

LECTURA ICONOLÓGICA EN LA IMAGEN-TIEMPO
(*EL ESPEJO*, 1974)

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

Laura Elizabeth Sánchez Morales

ASESORA:

Lic. Luz Adriana Egan Castillo



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA
MAYO, 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PARA TI

*Una promesa,
pago con honor.
Aún tu ausencia en carne,
en luz será presencia.
Eres mi reflejo,
eres mi espejo,
por eso,
te agradezco a ti,
mi inspiración.*

AMOR INCONDICIONAL

*La fragilidad de la porcelana
es similar a mi aparato digestivo:
siete meses de vómito,
ocho más de fiebre tifoidea,
unos cuantos de salmonella
y la historia no acaba.
Lo que importa es que
aun así, la triada sigue de pie.*

*El apoyo es con el corazón,
la fuerza, con los brazos,
amor incondicional
en lágrimas, risas y evolución.*

*El calor del hogar se guarda
por el núcleo inquebrantable.
La confianza se vive
bajo la protección de tres.
Es el amor materno:
cariño
convivencia
y unión.*

*Con o sin obstáculos
amor incondicional
siempre y para siempre
en cada llanto, alegría y felicidad.*

*Al fin y al cabo,
sin ustedes
sería imposible
aprender a amar.*

DESTINO I

*Vida en círculos
que nos lleva a encontrarnos,
que nos inspira para reintentarnos.*

*Vida solitaria
que nos permite acompañarnos,
que nos pide comunicarnos,
volver a confiar
a dar.*

*Es una hermosa casualidad,
corresponder con reciprocidad,
entre tus lecturas y tu tarab,
entre mis imágenes y mi imaginar.*

*Es una amorosa coincidencia,
en cada vida que nos hallamos,
en cada segundo que aromatizamos
estética
fuerza
y ciclos.*

DESTINO II

*Es un cariñoso abrazo
con inteligencia emocional
y atracción racional
que lleva hacia lo pasional.*

*Es la esperanza de despertar
para crecer y planear,
orgullosas de viajar,
M₆i hasta el final.*

*Vida en complemento,
unión paradigmática y sintagmática
cuya más hermosa esencia
es respirar un solo aire.*

*Por eso, sin más guerras,
soñamos ilusas
un amor,
un destino,
un futuro.*

AGRADECIMIENTOS

A Andrey Tarkovskiy,
mi primer gran espejo.

A mis tres amadas mamás,
por su amor tan puro e infinito:
Raquel Morales Zúñiga;
Rosa María Morales Zúñiga y
Ana Lilia Morales Zúñiga.

A las ausencias paternas:
Bianey Morales Lugo,
a ti te debo quien soy y quien seré toda mi vida;
José Miguel Sánchez Melesio,
porque no hubiera existido la confrontación... ni yo.

A mi hermana,
por la confianza y la compañía inquebrantable:
Anabel Sánchez Morales.

A mi familia no sanguínea,
por su apoyo en todo momento y por su cariño,
por su tiempo detenido y por sus enseñanzas:
Irene Castro Nava,
Natalia Mijailovna Savchenko.

A mi querida asesora:
Luz Adriana Egan Castillo,
sin ti no hubiera conocido la pasión de mi vida: ver.

A mis sinodales,
por ser mis guías en la academia.

A mis amigos
y a la psicóloga Isabel Cruz Herrera.

ÍNDICE

<i>Advertencias al lector</i>	12
<i>Prólogo</i>	13
<i>Introducción</i>	17
I. La iconología en los cristales	23
Imagen, representación e idea	23
Leer imágenes: la imagentexto y la écfrasis	26
Sobre el inconsciente y el creador	30
De las imágenes mentales a las evocaciones	34
Más allá de la imagen-tiempo	36
El cono desplegable de las imágenes-cristal	38
II. La inmortalidad de una vida	41
El origen y el fin de una trayectoria	41
El inicio	41
Las raíces genealógicas	42
Un guerrero más	43
La casa de la infancia	44
De vuelta a Moscú	44
Encrucijada de estudiante	45
La joven actriz	47
La amante asistente y el pequeño ángel	47
Camino hacia el destierro	50
Las ausencias	51
Morir de exilio	53
<i>Martirologio</i> : apuntes de un reflejo	54
La definición	55
Primeras ediciones	56
El contenido de los diarios	56
Cristales de roca: la filmografía	58
La historia: el efugio de la censura	58
El examen de graduación, 58; La pasión de los tres Andrey, 59; La ciencia ficción sin alternativas, 59; Conversación con el inconsciente, 61; La zona peligrosa, 61; La confesión nostálgica, 62; Sacrificio por Andrey, 63	



