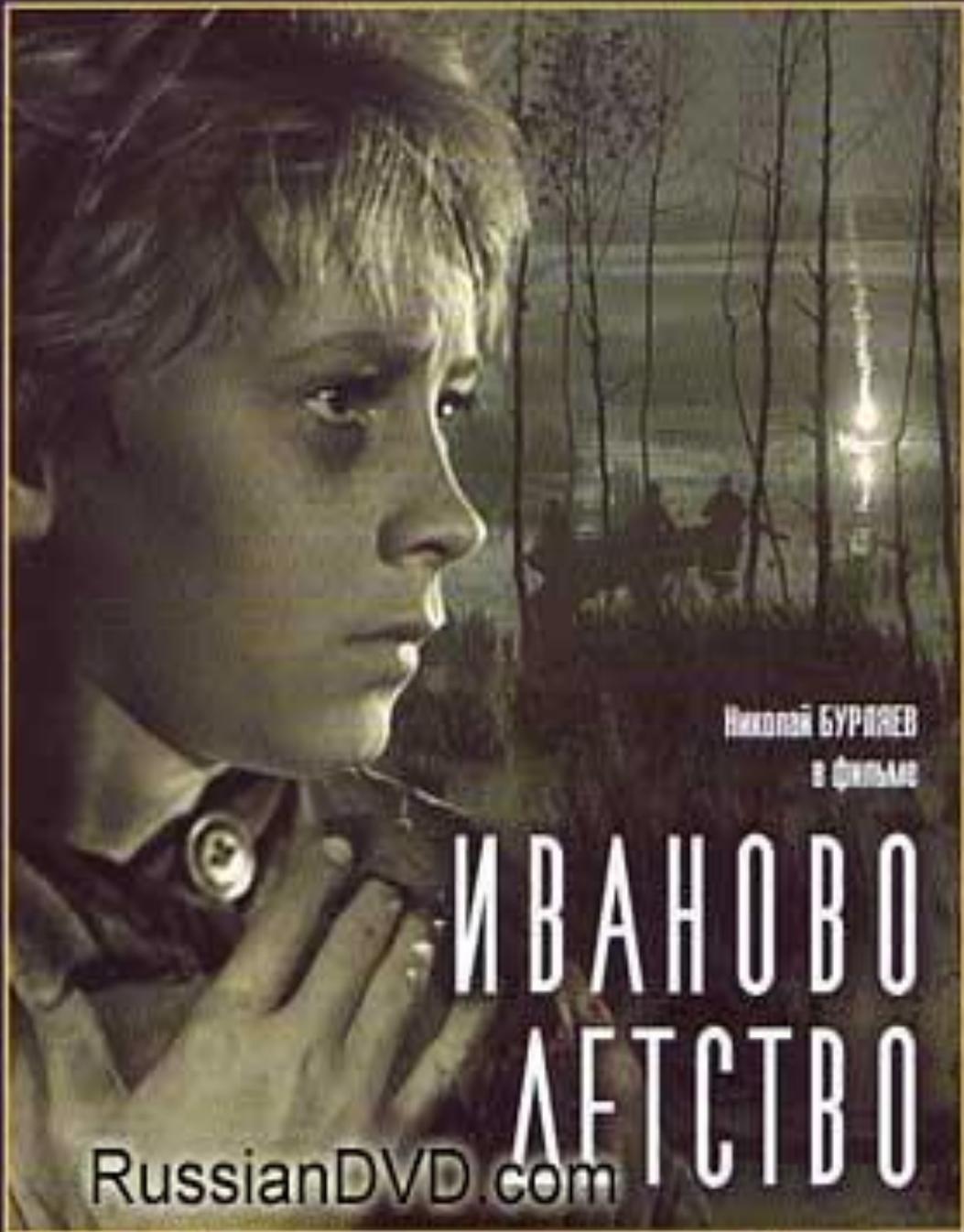








ПОЛНОЦЕННАЯ КОЛЛЕКЦИОННАЯ ВЕРСИЯ



Николай БУРЛЯEV  
в фильме

# ИВАНОВО ЛЕТСТВО

RussianDVD.com



ДЛЯ ПРОДАЖИ ТОЛЬКО НА ТЕРРИТОРИЯХ США И КАНАДЫ

**ПОЛНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ И ЗВУКА**  
Выпущено в рамках проекта «Классика» — Полноценная коллекционная версия DVD  
Используется оригинал на лазерных дисках, разрешение DVD, 5.1 канал — Dolby Digital, «Стерео» звук





