

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco



**LA CONSTRUCCIÓN POÉTICA DE ANDREI TARKOVSKI.
DE LA VISIÓN A LA PRÁCTICA FÍLMICA**

Trabajo terminal de la carrera de comunicación social
que presenta

Santiago Ramírez Martínez

Asesor responsable: Dr. Lauro Zavala



LICENCIATURA EN
COMUNICACIÓN SOCIAL

4 de noviembre de 2019, CDMX

Resumen

Andrei Tarkovski fue consciente del poder del lenguaje cinematográfico, capturó el tiempo y la realidad, con el propósito de plasmar su visión del mundo. La presente investigación analiza la construcción del cine de Andrei Tarkovski por medio de los cinco elementos del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, narrativa, puesta en escena y montaje), así como por su visión poética descrita en *Esculpir el tiempo*.

Palabras clave: Tarkovski, poética, cine, análisis textual, observación.

Abstract

Andrei Tarkovski was aware of the power of cinematographic language, he captured time and reality, with the purpose of expressing his vision of the world. This research analyzes the construction of Andrei Tarkovsky's cinema, through the five elements of cinematographic language (image, sound, narrative, staging and editing), as well as for his poetic vision described in *Sculpting time*.

Keywords: Tarkovski, poetic, cinema, textual analysis, observation.

*...les dejo
el tiempo, todo el tiempo.
Eliseo Diego, Testamento*

Agradecimientos

Admito que las listas siempre me han parecido injustas. Un acto entre la memoria y el olvido. Sin embargo, y lo digo con certeza, todos los nombres escritos aquí, así como los momentos a su lado, quedarán fijos, en la memoria, para siempre.

Agradezco a mi familia: Sofía Ramírez, Gladis Martínez y Amando Ramírez, por su increíble amor y apoyo en todo momento. Siempre serán un referente para mí. Gracias por hacerme quien soy. ¡Los amo!

A mis amigos, aquellas excelentes personas a las que tuve la oportunidad de conocer y con los que vi pasar los días, caminando hacia adelante, siempre con risas y charlas interminables. Gracias por los momentos que vivimos juntos: Sandra Salgado, Michelle Balderrama, Halel Hernández, Fernanda Mata, Jordi Mora, Julio Rangel, Luz Neria, Tita Gómez, Jessica Cornejo, Luis Mario Muñoz, María Luisa González, Karla Cabello, Eder Soriano, Mike Escobar, Juan José Hernández, Karen Rodríguez, Isaías Villalba y Mariana Cruz.

A mis profesores: el Dr. Lauro Zavala, la Mtra. Marina Lieberman y el Lic. Carlos Gómez, que me guiaron y acompañaron durante el proceso de esta investigación, así como por compartir el mismo entusiasmo con mi trabajo.

Índice

Introducción.....	9
1. Poética fílmica.....	12
1.1 Visión poética: elementos de construcción.....	12
2. El lenguaje de la cámara.....	16
2.1 La prolijidad de la imagen.....	16
2.2 El rostro y la mirada penetrante.....	25
2.3 Travelling.....	30
2.4 Disimilitud entre el plano secuencia y la toma larga.....	34
3. Tipología poética del plano secuencia.....	37
3.1 El tiempo interior: la memoria y el sueño personal.....	37
3.2 La esperanza pueril.....	40
3.3 La resolución.....	42
4. La fuente sonora.....	44
4.1 La epifanía sonora.....	45
4.2 El vococentrismo y verbocentrismo de la poesía.....	47
4.3 Monofonía.....	56
5. La naturaleza, los objetos.....	60
5.1 La purificación y el sacrificio.....	61
5.2 El deseo onírico.....	65
5.3 Otros objetos materiales y naturales.....	71
6. Análisis de películas.....	75
6.1 La infancia de Iván.....	75
6.2 Andrei Rubliov.....	82
6.3 Solaris.....	92
6.4. El espejo.....	99
6.5 Stalker.....	106
6.6 Nostalgia.....	111
6.7 El sacrificio.....	125
7. Conclusiones.....	136
8. Anexos.....	138
8.1 Infografía.....	138

9. Fuentes documentales	139
--------------------------------------	------------

Introducción

La ínfima, pero sobresaliente filmografía de Andrei Tarkovski (siete largometrajes y tres cortometrajes) lo posicionó como uno de los directores más importantes en la historia del cine. El estreno de *La infancia de Iván*, ópera prima del director, marcó el inicio de una carrera prometedora, el surgimiento de una voz capaz de capturar el tiempo a través del poder del lenguaje cinematográfico; aquel en donde las imágenes y el sonido se unen y trastocan las emociones del espectador.

Su obra, considerada antinarrativa, reclama la concentración total del espectador para contemplar hasta los más mínimos detalles, pues se le otorga mayor peso a la imagen y a la puesta en escena. Por lo tanto, el espacio profilmico¹ engloba imágenes cautivadoras, estéticas, con la intención de lograr el objetivo del cineasta: una relación entre autor, obra y espectador a través de concatenaciones poéticas.

Mi primer acercamiento con Andrei Tarkovski fue con su libro *Esculpir el tiempo*, una visión moral, espiritual, filosófica y cinematográfica sobre la vida y el quehacer fílmico. Anhelaba conocer los ideales del cineasta ruso para adentrarme al insondable mundo de sus películas de las que tanto oía hablar. Este libro parecía carente sobre la realización cinematográfica, pero conforme leía el texto encontraba una reflexión particular e interesante sobre este ámbito. Debo admitir que la primera lectura fue errada, incomprensible, apenas y rescaté esbozos de su pensamiento. Sin embargo, las lecturas subsecuentes, y ya con su filmografía vista, encontré un diálogo sincero sobre cómo debía crearse el cine.

La primera vez que vi *Andrei Rubliov* y *El espejo* hallé un tipo de cine desconocido e impresionante. Las construcciones de las imágenes eran difíciles de olvidar. Al igual que a Lars von Trier, en algún documental que habla sobre Tarkovski, también me cautivó la secuencia de *El espejo*, donde la madre está sentada en la valla de su casa y un señor se acerca a hablar con ella, quien apenas intercambia unas palabras. El hombre se retira y el violento viento lo alcanza, arremete contra él y zarandea los cultivos de alforfón. Regresaba a esta secuencia una y otra vez para descifrarla. Me intrigaba lo que había visto. Buscaba una

¹ Todo lo que se encuentra delante de la cámara.

explicación que sabía no iba a encontrar. ¿Por qué contar una historia así? ¿Qué trataba de decir Tarkovski? ¿Por qué el viento?

A raíz de estas preguntas surgió una más importante, la cual es el eje de esta investigación: ¿cómo se construyen las películas de Tarkovski? A partir de lo que mejor conoce: la vida. Él parte de lo observado y vivido, acude a la memoria y evoca los recuerdos —propios y ajenos— que le revelen una verdad. Sí, una verdad poética, para reproducir y recrear su propia realidad y plasmarla por medio del lenguaje cinematográfico.

Durante el proceso de investigación —sin percatarme— estudiaba temas de mi interés e inquietud durante los últimos dos años: la memoria, la poesía, el tiempo, el olvido, la infancia, el silencio, los sueños y lo cotidiano. Asuntos que descubrí en el ámbito literario y cinematográfico, como en la escritura de Ricardo Garibay, Rafael Pérez Gay, Eliseo Diego, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco, Fabio Morábito, María Baranda, Tomás Mojarro, Héctor Abad Faciolince y Héctor Manjarrez; así como en la filmografía de Wong Kar-wai, François Truffaut, Ettore Scola, Federico Fellini, Alfonso Cuarón, Christopher Nolan, Richard Linklater, Denis Villeneuve y Abbas Kiarostami. Cada autor con una esencia y ejecución distinta; formas de expresión y creación, en mayor o menor medida. Y, precisamente, el cine de Tarkovski es un sistema heterogéneo que articula todos estos elementos en su visión poética.

La presente investigación pretende determinar si la concepción poética escrita en *Esculpir el tiempo* se lleva realmente a cabo en la obra fílmica de la Andrei Tarkovski, como según afirmaba este director. Asimismo, identificar las principales características en cada uno de los elementos del lenguaje cinematográfico para comprender su función en la obra tarkovskiana. Por lo que es necesario analizar la construcción de estos elementos (imagen, sonido, narrativa, puesta en escena y montaje) en los siete largometrajes del director. Por lo tanto, la metodología adecuada para alcanzar el objeto de estudio y cumplir los objetivos de esta investigación, conformada desde el campo de las humanidades, es el análisis textual.

El corpus de análisis comprende *La infancia de Iván*, *Andrei Rubliov*, *Solaris*, *El espejo*, *Stalker*, *Nostalgia* y *El sacrificio*. Se realiza un microanálisis, por lo que se seleccionan secuencias de cada película que, desde mi punto de vista, poseen las mayores propiedades estudiadas en el marco teórico, a fin de comprender el funcionamiento de cada una de éstas.

El primer capítulo, a partir de sus postulados en *Esculpir el tiempo*, aborda la visión de Tarkovski sobre el mundo, una mirada que le permitió atrapar el tiempo y materializar la vida a través de la observación, la memoria, el tiempo y la imagen cinematográfica. Los componentes idóneos para adscribir a su lenguaje cinematográfico.

La segunda parte, entrando en materia de cine, se estudia los componentes de la imagen: encuadre, plano, emplazamiento y desplazamiento de cámara, iluminación. La evolución de los planos, la importancia del close up y la diferencia entre una toma larga y un plano secuencia.

De este capítulo se desprende otro sobre la importancia del plano secuencia, el cual posee una tipología poética empleada en momentos determinantes de la historia durante los siete largometrajes del director.

El cuarto capítulo traza las características sonoras. Destaca la epifanía, la monofonía y la poesía como recurso literario que se incrusta en el relato sonoro y visual para evocar e ilustrar una idea.

El quinto capítulo abarca la narrativa y la puesta en escena. Se estudian los temas recurrentes en la filmografía de Tarkovski, como los sueños, la purificación, el sacrificio, etc., aunados a metáforas y símbolos del espacio profílmico, tal es el caso del fuego, agua, viento, etc.

Finalmente, se realiza un microanálisis de los siete largometrajes de Andrei Tarkovski para comprender lo teórico con lo práctico, la visión poética con el uso del lenguaje cinematográfico.

1. Poética fílmica

1.1 Visión poética: elementos de construcción

Entonces entendí que él había vivido las palabras, que había ejercido su poesía con la vida, que era todo él como un poema en movimiento, un poema romántico de que hubiera sido a la vez autor y actor. Nunca vi otro caso de mayor frecuentación, de mayor penetración entre la poesía y la vida.

Alfonso Reyes, *Oración del 9 de febrero*

La infancia y juventud de Andrei Tarkovski giró en torno a diferentes expresiones artísticas. Profesó, con respeto y admiración, la literatura, la música, la pintura y el dibujo, pero en el cine halló la manera de manifestar su percepción sobre el mundo.

Aun así, durante sus años como estudiante y profesionista, Tarkovski buscó una propuesta idónea de carácter espiritual y moral para encontrar respuestas sobre la naturaleza del cine, una visión que le permitiera adaptar sus leyes a la realidad; precisamente, por medio de la poesía, el director obtuvo una solución: “La poesía es una conciencia del mundo, un modo de relacionarse con la realidad, de modo que la poesía devenga una filosofía que oriente la vida”². Esta reflexión manifiesta parte de su visión poética que, junto con el lenguaje cinematográfico, empleó con el propósito de plasmar y apropiarse de la realidad de sus películas. Su visión se aprecia en el cine de Béla Tarr, Alexandr Sokúrov y Víctor Erice. También permea en los trabajos de Andrei Zvyagintsev, Alejandro González Iñárritu, Nuri Bilge Ceylan, Lars von Trier, Alfonso Cuarón, Michael Haneke, Terrence Malick. Incluso Akira Kurosawa e Ingmar Bergman alabaron el trabajo del cineasta.

De acuerdo con Tarkovski, el cine es el arte más poético que existe, es el verdadero modo de adoptar la vida, de reconstruirla y recrearla para presentarnos su voz interior. El artista debe ser “[...] capaz de ir más allá de los límites de la lógica lineal y transmitir la profunda complejidad y verdad de las relaciones impalpables y fenómenos ocultos de la vida”³. La

² Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, cuarta edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, p. 25.

³ Idem.

crítica de cine Maya Turovskaya, en *Cinema as poetry*, reafirma la poética tarkovskiana: “Cuando el artista ya no encuentra una expresión lógica o práctica, recurre a la poesía. Por lo que veo el rasgo básico del cine poético, en la naturaleza indirecta de sus declaraciones, como el intento de capturar aquello que la lógica y el significado son incapaces de hacer”⁴.

Por lo tanto, el artista, a través de su percepción, manifiesta su punto de vista del mundo. Su objetivo es expresar y representar la vida materializada en una imagen verdadera que concentre y conciba el mundo interior del autor. Es tan sólo “la lucha del artista por expresar sus ideales éticos”⁵.

Pero ¿cómo se llega a la representación de la realidad anhelada por el artista? Por medio de la observación, la memoria, el tiempo y la imagen cinematográfica.

El director de *Solaris* considera la observación como la verdadera esencia poética del cine⁶; mientras la literatura se expresa por medio de la palabra, el cine —arte que nace de la observación directa de la vida— lo hace mediante la imagen. La observación, acto que ocurre en el presente y tiempo al que Rafael Pérez Gay denomina la *acumulación de la realidad*⁷, es el momento en donde el director apresa los hechos cotidianos y los aguarda para volverlos poesía. El artista debe ser consciente del entorno que lo rodea, de tener la capacidad de atisbar la realidad transcurrida en el tiempo; pero para recordar los hechos observados recurre al pasado, a la memoria. “En cierto sentido el pasado es más real, por lo menos más estable, más resistente, que el presente. El presente resbala y desaparece como arena entre los dedos, adquiriendo únicamente peso material a través del recuerdo”⁸.

Aunque no en todos los casos sea tan notorio este principio de trabajo intervino en toda la filmografía de Tarkovski. Las palabras: “Mamá, el cuclillo”, fue uno de los primeros recuerdos de Andrei sobre su infancia y está basado en uno de los cuatro sueños expuestos en *La infancia de Iván*.

⁴ Maya Turovskaya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Faber & Faber, Londres, 1989, p. 10

⁵ Tarkovski, Op. cit., p. 32.

⁶ Ibid., p. 208.

⁷ Rafael Pérez Gay, *Paraísos duros de roer*, Booket, México, 2011, p. 45.

⁸ Tarkovski, Op. cit., p. 67.

El cineasta ruso siempre apela a su pasado, rememora acontecimientos de su vida y erige cinematográficamente aquellos que lo marcaron en la vida, incluso los ajenos.

Desde la infancia —nos explica Tarkovskaya (*hermana de Tarkovski*)—, mi hermano y yo crecimos con la sensación de formar parte de la naturaleza. Durante la Segunda Guerra Mundial vivíamos en un pequeño pueblo en el Volga, Yúrovets, pero ya antes y después pasábamos largas temporadas con nuestra madre en el campo, cerca de Moscú. Ahí mismo Andréi luego filmó *El espejo*. Recuerdo que pasábamos largas horas contemplando el río y las algas balanceándose bajo el agua ¿Se acuerdan de las escenas en *Solaris* o *Stalker* con las algas bailando bajo la superficie del agua?⁹.

Las propiedades de la memoria y las relaciones poéticas vuelven participe al espectador en la historia. El director destina señales, indicios que permitan al espectador descubrir y aproximarse a la obra. Tarkovski lo llama encadenamientos asociativos. No obstante, resulta imprescindible la puesta en escena¹⁰ porque ésta, “más que ilustrar una idea, capture la vida: la personalidad de los personajes y su estado psicológico. [...] Su función es sobresaltarnos con la autenticidad de las acciones y la profundidad de las imágenes artísticas”¹¹.

Mientras que, en un término general de occidente, los elementos compuestos en la puesta en escena, como paisajes y decoraciones, deben lograr recuerdos a partir de asociaciones poéticas, pues la memoria de una persona puede evocar los recuerdos de otra, logrando un choque emocional en el público.

La memoria como punto de partida fue la base para llevar a cabo *El espejo*. El director volvió a su infancia y afianzó aquellos recuerdos que le obsesionaban: la casa, los campos de alforfón, la guerra, sus padres, etc.

Se me ocurrió entonces que a partir de las propiedades de la memoria se podía desarrollar un nuevo principio de trabajo, a partir del cual podría hacerse una película extraordinaria interesante. Externamente el tejido de los incidentes, de la conducta, y las acciones del

⁹ Tamara Djemarnovic, “*Tarkovski por su hermana: Recuerdo privado de un grande del cine*”, en *La Vanguardia*, España, 11 de marzo del 2017, Recuperado el 25 de marzo del 2019. Disponible en: <https://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia-culturas/20170311/>

¹⁰ Desde una acepción rusa, la puesta en escena son aquellos señalamientos que tiene el director en una escena; recordemos que este término no tiene el mismo significado en el lenguaje cinematográfico general de occidente.

¹¹ Tarkovski, Op. cit., p. 30.

personaje, se vería perturbado. Sería la historia de sus pensamientos, sus recuerdos y sueños; [...] sería posible lograr algo altamente significativo: la expresión, el retrato de la personalidad individual del personaje y la revelación de su mundo interior¹².

Para el director ruso, la memoria prevalece gracias al tiempo, sin embargo, ambos no pueden prescindir, se necesitan para coexistir. El tiempo es un elemento propio de la vida y del cine que establece las relaciones existenciales del hombre, donde éste se encarga de buscar su desarrollo personal y espiritual: “La vida no es sino el tiempo que le fue acordado al hombre y en el cual puede, de hecho debe, amoldar su espíritu a su propia comprensión de la finalidad de la existencia humana”¹³. El tiempo existe y fluye por sí solo en el plano, está en movimiento perpetuo, fija la realidad y materializa la vida cotidiana.

De las condiciones del tiempo nace el postulado de Andrei Tarkovski: esculpir el tiempo: la esencia del director en el cine:

así como un escultor toma un pedazo de mármol y, consciente en su interior de los rasgos que tendrá su obra ya terminada, elimina todo aquello que no sea parte de la misma, así también el cineasta, a partir de un “pedazo de tiempo”, hecho de una enorme masa de hechos vitales, corta y deshecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formará parte de la película terminada, aquello que resulte parte integral de la imagen cinematográfica¹⁴.

Y con la imagen cinematográfica, a la que Tarkovski se dirigió como “la observación de los hechos de la vida transcurriendo en el tiempo”¹⁵, culmina el proceso de construcción poética del realizador ruso. La imagen se considera auténticamente cinematográfica cuando “no únicamente vive en el tiempo, sino que el tiempo vive en ella, en todos y en cada uno de los planos”¹⁶; por lo que la reconstrucción y la recreación de la realidad materializada y la acentuación de su idealización sobre la vida permanece en la imagen, queda ahí, fija, para siempre, en espera que el espectador acepte o rechace la visión del mundo del autor.

¹² Ibid., p. 35.

¹³ Ibid., p. 66.

¹⁴ Ibid., p. 72

¹⁵ Ibid., p. 76

¹⁶ Idem.

2. El lenguaje de la cámara

2.1 La prolijidad de la imagen

A pesar de la utilidad de otras formas artísticas como la narrativa, el sonido y la puesta en escena, éstas, según Tarkovski, privan el cine y no permiten su desarrollo como arte, por lo que las películas pueden prescindir de estos componentes, aun del montaje (elemento propio del cine), pero jamás de la imagen. Las historias deben pensarse y contarse en imágenes, porque son las que le dan forma a la vida y a la visión del poeta.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el plano vive estructurado por el tiempo. El director elige el lapso necesario para mostrar la realidad. Los emplazamientos y desplazamientos de cámara son realizados con minuciosidad y suavidad, envuelven al espectador con imágenes bellas e imperecederas, con el propósito de capturar el tiempo, atrapar la vida y parecerlo un hecho cotidiano verdadero y fiel, en lo posible. Por eso la imagen es el elemento imprescindible para Tarkovski. Cada encuadre, cada plano en su obra muestra la prolijidad en la imagen.

Dicho esmero radica en la composición de los componentes que conforman la imagen: el encuadre, los planos, la composición, la profundidad de campo, la iluminación, el emplazamiento y desplazamiento de cámara, y cualquier otro componente que contribuya al espacio profílmico. Tarkovski y sus colaboradores cuidan el desarrollo de cada uno de estos componentes para producir una imagen estética.

Por tal razón, el cineasta ruso adoptó el lenguaje a sus requerimientos, siempre en busca de una solución a los problemas cinematográficos. El movimiento de la cámara determina un modo de contar y acercarse a la historia. Como bien menciona Alfonso Cuarón: “Cuando Tarkovsky toma decisiones sobre el encuadre y cómo mover la cámara, no son decisiones técnicas, ni siquiera estilísticas. Son exigencias de lenguaje de lo que él necesita para su experiencia fílmica”¹⁷.

¹⁷ Marcela Valdés, “Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos”, en The New York Times, Estados Unidos, 13 de diciembre del 2018, Recuperado el 10 de febrero de 2019. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/alfonso-cuaron-roma-entrevista/>

Esta experiencia inicia con el encuadre, por lo general, el cinefotógrafo es el encargado de posicionar el emplazamiento de la cámara. El encuadre determina el espacio de la representación material, “Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla”¹⁸. Así mismo, con el plano se elige el tamaño de la imagen y la medida del sujeto, del cual se integra la composición: aquellos elementos del espacio profílmico situados de tal forma que la imagen posea equilibrio.

La imagen siempre destacó en la cinematografía de Tarkovski, contó con grandes directores de fotografía de la época: Vadim Yusov, colaborador de Nikita Mijalkov y Serguéi Bondarchuk; Georgy Rerberg, que trabajó con Andréi Konchalovski (guionista de *Andrei Rubliov*) e Igor Talankin; Alexander Knyazhinsky (sólo realizó tres películas); Giuseppe Lanci fue operador de cámara de Passolini y Sergio Leone, así como director de fotografía de Bellocchio y de los hermanos Taviani; Sven Nykvist, fotógrafo predilecto de Ingmar Bergman y colaborador de Woody Allen y Polanski.

La infancia de Iván (1962) fue filmada en blanco y negro, la operación lumínica de Yusov se basa en el expresionismo alemán: remarca el contraste de luces y sombras en los rostros de los personajes, principalmente en las secuencias del cuartel donde mantienen a Iván. En el mundo onírico ocurre lo contrario, desaparecen las acentuaciones en el rostro y se ilumina con luz suave para eliminar cualquier rastro de sombra. Este tipo de iluminación y el emplazamiento de cámara ayuda a construir la atmósfera “para adentrarse con expresividad en el interior anímico de los personajes, para establecer su punto de vista y ser la herramienta con la acceder a sus emociones más oscuras y más primarias”¹⁹.

La escena cuando Iván se baña en la tina, una sombra se proyecta en la pared y se asemeja a la de un hombre. En los inicios del expresionismo alemán las sombras representaban la monstruosidad y la maldad, pero en esta película representa la de una persona madura, un ser duro, con rabia y angustia. “La pasión adulta”, como menciona Turovskaya, lo hace

¹⁸ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, quinta reimpresión, Gedisa, España, 2002, p. 41.

¹⁹ Adrián Massanet, “*Andrei Tarkovski: ‘La infancia de Iván’*”, en Espinof, España, 20 de diciembre del 2010, Recuperado el 17 de febrero del 2019. Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/andrei-tarkovski-la-infancia-de-ivan/>

comportarse de ese modo, pues tras la muerte de su madre el anhelo de pelear en la guerra es lo único que le interesa.

En cuanto a los planos destacan el close up y el médium shot. La mayoría de las escenas presentan a más de una persona a cuadro y desembocan a utilizar two shots y three shots para tener a un personaje en primer plano, en close up, y el de segundo plano, en médium shot. Siempre uno de los personajes predomina en cuadro gracias a la iluminación, la coreografía del actor o al mismo emplazamiento y desplazamiento de cámara. Además, desde esta película inicia a centrar a los personajes dentro del cuadro. Tarea que se hará más frecuente en las películas subsecuentes. No obstante, pese que a otros directores buscan la simetría perfecta, este no es el caso de Tarkovski, porque su cámara es una cámara inquieta, que está en constante movimiento.

En la composición destacan las líneas diagonales y las composiciones triangulares que dan fuerza a la imagen. Las primeras, de acuerdo con Mascelli, “indican acción, energía y violencia” o “conflicto y fuerza”, según sea la colocación de las líneas. La composición triangular “transmite a los espectadores la sólida relación de los personajes”²⁰. La escena del beso es un ejemplo de esto. Asimismo, la profundidad de campo es regular, en todas las secuencias cambia y se adapta a las circunstancias de enfoque. El close up y el médium shot al ser los planos más utilizados registra una variable profundidad de campo.



²⁰ Joseph V. Mascelli, *Las cinco claves de la cinematografía: Técnicas para la realización fílmica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pág. 167.