De detalles a sinopsis	64
<i>Los asesinos</i> , 64; <i>La apisonadora y el violín</i> , 65; <i>La infancia de Iván</i> , 65; <i>Andrey Rubliov</i> , 66; <i>Solaris</i> , 67; <i>El espejo</i> , 68; <i>Stalker</i> , 69; <i>Tiempo de viaje</i> , 70; <i>Nostalgia</i> , 70; <i>Sacrificio</i> , 72	
Ver con otros ojos: los fotógrafos de Tarkovskiy	73
La influencia del padrino	73
La influencia soviética	75
Yúsov, el conservador, 75; Rerberg, el íntimo, 75; Kniazhinskiy, el reemplazo, 75	
La influencia extranjera	76
Tovoli, el documentalista, 76; Lanci, un joven irregular, 76; Nykvist, el dilema, 77	
III. El viaje hacia los espejos	79
<i>El espejo</i> uno a uno (síntesis)	79
Preproducción	85
La primera propuesta: el inicio	85
Goskino: el control y el apoyo	86
La segunda propuesta: la confesión	87
«El día blanco, blanco»	88
<i>Solaris</i> y la disputa para «El día blanco, blanco»	90
La madre inmortal	91
El ideal: fotografía simple y profunda	93
Luz verde	94
Los cuadernos de trabajo	95
Preparación para un acto vital	95
El hallazgo documental	96
Sustitución íntima: la metáfora	97
Nunca regresar a las ruinas: la reconstrucción	98
Producción	100
Primera atmósfera: el compañerismo	100
Los secretos: psicología de los personajes	101
Margarita Térejova: las dos vidas	102
Surrealismo en el rodaje: el gallo vomitivo	104
La ventisca desconocida	105
El dilema: una o dos partes	105
Los últimos meses de grabación	106
Posproducción	107
No hay veintiuno malo	107
La lucha contracorriente	108
Cannes: la negación	110



Recepción: el abrazo cálido	111
La resolución (1977-1979)	113
IV. Complementos: forma y esencia (Las unidades de análisis)	115
La lectura	115
Forma	121
Composición	121
Encuadre, 122; Planos, 124; Ángulos, 126; Perspectiva y profundidad de campo, 129; Equilibrio y peso, 130	
Temperatura del color de la luz	132
Filtros, 134	
Diseño de iluminación	139
Esencia	142
Guión	142
Fragmentos y episodios, 143	
Contexto histórico	150
Vida personal	151
La esencia de los sueños y de la fantasía	151
V. Aplicación de las unidades de análisis	153
Forma	153
Él	154
Composición, 154; Temperatura del color de la luz, 156; Diseño de iluminación, 156; Cualidades, 157	
La unión nostálgica	157
Composición, 158; Temperatura del color de la luz, 160; Diseño de iluminación, 160; Cualidades, 160	
Ella	161
Composición, 161; Temperatura del color de la luz, 165; Diseño de iluminación, 165; Cualidades, 165	
Esencia	166
La esencia en los sueños y en la fantasía	222
Viento	223
Madre lavándose el pelo	226
Monólogo y segundo sueño	228
Tercer sueño: fantasía	234
Cuarto sueño	237
<i>Conclusiones</i>	239
<i>Fuentes de información</i>	247



ADVERTENCIAS AL LECTOR

Lectura iconológica en la imagen-tiempo es una propuesta de lectura del filme *El espejo* (1974), de Andrey Tarkovskiy, por lo tanto, para su mejor entendimiento, se requiere haber visto el filme.

Asimismo, dado que es un filme soviético, la investigación contiene información en lengua rusa, por lo que, para poder leerse, la transcripción del alfabeto cirílico al latino se realizó del siguiente modo:

Аа [A]	Кк [k]	Хх [j]
Бб [b]	Лл [l]	Цц [ts/tz]
Вв [v]	Мм [m]	Чч [ch]
Гг [g]	Нн [n]	Шш [sh]
Дд [d]	Оо [o]	Щщ [shch]
Ее [ie/ye]	Пп [p]	Ыы [i/y]
Ёё [io/yo]	Рр [r]	Ээ [e]
Жж [zh]	Сс [s]	Юю [iu/yu]
Зз [z]	Тт [t]	Яя [ia/ya]
Ии [i]	Уу [u]	
Йй [y/iy]	Фф [f]	



PRÓLOGO

*Si pudiera vivir nuevamente mi vida,
en la próxima trataría de cometer más errores.
No intentaría ser tan perfecto, me relajaría más.*

«Quizá es tiempo de que sueñe con Él, abra la ventana y deje que el inconsciente lo levite y me deje sentirlo, aunque sólo sea por esta noche». Estoy segura de que recorrería su anatomía con sus manos que no lo tocarían. Sólo lo observaría mientras le roba un sorbo a la taza con café. Lo olería. Imaginaría su sabor. «Es del bueno, de grano, con canela y sin azúcar», pensaría.