Коля БУРЛЯЕВ  
в фильме

# ИВАНОВО ДЕТСТВО

ЧЕРНО-БЕЛЫЙ

Авторы сценария М. БОГОМОЛОВ, М. ПАПАВА

Режиссер-постановщик А. ТАРКОВСКИЙ

Оператор В. ЮСОВ Художник Е. ЧЕРНЯЕВ Композитор В. ОВЧИННИКОВ

В ролях: В. ЗУБОВ, Е. ЖАРИКОВ, И. ГРИНЬКО, В. МАЛЯВИНА, И. ТАРКОВСКАЯ и другие

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

Режиссер-постановщик Александр ТАРНОВСКИЙ

Автор картины Владимир БОГОМОЛОВ, Мария ПАЛАВА

Музыкальное оформление: Владимир БОГОМОЛОВ, Мария ПАЛАВА

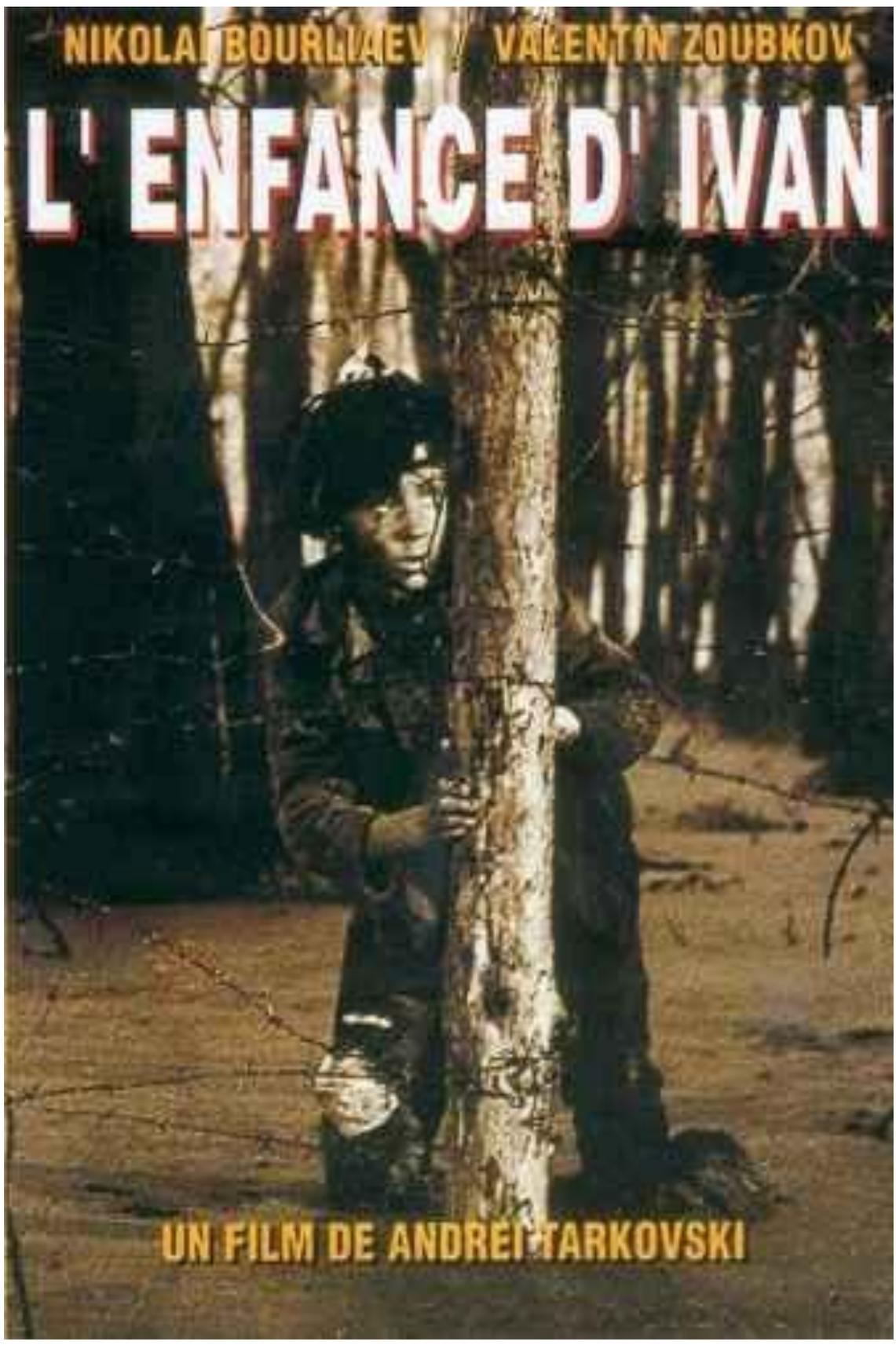
# ИВАНОВО ДЕТСТВО

ПРОИЗВОДСТВО НИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

Главы творческого объединения

NIKOLAI BOURLIAEV / VALENTIN ZOUBKOV

# L' ENFANCE D' IVAN



UN FILM DE ANDREI TARKOVSKI

## 12. 2. Andréi Rubliev (Андрей Рублёв) (1966)

### 12. 2. 1. Ficha técnica

Dirección: Andrei Tarkovski

País de origen: URSS

Año: 1965

Duración: 203 minutos.