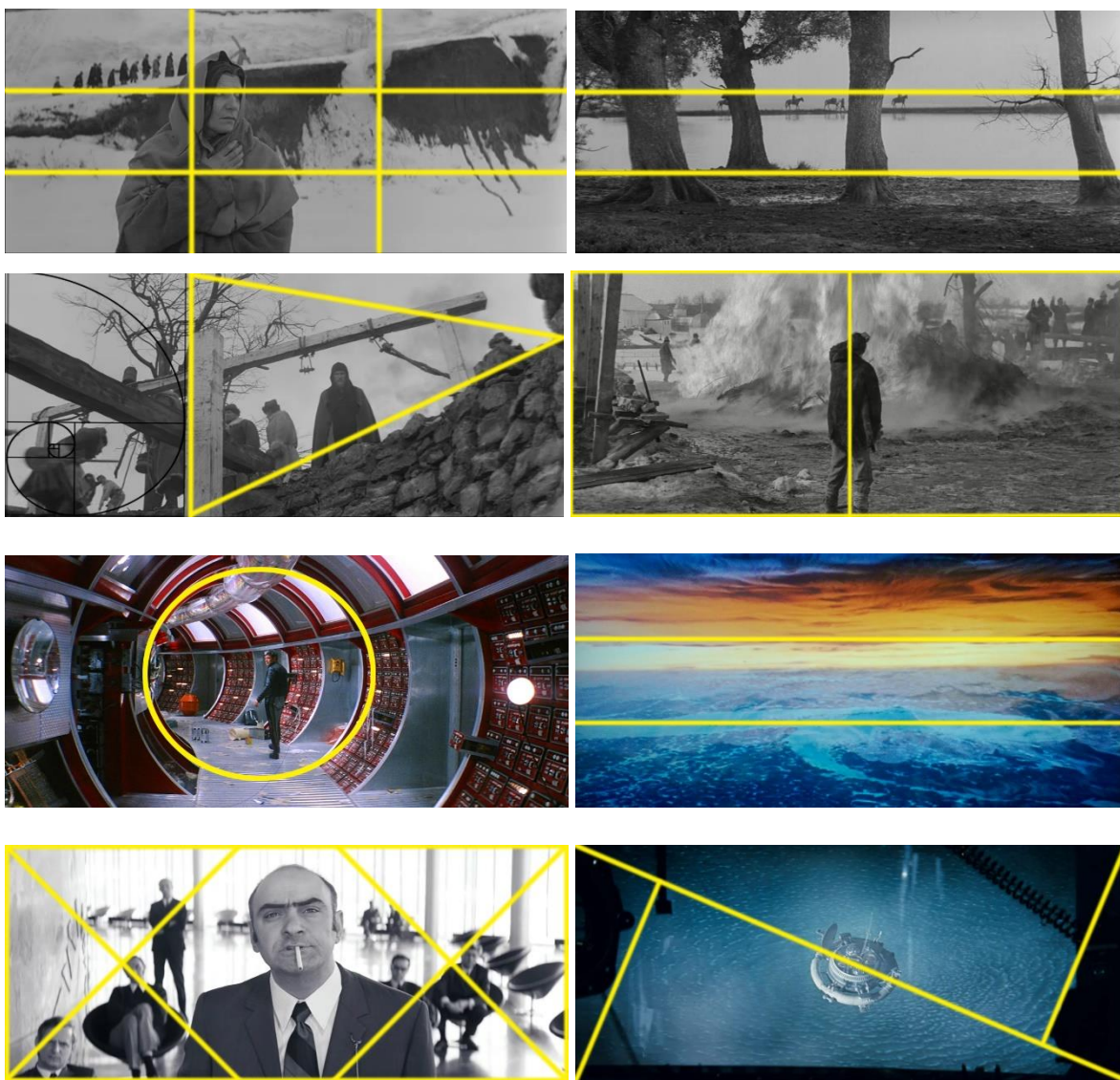


En *Andrei Rubliov* (1966) y *Solaris* (1972), también fotografiadas por Yusov, los distintos desplazamientos se llevan a cabo por medio del travelling, ahora la cámara ya no es tan estática, se encuentra activa y nunca pierde a los actores ni a sus acciones. Los encuadres comprenden primeros planos y planos medios, su duración cada vez es más extensa (motivo próximo de los escasos cortes) e irá acrecentando hasta *El sacrificio*. Los planos generales comienzan a jugar un papel fundamental en la composición de la imagen y la narrativa, no sólo funcionan para ubicarnos en un espacio-tiempo.

El 99% de *Andrei Rubliov* está filmada en blanco y negro, pero las últimas dos secuencias recurren al color para mostrar los frescos de Rubliov y culminar la epifanía que surgió después de la forjar la campana. La mayoría de las tomas se realizan en exteriores con gran profundidad de campo, su composición se rige con base en paisajes. Muestra el contexto geográfico y las acciones de las personas que rodean a los personajes principales. Y, al contrario de su antecesora, no mantiene los contrastes en el rostro, aprovechan la luz natural para presentar una iluminación suave, de tonos blancos. Así mismo, se beneficia del zoom in y out, el primero funciona para aproximarse a un objeto o una persona, en especial al rostro y poder captar las emociones del actor; el zoom out abre el panorama de la situación en momentos determinantes de la historia. Otros rasgos que no dejará de emplear hasta el final de su carrera.

En *Solaris* (1972) la imagen cambia de color a blanco y negro (a veces es un tono azulado) para evocar recuerdos o sumergirse en sueños. Es un recurso imprescindible de Tarkovski en toda su obra cinematográfica para alternar de la realidad al pasado o al mundo onírico. Destacan las tonalidades blancas, grises y azules, es una “iluminación en clave alta, junto con el uso de una película de bajo contraste, elimina las sombras y aporta un aspecto frío y un

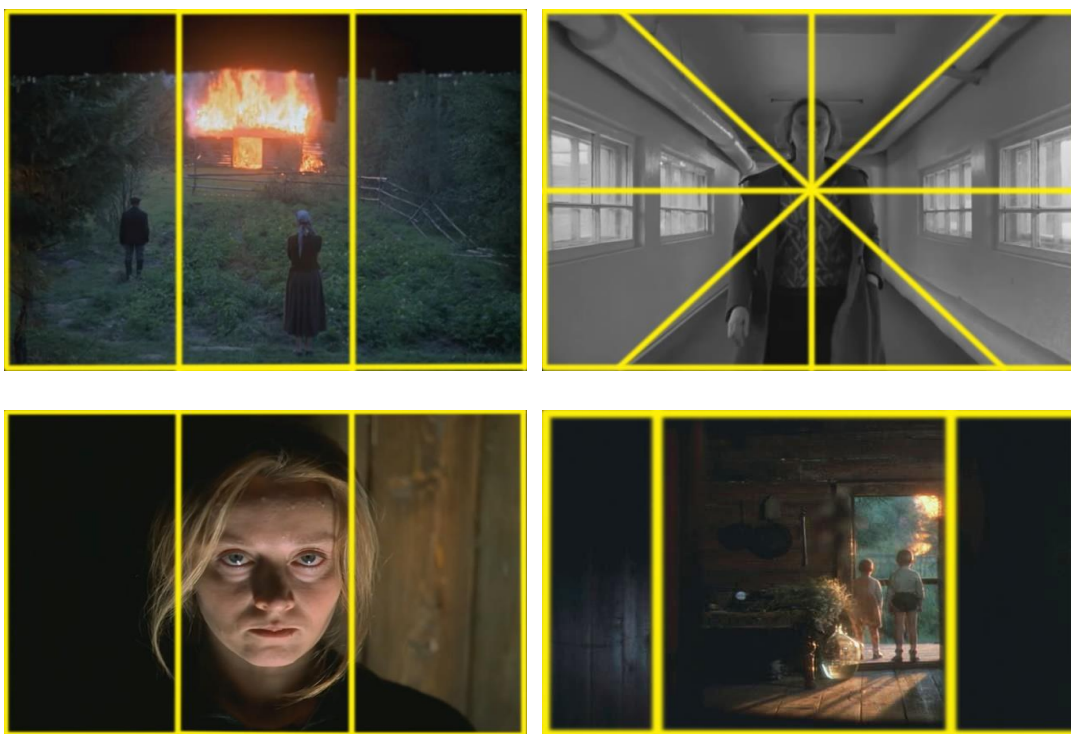
tanto artificial [...] Se aprecia también, a lo largo de casi todo el metraje, una ligera subexposición, que confiere a la película un tono oscuro”²¹.



El encargado de la fotografiar *El espejo* (1975), la obra más personal de Tarkovski, fue Georgy Rerberg. Utiliza el color en los hechos narrativos presentes, y el blanco y negro para las remembranzas y los sueños de la madre. También ralentiza la imagen y predomina el travelling lateral. Durante el desplazamiento se toma detenidamente a los cuatro elementos: fuego, aire, tierra y viento, así como otros objetos del espacio profílmico; por lo que las locaciones exteriores poseen gran profundidad de campo y muestran la composición enlazada

²¹ Olga Osorio, *Solaris*, Nau Libres, España, 2013, p. 127.

con la naturaleza. Los planos abiertos, tomas largas y los planos secuencia²² empiezan a ser constantes, son la base para llevar a cabo la película. Además, aprovecha la luz natural, mucha ésta proveniente de la hora dorada (amanecer y atardecer), con el fin de lograr una atmósfera fría. Enfatiza la influencia de la pintura barroca italiana y flamenca (Caravaggio y Rembrandt) en la operación lumínica dentro de la cabaña, en especial, el uso del claroscuro. También en los interiores destacan encuadres arquitectónicos (puertas, ventanas, arcos), los cuales, imaginariamente, posibilitan dividir la imagen en tres y acentuar las líneas verticales de la regla de los tercios para construir la composición y el encuadre —característica que será frecuente en las películas sucesoras—, como se muestra a continuación en las imágenes:



La minuciosidad por parte de Tarkovski aumentó en la composición de la imagen. Para *Stalker*, *Nostalgia* y *El sacrificio*, las tomas largas son clave en la realización fílmica. La duración de los planos abarca de uno a nueve minutos, y los planos abiertos, el travelling y el plano secuencia se convierten en un rasgo dominante en el lenguaje de la cámara.

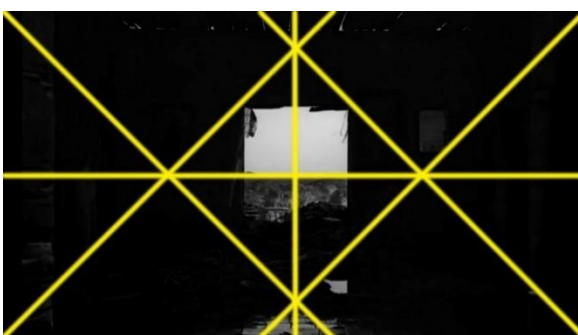
²² Debido a la importancia del plano secuencia el cine de Tarkovski se dedicará un apartado especial en el siguiente capítulo.

La fotografía de *Stalker* (1979) inició con Georgy Rerberg y la terminó Alexander Knyazhinsky. Una vez más existen regresiones de tiempo marcadas por el cambio de color en la imagen, sólo que aquí se alterna entre el sepia y el color. El primero se lleva a cabo cuando están en el mundo de los personajes, pero cuando se adentran en La Zona o se presenta la hija del Stalker, cambia a color, lo cual, más allá de permitirnos observar los elementos por los que está formado, indica que la niña es un mutante del lugar. Todas las locaciones de la película manejan tonalidades frías, destacan colores azules y grisáceos, que representan soledad, desconsuelo. Todos refuerza los sentimientos del *Stalker* y su esposa.



Después de cuatro películas realizadas en Rusia, Tarkovski se exilió en Italia y filmó *Nostalgia* (1983). El estilo visual de Giuseppe Lanci provoca, a través de la iluminación y el efecto de niebla, un estado de tristeza y desasosiego. La variación de luz es constante en los interiores. En *Stalker*, Tarkovski y Knyazhinsky hicieron algo parecido, jugaron con el cambio de luz, pero de un modo más evidente, cuando el cuarto donde está el guía se oscurece y se clarifica por la luz proveniente de la ventana moviéndose de un lado a otro por el viento.

Las secuencias de la habitación de Gorchakov y la casa de Domenico pasan de una luz tenue a claroscuros (y viceversa), ocupa luz artificial y natural proveniente de ventanas para lograr el efecto. Lanci y Tarkovski decidieron emplearla de este modo la luz para adentrarse en la memoria de Rusia y en el mundo onírico, y así poder transitar de una escena a otra, del color al blanco y negro del recuerdo ruso.



El último largometraje de Tarkovski se filmó en Suecia y se tituló *El sacrificio* (1986). La fotografía estuvo a cargo de Sven Nykvist, quien se preocupó más por la iluminación, que por los encuadres. A pesar de la limitación de los planos cerrados, Nykvist sigue el lenguaje cinematográfico habitual que estaba acostumbrado a trabajar con Bergman y otros directores: emplear la mínima luz posible y, sobre todo, natural; si por algo se caracterizó el trabajo de Nykvist fue por la incesante búsqueda de formas en cómo iluminar los rostros. Sus aliados fueron los reflectores para evitar sombras en los actores y conseguir una iluminación total del espacio escénico, con el fin de obtener la mayor vitalidad posible en los planos generales filmados. Destaca la duración de las tomas, las cuales son Tarkovski determinantes en los momentos importantes de la historia; sin embargo, la construcción de éstas e llevan a cabo por travellings: vaivénes sin cesar, que Nykvist y otros operadores de cámara manejan con destreza.



A lo largo de la obra de Tarkovski existe una evolución en el lenguaje de la cámara. Sus películas se caracterizan por utilizar planos abiertos, tomas largas y travellings, pero en su primer filme fotografiado por Vadim Yúsov, utilizan estos rasgos, mas no predominan. Tarkovski poco a poco encuentra el modo ideal de contar la historia con recursos cinematográficos, por eso muchos de los elementos de la estructura de la imagen se repiten: encuadre dentro del encuadre por medio de espacios arquitectónicos, el uso de planos secuencia, tomas largas, travellings, planos abiertos, el transitar de escenas de color a blanco y negro, la cámara en constante movimiento, composición en tres espacios, centrar a los personajes en la toma, etcétera.

El cometido de todos los planos utilizados en el cine de Tarkovski es el mismo. El emplazamiento y el desplazamiento de cámara cumplen con la función descriptiva de “acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento”.²³ El montaje permite que la cámara esté siempre en movimiento, por lo regular, no cesa, muestra las acciones de los personajes en el espacio escénico sin perderlos, a menos del énfasis que se le pueda dar a un objeto.

²³ Martin, Op. cit., p. 51.

2.2 El rostro y la mirada penetrante

A pesar del empleo del close up desde el inicio de la carrera de Tarkovski, es el plano cinematográfico menos reconocido y valorado en la obra del cineasta. *La infancia de Iván* explota el close up para conocer al protagonista por medio de su rostro y la mirada que cambia a lo largo de la historia. La proximidad del actor con la cámara se convierte en el plano perfecto para lograr un vínculo entre el público y los personajes.

Los close ups son uno de los recursos más poderosos al servicio del cineasta para contar una historia. Deben reservarse para los puntos vitales de la historia, para asegurarse el impacto visual que se pretende crear en el espectador. [...] El close up puede colocar al espectador dentro de la escena; eliminar todo lo superfluo y aislar momentáneamente cualquier incidente importante que deba recibir énfasis narrativo²⁴.

El rostro y la mirada de los personajes son primordiales en el cine de Tarkovski. “Oh, Dios, qué verdadero... Realmente desconocemos el rostro de nuestras madres”²⁵, escribió una mujer de Gorki²⁶ al director después de ver *El espejo*.

El rostro parte de una forma de expresión y reconocimiento en la imagen. Para Jacques Aumont la conciencia del hombre se manifiesta en el rostro. Las imágenes que se le inventan al hombre, así como las que le representan, son tan sólo analogías provenientes de “la experiencia del doble”, de mitos basados en el espejo o en la sombra: “[...] el rostro es siempre el origen de la analogía, toda representación se fundamenta verdaderamente en el deseo del hombre de representarse a sí mismo como un rostro”²⁷. De esta cita se desprende el argumento y significado de *El espejo*; pues el espejo, aquel objeto que nos permite observar las facciones de nuestro rostro, se emplea como una metáfora de identificación, de reflejo o del “retrato de la personalidad individual”, como afirma Tarkovski.

²⁴ Mascelli, Op. cit., p. 193.

²⁵ Tarkovski. Op. cit., p. 13.

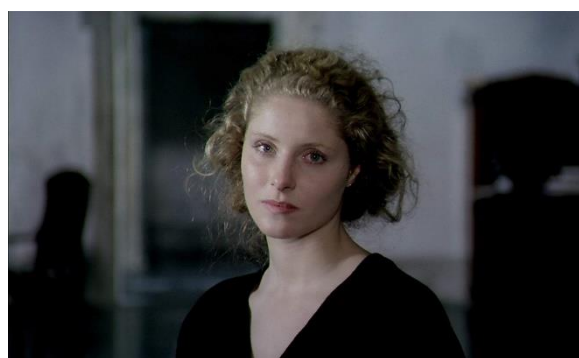
²⁶ Actualmente Nizhni Nóvgorod (Ciudad en Rusia).

²⁷ Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, Paidós, 1998, España, p. 19.

Otro hombre le escribió al director ruso acerca de su interpretación de *El espejo*, que concuerda con la analogía de Aumont sobre el rostro:

¿De qué trata esta película? Del hombre. No, no del hombre particular del que oímos su voz en off y actuado por Innokienti Smoktunovski. Es una película acerca de ti, sobre tu padre, sobre tu madre, sobre tu abuelo, sobre alguien que vivirá después de ti y que sigue siendo “tú”. Acerca del hombre que vive en la tierra, es parte de la Tierra y la Tierra es parte de él; acerca de que el hombre es responsable de su vida tanto hacia el pasado como hacia el futuro.²⁸

Y del rostro desemboca la mirada. A lo largo de la obra de Tarkovski la cámara encuadra el rostro y se concentra ahí, en ese punto, por varios segundos, mientras la mirada se encuentra fija, directa hacia lo desconocido; pero ¿qué nos quiere decir Tarkovski? ¿Por qué es significativo utilizar el rostro y la mirada? Recordemos que su cine busca generar emociones, y la mirada, más allá de remarcar efecto dramático o la identificación del sentir físico, emocional y espiritual del personaje, busca penetrar la conciencia del espectador. Es una mirada que atrapa e incomoda, causa desconcierto, angustia y/o incertidumbre. Cuando se presentan estas sensaciones se debe, en parte, al rompimiento brechtiano, al uso de planos subjetivos.



Del mismo modo en que el director se apropia de la observación como forma de construcción poética, ésta también está ligada en el contenido de la obra y en la experiencia del espectador. Por lo que podemos conferir tres niveles de observación relacionados entre sí.

²⁸ Tarkovski, Op. cit., p. 12.

El primero, previamente mencionado al comienzo del párrafo y en el capítulo de apertura de la investigación, inicia cuando el cineasta parte de lo conocido, de lo vivido y observado de la vida. Toma aquellos hechos para materializarlos y convertirlos en imágenes cinematográficas.

Sin embargo, Tarkovski aprovecha la observación para no ser un mero recurso de construcción, la atribuye al contenido de la obra, así como a los personajes. En todas sus películas los personajes rompen la cuarta pared, miran y observan, aunque, en algunos casos no sabemos con precisión a qué o a quién.

El tercer tipo de observación está arraigado a la experiencia del espectador en el cine y a la fruición cinematográfica, ya que el trabajo del director ruso es un cine de contemplación. Siempre radica en el atisbo del espectador hacia la imagen y a la puesta en escena, debido a la importancia de lo comprendido en el espacio profílmico (objetos, acciones, símbolos, metáforas, etc.). Si uno se desconcentra unos segundos en cualquiera de sus películas es difícil seguir la historia, porque existe un gran peso en la imagen y no tanto en lo narrativo. En el sentido, de la poca importancia que le proporcionan a los diálogos para construir la historia²⁹, porque sí existe una narrativa, pero en las acciones que llevan a cabo.

Es fácil recordar una acción o imagen de una película de Tarkovski, pero no sucede lo mismo si tratamos de recordar algún diálogo de sus películas. Por ejemplo, al leer *Andrei Tarkovski*, de Leonardo García Tsao, cada capítulo inicia con una sinopsis completa de todas sus películas. Lo interesante es que no te revela nada de la trama, porque parte de la construcción cinematográfica tarkovskiana se cimienta en la imagen y en la puesta en escena.

Otro caso interesante de la mirada, lo comprende Manuel Capetillo hacia lo sagrado y la contemplación hacia la espera:

Contemplan por inclinación desde antes de nacer (lo que no es sino una forma de obediencia precisamente metafísica y previa, para eso que no sabemos qué es, que ocurre al suceder la relación de quien observa y la obra de arte observada, por ejemplo, o la naturaleza, o la vida puesta a descubierto desde la profundidad de su misterio inescrutable) o contemplan por obediencia inesperada y paulatina, no del todo admitida, y a fin de cuentas para esa

²⁹ Sus tres primeros largometrajes, mucha de su importancia narrativa, recae en los diálogos y no tanto en las acciones. Cosa que no sucede en los largometrajes posteriores.

experiencia metafísica de lo eterno, y mejor dicho del Eterno. [...] —Ser, Trinidad, Creador, Verbo, Sacerdote y Víctima... — contemplándolo a través de la esencia de esos objetos vistos que son el fuego, el viento que mueve a la hierba, el agua que transfigura la sequedad del Mundo, la muerte que se modifica en vida justamente por el ejercicio del amor.

Contemplar, algo tiene de espera. O más bien es una actitud absoluta de espera. Como en el caso de todos los seres que no existían, sino en proyecto, y que esperan la existencia para el tiempo, fuera del tiempo, o que, ya existiendo, esperan se traicione a la traición del tiempo, a fin de existir en verdad, incluso desde los días de la existencia temporal. [...] los personajes de Tarkovski contemplan, esperando mediante la contemplación.³⁰

Uno de los rostros y miradas que, junto con el infantil de *La infancia de Iván*, provoca estas características y prevalece en el cine del director ruso, es el de la mujer. Ellas juegan un papel sustancial en sus películas y esto se debe a que cuando él era niño, su padre, el poeta ruso Arseni Aleksándrovich Tarkovski, abandonó a su familia, por lo que el pequeño Andrei vivió rodeado y criado por la imagen femenina: su madre, su abuela y su hermana, a las que siempre reconoció como modelos a seguir. Aquí, los personajes resaltan en los siete largometrajes: la madre y Masha (la enfermera), en *La infancia de Iván*; la *Loca*, en *Andrei Rubliov*; Hari (la ex esposa), en *Solaris*; Aliocha (la madre) y Natalia (la esposa), en *El espejo*; Zhena (la esposa) y la hija del Stalker, en *Stalker*; Eugenia y la esposa de Domenico, en *Nostalgia*; María, en *El sacrificio*. Las mujeres tienen similitudes, físicas y de personaje en todas las películas. Son rubias, altas, delgadas (sólo Hari y la esposa del Stalker son castañas) y fungen el papel de la madre o la esposa del protagonista (la madre de Iván, Aliocha, Natalia), o bien, poseen un vínculo sentimental cercano con él (la *Loca* y Eugenia). Incluso existe un parecido real con la verdadera madre de Tarkovski.

³⁰ Manuel Capetillo, *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andrei Tarkovski*, Laberinto, 2010, México, p. 81.



Los tipos de rostros se presentan en dos tiempos: pasado y presente. En el primero se hallan los rostros inanimados, aquellos que se encuentran en fotografías y los que transcurren en el mundo onírico (*La Infancia de Iván*, *El espejo*, *Nostalgia*); en cambio, los rostros presentes, como su nombre lo dice, son los que están en el momento de la acción, en la realidad en la que viven. En la mayoría de los casos, los rostros femeninos se representan en fotografías y en proyecciones oníricas, porque es el lugar preciso para el recuerdo, la memoria y el tiempo. La visión tarkovskiana se lleva a cabo y la construcción poética de la mirada y el rostro se conciben por medio de las propiedades de la memoria.

Es este el origen de la representación en el rostro el que le da sus propiedades: la representación es funcional y analítica, asegura la reconocibilidad de lo representado, cómo debe reconocerse el rostro para asignarse identitariamente a un individuo; también es sintética y global, aspira a la emoción, y tal vez de ese modo llegue a la rememoración, exactamente igual que un rostro puede conmover de un vistazo, y desde ese momento existir, inconfundible, como entidad.³¹

Uno de los ejemplos para observar la importancia del rostro, la mirada y el close up es en *La infancia de Iván*. Este plano cinematográfico domina la película y permite percibir, desde la primera hasta la última secuencia, la transformación del niño.

Cuando inicia la película el primer plano es un close up de Iván detrás de una telaraña. Muestra el rostro de un niño inocente, feliz, que pasea y vuela por el bosque. En el lugar se encuentra la mamá de Iván junto a un balde de agua. Bebe de él y la mira. La cámara hace un acercamiento brusco al rostro de la madre. Todo es un sueño. Iván despierta acelerado y lo primero que hace es tocarse la cabeza, el rostro. Sale del lugar de donde dormía. La cámara

³¹ Aumont, Op. cit., p. 19.

lo encuadra con un plano holandés. A partir de ese acontecimiento la mirada de Iván deja de ser la misma, ya no es la de un niño, sino la de un adulto, actúa como tal, les responde y se rebela ante sus superiores. Pelear en la guerra es lo único que le interesa. La muerte de su madre se convierte en la culminación de su infancia. En la parte final de la película, una toma en close up de casi seis segundos encuadra el rostro de Iván decapitado, y gracias al montaje, El siguiente corte es una toma en contrapicado de la madre de Iván, que mira hacia abajo. Pensaríamos que observa a su hijo decapitado, pero no, Iván bebe agua del balde y por fin se vuelven a reunir en la playa, desde un plano terrenal o tiempo interno. El rostro y la mirada de Iván irradia de felicidad. Retorna a ser el niño feliz que no conocía la guerra.

Tarkovski conecta el inicio con el final, nos da indicios de lo que le sucederá a Iván. La acción de tocarse la cabeza en la segunda secuencia remite a la penúltima donde es decapitado. Así mismo, el uso del close up nos muestra la importancia de encuadrar a Iván con ese tipo de planos en casi todas las escenas de la película.