*Sería más tonto de lo que he sido,
de hecho tomaría muy pocas cosas con seriedad.
Sería menos higiénico.
Correría más riesgos,
haría más viajes,
contemplaría más atardeceres,
subiría más montañas, nadaría más ríos.
Iría a más lugares adonde nunca he ido,
comería más helados y menos habas,
tendría más problemas reales y menos imaginarios.*

Sólo necesitará diseccionar su aroma y volverlo a componer; exponer su radiante halo y enfocarlo. Si lo considera necesario, le pedirá permiso. Viajaría con Él hasta casa, a Tantoyuca, Veracruz, y después irían de visita a Huejutla, Hidalgo, a saborear la Huasteca.

*Yo fui una de esas personas que vivió sensata
y prolíficamente cada minuto de su vida;
claro que tuve momentos de alegría.*

*Pero si pudiera volver atrás trataría
de tener solamente buenos momentos.*

Le agradecerá la travesía y el cruce de sonrisas. Lo capturará. Hará que ese momento se conserve por siempre en el RAW de su memoria. ¿Y después? Por fin estarían juntos. Un instante eterno. Tranquilidad por fin.

*Por si no lo saben, de eso está hecha la vida,
sólo de momentos; no te pierdas el ahora.*

Cuando despierte quizá no entienda por qué se siente tan cansada, exhausta, como si hubiera salido a correr toda la noche. Y sin embargo, ahí está frente al espejo sonriendo.

*Yo era uno de esos que nunca
iban a ninguna parte sin un termómetro,
una bolsa de agua caliente,
un paraguas y un paracaídas;
si pudiera volver a vivir, viajaría más liviano.*

Jamás la había visto reír durante tanto tiempo. Quizá no lo sabía, pero lo sentía: traía consigo el aroma del café, sus manos olían a café, su piel era el café.

*Si pudiera volver a vivir
comenzaría a andar descalzo a principios
de la primavera
y seguiría descalzo hasta concluir el otoño.
Daría más vueltas en calesita,
contemplaría más amaneceres,
y jugaría con más niños,
si tuviera otra vez vida por delante.*

Después de un rato más, decidió levantarse y comenzó a escribir. Parecía el momento justo para iniciar el cierre de un ciclo que durante muchos años fue más que un episodio doloroso. Estaba decidida. Era hora de desempolvar el ruso, el alemán,



el inglés y cruzarlos con la fotografía. Experimentar. Pero el recuerdo más punzante seguía siendo Él.

*Pero ya ven, tengo 85 años...
y sé que me estoy muriendo.¹*

No había opción, tenía que evocarle y permitirle que la ayudara a atravesar el duelo. Escogió *El espejo* (1974), de Andrey Tarkovskiy. Vio el filme una y otra vez, pero conforme escribía, también enfermaba con la misma intensidad con la que se esforzaba por continuar. Esto era más complicado de lo que debería ser, o por lo menos eso pensábamos los demás.

Pero después de cada derrumbe se levantaba con mayor determinación. Desmenuzó el filme y lo armó cada vez con mayor facilidad; desnudó el misterio de Tarkovskiy y paulatinamente lo comenzó a disfrutar más y más. La fotografía intervino y el trabajo comenzó a fluir suavemente. La fotografía la hace feliz. Ellas se entienden muy bien.

Dos años después de verla resistir, me avisó que había terminado la *Lectura iconológica en la imagen-tiempo* (El espejo, 1974) que usted, lector, está por iniciar. Por fin el ciclo llegaba a su término, y había sido muy valiente al darse cuenta de que este trabajo no sólo afrontó a Andrey Tarkovskiy con María Vishniakova y a la *dacha* de la infancia, sino que ese mismo *leit motif* que atormentaba a Tarkovskiy era sólo el espejo de aquel que ella misma tenía pendiente por desenlazar con Él. Y lo logró.