Guión: Andrei Tarkovski y Andrei Konchalovski

Música: Vyacheslav Ovcinnikov

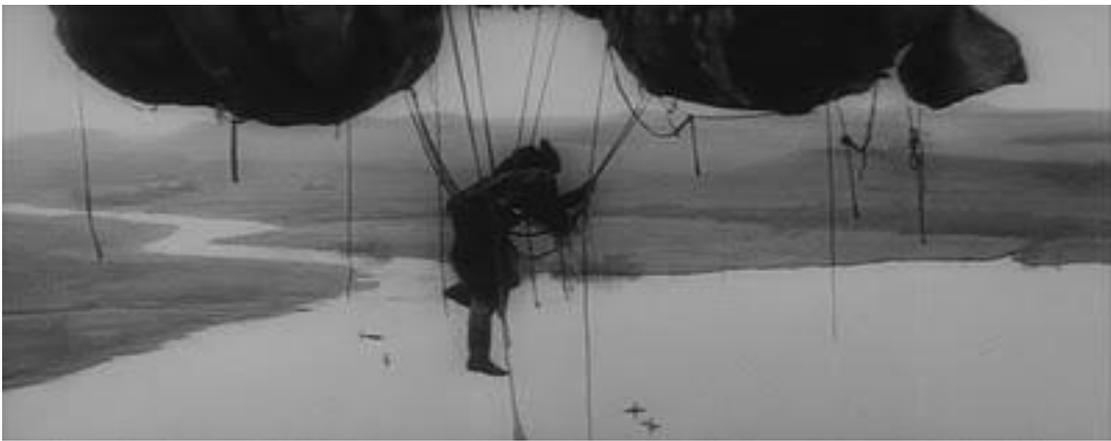
Fotografía: Vadim Yusov

Edición: Lyudmila Feiginova

Intérpretes: Anatoli Solonitsyn (Andrei Rublev), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolai Grinko (Danil), Nikolai Sergeyev (Theophanes el griego), Irma Raush (la muda), Nikolay Burlyayev (Borishka), Yuriy Nazarov (el gran príncipe), Rolan Bykov (el juglar), Nikolai Grabbe (Stepan), Mikhail Kononov (Foma)

### 12.2.2. Imágenes ilustrativas de *Andrei Rubliev*













*La Trinidad, obra del artista Andrei Rubliev*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ В ДВУХ СЕРИЯХ

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ: А. МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ,  
А. ТАРКОВСКИЙ

РЕЖИССЕР АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

ОПЕРАТОР В. ЮСОВ  
ХУДОЖНИК Е. ЧЕРНЯЕВ, при участии  
Н. НОВОДЕРЕЖКИНА И С. ВОРОНКОВА  
КОМПОЗИТОР В. ОВЧИННИКОВ

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:  
АНАТОЛИЯ СОЛОНИЦЫН,  
ИВАН ЛАПИНОВ

В РОЛЯХ:  
Н. СЕРГЕЕВ, И. РАЗУШ, Н. БУРЛЭВ,  
Ю. НИКУЛИН, Ю. НАЗАРОВ,  
Р. БЫКОВ, М. КОНОНОВ и др.

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»



[www.movlagoods.com](http://www.movlagoods.com)

# АНДРЕЙ РУБЛЕВ

### **12.3. Solaris (Solyaris) (Солярис) (1972)**

#### **12.3.1 Ficha técnica**

Año: 1972

Duración: 165 minutos

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Andrei Tarkovski

Guión: Friedrich Gorenstein, Andrei Tarkovski (Basado en la novela de Stanislaw Lem)

Música: Eduard Nikolay Artemiev (AKA Edward Artemyev)

Fotografía: Vadim Yusov (AKA Vadim Iusov)

Reparto: Donatas Banionis, Natalya Bondarchuk, Yuri Jarvet, Vladislav Dvorzhetsky, Anatoly Solonitsyn

Productora: Mosfilm Studios

Premios: Festival de Cannes: Gran Premio del Jurado, Premio FIPRESCI (1972)