El rostro y la mirada infantil se vuelve a presentar en la demás filmografía de Tarkovski, por ejemplo, en Boriska, en *Andrei Rubliov* que, ante la incertidumbre de la realización de la campana. El niño llora, no sabe cómo logró aquella tarea; sin embargo, la mirada de Rubliov tras perder la fe y negarse a pintar, se reivindica con la milagrosa forjación de la campana, así que decide acompañar a Boriska a emprender esa profesión y él a pintar frescos y llevar a cabo su obra maestra: La Trinidad.

2.3 Travelling

En los postulados teóricos de Tarkovski, él requiere la observación para recrear la realidad, pero no sólo se queda en aprehenderla y materializarla, el espectador es participe de esta acción; por ello, el empleo de travellings y de planos secuencia —recursos imprescindibles en el lenguaje cinematográfico tarkovskiano, ya que ambos se articulan perfectamente para mostrar la realidad en una sola toma—, que tienen la finalidad de contemplar los hechos, de observar el tiempo en cada plano, como si fuera una situación cotidiana de dos personas en medio de una charla o la caminata diaria de cualquier individuo. Este movimiento de cámara se adapta perfecto a la visión poética del realizador ruso.

Sven Nykvist, cinefotógrafo de *El Sacrificio*, relata que lo primordial durante el rodaje “era la composición, los travellings, y las, literalmente hablando: imágenes en movimiento” y “A diferencia de Ingmar, Tarkovski no sabía nada de los planos antes de llegar al lugar de rodaje y pretendía averiguarlo montado en el travelling, pegado a la cámara. Se le iban las horas en eso”³².

Sin embargo, la razón por la que no prescindía del travelling remonta desde sus estudios en el Instituto Estatal de Cinematografía de la Unión Soviética (VGIK), debido a la rigurosa instrucción:

Era un perfeccionista tozudo, pero sabía escuchar, al menos cuando tenía confianza en alguien. A veces se quedaba literalmente bloqueado por lo que le habían enseñado en la escuela de cine rusa. Yo conocía esa reacción por haber trabajado con Barabas y Polanski. También ellos habían sido adiestrados duramente en las escuelas de cine de la Europa oriental, quizá las mejores del mundo pero con unos manuales de instrucciones demasiado severas en relación con los de Occidente. A veces había razones puramente prácticas para actuar así. [...] Parece ser que les enseñaron que cuantos más travellings se hagan será mejor el resultado porque son muy cinematográficos. Yo nunca he hecho tantos travellings como con esos tres directores. Pero en el caso de Tarkovski, la escuela había ido tan lejos como prohibir algo tan práctico como una simple panorámica oblicua.³³

Los tipos de travelling utilizados en el cine de Andrei Tarkovski son de avance y de retroceso, lateral y vertical. La función primordial de este movimiento de cámara es observar y describir la acción de la situación y de los personajes, aunque también desempeña otros cometidos.

La carrera de Tarkovski empieza y culmina con un travelling vertical. El inicio de *La infancia de Iván* y la última escena de *El sacrificio* encuadran a un niño junto a un árbol y la cámara asciende hasta lo más alto de las ramas. En su primera película la cámara muestra el punto de vista sobre la dirección que toma Iván; en *El sacrificio* se emplea para concluir la

³² Sven Nykvist, *Culto a la luz: Conversaciones con Bengt Forslund sobre el cine y su gente*, Ediciones del imán, España, 2002, pp. 186-187.

³³ *Ibid.*, p. 189

historia: vemos al niño acostado en el piso delante de un árbol seco y la cámara se eleva. Esta secuencia simboliza la fe y la esperanza que recae en el infante.

Por otra parte, el travelling de avance afianza la carga dramática. En Andrei Rubliov cuando los hombres preparan el ascenso de la campana para la contemplación del príncipe, la cámara se desplaza suavemente, rebasa a los obreros hasta llegar a Boriska, quien se encuentra a unos metros de ésta. La tensión e incertidumbre abruman al joven, así como a los trabajadores y al pueblo. Desconocen si resistirá antes de la inauguración.

También el travelling de avance posee la función de “expresión de la tensión mental”³⁴, donde el personaje entra en pánico o fuera de control, principalmente con movimientos rápidos y bruscos de la cámara. Esto sucede en la mencionada escena del primer sueño de *La infancia de Iván*, cuando la cámara rápidamente se acerca al rostro de la madre e Iván despierta. Uno de los travellings de avance más arduos fue realizado en *Stalker*, en una toma en picado de más de tres minutos, cuando el Escritor, el Profesor y el Stalker yacen en el piso para dormir. La cámara pasa por encima del guía que recita un pasaje bíblico y se muestran distintos objetos a flote: jeringas, imágenes de santos, cubiertos, dinero y fotografías. El tono de la imagen cambia a sepia y en voz en off se declama el pasaje bíblico.

El travelling lateral es el más usado en las películas de Tarkovski y el que mejor cumple con la tarea descriptiva de “acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento”. El ritmo del travelling es acorde a la situación. Su virtuosidad reside en desplazamientos lentos, sosegados y, por momentos, imperceptibles. Además, los planos generales acompañan este movimiento de cámara para una observación amplia del entorno y del suceso. El director acude al travelling lateral para mostrar los momentos más importantes de la historia, con él resuelve los conflictos narrativos y de imagen, como en *Nostalgia* y *El sacrificio* (el recorrido con la vela y la casa en llamas).

En *Nostalgia*, Gorchakov intenta cruzar la piscina de extremo a extremo con una vela encendida, pero cada que se extingue el hombre regresa al punto de partida. Con el vaivén del travelling (de izquierda a derecha [y viceversa]) seguimos la acción del protagonista, al parecer una tarea fácil, pero se vuelve complicada y desgastante. El movimiento de cámara

³⁴ Tipos de travellings retomados de Martin, Op. cit., p. 53.

nos introduce a la atmósfera de la secuencia. Ver a un hombre fallar su objetivo resulta una situación de angustia y desesperación para el espectador. Además, el gastante físico de Gorchavok se hace notorio al final de la secuencia.

En el caso de *El Sacrificio*, la cámara sigue la acción de Alexander, que camina y corre hacia todos lados al borde de la locura. De fondo: la casa en llamas. Los amigos y los patrulleros tratan de contener al sujeto. Al igual que en la secuencia de la vela, el travelling lateral se mueve de un lado a otro y regresa, capta las acciones sucedidas durante el incendio: el atisbo de Alexander hacia la casa quemándose. La confesión del acto a sus amigos. La interrupción de la charla de Alexander y María, por parte de Adeilade. La huida de Alexander de los conductores y sus amigos. El traslado en la ambulancia y el proseguir de María tras ésta, y el desconsuelo de Adeilade por la casa destruida.

Durante las películas de Andrei Tarkovski las regresiones de cámara son escasos. Cuando se toma un punto lejano a uno próximo, a menudo usa el zoom out. No obstante, en algunas circunstancias emplea el travelling de retroceso, tal es el caso de la escena final de *Solaris*, que posee la función de “alejamiento en el espacio” e “impresión de soledad, de abrumamiento, de impotencia y de muerte”. El desplazamiento de cámara posibilita la observación entera del lugar; por ejemplo, en el final de *Solaris*, la cámara se aleja y la casa donde habita Kevin es la única en el sitio y pertenece al océano de *Solaris*.

Los distintos tipos de travelling permiten que la mirada del espectador siga las acciones del personaje y se centre en los sucesos para observar detenidamente lo que le rodea a éste. Por lo tanto, la imagen y la puesta en escena son de suma importancia, pues son los elementos que permiten mantener al espectador inmiscuido en la atmósfera tarkovskiana sobre lo que existe delante de la cámara, ya que los símbolos y metáforas permean en su cine. Produce una carga dramática considerable en la escena, así como en la experiencia cinematográfica del público.

2.4 Disimilitud entre el plano secuencia y la toma larga

A medida del desarrollo tecnológico y creativo en el cine varios directores utilizaron el plano secuencia para solucionar problemas narrativos y de imagen, como F.W. Murnau, Orson Welles, Max Ophüls, Theo Angelopoulos, Alfred Hitchcock, Jacques Tati, entre otros. Cada quién con un propósito, realizando una construcción y función distinta. Actualmente, también otros cineastas hacen uso de este recurso: Joaquín Oristrell, Alfonso Cuarón, Juan José Campanella, Gust Van Sant, Sebastian Schipper, Béla Tarr, Cristobal Arteaga, Shahram Mokri y Alejandro González Iñárritu.

El plano secuencia es una unidad narrativa que dispone el cineasta para filmar una toma continúa, sin cortes, en un tiempo prolongado; es una de las técnicas cinematográficas más complicadas debido a la dificultad de planificación y elaboración: coreografía de los actores y del equipo de filmación, así como la articulación de elementos del lenguaje cinematográfico.

El plan séquence intenta desarrollar a lo largo de una sola toma, variando encuadre por medio de movimientos de cámara o zoom, una acción íntegra tan prolongada como para que pueda considerarse una secuencia completa. El término [...] comenzó a ser promovido desde los '40 (*El ciudadano* mediante) como casi sinónimo de modernidad cinematográfica, por su contraposición con la planificación analítica que mediante planos variados y montaje acostumbraba ejercitar la narrativa clásica³⁵.

Es importante tener una aproximación sobre este recurso cinematográfico, ya que el cine de Tarkovski toma como base el plano secuencia en momentos importantes, por lo que es posible determinar una tipología de éste: la memoria personal y el tiempo interior, la resolución y la esperanza pueril. En sus últimos largometrajes emplea cada vez más planos secuencia.

Sin embargo, antes de iniciar el estudio de la tipología poética del plano secuencia es necesario precisar la disimilitud entre el plano secuencia y la toma larga, ambas se caracterizan por una duración amplia, pero presentan propiedades diferentes.

³⁵ Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 44.

Mario Rajas Fernández, en su tesis doctoral *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*, parte de tres unidades de segmentación fílmica para el estudio del plano secuencia: proceso, constituido por capa³⁶ y toma; discurso, formado por el plano (límite formal por dos cortes); contenido, compuesto por escena y secuencia (estructura narrativa y dramática).³⁷

Establece la falta de unidad (plano y secuencia) en los términos elaborados por críticos y teóricos franceses y estadounidenses sobre el plano secuencia, así como su aplicación en las estructuras paradigmáticas, a los que califica como erróneos, confusos e inconclusos. Tal es el caso de este último país, quien lo denomina *Long-Take*.

Rajas propone el plano secuencia como una “Unidad estructural en continuidad que integra, en términos de equivalencia durativa, un plano, como organización formal del discurso, y una secuencia, como componente básico del contenido”³⁸.

En cambio, la toma larga excluye una de estas unidades:

Estas secuencias se componen, además de la toma larga, de otra serie de planos o insertos para cubrir su duración completa. Por lo tanto, la toma larga es entendida como una técnica de construcción de unidades de discurso tipo plano atendiendo a su propio diseño y ejecución, a sus características técnico– expresivas, y no tanto a su contenido a nivel estructural configurando posibles escenas, secuencias o cualquier otra unidad codificada de dicho contenido³⁹.

Es decir, una toma larga —secuencias en desarrollo—, se concentra en el proceso de realización (en lo técnico) y en introducir planos de protección. Su principal interés es el plano como forma discursiva, por lo que prescinde de la unidad de contenido, carece de alguna estructura narrativa. Se constituye por escenas y no secuencias.

Si bien, *Nostalgia* contiene uno de los planos secuencia más largo en la carrera de Tarkovski, muchas de las secuencias de la película cumplen con los principios descritos de

³⁶ En la postproducción es la unidad de información donde se almacena material audiovisual.

³⁷ Mario Rajas, *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*, (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, España. 2008, p. 59.

³⁸ *Ibid.*, p. 128.

³⁹ *Ibid.*, pp. 138-139.

toma larga. Incluso el objetivo de Lanci y Tarkovski: mostrar el cambio de luz, se lleva a cabo gracias a tomas largas. Por ejemplo, la escena de la habitación de Gorchakov es una toma de cuatro minutos, sin cortes, con cámara fija. El actor pasea por el lugar hasta acostarse y observamos el cambio de noche a día gracias a las variaciones de luz. La secuencia no detenta unidad de contenido, es antinarrativa, no sucede nada que enriquezca la historia. También la secuencia de la veladora es una toma larga y no plano secuencia, ya que, si bien ésta dura nueve minutos, posee otra escena que conforma la secuencia. Muchas de los planos secuencia, que se creían como tal, son sólo tomas largas que cuenta, a partir de varias escenas, un pedazo de la historia.

3. Tipología poética del plano secuencia

3.1 El tiempo interior: la memoria y el sueño personal.

Para los que somos ateos nuestro dios es la memoria, ésta es una forma de volver a esos momentos que ya no están, a las vidas que no ocurrieron, al tiempo que ya pasó. La memoria contiene aquello que fuimos y que no podremos volver a ser. Es una forma definitiva del recuerdo.

Rafael Pérez Gay

Desde el primer capítulo apreciamos que la memoria es una de las principales formas de construcción poética para Andrei Tarkovski. Episodios fílmicos basados en recuerdos hilados entre la verdad y la ficción.

Una de las características fundamentales en los protagonistas tarkovskianos es sumergirse en un estado, en un tiempo interior (sueños y recuerdos, insondable; el cual comprende un lugar de enajenación y meditación para el personaje, principalmente, luego del derrumbe emocional por el que atraviesa o por el desconcierto de ciertas acciones. Ellos poseen la capacidad de evocar sucesos significativos de su vida y Andrei busca avivarles la memoria y crearles un pasado al cual retornar. La realidad —el presente— pasa a un segundo plano y el recuerdo se vuelve vívido. La vida otrora allana sus pensamientos.

[...] cuando se repara en que el sueño, de tiempo en tiempo, atravesando los más espesos y profundos sedimentos que épocas posteriores han ido depositando sobre las primeras vivencias de la juventud, rescata las imágenes de lugares, de cosas y de personas singulares totalmente incólumes y con su frescura originaria. [...] la profundidad de la memoria onírica recoge también imágenes de personas, de cosas y de lugares, así como vivencias de los tiempos más antiguos, que se acompañaron de conciencia débil o poseyeron escaso valor psíquico, o que habían perdido una u otro desde mucho tiempo atrás y por eso aparecen tanto

en el sueño cuanto después, en la vigilia, como algo por entero ajeno y desconocido, hasta que se descubre su lejano origen⁴⁰.

Estas vivencias son trascendentales para la trama y el desarrollo del personaje, permiten entender el pasado, su comportamiento y lo que hará desempeñar sus acciones en el porvenir. Y una de las vías idóneas para efectuar estos hechos es por medio del plano secuencia.

La propiedad de la imagen se discierne en el empleo de esta tipología. El paso de un tiempo a otro sucede por medio de la alternancia de color. Los recuerdos y los sueños transcurren en blanco y negro, sepia o algún entonalaje (reducción cromática) de la imagen, así como la propia ralentización de ésta.

El tiempo interior se comprende mejor dentro de los largometrajes de *El espejo*, *Stalker* y *Nostalgia*. En la primera, Tarkovski se apropia de los recuerdos ajenos, los vuelve aun más personales para amalgamarlos a su poética y a las circunstancias de la historia. Están presentes las reminiscencias de los exiliados españoles, la de los soldados de la segunda guerra mundial y la de la familia (madre e hijo), pero sólo en este último caso se emplea el plano secuencia.

En el inicio de *El espejo*, la secuencia del “programa”, observamos a Ignat (alter ego de Tarkovski) prender el televisor, espera el arranque de la señal y da pauta a una sesión de hipnotismo para curar la tartamudez de Yuri Zhari. El suceso, más allá de plantear una historia televisiva, es una rememoración de los niños: Yuri e Ignat, y a pesar de no ver a Zhari en el resto de la película, sabemos que se trata de una regresión en la vida del personaje, para mostrarnos, a modo de prólogo, el deseo de hablar, de expresar lo que uno siente sin obstáculo alguno. Entonces, cuando la hipnotista lo sana, él sabe que es la oportunidad de transmitir un mensaje, en este caso, de contar la verdad: el significado que representa el espejo.⁴¹

Esta última parte comprende un plano secuencia filmado en blanco y negro, de tres minutos y treinta y siete segundos. El color de la imagen refuerza la identificación de que se trata del tiempo interior de Ignat y/o Zhari. Al contrario de otras secuencias en la filmografía

⁴⁰ Ludwing Strumpell, *Die Natur und Entstehung der Träume*, p. 40 apud Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños”, cuarta reimpression, en *Obras completas*, vol. IV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1991, p. 42.

⁴¹ Véase páginas 15 y 16.

del cineasta, ésta carece de espectacularidad y complejidad, pero cumple perfectamente con la presente tipología.

En *Stalker*, el lugar denominado La Zona rige sus propias reglas —según las palabras del guía—, interactúa y juega con ellos en cada rincón explorado. Es un ser vivo y enigmático. Pide respeto por aquellos invasores que perpetran el lugar para alcanzar su deseo más profundo.

El Profesor, el Científico y el Stalker conversan acostados en el piso. La última vez que se ve al Stalker está con los ojos abiertos. Una voz de mujer en off recita un poema. La siguiente secuencia es en color sepia, plano secuencia de tres minutos y dieciocho segundos, es un sueño, nos adentramos al del hombre tiempo interior. La cámara se desplaza por medio de un travelling de avance en un ángulo cenital. El personaje se encuentra dormido, atrapado en su sueño, pero sin salir de La Zona. La cámara avanza, observamos varios objetos (jeringas, peces, dinero, platos, vajillas). El poema hace referencia al mismo lugar en el que se encuentran y una posibilidad de lo que sucedió ahí: “Y hubo un gran terremoto. Y el sol se oscureció como una rejilla hecha de cabellos. Y la luna se volvió como la sangre... Y las estrellas del cielo cayeron a tierra, como una higuera pierde sus higos inmaduros cuando se sacudió por un fuerte viento”.

Antes de recostarse en el piso, el Stalker tiene dificultades con sus acompañantes, duda de ellos, pero el sueño implica un momento de reflexión y reivindicación para continuar con el viaje a pesar del comportamiento e ideas de sus compañeros. Como bien menciona Olga Osorio: “[...] la caída al suelo constituye un motivo en la obra de Tarkovski que el personaje afronta un momento de cambio vital decisivo”⁴².

Otro caso similar sucede en *Nostalgia*, cuando Gorkachov lo vemos acostado en el piso y en la siguiente secuencia se encuentra en un sueño, camina en medio de una calle, con papeles, maletas y ropa tirada. La cámara se desplaza suavemente. El actor se detiene frente a un ropero con espejos. Un zoom in lo toma de espaldas y se le escucha decir: “¿Por qué tengo que pensar en esto? Tengo suficientes preocupaciones. ¡Dios mío! ¿Por qué hice eso? Eran mis hijos, mi familia, carne de mi carne, sangre de mi sangre. ¿Pero cómo pude hacerlo?

⁴² Osorio, Op. cit., p. 44.

¡Años sin ver el sol, temiendo la luz del día! ¿Por qué? ¿Por qué esta tragedia?”. El protagonista mira uno de los espejos y no aparece su reflejo, sino el de Domenico. Esta sumisión onírica ocurre tras el diálogo que ambos personajes efectuaron anteriormente, donde Domenico le pide a Gorkachov cruzar la piscina de Santa Catarina, de extremo a extremo, con una vela encendida para salvar el mundo. La omisión de su verdadero rostro en el espejo se debe a que está pensando como si fuera Domenico. Se encuentra en sus pensamientos y le inquieta su pasado. Lo dicho hace referencia al encierro obligatorio de la familia de Domenico para evitar el apocalipsis. Así que el sueño es una reflexión que le extenúa al protagonista para saber si cumplirá su palabra.

Una de las particularidades de esta tipología es la capacidad que tiene Tarkovski para crear una secuencia dentro de otra. La que ocurre en el presente del personaje y la de su tiempo interior. Motivo por el cual mucho de los planos secuencia de este cineasta ocurren en los recuerdos o sueños.

3.2 La esperanza pueril

La infancia es edad atroz para el olvido, inolvidablemente bella.

Ricardo Garibay, *Vamos a la huerta de Toro Toronjil*

Andrei Tarkovski planteó temas recurrentes en toda su obra. Eran cuestiones que vinculaba con sus raíces, según afirmaba. En ninguno de sus largometrajes olvidó el primer periodo de vida del ser humano: la infancia. En el título de su ópera prima contiene explícito el asunto y el nombre del personaje pueril: *La infancia de Iván*; en *Andrei Rubliov* encontramos a Boriska, encargado de forjar la campana; en *Solaris*, los niños que juegan en el patio de Kris; en *El espejo* a Ignat y Alekséi; en *Stalker*, la hija del Stalker; en *Nostalgia*, el hijo de Domenico y la niña de las ruinas; en *El Sacrificio*, el hijo de Alexander.

Este tipo de plano secuencia se emplea al inicio y/o final de la película, funciona a modo de prólogo y epílogo. La decisión de mostrar en el desenlace a un niño simboliza la esperanza que recae en éste, tras los errores y excentricidades que cometió el adulto y el derrumbe moral y psicológico que lo afecta.

Luego del viaje emprendido por parte del profesor, el escritor y el Stalker a La Zona, el guía lamenta la falta de fe en sus compañeros y garantiza no volver a tener esperanza en la gente. Su esposa lo tranquiliza y lo acuesta, relata el sufrimiento por haberse casado con un stalker; pero menciona que, en caso de no hacerlo, en su vida tampoco habría felicidad ni esperanza. En la siguiente secuencia aparece la hija del Stalker, lee un libro en el comedor. En la mesa destacan dos vasos y un frasco. La niña los mueve uno por uno. Deja caer el vaso. Tiene telequinesis.

A lo largo de la secuencia se percibe el sonido de una locomotora en repetidas ocasiones. Esta secuencia ocurre a color, al igual que las escenas dentro de La Zona, por lo que podemos afirmar que la niña pertenece a ese lugar, no es humana. En cuanto al sonido de la locomotora advierte que se acerca una nueva esperanza para la humanidad. Este argumento se reafirma con el último sonido de la película: *El himno a la alegría*, de Beethoven.

Otro rasgo en los personajes tarkovskianos es la complicación verbal. El voto de silencio como vituperio personal en el pintor Rubliov y como problema fisiológico (mudez y/o tartamudez) en Yuri Zhari, en el hijo de Alexander y la hija del Stalker. No por nada el término “niño” proviene del latín y significa “el que no habla”.

El comienzo de *El sacrificio*, una vez más, la palabra es el punto de partida para entablar el problema y lo realizan por medio de un plano secuencia. Alexander, acompañado de su hijo, plantan un árbol y le cuenta una historia sobre un monje que plantó un árbol y le pidió a su discípulo regarlo hasta florecer, lo cual hizo durante tres años y el monje desde una montaña vio el árbol lleno de flores. Después de contar la historia llega Otto y uno de los temas que tocan es el de la esperanza.

Por otro lado, en la última secuencia de la película, aunque no es un plano secuencia, sino más bien una toma larga, que cabe destacar, porque el niño yace en el suelo, frente al árbol de la secuencia comentada anteriormente, después de regar el árbol. Y por primera vez lo oímos hablar: “En el principio era el verbo. ¿Por qué, papá?”. Con un travelling ascendente, la cámara capta al niño hasta tomar lo más alto del árbol. De nuevo simboliza la esperanza tras las acciones que cometió su padre al incendiar su casa. El hijo espera a florecer el árbol, al igual que el árbol, como lo hizo el discípulo del monje.

3.3 La resolución

El plano secuencia de la resolución es el más importante para Tarkovski, porque, como su nombre lo indica, emplea este recurso para solucionar los problemas de la historia. En los aspectos técnicos, el uso de planos abiertos muestra el contexto del problema, la cadencia de la cámara es acorde al trote del personaje; la toma lo acompaña y capta todas las acciones en su andar por el espacio escénico.

El protagonista es consciente de la situación por la que atraviesa, reconoce las consecuencias si no acepta la tarea que se le otorgó. Cuando toma la decisión, realiza ciertas acciones para alcanzar su objetivo y resolver el problema central de la trama. No obstante, en todos los casos, antes de realizar dicha labor alguna persona influye en su pensamiento, lo persuade. El manipulado toma el riesgo a fin de evitar el vaticinio. Principalmente, estos temas giran en torno a temas comunes en la filmografía del director, como lo veremos en los siguientes ejemplos.

En *Nostalgia* la persuasión se presenta por parte de Domenico, quien tuvo retenida a su familia durante siete años por temor al apocalipsis; sin embargo, tras enterarse de la inmolación de Domenico, Gorchakov recuerda su pacto de cruzar la piscina, de extremo a extremo, con una vela encendida. El poeta cumple su palabra, pero la tarea lo lleva a la muerte. Esta acción se cuenta en una toma larga, pero la secuencia que deriva tras la acción que cometió, pertenece a la tipología de la resolución. El escritor yace junto al perro de Domenico en un tiempo interior. Es una secuencia en blanco y negro. Un travelling de retroceso los toma, se muestra ruinas italianas y en medio de ellos, una cabaña como con las que aparecían en sus sueños, donde evoca su vida en Rusia.

Por otra parte, en *El sacrificio*, luego del anuncio televisivo sobre el inicio de la confrontación bélica, Alexander ofrece guardar silencio, destruir sus cosas materiales y entregar a su hijo a dios, a cambio de regresar todo a la normalidad. Por su parte, Otto le asevera que si se acuesta con María todo volverá a ser como eran antes. Ante esta charla, el hombre acude a la casa de ella, le pide amarlo, pero María únicamente lo tranquiliza y lo abraza. Después, Alexander despierta en su casa, todo parece normal, aun así, decide

prenderle fuego a su casa y conseguir su objetivo. En un plano secuencia de seis minutos con nueve segundos, la cámara, a través de un travelling, sigue la actividad de Alexander mencionada en el capítulo anterior. La quema de su casa opta por poner fin a los sucesos descritos antes. Es una victoria para Alexander. Cumple su palabra.