IRENE CASTRO NAVA

¹ «Instantes», poema de Jorge Luis Borges.



INTRODUCCIÓN

LA HISTORIA

Cuando vi por primera vez *El espejo* (1974), de Andrey Tarkovskiy, estaba sentada en las butacas de la Cineteca Nacional y, parecerá extraño, pero no sabía en realidad qué ni a quién estaba a punto de ver; sólo sabía que escucharía un filme en lengua rusa y eso me extasiaba.

Al lado mío estaba mi hermana, cansada por haber terminado su jornada laboral y yo, mientras tanto, abrí los ojos tan grandes como pude y empecé a ver, a ver, a ver y a ver sin detenerme ni un segundo. Aunque no entendía por completo qué sucedía, sabía que algo me apretujaba el pecho y que me daban ganas de llorar; sentía nostalgia y a la vez quería gritar. Era inexplicable.

Todo el filme sucedió como cámara lenta. Al salir no hice ningún comentario. Lo dejé pasar y, sin embargo, al siguiente año tuve un sueño similar al que había visto: una mujer, desconocida, estaba levitando y yo no sabía por qué había tenido esa imagen mental. De pronto recordé de dónde la había visto y ahí inició mi búsqueda por Andrey Tarkovskiy. El tema de la tesis estaba decidido: recuperaría los boletos de aquella experiencia e iniciaría mi trabajo final de licenciatura. Era una nueva etapa de mi vida.

PUNTOS DE QUIEBRE

Cuando estudiaba la preparatoria tuve dos puntos de quiebre: el primero fue al empezar a estudiar el idioma ruso con la doctora Natalia Savchenko, quien, como una mamá rusa, me enseñó a amar y a disfrutar tanto de la cultura como del idioma de Rusia; el segundo sucedió cuando mi abuelito, Bianey Morales, se enfermó del corazón y me di cuenta de que los padres no son para siempre, y de que la vida con ellos sí debe disfrutarse todo el tiempo, aunque sea enfrentándose a los miedos o a los recuerdos. Por eso, en este último trabajo, mi finalidad fue la de trabajar con esas dos pasiones: Rusia y el amor a la familia. Por supuesto, Tarkovskiy comprendía ambos: una ausencia paterna que yo tenía después de que falleció mi «padre-abuelito» y un sentido patriótico ruso.



¿POR QUÉ EMPEZAR CON *IMAGEN*?

Las personas olvidamos que la vida tiene un sentido menos estricto y que debemos de deleitarnos *con* y *por* todo. Para mí, después de cuatro años de apasionarme con la fotografía, las imágenes son parte de ese disfrute y en el presente trabajo mostraré una posible lectura que se puede realizar del filme *El espejo* (1974), de Andrey Tarkovskiy.

Parto del concepto *imagen* porque de ahí se desprende la lectura que propongo: la imagen se aborda desde un punto de vista dentro del proceso comunicativo, es decir, ésta va más allá de una representación, semejanza o retrato, ya que implica llegar a una respuesta por parte de un lector y esa respuesta debe ser la evocación; sin embargo, el proceso no termina ahí, pues el lector tendrá que completar el ciclo con su experiencia y con su conocimiento para poder vivir y conectarse, a manera de reflejo, con la experiencia compleja que es lo audiovisual del cine.

Mi propuesta es un complemento de las teorías de autores como Ferdinand de Saussure (la lectura de la imagen es del «todo» dividido en dos fragmentos como si se tratara del *signo lingüístico*), como Erwin Panofsky (es posible leer el cine a partir de la iconología, la cual pretende comprender el discurso de las imágenes en el universo espacial y temporal), como Gilles Deleuze (el tiempo en las imágenes audiovisuales puede existir a través de la imagen-tiempo) y como William John Thomas Mitchell (también en el mundo cinematográfico se halla el complemento entre las imágenes y el texto).

La pregunta de esta tesis es, quizá, ¿por qué leer imagen en el cine si éste es audiovisual y contiene movimiento? La respuesta es sencilla y a la vez no: un filme también es imagen y la imagen también es audiovisual. En ese sentido, la imagen, en el presente trabajo, significa más que una representación, pues implica una conexión con las emociones de quien crea el mensaje (y lo externa en su obra) y de quien las recibe; a este último lo nombro: *lector de imagen*. Entonces, el lector de imagen ya no es el espectador que se sienta frente a la pantalla y recibe información sin procesarla, sino que se enfrenta al filme y se convierte en un lector activo que lee la imagen a partir de lo que ha vivido, pensado, sentido, reconocido y experimentado en su mundo.