Producción: Viacheslav Tarasov

Fotografía: Vadim Yusov

Música: Eduard Artemyev

Montaje: Lyudmila Feiginova y Nina Marcus

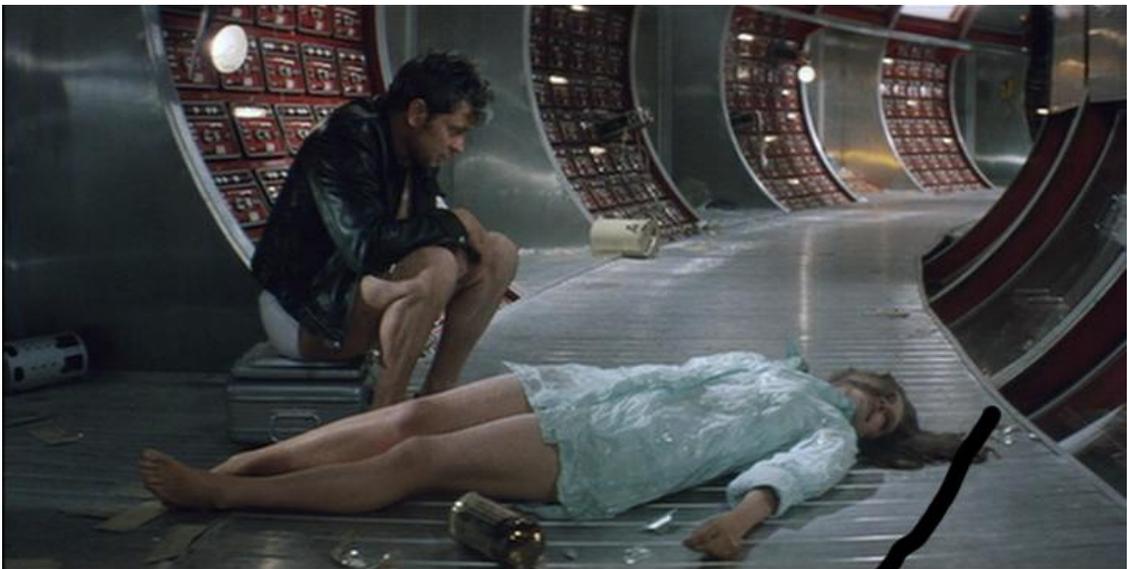
Interpretación: Natalya Bondarchuk, Donatas Banionis, Juri Jarvet, Vladislav Dvorzhetsky

#### **12.3.2. Imágenes ilustrativas de *Solaris***









Artificial Eye



# Solaris

A film by Andrei Tarkovsky

'An extraordinary film of great sensitivity and lyrical power... Engrossing and gravely beautiful' Newsweek



# SOLARIS

cz. III



**Nagroda Specjalna Jury na MFF w CANNES**

RADZIECKA ADAPTACJA FILMOWA POWIEŚCI

**STANISŁAWA LENA**

**REZYSERIA: ANDRIEJ TARKOWSKI**

W rolach głównych: Donatus Bantonis, Natalia Bondareczuk, Juri Jarvet  
Produkcja Mofilm

## 12. 4. El espejo (Zérkalo) (Зеркало) (1975)

### 12.4.1. Ficha técnica

Dirección: Andrei Tarkovski

País de origen: URSS

Año: 1975

Duración: 108 minutos

Guión: Andrei Tarkovski y Aleksandr Misharin

Poemas: Arseni Tarkovski

Cámara: Georgi Rerberg

Edición: Lyudmila Feiginova

Música original: Eduard Artemyev

Producción: Eric Waisberg

Intérpretes: Margarita Terekhova (la esposa / la madre joven), Oleg Yankovskiy (el padre), Filipp Yankovsky (Aleksei de 5 años), Ignat Daniltsev (Ignat / Aleksei de 12 años), Nikolai Gringo (director de la imprenta), Alla Demidova (Elizabetha), Larisa Tarkovskaya (madre anciana), Tamara Ogorodnikova (Nanny / Neighbour / mujer que le pide a Ignat que lea el cuaderno), Innokenti Smoktunovsky (voz de Aleksei), Arseni Tarkovski

### 12. 4. 2. Imágenes ilustrativas de *El espejo*















## **12.5. Stalker (Сталкер) (1979)**

### **12.5.1. Ficha técnica**

Dirección: Andrei Tarkovski

País: Alemania Occidental, Unión Soviética

Año: 1979

Duración: 163 minutos

Calificación: No recomendada para menores de 13 años

Reparto: Aleksandr Kaidanovsky, Alisa Frejndlikh, Anatoli Solonitsyn, Nikolai Grinko, Natasha Abramova, Faime Jurno, Ye. Kostin, R. Rendi