Ambas secuencias presentan similitudes: engloban el tema del sacrificio. Gorchakov, con lo humano, entrega su vida, y Alexander, con lo material, su casa. Tarkovski aporta una reflexión acerca de la conducta de estos hombres:

[...] el significado de la existencia radica sobre todo en la lucha contra el mal dentro de nosotros mismos y de que, justo por eso, pueden en el transcurso de su vida dar, aunque sea un solo paso, hacia la perfección espiritual, ya que la única otra alternativa es, por desgracia, la degeneración espiritual, y nuestra vida cotidiana y la presión general para adaptarnos, hacen todavía más fácil el decidirnos por esta última alternativa⁴³.

La influencia en los pensamientos de Gorchakov y Alexander recaen en Otto y Domenico, aunque Alexander inicia el pensamiento del sacrificio, Otto termina por incrementar su deseo. Asimismo, son la penúltima secuencia de sus películas. Nostalgia culmina con un plano secuencia del tiempo interior y de resolución; *El sacrificio* otorga una senda, a modo de epílogo, el cierre de la película con un plano secuencia de la esperanza pueril.

⁴³ Tarkovski, Op. cit., p. 224.

4. La fuente sonora

El alma de algunos hombres flota en la música, como la de Baudelaire en los perfumes. No sabemos cuál es más inmediata, si la impresión acústica o la visual; pero nos consta que los adultos dejan de oír a fuerza de ver, frente a la pantalla al menos.

Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, *Fósforo, crónicas cinematográficas*

En *Esculpir el tiempo*, en “La música y el sonido ambiental”, Tarkovski expone algunos de los principios teóricos sonoros que utiliza, por ejemplo, a pesar de considerar la música como un recurso prescindible en el cine (aunque él nunca abandonó su uso, sólo lo disminuyó en sus últimos largometrajes) consideró que, “[...] más que sólo intensificar la impresión de la imagen visual, proveyendo una ilustración paralela de la misma idea: abre la posibilidad de crear una nueva impresión transfigurada del mismo material; algo en esencia diferente”⁴⁴. El final de *Stalker* es un ejemplo.

Pero con forme avanza y adquiere experiencia en la labor cinematográfica es consciente de su objetivo, reconoce a la imagen y al sonido como dos elementos complementarios, necesarios para reforzar el impacto visual, para encontrar e implementar diferentes niveles de significación, así como trastocar las emociones del espectador y, en lo poético, lograr evocaciones emocionales en determinados momentos de la historia.

Aunque muchas ocasiones el sonido es inadvertido por el público, siempre desempeña una función primordial. En el caso de Tarkovski y sus colaboradores, la forma en cómo emplearon el sonido es interesante. Éste se caracteriza por la monofonía, además, siguió el camino de Ingmar Bergman y Akira Kurosawa en priorizar el sonido ambiental, en especial con el agua y el fuego. El vococentrismo, verbocentrismo y la epifanía sonora son otros de los aspectos que destacan.

⁴⁴ Tarkovski, Op. cit., pp. 171-172.

4.1 La epifanía sonora

En arte el conocimiento es siempre una nueva y única visión del universo, un jeroglífico de verdad absoluta que es recibido como una revelación, como un deseo súbito y quemante por aprehender intuitivamente las leyes del universo: su belleza y su fealdad, su ternura y su crueldad, su infinitud y sus límites.

Andrei Tarkovski, *Esculpir el tiempo*

“La concepción de las imágenes”, dice Tarkovski, “está gobernada por una dinámica de revelación.”⁴⁵ Aunque la cita previa sólo atribuye la revelación a la imagen, también se encuentra ligada a la narrativa y al sonido; no por nada se le conoce como epifanía al momento de revelación en la narrativa. Por lo tanto, consciente de las facultades y el poder de estos elementos, Tarkovski los emplea para reafirmar y concretar la epifanía. La narrativa relata el momento, la imagen visualiza el cambio y el sonido agrega o intensifica la sonoridad.

La fuente sonora emerge como revelación. Para cumplir esta función se lleva a cabo un proceso: la propagación de la fuente sonora; la escucha acusmática o escucha visualizada; la escucha causal y su identificación; y la forma de comunicación del sonido (fuera de campo in/off)⁴⁶.

Cuando se propagan los sonidos en las películas de Tarkovski algunos los distinguimos a la brevedad, son audibles y pertenecen al paradigma clásico. La mayoría de las ocasiones son acompañados por la imagen: la respiración, el objeto que cae y se quiebra, los pasos de una persona o el roce entre las hojas del árbol.

En cambio, a partir de *Solaris* el sonido es más complejo, irreconocible; percibimos los registros sonoros pero la identificación causal es nula. Desconocemos la producción, es decir, si son creados con un instrumento musical, un objeto material en específico o una herramienta de trabajo, como el sonido de la motosierra en *Nostalgia*.

Los sonidos pueden ser comprendidos por medio de la escucha causal —una de las actitudes de escucha planteadas por Chion—, que parte del sonido emitido y se centra en la

⁴⁵ Ibid., p. 48.

⁴⁶ A excepción del primero, son elementos teóricos retomados de *La audiovisión*, de Michel Chion.

causa de éste; mientras la identificación causal pretende reconocer la sonoridad, ya sea por su naturaleza o por su historia⁴⁷.

Sin embargo, es necesario discernir entre otros tipos de escucha ligadas a la imagen y al sonido. La escucha acusmática, “aquella en la que se oye el sonido sin ver su causa, puede modificar nuestra escucha y atraer nuestra atención hacia caracteres sonoros que la visión simultánea de las causas enmascara, al reforzar la percepción de ciertos elementos del sonido y ocultar otros”⁴⁸. Por su parte, la escucha visualizada siempre está “acompañada de la visión de la causa/fuente”⁴⁹. Lo acusmático engloba el fuera de campo, ya que no vemos lo que se escucha en el tiempo dado. Se clasifica en *in* (el registro sonoro aparece en la imagen) y en *off* (lo sonoro no está en la imagen, pertenece a otro momento que no se muestra en pantalla)⁵⁰.

En un momento de intriga y suspenso en *Andrei Rubliov*, Boriska y su equipo de trabajo se preparan para inaugurar la campana. El pueblo y el príncipe se reúnen para observar y escuchar la primera campanada. Los nervios carcomen a todos, principalmente a Boriska, quien afirmó conocer el secreto de realización. Uno de los obreros es el encargado de mover el badajo. La cámara muestra esta acción en distintos momentos y se intercala con la mirada de los espectadores. El sonido del badajo persiste y se entremezcla con la conversación de dos hombres de la realeza. El niño, sentado en el piso, sigue intrigado. En el siguiente corte aparece Rubliov de espaldas; de repente, oímos la campanada, éste voltea y la gente aplaude. La epifanía ocurre. Y *la Loca*, la mujer que salvó años antes, también aparece en ese momento. Cruzan miradas.

Boriska se aleja y llora, Rubliov lo consuela y el niño declara que desconocía el secreto para forjar la campana. Ante este hecho Andrei Rubliov recupera la fe, renuncia al voto de silencio y decide volver a pintar. La epifanía sonora se lleva a cabo con la primera campanada y la acción de Rubliov al oírla. El movimiento de cabeza del monje cuando el badajo roza el metal atañe a la escucha visualizada y refuerza la revelación. Así mismo, el sonido está en

⁴⁷ Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, España, 1993, pp. 33-35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

fuera de campo (off): lo oímos, pero la fuente sonora no proviene de la imagen en pantalla, corresponde a la escucha acusmática (se oye el sonido sin ver la causa), aunque sabemos que se trata del sonido de una campana por las escenas anteriores (escucha e identificación causal). No obstante, el momento epifánico posee otra revelación. En el momento en que Rubliov voltea tras el sonido de la campana, avista a *la Loca*, a quien el pintor salvó de los tártaros y mantuvo bajo su cuidado después del ataque, hasta que, tiempo después, ella decide irse con los tártaros. Y ahora, se encuentran de nuevo, un segundo después de la inauguración de la campana.

En *Solaris*, por ejemplo, la epifanía sucede por medio de música extradiegética cuando Kris Kelvin se encuentra acostado en su cama luego de enterarse de la muerte del Dr. Gibarian. El personaje emerge en un sueño profundo, con respiración exaltada, pareciese que tuviera una pesadilla. Se escucha un sonido inaudible, bajo, y en el siguiente corte aparecen los labios de una mujer que no hemos visto a lo largo de la película. Un zoom out abre poco a poco el panorama y aumenta la intensidad de la música (dinámica). El tiempo de la pieza es lento (agógica), con el propósito de transmitir un sentimiento nostálgico⁵¹, principalmente para Kris. La imagen revela a Hari, su exesposa, quien falleció hace tiempo. Entonces, cuando la mujer aparece en la habitación ocurre la revelación. ¿Cómo es que alguien muerto revive?

4.2 El vococentrismo y verbocentrismo de la poesía

Necesito una película, un poema —¿acaso no llegan por diferentes caminos al mismo punto?— ligero como el hueso de cereza negra que cae en un plato de porcelana, como el ojo de cristal de un juguete hundido en una penumbra de muchos años.

Gaspar Orozco, *Autocinema*

⁵¹ “Dinámica y Agógica”, (s.f.), Recuperado el 19 de junio del 2019. Disponible en <http://laclasedemsica.blogspot.com/2007/03/dinmica-y-aggica.html>:

Para entender la construcción de la poesía en el cine de Tarkovski es necesario estudiar el montaje. El cine soviético fue un gran aportador y revolucionario en este elemento del lenguaje cinematográfico. Desde Sergei Eisenstein, durante la época soviética, hasta la actualidad en el cine ruso con Andrey Zvyagintsev, las películas destacan por la calidad de producciones, que exhiben la destreza del empleo del lenguaje cinematográfico y la ejecución técnica de éstas.

La industria cinematográfica soviética trascendió con largometrajes que vanagloriaron la historia del país y a sus personajes, se realizaron adaptaciones literarias, se buscó enaltecer el socialismo y también se criticó al mismo. Las películas de amor, comedia y drama no faltaron. Con el paso del tiempo el valor histórico prevalece, muchos de los largometrajes imperaron sólo durante su estreno, otras, en cambio, obtuvieron éxito por parte del público y la crítica e inmediatamente se convirtieron en clásicos del cine. Además, consolidó la carrera de directores de la talla de Dziga Vertov, Pudovkin, Sergei Eisenstein, Yuliya Solntseva, Lev Kuleshov, Nikita Mijalkov, Larisa Shepitko, Mijaíl Kalatózov, Andrei Tarkovski, Sergei Parajanov, Alexandr Sokúrov, Elem Klímov. Sin embargo, su mayor aportación fue el montaje, elemento propio del cine, parteaguas indiscutible que asentó los principios del montaje gracias a cineastas como Vertov, Kuleshov y Eisenstein. Este último el más importante y el primero en teorizar sobre las características y tipología de este elemento en sus libros *El sentido del cine* y *La forma del cine*. Desde su ópera prima, *La huelga*, y más tarde con *El acorazado de Potemkin*, Eisenstein impresionó y demostró sus habilidades como director y el impacto visual, narrativo y psicológico que puede causar el montaje.

Uno de los directores que disentía con Sergei Eisenstein fue Andrei Tarkovski, quien su concepción sobre el montaje era más filosófica, a partir del funcionamiento con el paso del tiempo; para él, el componente primordial de la imagen cinematográfica es el ritmo. Los planos se unirán sin problema, porque “ellas mismas se editan, se unen de acuerdo a su propia e intrínseca estructura. [...] una estructura autoorganizada toma forma durante la edición gracias a las propiedades distintivas conferidas al material de trabajo”⁵² (el tiempo). Este empalme se debe a que el tiempo genera el ritmo que vive y circula en cada toma, el cual está determinado a lo que Tarkovski llamó “presión del tiempo” (el transcurso del tiempo que

⁵² Tarkovski, Op. cit., pág. 127

fluye con fuerza endeble o potente capaz de unir las tomas; pero depende de la consistencia del flujo si la articulación será correcta).⁵³

Recordemos que Tarkovski busca despertar, a través de concatenaciones poéticas, emociones en el espectador sin forzar la fruición cinematográfica. Eisenstein, por su parte, introduce un conflicto entre los planos, por lo que el montaje interviene forzosamente y obliga al espectador a sentir estados emocionales. La degollación de la vaca, en *La huelga* (1925), es un ejemplo.

Las películas de Tarkovski poseen un montaje expresivo, es decir, los planos tienen el objetivo de plantear una sensibilidad, sentimiento o idea, principalmente se basan en desorientar al espectador para que la película o, mejor dicho, la idea expresada sea más real y efusiva entre los espectadores⁵⁴.

El montaje enlaza todas las piezas, construye la idea. En los capítulos dos, tres y cuatro de esta investigación se estudió la toma larga, el plano secuencia y el sonido, lo que nos sirve de base para aterrizar estas propiedades en el presente apartado con la poesía. Existen diversos tipos de montaje, según sea el teórico que desarrolle. Aquí, retomo el externo, interno y sonoro.

El montaje externo destaca por la yuxtaposición entre dos planos, posee un ritmo rápido debido a los cortes realizados y con nutridos encuadres. En *La infancia de Iván* y *Andrei Rubliov* encontramos este tipo de montaje con muchos cortes, algunos muy rápidos debido a la variedad de diálogos.

El interno, también conocido como montaje en el plano, es utilizado en tomas largas y en planos secuencia. Registra en una sola toma los movimientos de cámara con variación en los encuadres. Lo estudiado en el capítulo de la *Tipología poética del plano secuencia* ayuda a comprender este tipo de montaje⁵⁵.

el plano–secuencia despliega o comprime durativamente el plano, alejándose de los tiempos estandarizados de un flujo de unidades de montaje externo; por otro, en el ámbito de la

⁵³ Martin, Op. cit., p. 130.

⁵⁴ Ibid., p. 144.

⁵⁵ Véase apartado 2.4 y capítulo 3.

relación con la historia narrada, uniendo tiempos distintos [...] –el tiempo psicológico y el real, el pasado y el presente, etc.– con distintas intenciones. Andrei Tarkovski era un especialista en esta sorprendente ruptura de la percepción temporal convencional, acorde con los planteamientos conceptuales de su teoría del tiempo fílmico –esculpido–⁵⁶.

Por otra parte, el montaje sonoro interviene en la poesía declamada que fluye con los movimientos de cámara y la unión de los planos, incrusta música, sonidos ambientales, diálogos de los personajes y voces externas, a fin de dar un valor añadido a la imagen, como bien afirma Michel Chion. Además,

Uno de los aspectos más enmarañados que puede presentar el montaje es sin lugar a dudas la complejidad sonora. Ello se debe a que, en cuanto materia significativa, el sonido añade a todos los demás posibles conflictos entre los planos, en el interior de los encuadres o entre las secuencias o segmentos, aquéllos que afectan al cruce entre imagen y sonido, multiplicando las posibilidades expresivas (es decir, el conflicto potencial).⁵⁷

La irrupción de lo sonoro es una de las razones por la que no todas las tomas realizadas con Tarkovski son planos secuencia. Cuando algún personaje declama un poema las tomas tienden a ser largas, de más de 30 segundos o de un minuto en adelante. En la mayoría de las películas, el montajista esperaría a cortar la escena cuando acabe de pronunciar la palabra. No obstante, con Tarkovski en ocasiones el corte se realiza en medio de la palabra o diálogo que se exprese. Ocurre una fragmentación. Lo que se creía un plano secuencia ahora es una secuencia con dos o más escenas. Dicha irrupción se le denomina sound-flow.

Karel Reisz, en *Técnica del montaje cinematográfico*, afirma que

Las palabras cobran la importancia que realmente tienen, sin que lo visual distraiga o perturbe. [...] una escena dialogada suele ser estática: importa lo que *dicen* los personajes, no lo que hacen. El juego de primeros planos, cortos y medios proporciona cierto movimiento y variedad visual, evitando el estatismo a que daría lugar su presentación en plano único. [...] A veces no conviene cortar la imagen en el mismo punto que el diálogo, dejando que éste

⁵⁶ Mario Rajas y Javier Sierra, “*El tiempo narrativo del montaje interno*”, en Prisma Social, España, 4 de junio del 2010, Recuperado el 12 de julio de 2019. Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/277267727_El_tiempo_narrativo_del_montaje_interno

⁵⁷ Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, España, 1996, p. 250.

continúe sobre un personaje que ya no habla, sino escucha. Frecuentemente tiene más importancia ver la reacción de un personaje ante la frase otro que sus mismas palabras⁵⁸.

Esta perspectiva pertenece al montaje clásico, en cambio, Andrei Tarkovski aplica el moderno: utiliza metáforas, poesía, alterna la realidad con momentos oníricos, etc⁵⁹. Realiza lo apuesto a la teoría de Reisz. Le da más peso a lo visual que a lo narrativo, a la acción que al diálogo. Realiza el corte en el momento del diálogo.

En *El espejo*, en la secuencia del poema *Primeros encuentros*, el narrador dice el siguiente verso en medio de dos escenas: “[..] corrías y me llevabas —suave— dentro de la húmeda lila [...]”. Se realiza el corte cuando está pronunciando la palabra “húmeda” sin esperar la pausa de la voz. También en *Andrei Rubliov* sucede lo mismo en la conversación donde el pintor tranquiliza a Boriska y en medio de uno de los diálogos se corta la escena que llevaba más de un minuto. Esto no afecta en la narración ni a la imagen. Lo sonoro funciona bien, pasa inadvertido, por es importante resaltar por qué se ocasiona la fragmentación del montaje interno al externo.

Por lo tanto, los dos primeros montajes se intercalan en el manejo de la poesía. Una secuencia puede contener varios cortes, pero las escenas son filmadas por medio de tomas largas o planos secuencia. Rafael C. Sánchez respecto a esto menciona algo importante: “desde el momento que todo discurso cinematográfico está construido a base de toma, este movimiento producido por los cortes o por la yuxtaposición de diversos planos exige por sí mismo un ritmo, a la vez interno y externo, en la escena completa”⁶⁰.

En cuanto a la toma interna, la cámara en este tipo de secuencias sigue al persona u objeto importante en la puesta en escena. Es un desplazamiento de cámara sosegado, lento, emplea un ritmo de movimiento visual. Según lo establecido por Rafael C. Sánchez: “se refiere a

⁵⁸ Karel Reisz, *Técnica del montaje cinematográfico*, tercera reimpresión, Taurus, España, 1987, pp. 81-82.

⁵⁹ Lauro Zavala, “*Cine Clásico, Moderno y Posmoderno*”, en *Razón y Palabra*, México, agosto-septiembre del 2015, Recuperado el 24 de junio de 2019. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

⁶⁰ Rafael C. Sánchez, *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*, primera reimpresión, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, México, 2012, p. 189.

movimientos dentro del cuadro, que no presentan una acción con sentido completo. [...] se darán en recorridos de un sitio a otro, de viajes, de objetos en movimiento”⁶¹.

La poesía, al igual que otras formas artísticas⁶², aprovecha la oquedad del cine para incrustarse en la representación visual y sonora del relato cinematográfico. Pese a ser un género literario, el poema no siempre figura como adaptación literaria ni elemento narrativo o cita de acompañamiento. Un poema “[...] probablemente no aparecerá en una película como un relato, pero se colará en ésta para evocar una idea o sensación que gracias a la imaginación de un director o libretista se transformará en una historia que ilustrará aquello que el poema evocaba”⁶³. De acuerdo a la poeta mexicana María Baranda: “La poesía tiene una condición distinta a la de la narrativa. Lo que la diferencia, es que la poesía se puede utilizar en momentos determinados. Cuando se necesita desarrollar algo emocional, la poesía logra tocar el imaginario y las emociones [...]”⁶⁴.

La poesía ha dado voz y reflexión a prodigiosos prosistas. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, afirma que la poesía son imágenes que se oyen, imágenes que están en constante movimiento: “La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el ser imágenes, y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte”⁶⁵.

Sin embargo, el poema no sólo yace en la escritura, el sonido otorga forma y estructura a las palabras, intensidad. Les concede el tono y el ritmo adecuado. El sonido las vuelve poesía. Eliseo Diego —el gran poeta cubano, según Eliseo Alberto— externó el poder de la palabra: “Lo mismo troca el registro en grave que lo lanza a una exaltación triunfal, de modo que nos sorprendemos oyendo a través de la vista; pero más asombroso aún es que suceda lo mismo con el significado de las palabras, al que misteriosamente convierte también el sonido”⁶⁶.

⁶¹ Idem.

⁶² Véase apartado 2.1.

⁶³ Felipe Acevedo, “Cine y Poesía”, en *Leamos más*, 24 de enero de 2013, Recuperado el 22 de junio de 2019. Disponible en: <http://www.leamosmas.com/2013/01/24/cine-y-poesia/>

⁶⁴ María Baranda, “María Baranda, poeta mexicana: «El amor por los libros es contagioso”, en *Fundación La Fuente*, 30 de septiembre de 2011”, Recuperado el 18 de junio de 2019. Disponible en: <https://www.fundacionlafuente.cl/maria-baranda-poeta-mexicana-el-amor-por-los-libros-es-contagioso/>

⁶⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, decimoquinta reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 22-23.

⁶⁶ Eliseo Diego, *La insondable sencillez. Ensayos*, Pértiga, México, 2007, p. 202.

Estas afirmaciones resultan útiles para valorar la poesía en el cine de Tarkovski, características planteadas en la imagen y el sonido. Aunque Tarkovski considera separar el cine de la literatura porque ésta priva el lenguaje cinematográfico, el director utiliza un recurso literario, la poesía⁶⁷ y su componente poético: los poemas⁶⁸, registros sonoros que desenmascaran sucesos de la historia. En sus largometrajes empleó poemas de Fiódor Tiúchev y de su padre Arseni Tarkovski, a quien calificó como el mejor poeta ruso. También aparecen pasajes bíblicos y taoístas que se recitan en forma de poesía.

Andrei Tarkovski parte del vococentrismo y del verbocentrismo. El primero es el valor de la voz sobre todos los demás sonidos; el segundo corresponde al énfasis del mensaje sobre el resto. En este último caso, Chion subraya que, si se oyen voces en medio de otros ruidos, lo primero que capta nuestra atención son las voces; pero si conocemos a la persona que habla, así como su mensaje, podrá concentrarse en los demás sonidos.⁶⁹

La voz del narrador emerge como fuente sonora a través del poema que se recita, generalmente destaca como primer y único plano sonoro gracias a la monofonía. En pocas ocasiones se combina con sonido ambiental. El sonido enriquece la imagen gracias al valor añadido; aunque no precisamente el sonido (la voz) acompaña a este elemento (y viceversa). Pertenece a un registro moderno, la relación entre ambos elementos es asincrónica: no corresponde lo sonoro con lo que se muestra, pues “[...] la puesta en escena tiene más importancia que el personaje, la organización estructural es anti-narrativa, la visión del director tiene preeminencia sobre las convenciones genéricas [...]”⁷⁰.

Una de las primeras secuencias de *El espejo* (4:34 min) inicia con el poema *Primeros encuentros*, de Arseni Tarkovski, declamado por el actor Innokenti Smoktunovski, en voz en off. La imagen muestra caminar a la madre afuera de su casa. En otra escena, uno de los

⁶⁷ No confundir la poesía como género literario y la poesía como filosofía de vida para Tarkovski, la cual se retoma al inicio de esta investigación.

⁶⁸ Las citas de los poemas corresponden a los subtítulos en español de la versión de las películas de Tarkovski utilizadas. Véase la filmografía. De *Esculpir el tiempo* sólo retomo el nombre de los poemas, aunque no aparece el nombre de los autores.

⁶⁹ Chion, Op. cit., pp. 17-18.

⁷⁰ Lauro Zavala, “Cine Clásico, Moderno y Posmoderno”, en Razón y Palabra, México, agosto-septiembre de 2015, Recuperado el 24 de junio de 2019. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

hermanos sale de cuadro y el otro yace en el piso, una mujer lo levanta. Siguiendo el corte, por medio de un paneo, se observa la leche derramada en la mesa y a los niños comer. La madre observa por la ventana, la cámara se desplaza con un travelling de avance y “se asoma”. Se muestra la naturaleza, un árbol enorme. Contracampo. La madre llora y observa por la ventana. Termina el poema. La mujer avisa a sus hijos que se incendia una casa. Exaltados, corren a ver el suceso.

La voz en off (el poema) no se relaciona con lo que vemos en pantalla, por ejemplo, al inicio de la secuencia la madre camina y al final vemos a un niño: “De nuestros encuentros cada instante / era fiesta con el dios distante. / Solos en todo el mundo. / Eras más valiente y liviana que el ala de un ave. / Por la escalera, como un mareo acosante, / corrías y me llevabas —suave— dentro de la húmeda lila / a tus dominios insondables por la otra parte del espejo [...]”. Lo que sucede con los versos de los poemas en el cine de Tarkovski, es que no ilustran las palabras con las imágenes, pero sí en otro momento de la secuencia. Esta comunicación asíncrona entre sonido e imagen se refleja cuando ella mira por la ventana, se aprecia el patio de su casa y los árboles del bosque gracias al desplazamiento de la cámara, sin embargo, momentos antes se declamaba: “[...] y se abrió el cielo ante nosotros / cuando el destino nos siguió celoso / cual un loco lleva una navaja”. También resulta un juego de metáforas entre las palabras y la puesta en escena. Se evocan los objetos en voz en off. Por ejemplo, cuando Innokenti menciona “por la otra parte del espejo” se refiere al reflejo y a lo que está adelante. Cuando la madre menciona el incendio miramos a los niños al pie de la puerta, pero el movimiento de cámara desentraña la ilusión y marca el verso. Los niños no se encuentran en ese punto de la casa, los observamos desde un espejo, desde la otra parte del espejo: la realidad. Alude a un juego de metáforas.