La imagen existe por la relación que se genera entre el creador, la obra y quien la lee. De tal modo que la lectura de imagen está determinada por la experiencia del creador y del lector de imagen; además, es una actividad primaria que no sólo reside en la propia obra (el filme), sino en que ambos (filme-lector) están en constante unión y dependen uno del otro. Por eso, el cine también contiene un sinfín de emociones tanto del creador como del lector y funcionan como un vaivén de evocaciones.

Cabe resaltar que la experiencia es la guía que lleva al lector a poseer expectativas sobre el filme y lo conecta con el mundo cinematográfico para obtener los enlaces de las partes con



el todo; una vez completado el ciclo, se obtienen las evocaciones. Así, el proceso comunicativo que implica una lectura de imagen, como una nueva doble alfabetización (además de la textual, también existe una visual), tiene que ver con el reconocimiento de lo que se ve y, con mayor profundidad, de lo que se lee. De tal modo que esos *temas* –como los nombra Panofsky– que son proporcionados por el filme se experimentan mediante el conocimiento de la vida.

¿CÓMO LEER IMAGEN EN EL CINE?

Mi propuesta de lectura de imagen se divide en dos, como si se tratara de la división dada por De Saussure sobre el *signo* (*significado* y *significante*) y, por lo tanto, del lenguaje, aunque debido a que no es un análisis lingüístico, se plantea hacer una lectura de la *forma* y una de la *esencia*.

La *forma*, en el presente trabajo, se entiende como un conjunto de las partes que constituyen al todo. En ese sentido, Louis Hjelmslev argumenta que el signo no sólo se divide en dos, sino en cuatro, pues el *contenido* también puede comprender una *sustancia* y viceversa. A partir de esa premisa, determino que la forma no sólo es aquel aspecto exterior de lo que se ve, sino que funge como contenedora de un significado y ella misma significa. En otras palabras, la forma es un sistema y cada elemento que la compone funciona como una parte de la estructura del filme y no está aislada, es decir, también añade un significado por sí misma que no es ajeno a la segunda parte de la lectura (la *esencia*), pues es una pieza fundamental de la lectura que lleva al lector a formular las primeras impresiones y cualidades.

Dado que el cine se ve en movimiento, sería preciso añadir una lectura con los movimientos de cámara, sin embargo, debido a mi formación fotográfica propongo un análisis que sí incluye el movimiento, pero no con la descripción ni análisis de los movimientos de cámara, sino como imágenes audiovisuales; de ese modo, para definir cómo realizar la lectura, Deleuze formula la existencia de una *imagen-movimiento* y de una *imagen-tiempo*. Ambos conceptos se refieren a una línea muy delgada que cataloga al cine en dos tipos: la primera, *imagen-movimiento*, se refiere a una *acción* que lleva toda la carga del movimiento y a través de éste se determina el significado de la obra total; la segunda, *imagen-tiempo*, es aquella que, como un cono desplegable, viaja en el tiempo *actual* (presente, pasado y futuro), así como en el *virtual* (como los sueños, recuerdos y fantasías).

Lo anterior me da la pauta para poder hacer una lectura de imágenes-tiempo, ya que esos brincos virtuales y actuales (mente y cuerpo) están contenidos en *El espejo* (1974). Además, sólo por medio de la imagen-tiempo se puede incluir en esta lectura a la imagen del cine como un producto audiovisual y me permite sentir las agallas de dividir aquellas imágenes-tiempo



en *planos-tiempo* como una propuesta, los cuales se deben leer en un peldaño formal. Por eso, en esta lectura se toman en cuenta tres aspectos principales para la forma: la composición, el diseño de iluminación y la temperatura del color de la luz.

A partir de las imágenes-tiempo es como se puntualiza que en el cine la lectura debe ser de las imágenes como las partes de un todo y, por lo tanto, en ese instante se «teje» o se entrelaza la forma con lo que llamo *esencia*: aquello que constituye y ubica al filme dentro de un espacio y de un tiempo, y se lee por medio del guión, de la vida personal del autor y del contexto histórico. Esa lectura tiene que ver con la iconología de Panofsky, en la que se incluye la historicidad del objeto de estudio y el contexto que atañe a la vida personal del autor.