Guión: Andrei Tarkovski, Arkadi Strugatsky, Boris Strugatsky

Distribuidora: No disponible

Productora: Mosfilm, Gambaroff-Chemier Interallianz

Departamento artístico: A. Merkulov, Yevgeni Tsymbal

Departamento editorial: Tatiana Alekseyeva, Tatiana Maslennikova

Departamento musical: Emin Khachaturyan, Raisa Lukina

Dirección artística: Shavkat Abdusalamov

Diseño de producción: Aleksandr Bojm, Andrei Tarkovsky

Fotografía: Aleksandr Knyazhinsky, Georgi Rerberg, Leonid Kalashnikov

Maquillaje: Vitali Lvov

Montaje: Lyudmila Feiginova

Música: Eduard Artemyev

Novela original: Arkadi Strugatsky, Boris Strugatsky

Producción: Aleksandra Demidova

Productor en línea (1977): Willie Geller

Sonido: Vladimir Sharun

Vestuario: Yelena Fomina

### **12.5.2. Imágenes ilustrativas de *Stalker***

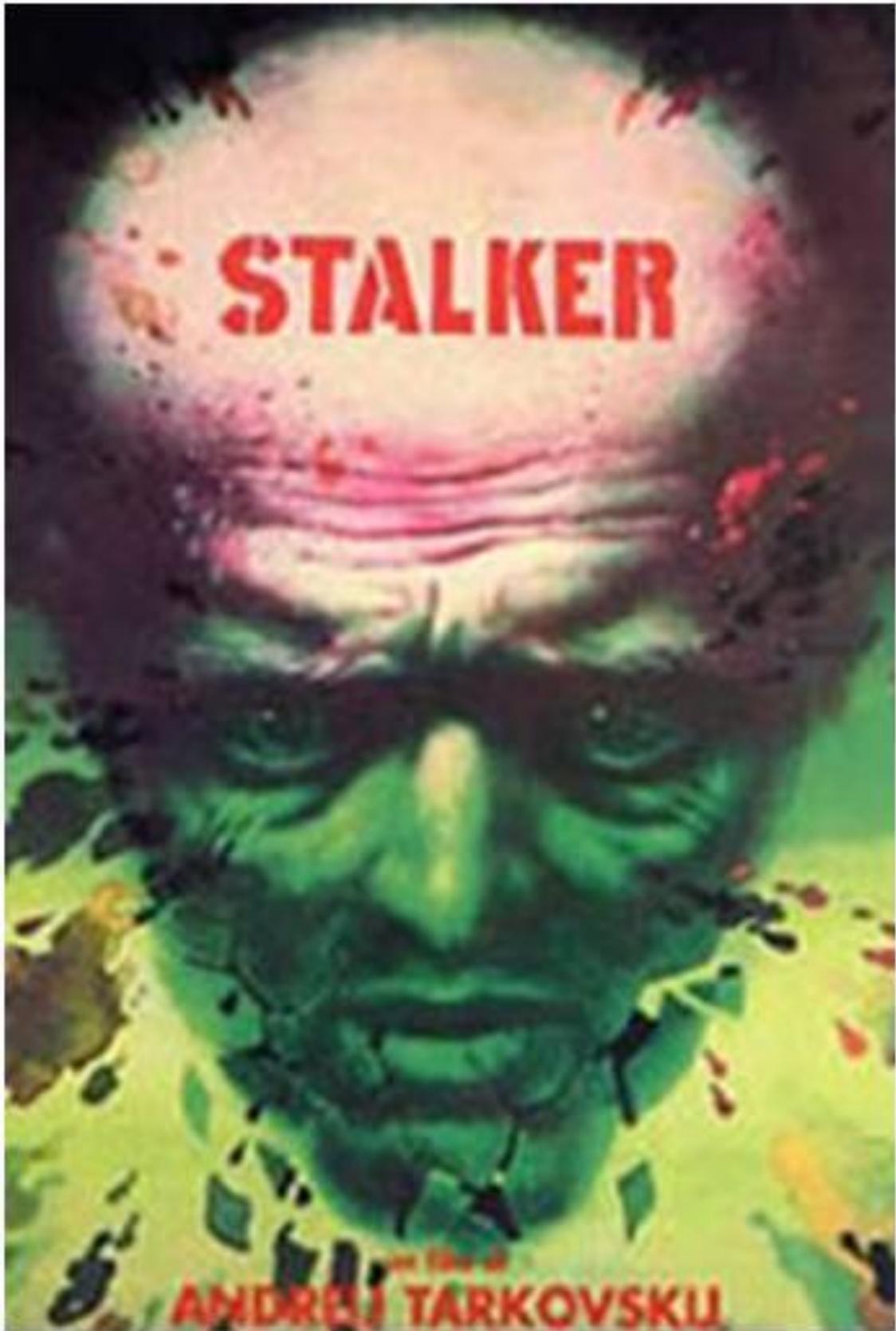












## 12.6. Nostalgia (Nostalghia) (Nostalguíya) (Ностальгия) (1983)

### 12.6.1. Ficha técnica

Director: Andrei Tarkovski

Guión: Andrei Tarkovski, Tonino Guerra

Intérpretes: Domiziana Giordano, Erland Josephson, Oleg Yankovski, Patrizia Terreno