En *Nostalgia* recitan *Mi vista se apaga*, de Arseni Tarkovski. Observamos a una niña sentada que mira hacia enfrente, pareciera romper la cuarta pared, pero al otro lado se encuentra Gorchakov. La cámara realiza un *zoom in* directo al agua. En la siguiente escena el escritor duerme. Finaliza el poema. Se muestra un libro quemándose:

Como la fuerza, se apaga mi vista, / dos invisibles lanzas de diamante; / el oído ensordece, colmado de un remoto tronar / y del hálito de la casa paterna. / Los nudos de los músculos firmes se debilitan / como bueyes canosos sobre el arado; / y ya no iluminan de noche / las dos alas detrás de mis hombros. / Como una vela me consumo durante la fiesta, / recojan mi cera por la mañana, / esta hoja les dictará / como llorar y de qué enorgullecerse, / como repartir el último tercio de la alegría, / morir apenas, / y a la sombra de un techo casual / en forma póstuma volver a encenderse, / como la palabra.

Otra vez la imagen y el sonido no se relacionan, pero la puesta en escena, sí. Cuando dice “como repartir el último tercio de la alegría, / morir apenas, / y a la sombra de un techo casual / en forma póstuma volver a encenderse, / como la palabra”, remite al libro quemado.

Cada que inicia un poema la cámara parte con él, pareciera que el desplazamiento ocurre al ritmo del poema, pero por milésimas de segundas uno de los dos empieza antes. Y los cortes, como anticipamos, no responden a la cadencia del sonido.

El desplazamiento de cámara otorga vida al poema. La voz emerge y predomina debido al vococentrismo. Tarkovski la utiliza para guiar el mensaje, la idea. Los demás sonidos callan. Únicamente al principio, a mitad y a final de la secuencia insertan elementos sonoros casi imperceptibles. Cuando recitan *Eurídice*, en *El Espejo*, la voz toma terreno, pero oímos el canto del pájaro, luego el sonido del viento y al final, cuando entra el niño a la cabaña, a la voz del narrador se le agrega el efecto de eco. En *Stalker*, el versículo recitado de *Apocalipsis VI, 12-7* se percibe el sonido del viento, a la mitad se inserta música durante algunos segundos y al final la vuelven a agregar.

También el golpe del sonido avisa el inicio del poema. Esto a partir del rozamiento de un objeto con un compuesto material. Dicha acción sucede en *El verano ya se ha ido* (*Stalker*) y *Mi vista se apaga* (*Nostalgia*); en el primero ocurre luego del choque de la ventana con la pared; en el otro, después de aventar una piedra al río se oye una voz en off recitar unos versos.

Sin embargo, cuando finalizan los versos pauta a otro suceso importante para la historia, pues lo precedero del poema permite seguir con otras acciones en la misma secuencia. El poema en el montaje fue una introducción con lo que se avecina. Al terminar *Primeros encuentros*, la madre avisa a sus hijos sobre la casa quemándose, en *Mi vista se apaga* prosigue el sueño de Gorchakov en Rusia y en *Cómo amo tus ojos, amiga*, muestra a la hija del Stalker mover los vasos de la mesa.

Cabe destacar que, aunque estas propiedades predominan, no en todas las secuencias tienen dichas características, puede variar con uno o dos elementos, e incluso, escasear.

Tarkovski no tenía una idea tan descabellada cuando manifestó que el tiempo vive en todos y en cada uno de los planos. El poema es una metáfora del transcurso del tiempo en la toma y éste reside en el tiempo del plano a través de los desplazamientos. Es impalpable, se escabulle por lo sonoro. El ritmo de la poesía une las tomas y lo empalma con el montaje.

4.3 Monofonía

Dentro de la obra tarkovskiana el uso del sonido posee el rasgo de la monofonía que, por lo regular, permea en todos los registros sonoros. En otras palabras, es el espacio que Tarkovski le da a cada elemento, evita que estos se encuentren en el mismo sitio y así puedan manifestarse propiamente sin invadirse; es decir, cuando hay música no hay efectos ni diálogos, cuando hay efectos no hay diálogos ni música, etcétera. Además, el cine del director ruso se caracteriza por dar énfasis a los objetos para centrarlos en un espacio concreto en el que se puedan expresar. Tal y como Samuel Larson destaca esta tendencia en *Pensar el sonido*:

Cada tanto, en casi todas sus películas, la cámara abandona a los personajes y se concentra en objetos: puede ser una botella en una mesa, que súbitamente rueda y cae al piso, o el follaje movido por el piso, o el agua corriendo en un riachuelo. De esta manera, al darles una presencia donde lo humano no es protagónico, objetos y elementos tienen espacio para

manifestar su voz, misma que suele estar subordinada a un plano secundario por la hegemonía inevitable de lo lingüístico y lo musical⁷¹.

Cuando se presenta la música o los diálogos es inevitable dejar fuera el ambiente sonoro. Tarkovski, en determinados momentos, les confiere absoluta monofonía. La propiedad poética de la observación tiende a estar de la mano con este recurso, gracias a los elementos de la naturaleza y sus acciones: el agua, con la lluvia y las algas en su andar por río; la tierra y su movimiento; el fuego y la posesión material que arde; el aire y las hojas que cantan, que se balancean y se tocan entre sí. Su propio espacio atenúa la observación y la escucha, por tal motivo les producen un canal propio. Los primeros minutos de *Solaris* es una ilustración de esto, donde agua, viento y tierra asignan el valor sonoro y reitera la importancia de la naturaleza para el cineasta.

La voz comprende los diálogos y la fuente sonora que pronuncia los poemas. Con el director ruso es más fácil recordar las acciones que los diálogos, debido al valor conferido a la imagen. Las situaciones y cambios en la historia fluyen por lo que hacen los personajes, por sus acciones voluntarias. Aun así, rara vez son interrumpidos por otro sonido, de hecho, en los diálogos es en donde más se respeta la monofonía. A veces el montaje irrumpe en medio de la voz, por sus cortes, mas no afecta en la propagación sonora.

Consecutivo de la voz se presenta otra fuente sonora (música, efectos, ambientes) o el silencio, aquel espacio donde supuestamente no oímos nada, o, mejor dicho, no percibimos sonido alguno; pero reside para dar una pausa narrativa y sonora en el contexto de la película y para generar emociones y sensaciones: suspenso, pánico, intriga, desconcierto.

[...] se trata de la ausencia de sonidos, o bien, un momento en el que no se oye nada. Sin embargo ambas son condiciones inexistentes: nunca hay una ausencia total de sonidos y siempre se oye algo, por leve que sea. La ausencia absoluta de sonidos sólo existe en el vacío sideral o en la muerte: el silencio absoluto es por lo tanto una abstracción, no una experiencia social. [...] Así que el silencio es una condición relativa: *sentimos* silencio cuando cierto

⁷¹ Samuel Larson, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, México, 2010, p. 198.

sonido cesa súbitamente (como cuando un aire acondicionado, un refrigerador o un proyector se apagan y dejan de emitir ruido) y sentimos el alivio de su ausencia⁷².

Aunque continuamente existe el uso monofónico, no predomina en todos los casos, principalmente entre la convergencia musical con otro acompañamiento sonoro. Tarkovski preponderó la desmitificación de la música, pero ante su fallo en el complejo cinematográfico decidió ejecutar este elemento a modo de encubrir los desaciertos. Explica Eduard Artemiev, compositor ruso de *Solaris*, *El espejo* y *Stalker*: “Me recuerdo de él [Tarkovski] diciendo: «Mi sueño es hacer un filme sin música alguna. Solo preciso de música cuando fallo técnicamente... y no existen muchos recursos para usar el lenguaje de un filme, expresar lo que preciso»”⁷³.

La infancia de Iván y *Andrei Rubliov* rompen con la monofonía cuando confluyen entre sí, diálogos y música. La música es de acompañamiento y logran un anclaje emocional en momentos dramático y de tensión. Se inserta la música en circunstancias que atañen a la muerte, por ejemplo, cuando Iván observa el rostro de su madre y con un travelling de avance rápido, directo al rostro de ella, grita y despierta. También el arribo de los soldados a las líneas enemigas, donde yacen los cuerpos de los militares muertos, así como la decapitación de Iván. En la ópera prima del ruso, el sonido emerge desde antes que inicie la película, se escucha el canto de un cuclillo al aparecer el símbolo de Mosfilm y da pauta a la música extradiegética. También la monofonía se rompe con los microritmos visuales del efecto de goteo del agua, que funcionan para introducir al personaje en el tiempo interior (sueño y memoria). Todas las secuencias ocurridas en el cuartel las gotas están presentes, en algunos momentos desaparecen y en otros el sonido disminuye durante las charlas.

El mismo caso sucede en *Andrei Rubliov*, la primera escena de los créditos abre con el objeto central de la trama, el sonido de una campana. Se emplea música extradiegética, pieza M-3, de Vyacheslav Ovchinnikov, en medio de la discusión de Rubliov y Teofanes, ilustrada

⁷² Ibid., pp. 144-145.

⁷³ “Eduard Artemiev about working on the film "Solaris" (Tarkovski)”, Recuperado el 1 de julio del 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TR4m-ZvBDB0>

con el viacrucis. Del mismo modo, la confesión de Boriska a Rubliov en medio de las campanadas.

5. La naturaleza, los objetos

Entre nosotros y un objeto dado se interpone una proliferante zarabanda de asociaciones, de tal forma que al ver un jarro, y no un utensilio, una invención, un recuerdo, es casi una imposibilidad y una dicha. Pero quien sea capaz de ver un jarro en toda su virginal realidad, no es un hombre de excepción: es simplemente un hombre como debieran ser los otros.

Eliseo Diego, *A través del espejo*

El interés e inquietud de Andrei Tarkovski, le permitió abordar y reflexionar diversos temas, principalmente a través de sucesos humanos, naturales y materiales. En más de una ocasión, el individuo debe pelear contra ellos, apreciarlos o admitirlos en su vida. Tarkovski los emplea en la narrativa y puesta en escena, encontramos los sueños, el sacrificio, la purificación, el silencio, la infancia, el fin del mundo, aunados a los elementos naturales (fuego, tierra, viento y agua), así como objetos: jarrones, espejos, vasos⁷⁴. Resulta difícil concebir el cine de Andrei Tarkovski sin la naturaleza. Desde niño vivió rodeado de ella, supo observarla y aprehenderla, logró estéticas y atmósferas cautivadoras en la imagen. Si este vacío existiera, sus historias no poseerían el mismo efecto en la fruición cinematográfica.

Tarkovski siempre negó el uso de metáforas y símbolos en sus películas. Cuando le preguntaban acerca de esto evitaba las preguntas, siempre le enojaban. No obstante, su cine al poseer distintos objetos y elementos recurrentes, se puede sacar provecho de este asunto. Aunque Tarkovski no lo quisiera. Sin embargo, abordó el tema de las metáforas y símbolos en *Esculpir el tiempo*, a las que llamo imagen artística:

[...] es una metáfora en la que una cosa es sustituida por otra, la más pequeña por la más grande. Para hablar de lo que está vivo, el artista se sirve de lo muerto; para hablar de lo infinito, muestra lo finito. Sustitución... El infinito no puede ser materializado, pero se puede crear su ilusión: una imagen. [...] Comprender una

⁷⁴ Algunos de estos temas ya se abordaron en el capítulo 3, pues el plano secuencia, al ser una unidad narrativa, posee características con un tema en común.

imagen artística significa la aceptación estética de lo bello en un nivel emocional o supraemocional⁷⁵.

5.1 La purificación y el sacrificio

El fuego y el agua son los elementos de la naturaleza con mayor presencia en el trabajo de Tarkovski y, pese a ser opuestos, poseen características similares. Ambos confieren más de una significación, entre ellas: la purificación y el sacrificio, las vías idóneas para conseguir el estado de tranquilidad anhelado por el individuo que, según las circunstancias por la que atraviese, el estado de ánimo conferido o la misión asignada para llevar a cabo, le es otorgada la simbolización (purificación y/o sacrificio).

A simple vista pareciera que el agua reivindica la vida y el fuego la culmina, pero estos elementos naturales poseen, en mayor y menor medida, ambas características. Claro que el agua está más apegada a la purificación y el fuego al sacrificio. No obstante, son rituales que adjudican un limbo entre la vida y la muerte; líneas divisorias que determinan la manera de alcanzar el objetivo.

Cuando se trata del acto de purificación y de sacrificio, el agua y el fuego son sendas de muerte, se logra el objetivo con el fallecimiento de la persona, sin embargo, el agua por sí sola absuelve del fallecimiento como lo veremos más adelante; es un elemento alentador, persistente con la vida y logra un vínculo con el humano para proseguir con su vida.

Observamos el fuego a partir de su componente más visible: las llamas. Es un elemento de la naturaleza que principalmente simboliza el caos y la destrucción material y física. Es utilizado como fuente de calor, de iluminación y para forjar instrumentos. Aunque está más asociado al sacrificio, también funge como elemento purificador. La primera evocación que tenemos sobre el fuego y Tarkovski son las casas quemándose. El mito sobre el origen del fuego en Europa nos remite, por ejemplo, a la cabaña en llamas de *El espejo*, la cual desconocemos cómo inició el incendio o a los niños abandonados por sus padres en las

⁷⁵ Tarkovski, Op. cit., pp. 46-47.

películas de Tarkovski. Este mito radica a partir del atrevimiento de un reyezuelo⁷⁶ que voló largos trayectos para conseguir fuego con Dios. Nadie creía que lograría la misión por su tamaño, pero al encontrarlo, Dios quedó sorprendido y lo vacilaba en darle el fuego. Al final cedió y le dio indicaciones de volar lento para que no se quemara. A su regreso mantuvo la calma, pero cuando estaba a punto de llegar las demás aves lo vitorearon y por ende aceleró. El rayezuelo llegó con el fuego, pero su plumaje se quemó, todas las aves se arrancaron una pluma para confeccionarle un atuendo, excepto una lechuza, a quien atacaron y se vio en la necesidad de esconderse. “Aún hoy, cualquier niño malo que se atreva a matar o robar el nido de un rayezuelo atraerá sobre su casa el fuego del cielo. Como castigo se quedará huérfano o sin casa”⁷⁷.

La contemplación del individuo frente al fuego no pareciese alterarlos pese a su simbolización y representación de destrucción, al contrario, lo emocionan. Nunca intentan apagar el fuego. Las llamas atraen a un espectáculo de satisfacción y aniquilación con una apatía de lo más normal. Tenemos el caso de Alexander al quemar su casa, la madre y sus hijos cuando se incendia la cabaña o el público de la plaza italiana que atisban la inmolación de Domenico.

Durante su infancia, Tarkovski apreciaba el movimiento de las algas bajo el agua. La contemplación era uno de sus pasatiempos favoritos. El agua lo hipnotizaba, a tal grado que recrear estos momentos en algunas de sus películas (*Solaris*, *Stalker* y *Nostalgia*). Este elemento natural permea en cuantiosas puestas en escena de sus largometrajes, como en corrientes naturales de agua: mar, ríos y lagos, en la nieve, lluvia y niebla. También en distintos objetos de la puesta en escena, como pozos, recipientes, vasos, charcos. Incluso la narrativa presenta personajes enigmáticos compuestos de agua (*Solaris* y *La Zona*). Este elemento de la naturaleza representa purificación, transparencia, paz, relajación, adormecimiento, el paso del tiempo, así como el tránsito de una realidad a otra.

En el cine de Tarkovski, desde la perspectiva de Manuel Capetillo, el símbolo del agua atañe

⁷⁶ Especie de ave europea.

⁷⁷ James G. Frazer, *Mitos sobre el origen del fuego*, Alta Fulla, Barcelona, 1986, pp. 177-178.

de conformidad con un sentido sagrado religioso: de ritualidad purificadora, de ritualidad salvífica propia del bautismo, de sacramento [...] el símbolo del agua entonces simboliza otro y otros símbolos encadenados —purificación, preparación, contrición, reparación, transfiguración, vida verdadera después de la vida, pérdida y encuentro, recreación, banquete de vida, nupcias celestiales...—, hasta nombrar un último nombre posible de lo inimaginable, presumiéndose a cada eslabón de la cadena simbólica la condición única del símbolo en cuanto al orden del misterio sagrado, de lo abstracto, absolutamente desconocido [...]⁷⁸

Bachelard menciona que “Como el agua mantiene un poder íntimo puede purificar al ser íntimo, puede devolverle al alma pecadora la blancura de la nieve. Queda lavado moralmente el que es asperjado físicamente”⁷⁹. Así mismo, asegura que la pureza e impureza se determina con base en la moral de la toma de decisiones del individuo:

si sueña el mal, sabrá propagar la impureza, sabrá hacer que estalle el germen diabólico; si sueña el bien, tendrá confianza en una gota de la sustancia pura, sabrá hacer que de ella irradie la pureza bienhechora. La acción de la sustancia es soñada como un devenir sustancial querido en la intimidad de la sustancia. Es, en el fondo, el devenir de una persona. Esta acción puede cambiar todas las circunstancias, superar todos los obstáculos, romper todas las barreras.⁸⁰

Esto es algo que le sucede a Iván, pues pierde su pureza, su infancia, se comporta como un adulto y se rebela ante todo el mundo, sino es por Galtsev el niño iría a cobrar venganza por la muerte de su familia. El militar lo mantiene alejado de la guerra, aunque al final Iván y Jolin lo acompañan a la trinchera. Cuando los militares se despiden de él, en medio del río, quien intentará atravesarlo. Es la última vez que observamos al pequeño con vida. Ellos regresan al cuartel con muchas dificultades. Cuando la guerra culmina, Galtsev encuentra un documento sobre la captura y la ejecución de Iván. Acto seguido, Iván pasea en la playa, juega con su madre y otros niños. Es un recuerdo de Iván, o bien, el descanso desde un plano terrenal. El agua actúa como un elemento purificador y sacrificable. El agua reclama una ofrenda y el sacrificio pueril interviene para culminar la guerra. La fiereza de Iván por pelear en la guerra lo lleva a su muerte, pero el manto de agua en donde lo dejan —y quizá el lugar

⁷⁸ Capetillo, Op. cit., pp. 23-24.

⁷⁹ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 184.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 185.

de su captura— es el inicio de la ritualidad salvífica que menciona Capetillo, la cual llega a su fin en la última secuencia de la playa, en donde recobra lo perdido: su familia. Ivan retorna a la inocencia.

Las últimas secuencias de *Nostalgia* representan la purificación y el sacrificio a través de la muerte. Domenico, frente al público de una plaza italiana y arriba de una estatua, pronuncia un discurso y menciona que “La sociedad debe lograr unirse de nuevo”, que “Debemos volver a los principales fundamentos de la vida, sin ensuciar el agua”. Se esparce gasolina en todo su cuerpo y se prende fuego mientras suena *El himno a la alegría*, de Beethoven. Luego, Gorchakov realiza la tarea de caminar con la vela en la piscina y cuando cumple el objetivo, cae fulminado. Después, en la última secuencia, éste se encuentra en unas ruinas, con su perro, descansando.

La llama es el vínculo que une a los personajes. El fuego simboliza poder, vida, muerte y salud. En los dos casos se sacrifican, alcanzan la victoria por medio de la muerte. Domenico se siente enaltecido, invencible por su discurso y el fuego le concede el vigor para inmolarse. Además, su cuerpo en llamas es el objeto de atención. Se sacrifica por los errores que cometió, por la sociedad que no creyó en sus palabras. Su inmolación es una purificación consigo mismo, la cual se consume con el fallecimiento del poeta Gorchakov cuando cumpla la tarea de atravesar la piscina para salvaguardar el mundo del apocalipsis. Aunque ésta no se encuentra llena, charcos de agua son perceptibles. La llama de la vela es la salud del mundo y la de Gorchakov, y aunque nunca se apaga, sacrifica su vida para ganar, al igual que Iván.

Sin embargo, el agua también absuelve del fallecimiento, reivindica el rumbo del personaje que se confronta a sí mismo. La mayoría de los personajes de Tarkovski pasan por momentos de derrumbes emocionales, y el entorno con el cauce del agua o cualquiera de sus formas, acontecen un momento de reflexión para pensar sobre la vida y seguir adelante. Por tal motivo, cuando se acuestan en el piso, “la caída al suelo constituye un motivo en la obra de Tarkovski que el personaje afronta un momento de cambio vital decisivo”⁸¹. En estos casos las cantidades sustanciales de agua son notorias en la puesta en escena, por lo que el personaje cambia de perspectiva. El agua emana la espiritualidad y el equilibrio que necesita.

⁸¹ Osorio, Op. cit., p. 44.

Tenemos el caso de Rubliov y Boriska, Kris Kelvin y el Stalker. Éste último, en la secuencia ya estudiada del río cuando se acuesta a dormir. Kris Kelvin, en el piso, mientras tiene a su esposa en brazos porque se suicidó, reflexiona sobre su estancia en Solaris, sabe que es hora de irse a casa. Por su parte, Boriska se tira al piso lleno de charcos a llorar y Rubliov lo abraza, le propone a Boriska que funda campanas y él pintará.

El tema central de *El sacrificio* lleva el nombre de la película, ocurre un sacrificio espiritual y material. Tras la guerra nuclear que se suscita, Alexander se responsabiliza de lo sucedido, ofrece guardar silencio, destruir lo material y entregar a su hijo a dios para regresar todo a la normalidad. El incendio de su casa es un acto de purificación y sacrificador. Purificador porque quemar sus bienes materiales, según Alexander, atraerá todo a como era antes y conseguirá la paz que necesita, pero también es un sacrificio consigo mismo, porque destruye su hogar, se aleja de su familia y le otorga la voz a su hijo, a cambio de su voto de silencio. Obtiene el triunfo cuando la casa cae y el hijo habla.

La purificación y el sacrificio son actos reivindicativos, de recuperación espiritual, a fin de enmendar los errores, aunque sea con la muerte, celebrar la victoria, enaltecer al individuo y recobrar la esencia de lo perdido. La construcción de los personajes tarkovskianos tienden a pasar por quiebres emocionales, son personas desesperanzadas que sucumben a la adversidad personal y social. Desean alcanzar el triunfo a cualquier costa. Por tal motivo, la muerte física, espiritual o la destrucción material atesora la factibilidad buscada por los personajes. En ambos casos, el agua y el fuego asumen la metáfora y el simbolismo en torno a la transformación, al cambio personal para el individuo.

5.2 El deseo onírico

Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento.

Alejandra Pizarnik, *L'obscurité des eaux*

Los primeros acercamientos al cine tarkovskiano es difícil discernir la realidad del tiempo interno (memoria y sueño), pese al color proyectado para estos hechos. Su visión desvela plasmar momentos auténticos, cotidianos, incluso en los sueños por más confusos e ilógicos que sean, sino el público los creará irrisorios, falsos, desleales a la visión del autor. La poética de Tarkovski no sólo inmiscuye lo real en la materialización de lo cotidiano, en los momentos oníricos también debe sentirse esa autenticidad.

Las secuencias oníricas de Andrei Tarkovski se diferencian del pragmatismo de otros directores, evita el uso de efectos comunes en el cine: niebla, explosiones de humo, imágenes borrosas, acciones y lenguaje raro en los personajes. Sólo en *La infancia de Iván* son notorios los sueños. No obstante, parte de esto debido al rigor e intolerancia de las autoridades cinematográficas rusas al desaprobado cualquier intento de “sustituir una casualidad narrativa tradicional con una articulación poética”⁸². Sin embargo, en este largometraje lo onírico no siempre se aprecia al momento, sino después de una sorpresa que se revela por aspectos técnicos: la música dramática y el travelling de avance, brusco y rápido, hacia el rostro de la madre de Iván evidencian el sueño; la mano hundiéndose en el agua del pozo y las gotas escurriendo que zarandean el líquido y exponen el reflejo del rostro del pequeño y su madre. También el uso del plano subjetivo para mular la vista nublada del despertar de Iván tras su intromisión onírica en carreta con las manzanas esparcidas por toda la playa; así como la muerte de él que, gracias al montaje, yuxtapone el presente con el tiempo interno, donde yace con su madre y otros niños.

Yo diría que en el cine la “opacidad” e “inefabilidad” no significan una imagen confusa, sino la impresión particular creada por la lógica del sueño: combinaciones y conflictos inesperados e inusuales entre elementos completamente reales, los cuales deben presentarse con la mayor precisión. El cine debe, por su naturaleza misma, aclarar la realidad, no oscurecerla (dicho sea de paso, los sueños más interesantes y sobresaltantes, son aquellos que uno recuerda hasta en su más mínimo detalle)⁸³.

El filósofo Thorsten Botz-Bornstein destaca que los sueños en las películas de Tarkovski

⁸² Tarkovski, Op. cit., p. 35.

⁸³ Ibid., p. 80.

“[...] no siguen el tipo de lógica abstracta por medio de la cual el montaje intentó producir tiempo cinematográfico, sino que se basan en lo que Tarkovski llama la "lógica del sueño". [...] mientras estamos soñando, no actuamos. Nuestra acción no es acción: no está guiada por motivos, ni hay resultados materializados al consumir energía "real". La acción procede como si estuviera sola, y a través de este aspecto, el sueño recuerda bastante a un juego”⁸⁴.

Por eso en los sueños los personajes no interactúan, como si todos los que están en el espacio profílmico no estuvieran, no se ven. No hablan. Sólo miran. A veces las secuencias oníricas sólo sirven para eso, tanto para los personajes como para el espectador. La cámara se mueve por el espacio escénico y encuadra a las personas del sueño, los presenta a cámara, aunque, por ejemplo, en *Nostalgia*, desconocemos quiénes son.

La puesta en escena y, por ende, el diseño de producción de las películas de Tarkovski, inmiscuyen el agua. Es el elemento predilecto para adentrarse a lo onírico. Cuando el personaje se sumerge en el tiempo interno se encuentra rodeado por este elemento en diferentes aspectos y manifestaciones: océanos, ríos, lagos, lluvia, nieve, pozos, recipientes con agua, etc. Si bien, simboliza distintas cosas, en este caso se emplea como relajación, adormecimiento, el flujo del tiempo a otra realidad.