En la esencia, los sueños deben ser leídos de distinto modo, ya que no poseen un contexto fechado: son espacios virtuales (desde la perspectiva deleuziana: todo aquello ubicado en la memoria a manera de reflejo de lo actual). En otras palabras, es un contexto no asequible ubicado en la mente. Así, en los sueños, recuerdos y fantasías, el viaje en el tiempo es infinito y, por lo tanto, requiere de una visión psicológica, que, resalto: no es psicoanálisis, sino el inicio de la interpretación del lector de imagen que puede ir más allá de lo que un solo lector logró leer.

La complejidad es que el cine exige al lector a no leer la imagen de un solo modo, sino que la lectura sea vivir el cine en conjunto y que el lector participe de forma activa. En ese sentido, puntualizo que no se omite por completo el sonido, sería imposible pensar en el cine sin esa unión impenetrable e inquebrantable, sino, más bien, no se realiza un análisis formal del sonido. De tal modo que éste sí está incluido y hay una mención dentro de la lectura de esencia, pero no con la profundidad formal que podría llevarse a cabo, ya que, al final, sin lo sonoro el filme no lograría ser poesía audiovisual.

Aun así, algo más falta para que se termine de cristalizar todo y W. J. T. Mitchell es quien expone la existencia de las *imagentextos*, es decir, aquella unión entre el texto y la imagen en la que ninguna tiene mayor poder que la otra; la imagen, por su parte, está unida siempre al texto e inversamente. Aquella fusión tendrá el fin de lograr la lectura de la imagen-tiempo por medio de textos y de imagen.

CICLOS

Soñar con terminar ciclos es lo más importante que he hecho en mi vida. Los ciclos para mí también incluyen los retos y esta tesis es uno de los mejores procesos que he atravesado, pues es tan personal —a causa de mi historia de vida— como no lo es —debido a que la relación de mi vida con el filme puede llegar a ser sólo por fragmentos—.



Sin duda alguna, *Lectura iconológica en la imagen-tiempo* (El espejo, 1974) ha sido un desafío: cada capítulo que construía terminaba en alguna enfermedad dentro de mi cuerpo y la gravedad del daño dependía de la rigurosidad y de la especificidad del contenido del texto.

Por un lado, el enfrentarme conmigo misma y recordar –como si fuera una terapia psicológica– cada uno de los momentos personales que me llevaron a elegir el filme (desde la ausencia paterna hasta el amor por mi madre; desde el dolor de mi patria –que no es Rusia, sino México y aun así se vuelve un tema personal– hasta ubicarme a mí misma en el universo, en una etapa y verme dentro del filme) me llevó a hacer de mí una imagen.

Por otro lado, me enfrenté a mis alcances de buena o mala lectora con los autores de gran renombre como De Saussure, Panofsky, Deleuze, Mitchell y sin olvidar a Freud y a Jung, con quienes también hallé mi interior y descubrí que mi mente es más grande de lo que imagino (de ahí cada una de las enfermedades que llevé por cada capítulo). Todo ese proceso me trasladó a un mundo que me maravilló, aunque también me complicó.

Además, esa bitácora inició con la búsqueda de los libros necesarios y el hallazgo fue en ruso, alemán e inglés: tres lenguas que me acompañaron durante mi infancia y adolescencia, y que también me obligaron a un enfrentamiento con mi inseguridad para hablarlos, leerlos o desempolvarlos.

ASÍ QUE, QUERIDO LECTOR:

Lectura iconológica en la imagen-tiempo (El espejo, 1974), sin duda, es un ciclo y, por eso, en cada uno de los capítulos hay un trayecto que recorrer.

El primer capítulo, «La iconología en los cristales», está compuesto por la imagen: ¿Qué es?, ¿se debe leer?, ¿cómo se puede leer? En este primer peldaño hallará una serie de conceptos como imagen, imagen-tiempo, imagen-movimiento, imagentexto, écfrasis, consciente e inconsciente, sueños, recuerdos y fantasías y, sin duda, las imágenes-cristal que nos regala con constancia el cine de Tarkovskiy.

El segundo capítulo, «La inmortalidad de una vida», será un tributo al cineasta soviético Andrey Tarkovskiy: nacimiento, adolescencia, madurez y muerte. El tercer capítulo, «El viaje hacia los espejos», será el recorrido que realizó Tarkovskiy para poder regalarnos una joya como *El espejo* (1974); en él encontrará la preproducción, la producción y la posproducción del filme. Ambos capítulos (segundo y tercero) contendrán información que se obtuvo de los libros de autores como Marina Tarkóvskaya, la hermana del director, y como Natasha Synessios, quien ya había escrito sobre *El espejo* (1974).