Productor: Daniel Toscan du Plantier, Franco Casati

Fotografía: Giuseppe Lanci

Montaje: Amedeo Salfa, Erminia Marani

País: Rusia, Italia, Francia

Duración: 125 minutos

Año: 1983

### 12.6.2. Imágenes ilustrativas de *Nostalgia*









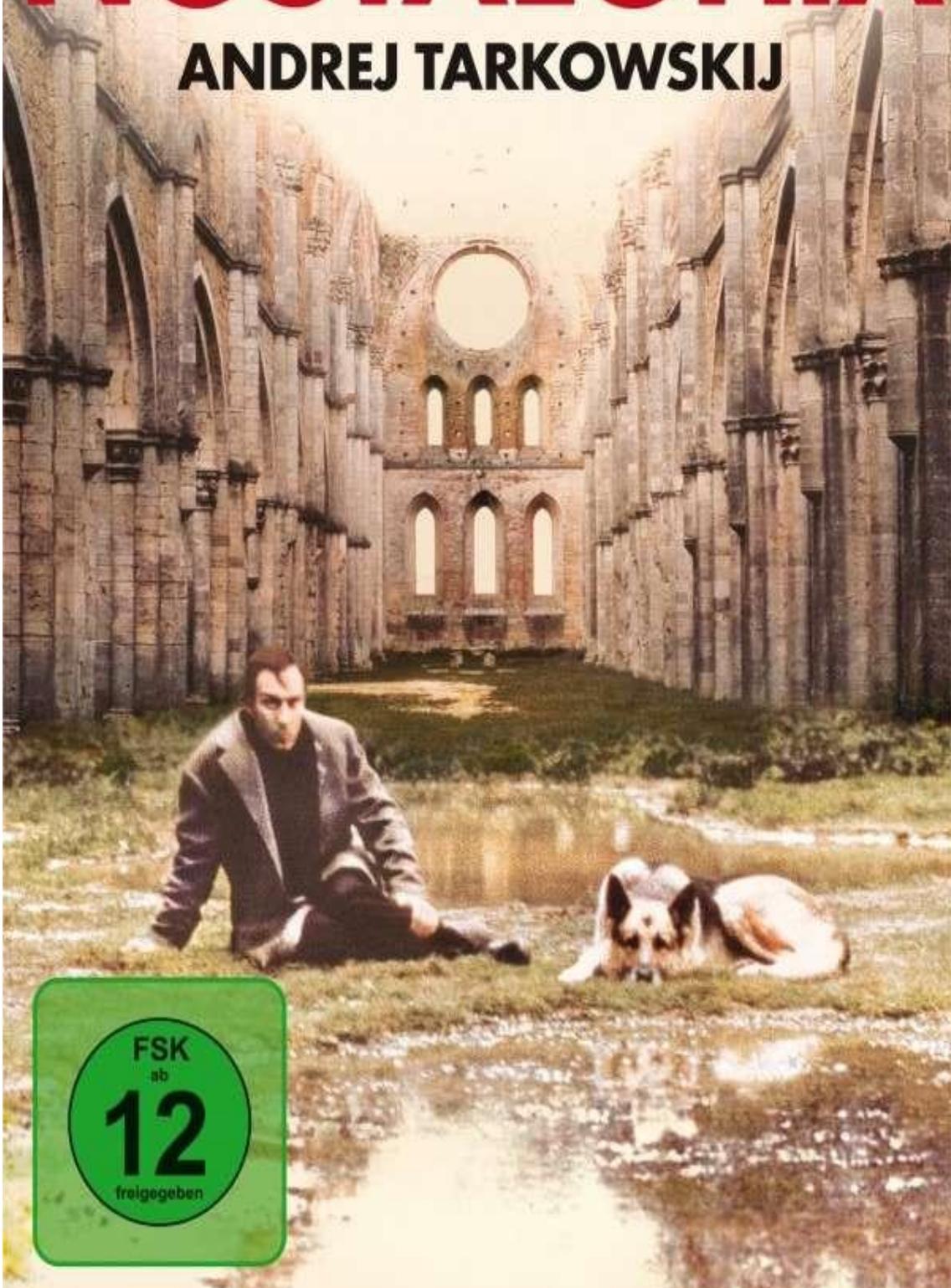
NOSTALGHIA

*Alameda* film

ANDREJ TARKOWSKIJ

# NOSTALGHIA

ANDREJ TARKOWSKIJ



The Most Honored Film at the CANNES FILM FESTIVAL:  
Grand Prize for Creative Cinema / International Critics Prize / Ecumenical Jury Prize

**"A GLORIOUS VISUAL EXPERIENCE."**

—J. Hoberman, *Village Voice*

**"ANDREI TARKOVSKY MAY WELL BE A FILM POET."**

—Vincent Canby, *New York Times*



ANDREI

# TARKOVSKY'S NOSTALGHIA

OLEG YANKOVSKY | ERLAND JOSEPHSON | DOMIZIANA GIORDANO

Screenplay by: ANDREI TARKOVSKY TONINO GUERRA

© A GRANGE COMMUNICATIONS, INC. RELEASE IN ASSOCIATION WITH MARIO deVECCHI AND SACIS  
Produced by Opera Film for RAI Italian and Russian dialog with English subtitles.