En la imagen es notorio el lecho fluvial encuadrado por la cámara, con una tonalidad en blanco y negro o alguna reducción cromática. En el sonido se percibe el cauce o el gotear del mismo y precisamente este elemento cinematográfico atribuye una atmósfera al lugar, acompañada de música o algún otro sonido para distinguir que el soñante no está en vigilia.

Según se ve, trátase de producir un estado psíquico que muestra cierta analogía con el adormecimiento (y sin duda con el estado hipnótico) en cuanto a la distribución de la energía psíquica (la atención móvil). En el adormecimiento emergen las «representaciones involuntarias» por la relajación de una cierta acción deliberada (y por cierto también crítica) que hacemos influir sobre el curso de nuestras representaciones, como razón de esa relajación solemos indicar la «fatiga»; las representaciones involuntarias que así emergen se mudan en imágenes visuales y acústicas⁸⁵.

⁸⁴ Thorsten Botz-Bornstein, *Films and Dreams*, Lexington Books, United States of America, 2008, p. 6.

⁸⁵ Freud, Op. cit., p. 123.

Como bien menciona Freud, la relajación predispone un momento de estrés emocional, el cual abunda en los personajes tarkovskianos. La fatiga es notoria en Iván, Kris, María (*El espejo*), el Stalker y Alexander. El primero debido a la muerte de su familia y a la adscripción militar; Kris —aunque nunca se muestra su sueño, sólo la acción— descansa por el viaje a Solaris y por la muerte de su amigo; María sueña luego de degollar el gallo; el Stalker se agobia ante la falta de fe y de respeto hacia La Zona por parte de sus compañeros de viaje. Se acuesta en el piso y pasa a una dimensión onírica; el estrés de Alexander se debe el arrepentimiento y el martirio que lo aqueja, piensa que es responsable de todo lo sucedido.

En cambio, Andrei Rubliov, Gorkachov e Ignat se adentran a lo onírico gracias a un sentimiento de felicidad: cuando Boriska completa el proceso de la campana y Rubliov recupera la fe, decide volver a pintar y procede a un sueño con caballos; Gorchakov, tras cumplir su pacto con Domenico, fallece, regresa a casa, a su tierra, con los suyos. Al parecer, desde un tiempo interior. Por su parte, Ignat y su hermana se alegran por la cabaña quemándose. En la siguiente escena el violento aire mueve las hojas, pareciera que alguien fuera a pasar entre ellas. El pequeño despierta y lo primero que menciona es a su padre, quien los abandonó.

Sin embargo, el deseo onírico liga a todos los personajes tarkovskianos mediante sueños de comodidad: “El soñar sustituye a la acción”⁸⁶, dice Freud. El deseo perpetra y carcome a los personajes. Encontrar aquello perdido, lejano e impalpable, satisface el vacío de necesidad. La centralidad onírica —la sustitución con la que el sujeto experimentará esta sensación— es el reencuentro. No obstante, en vigilia el soñante recobra el deseo. A Tarkovski le aquejan los sueños de sus personajes, se preocupa y vuelve a ellos para tratar el mismo tema central del que partió en distintos momentos a lo largo de la película. Y siempre satisface los deseos del individuo a través de la presencia onírica.

Un componente esencial de esta vivencia es la aparición de una cierta percepción [...] cuya imagen mnémica queda, de ahí en adelante, asociada a la huella que dejó en la memoria la excitación producida por la necesidad. La próxima vez que esta última sobrevenga, merced al enlace así establecido se suscitará una moción psíquica que querrá investir de nuevo la imagen mnémica de aquella percepción y producir otra vez la percepción misma, vale decir,

⁸⁶ Ibid., p. 143.

en verdad, restablecer la situación de la satisfacción primera. Una moción de esa índole es lo que llamamos deseo; la reaparición de la percepción es el cumplimiento de deseo, y el camino más corto para este es el que lleva desde la excitación producida por la necesidad hasta la investidura plena de la percepción. Nada nos impide suponer un estado primitivo del aparato psíquico en que ese camino se transitaba realmente de esa manera, y por tanto el desear terminaba en un alucinar. Esta primera actividad psíquica apuntaba entonces a una *identidad perceptiva*, o sea, a repetir aquella percepción que está enlazada con la satisfacción de la necesidad⁸⁷.

El deseo que produce el sueño y su cumplimiento, según Freud, se encuentra desde la infancia⁸⁸, por lo que podemos conocer sus impulsos, las impresiones y los simbolismos en el sueño. Las impresiones destacan por juegos o acciones realizadas que producen sueños de caer, de vértigo (correr, saltar, el que te carguen en brazos y te hagan volar). Los sueños de este tipo van del placer a la angustia.⁸⁹ Por otro lado, en el simbolismo, el psicoanalista destaca que

Los estuches, cajitas, cofres, armarios, hornos, corresponden al vientre femenino, como también cavidades, barcos y toda clase de recipientes. Las habitaciones son en los sueños casi siempre mujeres, y si están descritas sus diversas entradas y salidas difícilmente nos engañemos en esta interpretación. En este contexto, es bien comprensible el interés en que la habitación esté «abierta» o «cerrada»⁹⁰.

El aparato reproductor masculino simboliza “arados, martillos, fusiles, revólveres, dagas, sables, etc. Asimismo, muchos paisajes de los sueños, en particular los que muestran puentes o los montes boscosos [...]”⁹¹.

Realizo énfasis en esto, pues en los sueños de las películas de Tarkovski ocurren en medio de habitaciones, en especial en *El espejo*, que remite al padre y a la madre, donde otro elemento de la naturaleza se hace presente.

⁸⁷ Ibid., pp. 257-258.

⁸⁸ Ibid., p. 206.

⁸⁹ Ibid., p. 280.

⁹⁰ Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños”, tercera reimposición, en *Obras completas*, vol. V, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1991, p. 360.

⁹¹ Ibid., Op. cit., p. 362

En el inicio de la película, la madre atisba el paisaje, de repente, llega un desconocido, un doctor, según le comenta. Ella menciona si es necesario hablarle a su esposo. Miente. Él no se encuentra en casa. El doctor se va y el viento arremete en varias ocasiones. En otra secuencia, el violento aire mueve los árboles y las hojas, pareciera que alguien atravesará por medio del follaje y en la siguiente escena Aleksei despierta e inmediato menciona: “papá”. La toma onírica remite a la ausencia del padre. El niño desea que regrese su progenitor, que salga de entre los árboles. Del mismo modo, cuando el hijo de Aleksei está más grande, un grito lo hace reaccionar, es su padre quien le llama para encontrarse en el bosque. La naturaleza es la encargada de entramar la unión. Recordemos: los árboles, en el cine de Tarkovski, apelan a la esperanza.

La figura femenina, como sabemos, destaca en la filmografía de este director gracias al vínculo con las mujeres que lo criaron. En la última secuencia onírica de *El espejo*, el viento sopla fuerte y Aleksei entra a la cabaña con un frasco de leche en las manos, donde múltiples cortinas se mueven debido al aire. La cámara hace un paneo y muestra el resto de la cabaña, se observa dos salidas, una a la izquierda y otra al fondo, más la puerta por la que entro; en medio, un espejo, donde el niño se refleja. Esta secuencia representa la búsqueda hacia los padres, por medio de la habitación, el bosque y el aire. La madre es la cabaña. El padre es el viento. Su hijo los busca.

Finalmente, encontramos dos vertientes del deseo onírico en sus películas: a través de la pérdida con seres queridos fallecidos o extraviados, y con el deseo de un área geográfica específica. Tarkovski plantea esas cuestiones. La mayoría de los personajes viven afligidos a la pérdida de sus amados: padres, esposa, hijos y/o amigos. Iván desea ver a su madre. Rubliov a *la Loca*. Kris a su ex esposa. María, Ignat y su hermana a su esposo y padre, respectivamente. Domenico a su esposa e hijo.

En el caso del *Stalker* y *Gorchakov* no satisfacen sus deseos no con el reencuentro de una persona, sino con el de una región (La Zona y Rusia). El primero es tal su fervor hacia el lugar que no lo puede abandonar pese a las advertencias de su esposa. Además, su hija es nativa de ahí. En *Nostalgia*, Gorchakov extraña su tierra natal y evoca paisajes del mismo. Es un alter ego del director, pues en ese entonces, Andrei Tarkovski se encontraba e asilo político, en Italia, y buscaba “hacer una película sobre la nostalgia rusa, sobre ese peculiar

estado mental que afecta a los rusos que se encuentran lejos de la patria. [...] Yo quería hacer una película acerca del del apego fatal de los rusos a sus raíces nacionales, a su pasado, a su cultura, a su familia y amigos; un apego que los rusos llevan consigo toda su vida, independientemente del lugar a donde vayan”⁹²

El mundo onírico para Tarkovski es una forma de construcción narrativa, una historia dentro de otra, entre la realidad y el tiempo interno. Un momento para concebir la ausencia de lo amado.

5.3 Otros objetos materiales y naturales

Objetos materiales y naturales comprenden el espacio profílmico de la filmografía de Andrei Tarkovski. Son elementos que respaldan la propuesta del lenguaje cinematográfico en la puesta en escena. La fruición cinematográfica tarkovskiana comprende la contemplación y resulta importante atisbar los objetos, pues además de comprender el diseño de arte, son objetos que acompañan el rumbo narrativo del personaje, lo hacen continuar en su búsqueda por la verdad. El cineasta recurrió a ellos una y otra vez para otorgarle profundidad a la imagen y a la atmósfera, hacia una representación al devenir de la historia y del personaje, y una representación metafórica y simbólica de la puesta en escena. Este apartado habla acerca de algunos de los elementos del espacio profílmico como el perro, el caballo, el jarrón, etc.

Animales

Encontramos animales como perros, peces, gallos, caballos, gatos y pájaros, no obstante, los perros y los caballos persisten en la mayoría de las películas del director. Son acompañantes fieles, en especial el perro. Ambos representan la fe y el orden que necesita una persona en su vida, así como la reintegración a su entorno cotidiano. Esto sucede al final de *Andrei Rubliov* cuando Boriska confiesa y llora frente a Rubliov —pese al íntegro y exitoso proceso de forjación de la campana —por aventurarse a fundir una campana sin conocer el secreto. Esta epifanía marca el regreso de Rubliov tras la confesión del niño. El monje recobra la fe, acepta volver a pintar y a retomar sus ideales, termina su martirio y rompe el vituperio que

⁹² Tarkovski, Op. cit., p. 215.

se proclamó. La última escena de escasos segundos muestra caballos pastando. Es decir, regresa el equilibrio a la vida de Rubliov, volverá a lo anhelado y perdido: a pintar.

En *Nostalgia*, el perro nunca abandona al acompañante. El animal se altera momentos antes de la inmolación de su amo Domenico, quien, tras este acto de purificación, desde su punto de vista, recobra el equilibrio que necesitaba en su vida. En la secuencia final el perro aparece con Gorchakov. En *Stalker*, en una secuencia onírica, el can aparece acostado detrás del guía y aunque en momentos posteriores no aparece en la historia, regresa al bar junto con el profesor, el escritor y el Stalker. Cabe destacar que ambas secuencias pertenecen al tiempo interno de los personajes y siempre los animales los acompañan. Respecto a esto, Francois Ramasse menciona otra simbolización del animal:

...en una síntesis notable, el último plano de *Nostalgia* reúne el agua, la tierra y el aire, borrando de paso una última barrera: la que separa a la vida de la muerte [...] Ese plano en blanco y negro constituye, marca una especie de interreino: inmóviles, cerca del agua tranquila, frente a la isba, el escritor y el perro-lobo representan la vida en la muerte, una otra vida transplantada, que renacerá en medio de los vestigios de una construcción y de un tiempo caducos.⁹³

En *Solaris*, el caballo y el perro son especies introducidas en lugares nuevos para la especie, así como el caballo llegó a México por parte de los españoles, lo mismo sucede en esta película, pues el final revela que la casa de Kris Kelvin no se encontraba en la tierra, sino en Solaris, el lugar al que supuestamente iba a viajar para cumplir distintas tareas que le confirieron.

Jarrón con leche

Es común encontrar los jarrones en la puesta en escena de Andrei Tarkovski, este recipiente es el objeto más difícil de otorgarle algún significado; pero su contenido, el líquido del recipiente, nos permite acercarnos a una interpretación. Los jarrones poseen leche, la cual derrama el líquido por los bordes debido al movimiento agitado y violento del objeto.

La leche siempre se ha relacionado con la maternidad y la belleza, pero también cuando se muestra el jarrón con leche se aproxima cambio en la historia. En *El sacrificio*, el sismo

⁹³ Francois Ramasse *apud* Leonardo García Tsao, *Andrei Tarkovski*, pp. 109-110.

mueve los muebles de la casa y agita el aparador de donde cae el jarrón con leche, a partir de ese momento la historia torna un cambio en los protagonistas, en especial en Alexander, quien piensa que él es el culpable de todo. En *El espejo* el niño entra en su casa, observamos su reflejo en el espejo, sostiene un recipiente con leche, que se balancea bruscamente. Esta secuencia da pauta para finalizar la historia: el recorrido por la casa, la enfermedad del narrador y el encuentro entre dos líneas temporales: la madre joven esperando a su primer bebé y la madre anciana con sus hijos, que aún son niños.

Hay varias interpretaciones de críticos, una de ellas dice que es un sustituto de la sangre, que en *Nostalgia* representa gratitud (por el rescate) y traición. Eva Schmidt cree que en *El Sacrificio* tiene una connotación sexual, indicando la infidelidad de Adelaida, pero acá habría que establecer tal vez la relación entre la leche/líquido seminal. Tal vez podríamos decir que la función que tiene en esta película es la de indicar un punto de inflexión. Nada es igual después del derramamiento de la jarra de leche⁹⁴.

Espacios arquitectónicos

Andrei Tarkovski no sólo se limitó a mostrar grandes paisajes o a encerrarse en algún lugar para desarrollar una historia. Tanto los exteriores e interiores destacaron sus puestas en escena. La profundidad de campo y los planos generales permiten divisar los espacios arquitectónicos, por lo tanto, la distancia focal es corta, posee un gran ángulo de visión permitiéndonos observar elementos del espacio profilmico. Sin importar el tipo de plano a realizar, Tarkovski y sus colaboradores fotográficos tienden a emplear una composición fotográfica en tercios. Generalmente el sujeto está en el centro de la imagen, y atrás o enfrente de él, arcos, puertas o ventanas encuadrándolo. Destaca un doble encuadre (encuadre dentro del encuadre).

Durante la época estudiantil de Tarkovski, uno de sus filmes favoritos era *El ciudadano Kane*, de Orson Welles, fotografiado por Gregg Toland, que destacó la fluidez de los desplazamientos de cámara, la iluminación y la gran profundidad de campo en sus planos. La secuencia del niño jugando afuera de su casa mientras sus padres deciden su futuro,

⁹⁴ Ana Silvia Karacic, 2017, "Los símbolos y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovsky", en Centro Jung de Buenos Aires, Argentina, 2017, Recuperado el 19 de septiembre de 2019. Disponible en: http://www.centrojung.com.ar/texto_tarkovsky.html

remarca el uso del doble encuadre. La cámara concentra al niño y un travelling de retroceso nos muestra que la cámara no está afuera como pareciera, sino dentro de la casa con los padres y Thatcher, en primer plano, y el niño queda en segundo plano enmarcado por la ventana.

Estos marcos arquitectónicos poseen múltiples rasgos, funcionan como elementos de iluminación, vida, deseo, intriga, protección, pero sólo nos centraremos en este último caso. Los encuadres se conforman por las puertas y ventanas abiertas. Nos dejan observar un espacio limitado de lo que está detrás (paisajes, personas, árboles). La cámara toma su espacio y distancia, el emplazamiento estático y el ángulo de la cámara no nos deja “entrar” a nosotros como espectadores ni tampoco salir a los personajes custodiados por los marcos. Lo mismo sucede con el Escritor cuando camina directo a la casa de La Zona y no prosigue porque algo lo detiene, sólo observa, frío y serio.

Todos estos encuadres arquitectónicos representan “aquello que está más allá del límite”⁹⁵, lo impalpable y lo desconocido que guarda algún secreto. Las dos películas que mejor representan este caso son *Stalker* y *El espejo*. En la primera, la caminata por el túnel rumbo a la habitación de La zona, así como la entrada a esta puerta; en *El espejo* el laberíntico paso de la madre por la rotativa en busca del supuesto error, que abre y cierra, una y otra vez, distintas puertas. Los niños, contentos y excitados al pie de la puerta, observan el incendio de la cabaña o el niño que se queda en la entrada de la puerta mirando el aire que entra por las ventanas y mueve las cortinas.

Puertas que ofrecen temor, desasosiego y extrañeza; puertas que se cierran, pero también se abren; personajes en situaciones inusuales habitan detrás de ellas. La puerta es importante en la medida o desmedida en que marca y visibiliza el umbral, esa línea significante que separa al tiempo que junta el adentro con el afuera; el allá con el aquí; el pasado con el futuro; la transgresión con la prohibición.⁹⁶

⁹⁵ “Vídeo. Los espejos, la lluvia y las puertas en el cine de Andrei Tarkovsky”, en EnFilme, México, 14 de junio de 2017, Recuperado el 16 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://enfilme.com/notas-del-dia/videos-los-espejos-la-lluvia-y-las-puertas-en-el-cine-de-andrei-tarkovsky>

⁹⁶ Julio César Goyes Narváez, *La mirada espejeante. Análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, España, p. 395.

6. Análisis de películas

En este capítulo se realiza un microanálisis textual de las siete películas del director (*La infancia de Iván*, *Andrei Rubliov*, *Solaris*, *El espejo*, *Stalker*, *Nostalgia* y *El sacrificio*). Se escogieron las secuencias que, desde mi punto de vista, representan y desentrañan las características fílmicas tarkovskianas estudiadas en el marco teórico. Dichas secuencias son acompañados por fotogramas para guiar al lector en el análisis de las películas.

6.1 La infancia de Iván

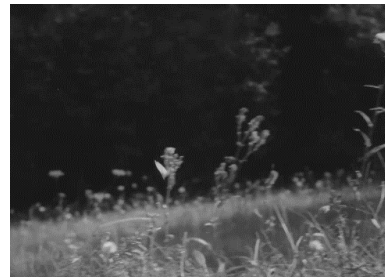
— *El bosque siempre me regresa a la infancia* —comentó.

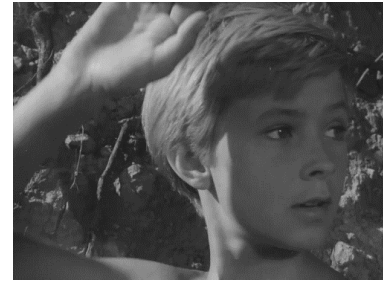
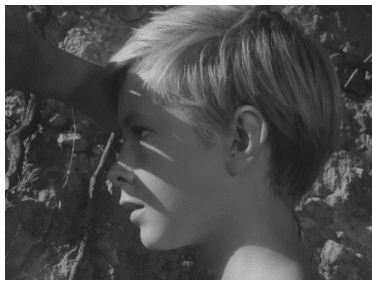
— *A mí lo que me regresa es el mar* —respondí.

— *El mar es el útero, Lucas. Yo no quiero volver a mi madre. Yo lo que quiero es jugar.*

Héctor Manjarrez, *Pasaban en silencio nuestros dioses*

6.1.1 El cuclillo







Iván, feliz, merodea por el bosque, observa animales y vuela por el cielo hasta descender y encontrar a su madre con un balde de agua del cual bebe. Todo es un sueño. Despierta sólo y asustado en una cabaña. Abandona el lugar y corre hacia la luz del amanecer.

La mayoría de las películas comienzan después de la presentación de las productoras. En cambio, *La infancia de Iván* cuenta la historia a partir de la aparición en pantalla de la Mosfilm, donde se escucha el sonido de un ave, un cuclillo; entonces ocurre una escucha acusmática: se oye el canto del animal, mas no vemos el origen de donde emerge la fuente sonora. Así mismo, en cuanto al sonido la secuencia es acompañada por música extradiegética incrustada en momentos emocionales y psicológicos por los que atraviesa el personaje. Situaciones felices y de miedo, dramáticos y enigmáticos. La música emotiva acompaña a Iván cuando corre por el campo. Luego cuando atisba a la mariposa pasa a música dramática que connota intriga: ¿por qué y cómo es que vuela? Y cuando el niño despierta del sueño, la música otra vez es dramática y el personaje despierta alterado.

El primer plano de la película es un close up de Iván detrás de un árbol y una telaraña, que pasa a un plano general a través del travelling vertical para observar el proseguir del niño en medio del bosque. Los desplazamientos de cámara en su mayoría son travellings: lateral, vertical y de avance, y destaca el uso del close up en la mayoría de planos para Iván y su madre. En la escena del reencuentro con su madre es un plano general, por primera vez apreciamos el cuerpo entero del niño. El close up es importante para comprender el rostro y

la mirada en la película, son elementos que delatan la importancia para con la historia y remarcan el cambio producido en el final.

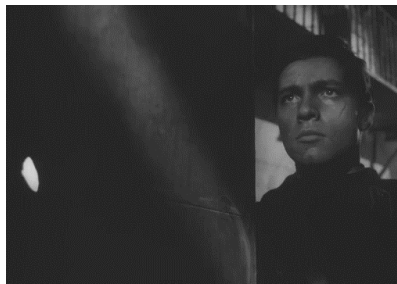
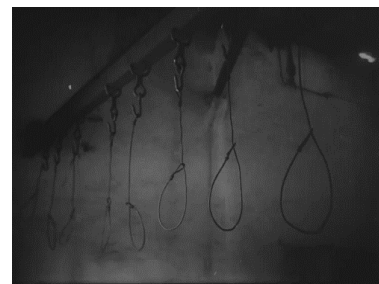
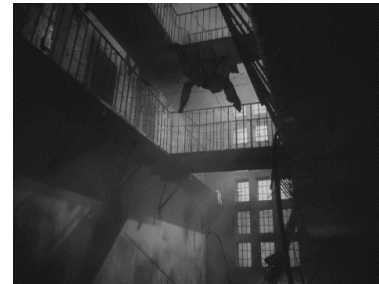
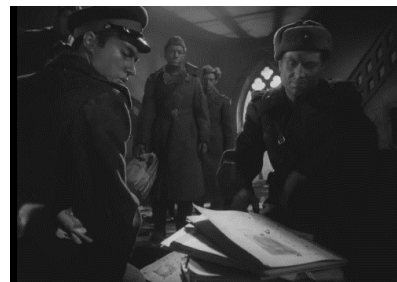
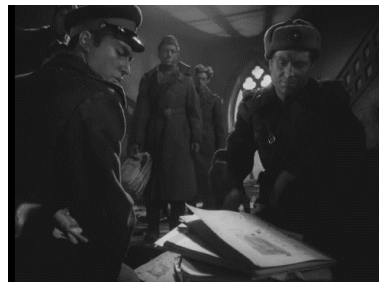
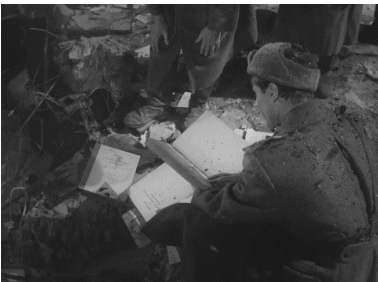
La mirada de Iván, lo que observa o lo que pensamos que observa, es muy importante desde el principio, pues la mirada puesta en alguien o sobre algo, al menos en esta secuencia, le hace realizar acciones: lo que ve detrás de la telaraña durante varios segundos (aunque desconocemos qué) lo hace seguir su marcha por el bosque; el campo contra campo entre él y el revoloteo de la mariposa en los pastizales, le otorga el poder de volar; durante su ascenso observa a su madre y baja para ir en busca de ella. Y la mirada de la madre hacia su hijo, a través del travelling y la inclinación de la cámara (plano holandés), revela que es un sueño. Iván regresa a la realidad.

Al tratarse de un momento onírico la iluminación en los rostros es suave, limpia, natural, sin sombras. Pero cuando Iván está en la realidad y despierta en la cabaña, sólo y confundido, la iluminación cambia. Se acentúan las sombras en su cara, son tonalidades oscuras que captura un rostro mermado y viejo. El lugar es tétrico y el niño está espantado. La primera acción es tocarse la cabeza, se preocupa por su salud, sabe que se trató de una pesadilla. Cuando sale de la cabaña, un plano holandés lo toma para remarcar el tormento del sueño y la alteración que atraviesa.

El inicio de la película es moderno. Comienza con un plano cerrado, la secuencia expresa angustia, es enigmática y confusa, por lo que surgen múltiples preguntas sobre el personaje y el entorno de la acción⁹⁷.

⁹⁷ Lauro Zavala, "Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática", en *Comunicación y Medios*, núm. 34 (2016), pp. 70-81.

6.1.2 El sendero de la muerte





La guerra terminó. Varios militares rusos inspeccionan un edificio Nazi arruinado, quemado. Las hojas, ahora cenizas, vuelan y caen por todo el lugar mientras los oficiales extraen documentos por un hueco del piso que pertenecen a las personas asesinadas. Según mencionan, fueron fusiladas o ejecutadas.

El desplazamiento de cámara pasa de un plano cerrado a uno abierto, hasta apreciarse el interior del lugar. Destaca el símbolo Nazi retorcido y los militares trabajando. Por error tiran los documentos al suelo, llega Galtsev y los hojear, uno de ellos confirma la muerte de Iván.