A partir del cuarto capítulo, «Complementos: forma y esencia», usted podrá iniciar el cierre y el inicio del recorrido, pues se trata de la propuesta de lectura y de todas las unidades de análisis, lo cual incluye desde el origen de toda la lectura que surgió a partir de la lingüística de De Saussure, hasta llegar a las imágenes-tiempo de Deleuze y a la iconología de Panofsky.

Asimismo, en ese cuarto capítulo encontrará cómo la lectura de la imagen del filme está dividida en dos: primero, la forma, contendrá la composición (como la disposición funcional de las partes del todo), la temperatura del color de la luz (como la percepción de la descomposición de la luz vista desde el uso de filtros en el cine y en la fotografía) y el diseño de iluminación (como generador de ambientes y de atmósferas cuyo fin es el de evocar); y segundo, la esencia que se leerá por medio del guión literario (que comprende una narración literaria de las ideas que contendrá el filme); del contexto histórico (el cual ubica al filme en una etapa histórica, política y cultural) y de la vida personal (cuyo fin es el de completar el proceso de la lectura por medio de la especificidad de la obra a través de una persona: el creador).

Sin embargo, no sólo puede quedarse con lo abstracto; por tal motivo, en el último capítulo, «Aplicación de las unidades de análisis», encontrará la lectura de la forma y de la esencia del filme *El espejo* (1974).

De ese modo llegará al final de *Lectura iconológica en la imagen-tiempo* (El espejo, 1974), el cual es un ciclo que me obligó a enfrentarme conmigo misma y a todo lo que me rodea, y es una experiencia cristalina que espero que se logre en cada lector que se acerque a este trabajo.



LA ICONOLOGÍA EN LOS CRISTALES

Leer el cuadro del artista es movilizar nuestros
recuerdos y experiencias del mundo visible,
y poner a prueba su imagen mediante intentos de proyecciones.

ERNST H. GOMBRICH, *ARTE E ILUSIÓN*

IMAGEN, REPRESENTACIÓN E IDEA

El ser humano vive a través de emociones, sensaciones, esperanzas y desesperanzas, temores, ilusiones y desilusiones; ideas, fantasías, recuerdos, memorias y sueños. Y todo ello lo comunica en mensajes que deben ser decodificados por un receptor: el lector. No obstante, aunque el humano ha alcanzado un conocimiento amplio sobre los medios que utiliza para comunicarse, en cuanto a la imagen aún no ha logrado un camino satisfactorio acerca de cómo leer sus propios mensajes.

De tal modo que William J. T. Mitchell dice que hay dos cosas que debemos tomar en cuenta con respecto a lo que la gente llama «imágenes»¹. La primera es la amplia variedad a la que uno se puede referir con «imágenes»: pinturas, esculturas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, espectáculos, proyecciones, poemas, cuentos, novelas, memorias, dibujos, sonidos, pensamientos, gráficos, ilustraciones, incluso, ideas; la segunda es que no necesariamente significa que todas esas referencias tengan relación entre sí.

Para conocer el porqué se le asigna esa infinidad de sinónimos a *imagen*, primero se debe definir desde su origen qué es: la palabra proviene del latín *imago* o del griego *eikon*, que es «lo que está representado». Mitchell resalta que la imagen tampoco es una representación sino un *likeness*, como semejanza o retrato; sin embargo, mi propuesta es que una imagen no sólo es una representación, pues no sólo significa que se vuelva a presentar algo ni que se semeje a algo, sino que también implica evocar.

¹ Para comprender con mayor profundidad el concepto, véase William J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 8-9.



Aunado a lo anterior, debo resaltar que en la lectura de la imagen, la actividad del receptor –con la importancia que tiene el incluir su punto de vista dentro del cine debido a que se entiende como un proceso comunicativo– ya no es pasiva, sino activa e implica ir más allá de una mirada, observación, vistazo o entretenimiento visual. Ésa es la base de lo que yo nombro *lector de imagen*, quien no sólo es un decodificador, receptor o espectador, sino un lector activo que debe implementar su experiencia, sus emociones y su pensamiento con el fin de llegar a la evocación.

En el mismo sentido, habría que considerar que la *representación* implica un traslado o un proceso de imagen a imagen. Esto es: lo representado existe y se vuelve a presentar en otro tipo de imagen con otro tipo de soporte y, además, debe trasladarse de creador a creación y de creación a lector de imagen. Asimismo, hay una yuxtaposición entre lo que se representa y quien lo representa. Después de esa unión (del mensaje y del emisor), la imagen es leída por el lector de imagen y sólo así es cuando se completa la imagen porque evoca en la conciencia y en los sentimientos del lector. Es decir, la imagen también es parte de un proceso comunicativo que involucra a un creador, a una obra y a un lector de imagen.