## **12.7. Sacrificio (Offret) (1986)**

### **12.7.1. Ficha técnica**

Dirección: Andrei Tarkovski

País: Francia, El Reino Unido, Suecia

Año: 1986

Duración: 142 minutos

Reparto: Erland Josephson, Susan Fleetwood, Allan Edwall, Guðrín Gísladóttir, Sven Wollter, Valérie Mairesse, Filippa Franzén, Tommy Kjellqvist, Per Källman, Tommy Nordahl, Tintin Anderzon, Helena Brodin, Birgit Carlstén, Jane Friedmann, Martin Lindström, Jan-Olof Strandberg

Distribuidora: Svenska Filminstitutet (SFI)

Productora: Sandrews, Argos Films, Svenska Filminstitutet (SFI), Sveriges Television (SVT), Film Four International

Agradecimientos: Henri Colpi

Casting: Claire Denis, Françoise Menidrey, Priscilla John

Departamento artístico: Bengt Svedberg, Cecilia Iversen, Gunilla Bandolin, Harry Klava, Jan Andersson, Jan Eriksson, Kaj Larsen, Kicki Ilander, Martti Malkamaa, Percy Nilsson, Rolf Persson, Teddy Holm

Departamento editorial: China Åhlander, Henri Colpi, Nils Melander

Dirección: Andrei Tarkovski

Diseño de producción: Anna Asp

Efectos especiales: Lars Höglund, Lars Palmquist

Fotografía: Sven Nykvist

Guión: Andrei Tarkovski

Maquillaje: Florence Fouquier D'Herouel, Kjell Gustavsson

Montaje: Andrei Tarkovski, Michal Leszczyłowski

Producción: Svenska Filminstitutet: Anna-Lena Wibom

Sonido: Bo Persson, Christin Loman, Lasse Ulander, Owe Svensson, Willie Peterson-Berger