A través del sonido, la imagen y el montaje destaca la construcción de dos líneas temporales. El pasado: una aproximación sobre la muerte de Iván; el presente: un recorrido por los pasillos del edificio Nazi. Galtsev mira el estado actual de la arquitectura e imagina lo ocurrido. El montaje intercala a Galtsev y lo observado por él (el punto de vista objetivo y subjetivo de la cámara). Pero sobresale más el punto de vista subjetivo, pues el desplazamiento de la cámara nos muestra el recorrido del lugar a través de la mirada del militar. Y mientras recorre el lugar, en voz en off, se oye la plática entre dos soldados⁹⁸, aparentemente los que ejecutaron a Iván.

El sendero de la muerte que recorre el militar, así como los contracampos, presentan una simbología de muerte, gracias a los objetos de la puesta en escena y al diseño de arte, como lo son los alambres de púas, sogas y la guillotina. Además, la atmósfera tétrica de destrucción y caos, que nos llevan a la última escena. Galtsev abre la puerta y mira es la guillotina. En la siguiente escena la cabeza de Iván rueda por el piso.

El uso del close up como plano dominante en toda la película avvicina el destino del protagonista. El aspecto técnico de este plano es conocer con detalle el rostro de los

⁹⁸ En ninguna de las versiones que consulté de *La infancia de Iván* (The Criterion Collection y Mosfilm) aparecen los diálogos subtítulos de esta conversación.

personajes. Tarkovski y Yusov encuadran a Iván para mostrar la mirada que cambia de niño a adulto, pero también nos comunican lo que pretenden hacer con él, algo va a pasar con su cabeza. Incluso deja otro indicio al inicio de la película cuando Iván despierta del sueño y se levanta y se toca la cabeza para saber si está bien.

6.1.3 La playa





Entre ésta y la última secuencia analizada, Tarkovski juega con el montaje para pasar de una escena a otra. De un tiempo a otro. De la realidad al tiempo interior o plano terrenal. Yuxtapone la decapitación de Iván con la aparición de su madre, quien mira hacia abajo, sonriente y en el siguiente corte aparece Iván que bebe agua del mismo balde del sueño. Es el reencuentro entre madre e hijo.

La última vez que Iván aparece con vida en la película es cuando Jolin y Galtsev lo acompañan en una lancha en medio del bosque inundado. En ese momento inicia el rito funerario para ganar la guerra. Un sacrificio a cambio de la victoria. El agua toma el cuerpo de Iván. La tropa enemiga probablemente lo captura en el bosque, aunque esto nunca lo vemos en pantalla. Si el agua del bosque funge como sacrificio, la de la playa como elemento purificador. Iván accede a ese paraíso cuando termina de tomar agua del balde. Recupera la sonrisa perdida al inicio de la película. Ahora está con los suyos, con su familia, rodeado por grandes cantidades de agua e inmerso en ella cuando correr por la playa.

6.2 Andrei Rubliov

*Alrededor del alba
despiertan las campanas,
sonoro temporal que se difunde y vibra
en las últimas bóvedas
de la noche, en el aire
que la luz reconquista.*

*Vuelan como palomas los instantes,
y otra vez
cae el silencio*

José Emilio Pacheco, *Casida*

6.2.1 El ascenso





Varias personas desamarran las lianas que sujetan el globo aerostático. Un campesino rema rápido, lleva consigo un arnés con el que se prepara para volar. Entra a una iglesia y se prepara para. Otros hombres desembarcan para impedir esta tarea, pero el hombre logra su cometido, se eleva alrededor de la zona hasta chocar con el suelo.

La secuencia inicial de *Andrei Rubliov* es enigmática, confusa, por ende, moderna. No volvemos a saber sobre estos hombres. No tiene causa-efecto con la historia que se desarrollará a lo largo de la película ni con los personajes principales, los cuales tampoco se presentan en esta secuencia. Sólo se nos muestra el espacio-tiempo por medio de los planos generales que emplean para el vuelo.

Con un resultado fallido, Tarkovski deseaba reflejar: “Aquello que inspiraba el vuelo, su simbolismo, se eliminó, ya que el significado era directo y básico y se relacionaba con asociaciones que nos son perfectamente familiares. La pantalla debía mostrar un campesino sucio y ordinario; luego su caída, su choque con el suelo; su muerte”⁹⁹.

⁹⁹ Tarkovski, Op. cit., p. 87-88.

Desde esta secuencia hasta el final de la película la cámara cumple la función de “acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento”, así como la de “descripción de un espacio o de una acción”. Se emplean planos medios (medium shot y medium close up) y planos abiertos (longs shot y extreme long shot) lo que permite apreciar el espacio-tiempo en de la historia. Y como se observa en la presente secuencia, la cámara está en movimiento mostrando el recorrido por el templo y la cámara subjetiva del vuelo. Cabe destacar que los planos abiertos son frecuentes y no sólo disponen de la locación geográfica, sino que sirven para efectuar la acción de la película: el refugio, el viacrucis, la invasión de los tártaros, la fundición de la campana, etc.

6.2.2 La pérdida de la fe





Uno de los tártaros se lleva a la fuerza a *la Loca*, Rubliov toma un hacha, va tras ellos y asesina al tártaro con un hachazo en la cabeza. Ocurre la poética de la sustitución¹⁰⁰: no vemos la acción, la violencia se queda fuera de cuadro. Se muestra cómo su casco se desploma y el cuerpo cae por las escaleras con el rostro ensangrentado. Esta escena es importante en el análisis, pues es el momento donde el monje pierde la fe. Matar a un hombre es una acción en contra de sus ideales, por lo que decide no volver a pintar y se proclama un voto de silencio. Además, la matanza del pueblo y la destrucción de los iconostasios por parte de los tártaros termina por sucumbirlo y aferrarse a su nueva ética.

6.2.3 Forjar la campana



¹⁰⁰ Stephen Prince, *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930-1968*, Rutgers University Press, United State of America, 2003, p. 205.



La cámara hace un recorrido lento y muestra lo que ocurre a partir de un travelling circular, para observar los últimos detalles antes de fundir de la campana. Para lograr esta atmósfera destacan tres fuentes sonoras: el sonido del fuego, los diálogos de los personajes y la de música apenas perceptible que se incrusta y se confunde con el fuego. Se emplean planos abiertos con gran profundidad de campo. Yusov aprovechan estos recursos para jugar con el foco y mostrar los elementos de la puesta en escena. En primer plano se encuadra a Boriska y en segundo plano a los obreros trabajando.

Otro de los elementos destacados es el fuego, que se le asignan distintas simbolizaciones. Primero, la del caos. El proceso de construcción ha sido desastroso y estresante para Boriska

como para los obreros. Durante ese momento se encuentra nervioso, “Dios mío, ayúdame, que todo salga bien”, susurra. Luego, simboliza la esperanza y la unión. El fuego es lo único que interviene para confeccionar la tarea encomendada por el personal del príncipe. Es el elemento con el que se unirán todas las piezas de elaboración, así como la unión del pueblo, quienes están en el lugar de trabajo, hipnóticos, contemplando el espectáculo que desprenden las llamaradas.

6.2.4 El tañer de la campana







El pueblo se reúne para la inauguración de la campana; ellos, los obreros, Boriska y la gente de la realeza están intrigados por lo que pasará. La mirada de estas personas, junto con las de Rubliov, así como los diálogos y la atmósfera sonora, unen los planos a fin de llegar a la epifanía sonora.

La secuencia inicia con un extreme long shot del poblado. De fondo, se oyen las voces de los trabajadores y cuando Iván baja al hoyo donde se encuentra la campana, el sonido de las voces disminuyen considerablemente. La imagen y el sonido son participes para percatarnos y acentuar el estado de ánimo del niño. La cámara se detiene y toma su rostro pálido, frío y con un aspecto confundido y nervioso.

Durante el ascenso de la campana, la atmósfera invade el silencioso lugar. El travelling de avance pasa por en medio de los obreros y de Boriska hasta llegar al objeto. El emplazamiento de cámara reafirma la carga dramática y proyecta el nerviosismo de todos los personajes.

La mayoría de los planos son generales, medios e inserts de la campana. La cámara al estar en constante movimiento nunca deja de mostrar y contar lo que sucede, siempre encuadra a Boriska por ser el sujeto principal en esa secuencia, pero cuando él sale de cuadro se toma otra acción: los padres bendiciendo la campana, los acompañantes del príncipe charlando y la mirada del público. La cámara nunca deja de mostrar algo significativo.

Cuando Boriska se inclina hacia el príncipe en señal de respeto, se dirige a sonar el badajo, no puede, los nervios y la desconfianza de su labor como forjador, le impiden realizar la tarea. Llamam a un obrero para sonar la campana. Poco a poco empuja el badajo. La gente observa la campana y al hombre del badajo. En el sonido se presenta el verbocentrismo. Oímos el sonido ambiental, las voces de personas hablando y gritando, el ruido de las sogas y de la campana. Pero la voz siempre destaca, en especial la voz de los dos hombres del príncipe.

Mientras el badajo sigue en movimiento aparece Rubliov de espaldas y se escucha el tañer de la campana. Voltea por el ruido emitido. La epifanía sonora ha sucedido. Este sonido se presenta fuera de campo, es decir, no vemos de donde emerge la fuente, sólo lo oímos. Sin embargo, existe otra epifanía en el momento de la campanada. Rubliov no sólo voltea por el rozar exitoso de los metales, sino también al realizar esta acción se le revela otra verdad, aparece su amiga, *la Loca*, capturada por los tártaros.

Tras esto, Boriska se aleja unos metros, llora. Rubliov lo consuela. El niño le revela que nunca conoció el secreto para construir una campana. Su padre se fue a la tumba con el secreto. La epifanía realza su significado, pues es un momento de revelación para el pintor. La forjación de la campana devuelve su fe, renuncia al voto de silencio y decide volver a pintar.

6.3 Solaris

Fuera del agua era la vida de los días, la que él cargaba como historia de los años vividos, los años que al acabarse darían forma entera a su ser exterior, el de la biografía que a nadie venidero quitaría el sueño. [...] Pero dentro del agua, en los espacios de Taib ¡cuánta juventud o estupor recuperaba! Había aprendido el lenguaje de ella, o mejor, recordaba puntualmente los lenguajes que él mismo hablara cuando a diario nacía y hasta la punta de un alfiler llegaba traspasada de misterio. Hablaban sin término sólo viéndose a los ojos, y se cabalgaban en silencio, al ritmo de los lentísimos vaivenes submarinos.

Ricardo Garibay, *Taib*

6.3.1 Hari







Kris Kelvin se acuesta en la cama y se duerme enseguida. La imagen presenta una reducción cromática con base en tonos azules, que atenúa el estado físico y psicológico del personaje: depresión, fatiga y nostalgia. El siguiente corte presenta un cambio de iluminación, tonos cálidos (naranjas y rojizos) para presentar a un nuevo personaje, Hari, la ex esposa de Kris, supuestamente fallecida. Ocurre la epifanía sonora en el momento que aparece a cuadro la mujer. La cámara encuadra sus labios y con un zoom out abre el panorama para conocer de quién se trata. La revelación se refuerza gracias a la dinámica y agógica de la música¹⁰¹, además de la música electrónica de Eduard Artemiev.

Vuelven a presentarse colores fríos, como en el resto de la película, pero en ocasiones, gracias a la alternancia del montaje, la imagen posee los tonos anaranjados y una iluminación a contraluz para resaltar a ella. Pues cada que Kris la observa es una epifanía.

Los personajes de Tarkovski siempre deben creer en algo, en este caso, en el todopoderoso de Solaris, que rige el espacio-tiempo y las leyes del lugar, por lo que demuestra su

¹⁰¹ Véase página 41.

imperiosidad reviviendo a Hari, o, mejor dicho, una materialización de ella, debido a la omisión del astronauta en creer en las eventualidades del lugar.

Kelvin le cuestiona a Hari cómo fue que lo encontró. No hay respuesta, sólo pregunta por sus zapatos. Mientras los busca encuentra un retrato, desconoce el rostro, su rostro. Detrás de ella se encuentra un espejo, esta metáfora forzada permite el reconocimiento de la mujer por sí misma. Su memoria e identidad se corrompe. Hari no recuerda ni se reconoce.

6.3.2 La carta





Kris despierta luego de la fatiga que lo dejó en cama, el Dr. Snaut lo cuida y le lee la carta de Hari. Ella no volverá, la han desmaterializado. El Dr. comenta que el lugar ha perdido el sentido cósmico. Ahora ocurren cosas raras, ya no hay visitantes y se han formado islas en el océano desde que le enviaron el encefalograma de Kris (no menciona a quién). Hay una nueva esperanza, exclama. Afuera de la habitación se encuentra Sartorius oyendo una parte de la charla.

La secuencia transcurre en distintos espacios: la habitación, la sala de descanso, un insert del océano con voz en off de Kris para seguir la charla entablada con Snaut, que termina de nuevo en la habitación. En la sala de descanso hablan sobre el sentido de la vida, la cámara se desplaza y se aprecia la prenda de vestir de Hari que llevo durante toda la película. En la

parte del océano hablan sobre el entendimiento y el contacto con Solaris, enseñanzas que deberá explicar cuando llegue a la tierra. De nuevo en la habitación y continuando el diálogo, Kris afirma que se siente bien, Snaut le dice que es hora de regresar a la tierra. Un zoom in hacia una pequeña planta confirma su regreso y se presenta como símbolo de esperanza, destacando el uso de música extradiégetica con una melodía sentimental.

6.3.3 El retorno a casa





La misma música de la secuencia pasada se intercala en ésta para ambientar el regreso de Kris a casa. La operación lumínica sigue con base en tonalidades frías. Las algas se balancean, el agua del río se encuentra congelada, el hombre camina y admira la naturaleza hasta llegar a su casa, donde la música cambia, ahora es un sintetizador electrónico para crear una atmósfera de suspenso.

El personaje se asoma por la ventana, asimila las goteras del lugar. Entonces aparece su padre y en ese exacto lugar escurre, al parecer es agua hirviendo. Se percata de la presencia de su hijo y sale para reencontrarse. Kris lo abraza de las piernas. La cámara en un ángulo picado y un travelling de retroceso muestra el lugar poco a poco: una casa en medio de un

bosque, pero la toma revela que no se trata del planeta tierra, sino de una isla en medio de Solaris.

El reencuentro del padre y el hijo hace referencia a la pintura *El retorno del hijo pródigo*, de Rembrandt¹⁰². El desplazamiento de cámara presenta una nueva epifanía, el hogar de Kelvin siempre fue parte de Solaris.

6.4. El espejo

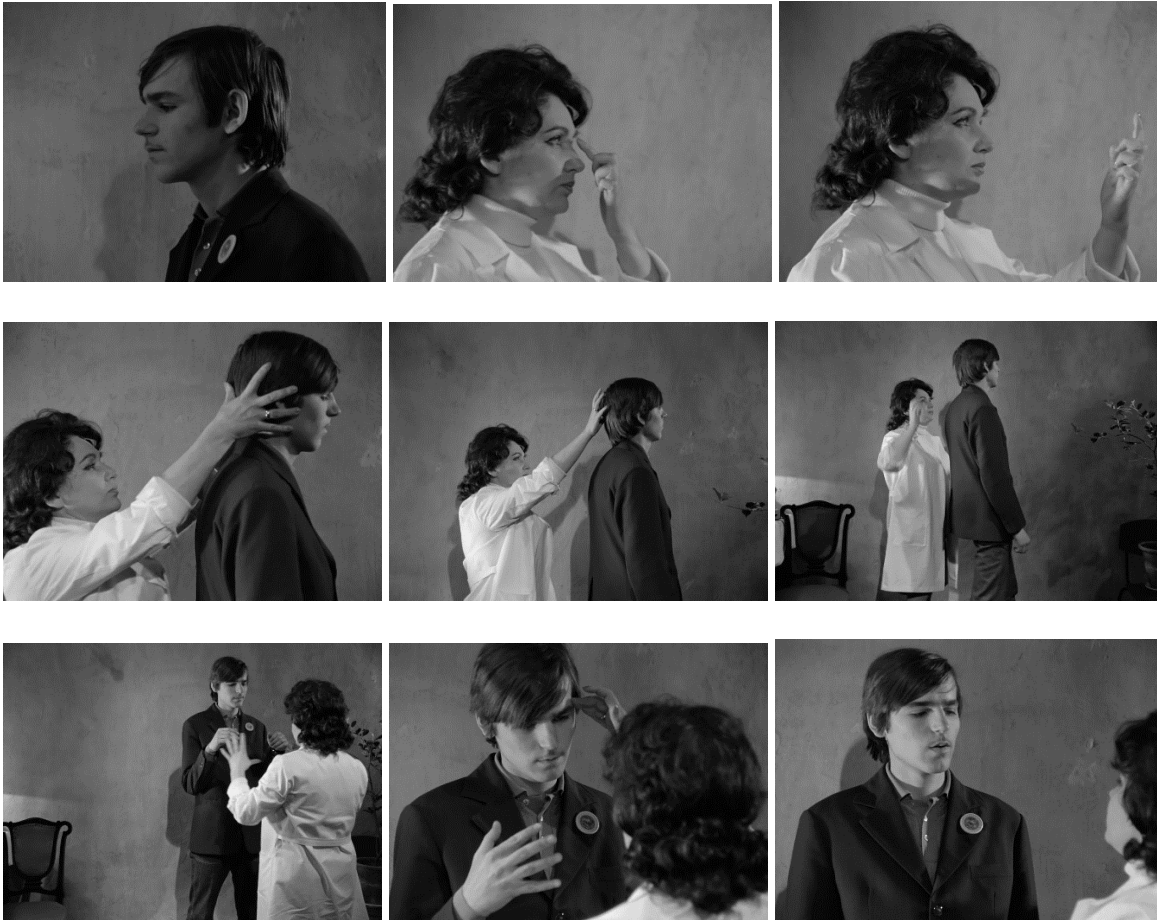
*Aún así magnífico
polvo de la carne
Este alumbramiento
en seno de pestañas
Labios
sí
aún queda
mucho por decir*

Rose Ausländer, *Aún queda mucho por decir*

6.4.1. El programa de televisión: la tartamudez



¹⁰² Cabe destacar que, en *Solaris*, así como en la mayoría de las películas de Tarkovski se presentan estrategias intertextuales ligadas a la pintura. En esta película destacan *Los cazadores en la nieve*, de Pieter Brueghel el Viejo, cuadro colocado en la sala de descanso de la nave. En otra secuencia con se muestra distintas partes de la pintura para apreciar ciertos detalles, como la nieve, los pájaros, los patinadores, las casas, los árboles y los patinadores. Así mismo, Tarkovski en su siguiente película, *El espejo*, recrea esta mítica pintura, donde el niño está en la nieve y sobre su cabeza aterriza un pájaro.



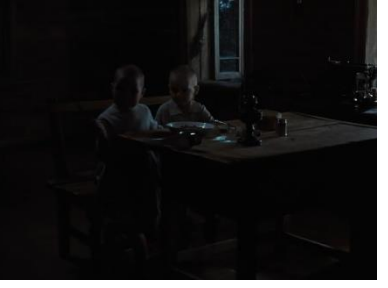
En el inicio de *El espejo*, la secuencia del “programa”, observamos a Ignat (alter ego de Tarkovski) prender el televisor y esperar el arranque de la señal, y dar pauta a otra secuencia, una sesión de hipnotismo para curar la tartamudez de Yuri Zhari.

El suceso, más allá de plantear una historia televisiva, es una rememoración de los niños: Yuri e Ignat. Y a pesar de no ver a Zhari en el resto de la película, sabemos que se trata de una regresión en la vida del personaje, para mostrarnos, a modo de prólogo, el deseo de hablar, de expresar lo que uno siente sin obstáculo alguno. Entonces, cuando la hipnotista lo sana, él sabe que es la oportunidad de transmitir un mensaje, en este caso, de contar la verdad: el significado que representa el espejo, una metáfora de identificación. El título de la película connota la acción de ponerte frente al espejo: el reflejo de cualquier ser, el reflejo de aquello que ves y te puede pertenecer. Tarkovski quería que el espectador sintiera que la historia le pertenecía, por eso el título de la película. Desde el inicio refleja la verdad histórica de la película, introduce al espectador en una historia íntima, profunda y autobiográfica; resulta ser el largometraje más personal del director ruso.

La segunda parte del “programa de televisión” comprende un plano secuencia filmado en blanco y negro, de tres minutos y treinta y siete segundos. Pertenece a la tipología de la *esperanza pueril*, pues el niño, como se ve más adelante de la película, es uno de los personajes principales en el que recae la historia para su desarrollo. También posee la esperanza misma que tiene para recuperarse de su enfermedad. El color de la imagen (blanco y negro) refuerza la identificación del tiempo interior de Zhari y/o Ignat. Al contrario de otras secuencias en la filmografía del cineasta, ésta carece de espectacularidad y complejidad, pero también cumple con la tipología de la *memoria personal*. Ambos son montajes internos, la cámara se desplaza constantemente, cambia de cuadro y posee una gran profundidad de campo. Incluso, se ve reflejado el micrófono de grabación, ¿error de rodaje? o ¿se puso a propósito para reflejar que es el modo para contar el inicio de la película como un programa de televisión?

6.4.2 Primeros encuentros







El poema *Primeros encuentros*, de Arseni Tarkovski, ilustra aquello que el poema evoca, no en el momento exacto que se declama el verso, sino durante el transcurso del poema. Tarkovski no cae en la redundancia entre la imagen y el concepto del que se habla, evita una narrativa innecesaria. Deja indicios para el espectador. El sonido es asincrónico, lo que oímos no corresponde a lo que vemos. El vococentrismo destaca sobre los demás sonidos, sólo se insertan cantos de aves en dos ocasiones, lo que provoca el rompimiento de la monofonía.

En dos momentos se evoca lo dicho en el poema: “Por la escalera, como un mareo acosante, / corrías y me llevabas —suave— dentro de la húmeda lila / a tus dominios insondables por la otra parte del espejo”. La cámara hace un travelling de retroceso para salir de la cocina y un paneo para encuadrar un espejo en el que se reflejan dos niños al pie de la puerta observando las llamaradas, pero el siguiente movimiento de cámara, desentraña el espejismo de “a tus dominios insondables por la otra parte del espejo”, porque los niños (Alexei y su hermana,) no se encuentran ahí. Es la unión de dos líneas temporales. Aparece Alexei de 12 años cruzando el pasillo para ir a observar la cabaña incendiándose. El segundo caso se lleva a cabo con “[...] y se abrió el cielo ante nosotros / cuando el destino nos siguió celoso / cual un loco lleva una navaja”. Momentos antes la cámara encuadra la ventana y con un travelling de avance nos muestra el paisaje del entorno de su casa.

En la puesta en escena y en la narrativa destacan muchos de los objetos materiales y naturales, y temas tarkovskianos recurrentes en su obra. El fuego, el agua, el jarrón, la leche, los árboles, ventanas y puertas, ligado a los temas del sacrificio, la contemplación, la infancia, etc.

En cuanto al uso del sonido destaca la escucha acusmática del perro que oímos ladrar, pero jamás observamos de dónde proviene la fuente sonora. Sucede lo mismo con los gritos de los señores al avisar sobre el incendio. Y las llamas, el maullido y el reloj de cuco también

son acusmáticos, pese a que se hayan visto en pantalla antes, mas no en el momento que emerge la fuente sonora.

Finalmente, termina con la contemplación por parte de la madre. Se sienta encima del pozo y atestigua de los más normal el caos que producen las llamas. Pareciera un momento de satisfacción tanto para ella como para sus hijos. En el momento que les menciona que hay un incendio, los infantes corren exaltados.

6.4.3 Final





La madre y el padre juntos, recostados en el pasto del bosque. La madre anciana camina con sus hijos (aún niños) por el mismo sitio.

Se muestra el paisaje del bosque a través de un paneo. La cámara se detiene y encuadra la casa de los personajes y un zoom out abre el panorama: los padres de Aleksei están recostados en el pasto, cerca de la valla que rompe la madre y el doctor al inicio de la película. Son fotogramas paralelos entre indiferencia y felicidad. Cuando se rompe la valla al doctor le produce risa el inconveniente, ella se muestra seria. Ahora en esta secuencia la mujer se encuentra feliz, porque está con el hombre que ama, aquel al que espera al inicio de la película. En este momento no es necesario la simbolización del viento, porque no existe la ausencia del padre, están juntos para construir un futuro en familia. El rostro de la mujer irradia felicidad y su mirada directa, hacia el porvenir. “¿Qué quieres que sea? ¿niño o niña?”, le pregunta el esposo respecto al embarazo de su mujer.

La narrativa de la última secuencia articula el pasado y el futuro en dos líneas temporales: el padre y la madre antes del nacimiento de su hijo (Ignat, el narrador) y la madre envejecida con sus dos hijos (Aleksei y su hermana). En este último caso destaca que la mujer no es joven, sino anciana y pasea con sus hijos pequeños.

Asimismo, la música extradiegética (*La pasión según San Juan*, de Bach) entramada con el cantus firmus empleado por Eduard Artemiev), produce un efecto dramático en toda la secuencia.

La primera vez que aparece la mamá y los hijos, un travelling lateral de derecha a izquierda los toma lentamente. Luego, los vemos salir de la proliferante naturaleza, caminan de izquierda a derecha. La película finaliza con los tres transitando de derecha a izquierda. Al fondo, la mujer del pasado los observa. Van de regreso para adentrarse al bosque, al pasado, al inicio de la historia.

6.5 Stalker

Viajar es perderse, porque el que viaja no ha encontrado todavía lo que persigue, está lejos de la meta y extraviado. Está enfermo.