Vestuario: Carina Dalunde Inger Pehrsson

### 12.7.2. Imágenes ilustrativas de *Sacrificio*

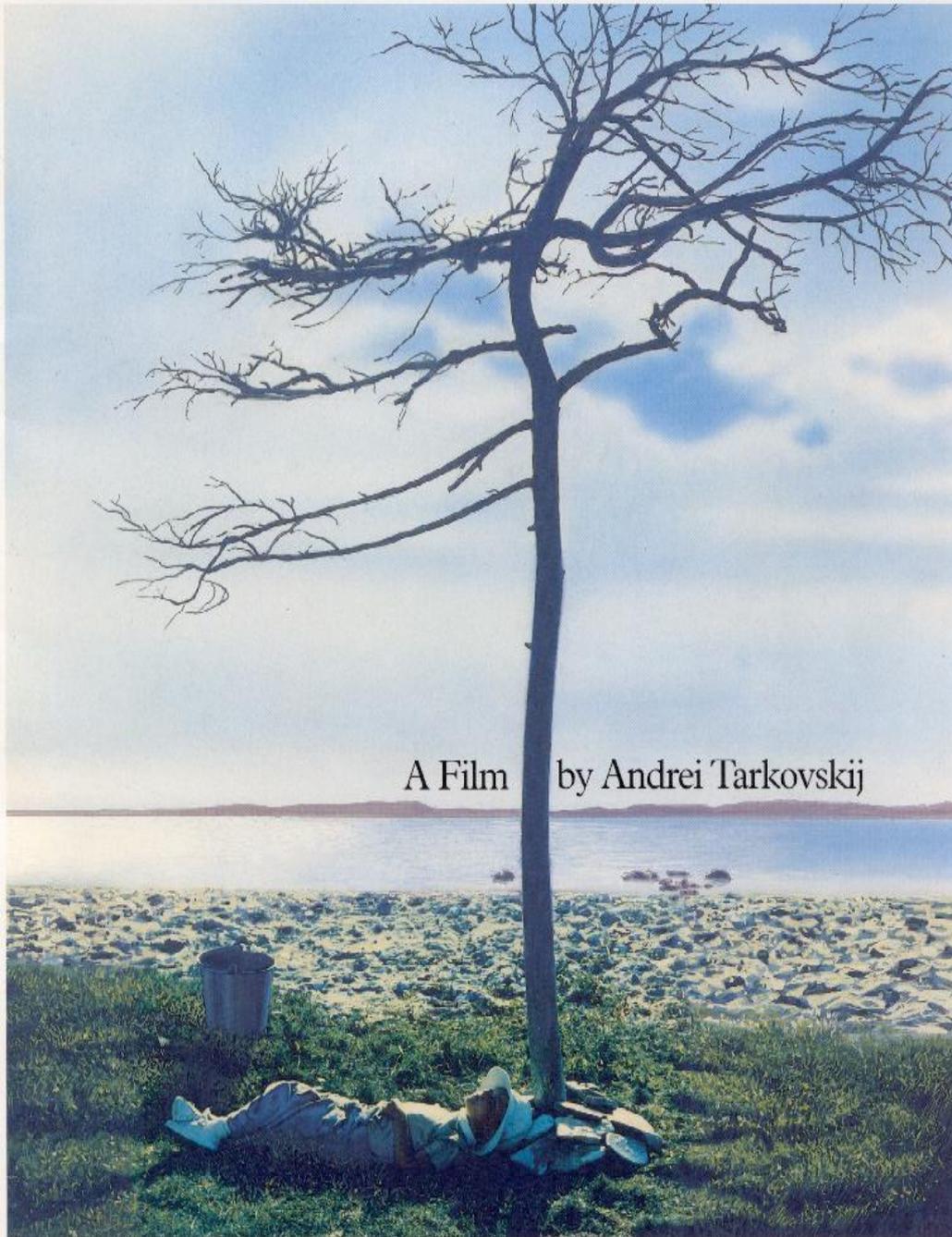




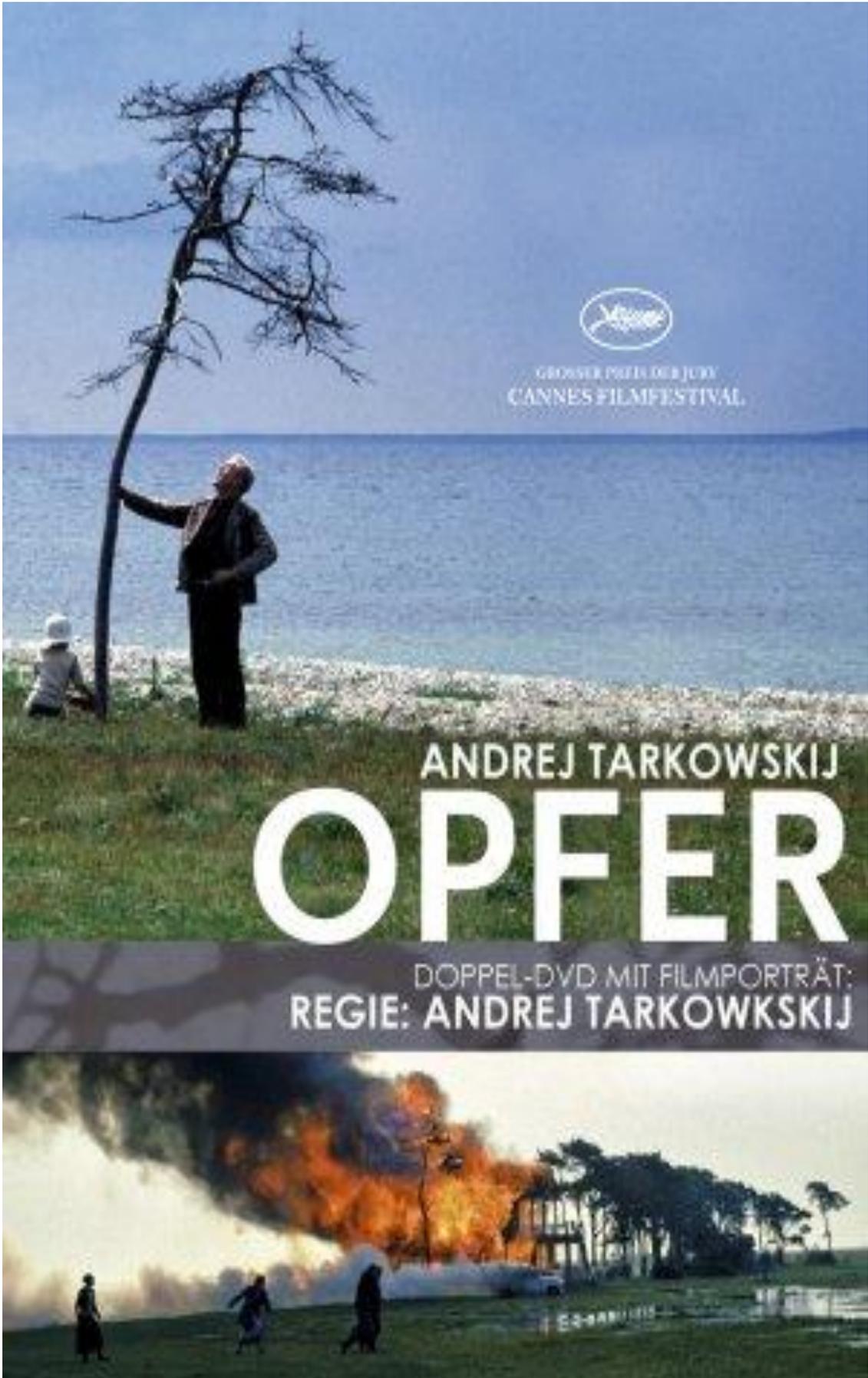




# THE SACRIFICE



© LANDI by JANDON



12.8. Tarkovski: su obrar creativo