Fabio Morábito, *El viaje y la enfermedad*

6.5.1 Los inicios de la enfermedad





La tonalidad que se presenta en toda la secuencia es el sepia¹⁰³. La cámara se adentra al cuarto. Se observa una cama al fondo. El sonido de una locomotora se hace presente (escucha acusmática). Se emplea un travelling para observar el espacio profílmico, tanto a los personajes como a los objetos. La minuciosidad de este recurso permite conocer el espacio-tiempo y el aspecto físico y psicológico de los personajes.

El siguiente corte, en un plano cenital, se nos muestra una mesa con un vaso de agua, algodón, jeringas, pastillas, trapos y una manzana mordida, ¿quién está enfermo? El paso de la locomotora provoca el movimiento de la mesa y el vaso. El travelling lateral se desplaza de derecha a izquierda, y viceversa. Nos muestra a una mujer y a su hija acostadas durmiendo. El padre, *el Stalker*, a lado de ellas yace despierto. Ahora la cámara regresa y la esposa tiene los ojos abiertos. Él se prepara para irse, ella le reclama porque tomó su reloj y porque viajará a La zona, al lugar que prometió no regresar.

Hasta este momento sabemos que quizá alguien se encuentra enfermo, una locomotora transita por su casa, la esposa es una mujer muy alterada, el Stalker no le interesan sus obligaciones como padre y decide irse.

¹⁰³ Cada que se encuentren en este lugar o en los alrededores el tono será sepia. En cambio, cuando se adentran a La zona la imagen es a color.

6.5.2 La Zona



La hija del stalker lee un libro en el comedor. En la mesa destacan dos vasos y un frasco. Después de unos segundos la niña deja de leer. En voz en off se recita un poema. Ella mira los objetos de vidrio, los cuales mueve uno por uno, hasta dejar caer el último.

La tipología del plano secuencia de *la speranza pueril* se hace presente con una toma de cuatro minutos y diez segundos. El sonido y la imagen son los elementos más importantes. En distintos momentos se oye el silbido de la locomotora, cuando la niña lee, al terminar el poema, al mover el primer vaso y al tirar el otro.

En el caso del poema *Cómo amo tus ojos, amiga...*, de Fiódor Tiúchev, hace referencia a la niña y a su bella y misteriosa mirada, a aquellos ojos que pestañean, cierran y abren para divisar la habitación: “Me encantan tus ojos, mi querida amiga. / Revolotean con tanta pasión y luminosidad / Cuando una súbita mirada envías arriba [...]”.

La niña no pertenece a este mundo, la imagen a color lo delata, éste sólo se les asignaba a las personas que se encontraban en La Zona. Quizá, uno de los motivos por el que el Stalker le tiene un gran respeto al lugar. Al regresar del viaje se encuentra fatigado, enfermo, su esposa lo acuesta, él habla y delira, ya no cree en la sociedad. El Escritor y el Científico son partícipes en esta pérdida de fe, pues no creían en La zona, desobedecieron las reglas y al llegar a La habitación, *el Científico* coloca una bomba y al final ninguno pide su deseo más íntimo.

Creíamos que la hija era la que se encontraba enferma, el padre la carga en los hombros a su regreso del viaje. Sin embargo, Tarkovski busca cuestionar a la sociedad, reitera a las personas que están enfermas de poder. Es lo que le pasa al Stalker, no puede abandonar el lugar, regresa a pesar de los regaños de su esposa y los errores que se cometen en el viaje. Aunque resguarda su fe en La Zona, la pierda con la sociedad.

Por eso la única esperanza son los infantes. Su hija es originaria de La Zona, posee poderes (telequinesis) que muestra al mover los vasos. Es una humana a la que podemos catalogar como una nueva especie, que atañe la esperanza y la fe. Entonces, el significado de la locomotora es una metáfora, que se dirige y se acerca una nueva esperanza para la humanidad. Y esto se reafirma con el último sonido de la película: *El himno a la alegría*, de Beethoven, como música extradiegética.

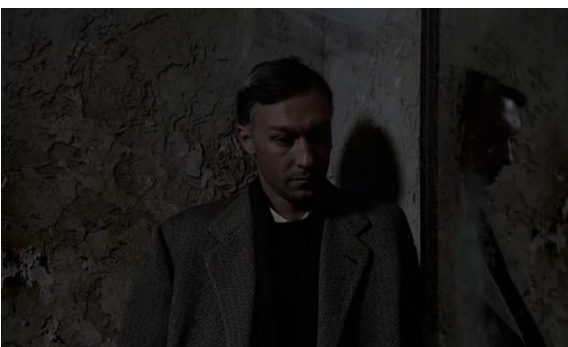
6.6 Nostalgia

*La eternidad por fin comienza un lunes
y el día siguiente apenas tiene nombre
y el otro es el oscuro, al abolido.
Y en él se apagan todos los murmullos
y aquel rostro que amábamos se esfuma
y en vano es ya la espera, nadie viene.*

Eliseo Diego, *Comienza un lunes*

6.6.1 La casa de Domenico















Domenico invita a pasar a su casa a Gorchakov, es un lugar oscuro, en ruinas, con charcos de agua por doquier. Domenico menciona que todo el mundo debe ser salvado, pero ¿cómo? Con sólo cruzar el agua de la piscina de Santa Catarina cargando una vela encendida. Sin embargo, él no puede llevar a cabo la tarea, porque lo consideran demente y lo sacarían inmediatamente de ahí. Por lo tanto, le encomienda la tarea a Gorchakov, el cual acepta. Antes de salir de salir de la casa, Gorchakov señala que prepara algo grande en Roma.

La construcción de la atmósfera tiene un gran peso con el empleo del sonido. Destaca la música extradiegética y una escucha acusmática, a partir de una melodía de Beethoven. Gorchakov camina por la casa, suena de fondo la música que se corta de repente. En ningún momento observamos el aparato de donde emerge el sonido, pero sabemos que procede de uno por la forma en que se corta y a la cual, momentos después, hace referencia Domenico. Asimismo, preponderan otros sonidos ambientales como relámpagos, campanas y el goteo en jarrones.

Tarkovski emplea de dos a tres planos sonoros. Los diálogos entrelazados con el sonido ambiental de la lluvia, las goteras o el ruido de la motosierra. Este último plano de la motosierra permanece en gran parte de la secuencia, sólo disminuye o aumenta su frecuencia según sea necesario darle preferencia a otro plano auditivo.

Las puertas de la casa funcionan como portales a otra dimensión o a otros accesos recónditos de la memoria. La puerta que abre el escritor muestra un paisaje con hermosos valles. Esta escena se presenta en blanco y negro, para evocar los recuerdos de su patria y la memoria de los demás personajes. Los objetos atesoran el simbolismo que se le puedan dar a este tipo de momentos: los jarrones, el agua, el espejo, el muñeco, los árboles y el alimento (vino y pan).

6.6.2 La inmólación





Domenico entabla un discurso arriba de un monumento, en medio de una plaza italiana, frente a un público serio y observador. Esto fue lo que le advirtió a Gorchakov durante su último encuentro, cuando dijo que preparaba algo en Roma.

“La sociedad debe lograr unirse de nuevo”, “Debemos volver a los principales fundamentos de la vida, sin ensuciar el agua”, propone. Cuando termina de hablar se rocía gasolina en todo el cuerpo, solicita la música para inmolarse, pero hay problemas con el equipo. Se incendia con un encendedor y suena *El himno a la alegría*, de Beethoven.

El fuego resalta como un símbolo de sacrificio y purificación. Otorga su vida para iniciar el proceso de salvación del mundo. El despojo de su vida es un acto de reivindicación, de fe en el mundo para arremeter contra los errores de una sociedad corrompida, que debe

percatarse de estos para subsanar. Asimismo, el sacrificio es un espectáculo para el público, el fuego atrae su atención y los mantiene apáticos frente al sufrimiento. Todos, a excepción del perro de Domenico, mantienen la calma, al parecer atisban con mucho agrado la inmolación. Y precisamente este público inerte, recto, en posición de firmes, parados como si flotaran en los escalones hace alusión al surrealismo de la *Golconda*, de René Magritte.

En cuanto al sonido destaca la monofonía en el discurso, así como la articulación de una pieza clásica de Beethoven con una electrónica. La primera está ligada al discurso sobre el devenir y el cambio, para luego irrumpir con música electrónica para acentuar el momento de muerte.

6.6.3 La piscina y la veladora









Gorchakov cumple su palabra con Domenico, cruza la piscina de Santa Catarina, de extremo a extremo, con una vela encendida para salvar el mundo. Realiza tres intentos, pero al lograrlo se derrumba, al parecer pierde la vida.

En este punto se resuelve el problema que se planteó a la mitad de la película: salvar el mundo con la acción descrita en el párrafo anterior. Destaca el uso del travelling lateral, un vaivén que regresa al punto de inicio en tres ocasiones debido a la dificultad de mantener la vela encendida. A fin de no abrumar al espectador, Tarkovski y Lanci reencuadran la toma con zoom out y zoom in. Inicia con un plano general que pasa a americano, a medium shot y reencuadra con estos en varias ocasiones hasta culminar con un plano detalle de la vela colocada en la piscina. También el mismo emplazamiento de cámara muestra el deterioro físico del personaje a partir del transcurso de la toma. Lo que inicia con voluntad y energía, lo termina abrumando. Al volver al punto de partida luego del segundo intento, su camina es lenta, la respiración cansada, incluso se tienta el estómago. Y en el último intento, el escritor yace mermado, logra la tarea y cae al suelo. Es una secuencia construida para generar angustia e incertidumbre en el espectador, que aumenta conforme se acerca al objetivo y falla.

Destaca la monofonía en el sonido ambiental (los pasos, la respiración, el goteo, etc.). Cuando está por terminar su misión se escuchan ladridos de perro. Un plano sonoro proveniente de otro espacio-tiempo, probablemente de la mascota de Domenico, que le ladra a su amo mientras éste se inmola. Pero mientras se escuchan estos ladridos, el estado de salud de Gorchakov se deteriora. En ese momento se inserta la música y rompe la monofonía, ya que se intercala con los sonidos ambientales.

La presente secuencia y la anterior presentan similitudes y fotogramas paralelos. La vela y el encendedor son utensilios que condensan el fuego, listos para llevar a cabo la purificación y el sacrificio. Ambos personajes mueren para salvar el mundo. Al rozar el cuerpo impregnado de gasolina con el fuego del encendedor inicia el proceso de muerte para Domenico; en cambio, para Gorchakov, al prender la vela comienza su proceso, ésta lo debilita y sólo es cuestión de tiempo para que el personaje fallezca.

6.6.4 Ruinas terrenales





Esta última secuencia corresponde a un plano secuencia de la resolución y del tiempo interno. Un travelling en retroceso desentraña de lo particular a lo general. Todo ha terminado. Gorchakov y el perro de Domenico se encuentran en unas ruinas italianas, atrás de ellos se ubica una cabaña, como aquellas de sus sueños. Está en el tiempo interno personal vinculado a Italia y a su natal Rusia. La imagen en blanco y negro refuerza esta idea. Cuando Gorchakov coloca la vela en el otro lado de la piscina, fallece; ahora descansa, se encuentra en un plano terrenal.

6.7 El sacrificio

Hubo aquí fuego en la impureza de una oración.

Queda el esplendor de los jardines abiertos a la salud de las dalias y de las gardenias, de las zarzas en el silencio de la tristeza.

Nuestra casa será atormentada por esa visión.

María Baranda, *Nadie, los ojos*

6.7.1 Plantar un árbol muerto







Alexander y su hijo plantan un árbol cerca del océano. El padre cuenta la historia de Pamve, un viejo monje que plantó un árbol en un lugar parecido al que se encuentran y encomendó a su pupilo, Ioann Kolov, regar todos los días el árbol hasta reverdecer. Durante tres años el joven monje regó cada mañana el árbol marchito y un día cuando subía la montaña se percató del florecimiento. Al terminar la historia, Otto, el cartero, arriba al lugar, charla con Alexander y queda de acuerdo en ir a su casa y darle un regalo por su cumpleaños.

Esta secuencia presenta la tipología de la esperanza pueril, está construida por medio de un plano secuencia y un travelling lateral. La minuciosidad de Nykvist y Tarkovski los lleva a realizar un desplazamiento de cámara lento, imperceptible, milimétricamente elaborado para avanzar, de izquierda a derecha, unos centímetros. Con cada movimiento resultan un

plano secuencia de nueve minutos con cuatro segundos, el cual ostenta planos abiertos con gran profundidad de campo.

Desde el inicio de la película, y como veremos más adelante, la esperanza y la fe recae en el infante. La historia del monje proyecta un mensaje social y ambiental hacia los jóvenes; aquellos que no sólo son considerados para afrontar las adversidades del devenir, son las promesas del cambio necesarios para enmendar los errores de la humanidad, de nuestros padres.

Aunque el compromiso no sólo es social, también se vuelve personal, un asunto entre padre e hijo cuando le relata la historia e implícitamente le cede a su hijo la tarea de regar y cuidar el árbol, al que en ningún momento se le oye hablar o emitir algún sonido, aguarda sus palabras, se mantiene en silencio, al igual que viento que mueve el árbol.

6.7.1 La casa en llamas









Alexander observa cómo el fuego consume su casa. Camina y corre por todos lados. Hasta que sus amigos lo controlan y lo suben a una ambulancia. María toma una bicicleta y sigue al carro.

Una vez más, el plano secuencia y el travelling son la base para ejecutar esta parte de la historia. Destaca el extreme close up y la profundidad de campo. Las llamas propician sombras en el suelo. El desplazamiento de la cámara funge para atisbar y contar lo que pasa en el espacio profilmico, por lo que permite seguir las acciones de los personajes y la narrativa: Alexander observando el incendio que propinó; la aparición de sus amigos; la plática de Alexander y María, así como la intervención de Adelaide; la huida de Alexander de las ambulancias y sus amigos; el desconsuelo de todas las personas por el derrumbamiento de la casa.

Las acciones de Alexander tienen un propósito: acabar con los males que lo aquejan. Se atribuye la responsabilidad de los cambios que suscitados un día anterior al estallar el enfrentamiento bélico, por lo que le promete a Dios entregar la vida de su hijo y las cosas materiales. Sin interferir con sus ideales, lleva cabo el sacrificio material y espiritual. Incendiar su casa le concede paz interior, se deshace de su vida y de su pasado.

Destacan distintas fuentes sonoras: el ruido de las llamas y la madeja que cruje, los diálogos y gritos de los personajes, el sonido del teléfono y la música electrónica que se escucha al principio de la secuencia, la cual proviene del estéreo de la casa de Alexander¹⁰⁴, por lo tanto, es diegética. Y ésta, junto a la del teléfono, son escuchas acusmáticas, oímos el sonido, pero no vemos de dónde provienen, aunque nosotros como espectador sabemos el lugar exacto.

6.7.3 En el principio era el verbo



¹⁰⁴ En una secuencia anterior se percibe cuando Alexander enciende su estéreo y suena la música.





El niño se encuentra en el lugar donde sembraron el árbol, lleva dos cubetas con agua. La ambulancia y María transitan por ahí. El niño riega el árbol y se acuesta a un lado, por vez primera se le oye hablar: “En el principio era el verbo. ¿Por qué, papá?”. Este diálogo hace referencia al Santo Evangelio según San Juan (Juan 1:1-14): “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”.

Al inicio se escuchan cantos, a veces parecen gritos, pero no hay nadie más que el niño, María, unas vacas y la ambulancia que pasa. Después suena Matthäus-Pasion, BWV 244, de J.S. Bach cuando el niño riega el árbol.

Al igual que el primer desplazamiento de cámara de *La infancia de Iván*, un travelling ascendente toma al niño hasta alcanzar lo más alto del árbol. Son fotogramas paralelos, un

inicio y final simbólico, donde la esperanza y la fe recae en los niños, en este caso, en el hijo de Alexander. Por eso al inicio de la película le contaba la historia del monje, porque era lo que sucedería con él, llevar a cabo la tarea que le encomendó su padre. Entonces, su silencio se esfuma y el verbo renace, así como algún día lo harán las ramas de ese árbol seco.

7. Conclusiones

Toda la obra de Andrei Tarkovski se lleva a cabo bajo la teoría que rige su visión poética escrita en *Esculpir el tiempo*. Y pese a ser elementos poco habituales en el cine, se adhieren perfectamente a la práctica fílmica. Las principales vertientes son la observación y la memoria, capacidades físicas y sensoriales del ser humano, que adscribe a su visión para aportar a su lenguaje. Estos elementos se encuentran ligados proceso de creación para el autor, al contenido de la obra y a la experiencia cinematográfica.

El cine de Andrei Tarkovski radica en la contemplación, pues le da mayor importancia a la imagen y a la puesta en escena, que a la narrativa. La observación y la memoria son formas de construcción poética en la preproducción, donde se utilizan para absorber todo el conocimiento vivido y los momentos más significativos. Sin embargo, para recurrir a ellos se necesita de la memoria. Este principio de trabajo no es propio del autor, se ha utilizado desde hace siglos en distintas formas de arte, como la pintura, la literatura, la música, etc. Hace más de cuarenta años y antes que Tarkovski, Federico Fellini realizó *Amarcord* (1973), una película basada en los recuerdos de su infancia. De la misma manera, Alfonso Cuarón, con la ayuda de su familia, llevo a cabo *Roma*, su película más personal.

En el contenido de la obra de Tarkovski también están inmiscuidos la memoria y la observación. Los personajes principales de sus películas siempre recuerdan y observan, de acceden al pasado y miran hacia el devenir (María, *El espejo*; Iván, *La infancia de Iván* y en *Andrei Rubliov*, por parte del monje). Además, los recursos cinematográficos empleados para crear las historias son el plano secuencia, el travelling y el long shot. A todos se les atribuye la capacidad de facilitar la contemplación para con el espectador, por tal motivo, los desplazamientos de cámara son lentos, existe gran profundidad de campo, que acompaña el diseño de producción, en donde se acentúan las metáforas y símbolos que permean en la puesta en escena.

Asimismo, la observación se encuentra en la experiencia y fruición cinematográfica del espectador al adentrarse a la sala oscura y sumergirse por más de dos horas en el universo tarkovskiano, el cual es un cine que apuesta a la concentración total del espectador. Cualquier

distracción irrumpe en la comprensión de la historia. Razón por la que se le considera un cine de contemplación.

En cuanto al tiempo, un elemento impalpable e imperceptible, sólo visto por medio de la tecnología, se encuentra en la materialización fílmica del espacio-tiempo de sus películas (la segunda guerra mundial; la edad media; Yurovets, Rusia; el espacio; un lugar nuclear; Italia y lo rural de algún lugar de Suecia cerca del mar. En esos lugares plasma los recuerdos a la visión que se desea contar, por ende, algunos de ellos son hechos hilados entre la verdad y la ficción.

Llevar a cabo lo estipulado en *Esculpir el tiempo* también comprende coadyuvar con el lenguaje cinematográfico: la visión con la práctica. Aunque Tarkovski le confiere todo el poder del cine a la imagen, jamás prescindió de los demás elementos. Para llegar a su última propiedad poética, que es la imagen cinematográfica, se requieren de estos.

Toda película necesita de una narrativa para contar una historia y para adentrar en ella al público, por más que un director como Tarkovski buscara eliminar este recurso. El sonido funciona para revelar momentos del relato, tal es el caso de la poesía y la epifanía (las campanadas en *Andrei Rubliov*; los poemas recitados en *El espejo*; *El himno a la alegría*, de Beethoven, en *Stalker* que permite conocer la verdad histórica de la película). Y las demás fuentes sonoras como la monofonía, contribuye a sentir la atmósfera que rodea a los personajes. La imagen y la puesta en escena permite abarcar la realidad materializada que el cineasta desea fijar a través de aspectos del lenguaje de la cámara (iluminación, emplazamientos, composición, planos, profundidad de campo y cualquier otro elemento que contribuya a la prolijidad de la imagen, como el caso de diseño de producción, aquellos elementos que figuren más allá de un simple objeto. El montaje contribuye a unir todos las propiedades cinematográficas y poéticas, para que la imagen cinematográfica quede fija, en espera que sea aceptada o rechazada por el espectador.

8. Anexos

8.1 Infografía

ELEMENTOS POÉTICOS EN EL ESPACIO PROFÍLMICO

El agua funge como un elemento religioso, de transformación. Representa la purificación, la exaltación, adormecimiento, el paso del tiempo de una realidad a otra.

Los animales son común en su cine, en especial caballos y perros. Acompañan a los personajes y simbolizan el orden en la vida del personaje.

El fuego simboliza el caos y la destrucción, representa el sacrificio, pero también alude a un acto de purificación.

El espejo refleja la existencia humana, es una metáfora de identificación individual.

Los arcos arquitectónicos (ventanas y puertas) se representan como aquello que está más allá del límite, de lo que no se conoce y resguarda algún secreto.

ANDREI TARKOVSKI

Santiago Ramirez Martinez ACIAC 2019

9. Fuentes documentales

Bibliografía

- Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, España, 1998.
- Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Botz-Bornstein, Thorsten, *Films and Dreams*, Lexington Books, United States of America, 2008.
- Capetillo, Manuel, *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andrei Tarkovski*, Laberinto, México, 2010.
- Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, España, 1993.
- Diego, Eliseo, *La insondable sencillez. Ensayos*, Pértiga, México, 2007.
- Freud, Sigmund, “La interpretación de los sueños”, cuarta reimpresión, en *Obras completas*, vol. IV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1991.
- Freud, Sigmund, “La interpretación de los sueños”, tercera reimpresión, en *Obras completas*, vol. V, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1991.
- García Tsao, Leonardo, *Andrei Tarkovski*, Universidad de Guadalajara y Centro de Capacitación Cinematográfica, Guadalajara, Jalisco, 1988.
- Larson, Samuel, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, México, 2010.
- Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, quinta reimpresión, Gedisa, España, 2002.
- Mascelli, Joseph V., *Las cinco claves de la cinematografía: Técnicas para la realización fílmica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

- Nykvist, Sven, *Culto a la luz: Conversaciones con Bengt Forslund sobre el cine y su gente*, Ediciones del imán, España, 2002.
- Osorio, Olga, *Solaris*, Nau Libres, España, 2013
- Paz, Octavio, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, decimoquinta reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Pérez, Rafael, *Paraísos duros de roer*, Booket, México, 2011.
- Prince, Stephen, *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930-1968*, Rutgers University Press, United State of America, 2003.
- Rajas, Mario, *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*, (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, España, 2008.
- Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, tercera reimpresión, Taurus, España, 1987.
- Russo, Eduardo A., *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Sánchez, Rafael C., *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, México, 2012.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, España, 1996.
- Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*, cuarta edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.
- Turovskaya, Maya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Faber & Faber, London, 1989.
- Zavala, Lauro, “Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática”, en *Comunicación y Medios*, núm. 34, 2016.

Cibergrafía

Acevedo, Felipe, “*Cine y Poesía*”, en Leamos más, 24 de enero del 2013, Recuperado el 22 de junio de 2019. Disponible en: <http://www.leamosmas.com/2013/01/24/cine-y-poesia/>

Baranda, María, “María Baranda, poeta mexicana: «El amor por los libros es contagioso», en Fundación La Fuente, 30 de septiembre de 2011”, Recuperado el 18 de junio de 2019. Disponible en: <https://www.fundacionlafuente.cl/maria-baranda-poeta-mexicana-el-amor-por-los-libros-es-contagioso/>

Dinámica y Agógica. (s.f.). Recuperado el 19 de junio de 2019. Disponible en <http://laclasedemica.blogspot.com/2007/03/dinmica-y-aggica.html>

Djemarnovic, Tamara, “*Tarkovski por su hermana: Recuerdo privado de un grande del cine*”, en La Vanguardia, España, 11 de marzo del 2017, Recuperado el 25 de marzo del 2019. Disponible en: <https://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia-culturas/20170311/>

Karacic, Ana Silvia, 2017, “Los símbolos y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovsky”, en Centro Jung de Buenos Aires, Argentina, 2017, Recuperado el 19 de septiembre de 2019. Disponible en: http://www.centrojung.com.ar/texto_tarkovsky.html

Massanet, Adrián, “*Andrei Tarkovski: ‘La infancia de Iván’*”, en Espinof, España, 20 de diciembre del 2010, Recuperado el 17 de febrero del 2019. Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/andrei-tarkovski-la-infancia-de-ivan/>

Rajas, M., y Sierra, J., “*El tiempo narrativo del montaje interno*”, en Prisma Social, España, 4 de junio del 2010, Recuperado el 12 de julio de 2019. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/277267727_El_tiempo_narrativo_del_montaje_interno

Valdés, Marcela, “*Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos*”, en The New York Times, Estados Unidos, 13 de diciembre del 2018, Recuperado el 10 de febrero de 2019. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/alfonso-cuaron-roma-entrevista/>

“Video. Los espejos, la lluvia y las puertas en el cine de Andrei Tarkovsky”, en EnFilme, México, 14 de junio de 2017, Recuperado el 16 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://enfilme.com/notas-del-dia/videos-los-espejos-la-lluvia-y-las-puertas-en-el-cine-de-andrei-tarkovsky>

Zavala, Lauro, “*Cine Clásico, Moderno y Posmoderno*”, en Razón y Palabra, México, agosto-septiembre del 2015, Recuperado el 24 de junio de 2019. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

Filmografía

La huelga, Sergei Eisenstein, URSS, 1925

La infancia de Iván, Andrei Tarkovski, URSS, 1962.

Andrei Rubliov, Andrei Tarkovski, URSS, 1966.

Solaris, Andrei Tarkovski, URSS, 1972.

Amarcord, Federico Fellini, Italia, 1973

El espejo, Andrei Tarkovski, URSS, 1975.

Stalker, Andrei Tarkovski, URSS, 1979.

Un poeta en el cine, Donatella Baglivo, Italia, 1984.

Nostalgia, Andrei Tarkovski, Italia, 1983.

El sacrificio, Andrei Tarkovski, Suecia, 1986.

Roma, Alfonso Cuarón, México, 2018.