Mitchell explica que esa yuxtaposición (lo representado y quien lo representa) tiene relación con el significado que a veces se le atribuye a la imagen, pues se dice que es una idea, pero es erróneo; más bien, una idea es un primer nivel para poder llegar a la imagen. Así, el concepto *idea*, proveniente del griego, significa «lo que puede visualizarse» y frecuentemente se enlaza con la noción de *eidolon*, que es «la imagen visible», ya que se define como una imagen o una representación que se queda en la mente.

Por eso, Mitchell remarca la tradición platónica que distingue al *eidon* del *eidolon*² con el fin de realizar un contraste correcto entre una imagen y una idea: en el caso del *eidon* se tiene una realidad suprasensible de formas, tipos o especies, como si se tratara de la idea; mientras que el *eidolon* es ya una impresión o una representación (*eikon*) del *eidon*.

El *eidon* es la idea suspendida, a manera de noción o concepto, y no se relaciona con que el *eidolon* llegue a ser tangible o no, por eso hay también imágenes mentales. La idea está a un nivel conceptual mientras que la imagen ya es una impresión o una representación que tiene el fin de evocar.

De tal modo que a la imagen se le puede tratar como si tuviera una familia antigua y se puede realizar, incluso, un árbol genealógico, como lo establece Mitchell en *Iconology: Image, Text, Ideology*:

² Para conocer con mayor profundidad la diferencia entre *eidon* y *eidolon*, véase *ibíd.*, p. 5.



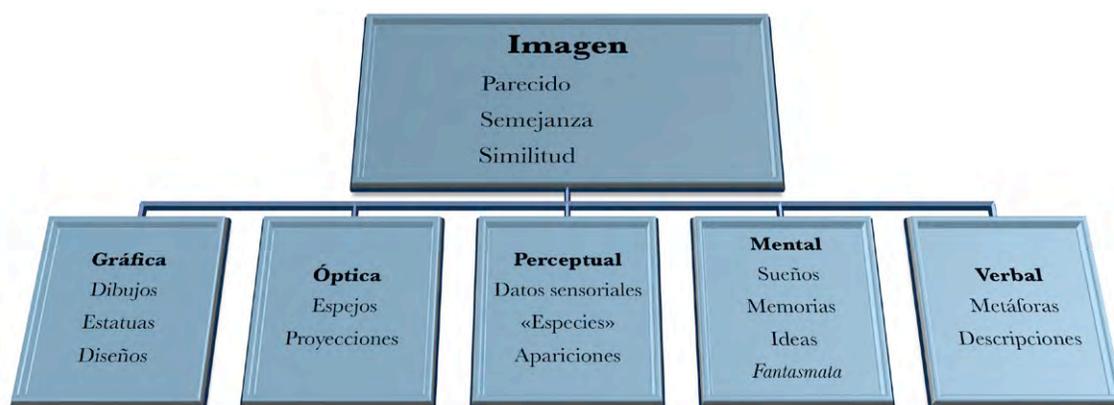


FIG. 1.1. *Árbol genealógico de la imagen, según Mitchell.*

Cada una de las familias de la imagen está expuesta del siguiente modo: el primer tipo de imagen se refiere a las *imágenes gráficas*, como las fotografías³, estatuas y diseños, que se acercan más a lo visual y que le atañen a los historiadores del arte; el segundo tipo le compete a las *imágenes ópticas*, como los espejos o las proyecciones, que le corresponden a la física; el tercer tipo engloba a las *imágenes perceptuales* en el que los psicólogos, neurólogos, fisiólogos, historiadores del arte y físicos se mezclan también con los filósofos y los críticos literarios, y en donde están incluidos los datos sensoriales, «especies» y apariciones; el cuarto tipo se refiere a las *imágenes mentales* que le pertenecen a la psicología y a la epistemología, como sueños, memorias, ideas y *fantasmata*⁴, y el quinto tipo abarca a las *imágenes verbales* que estudian los críticos literarios y filólogos, como metáforas y descripciones.

Sin embargo, aunque Mitchell sólo distinga cinco tipos de imágenes, considero que la tipología está incompleta debido a que las imágenes no sólo incluyen lo visual, sino también lo sonoro. Así que el cine también es imagen y, por consiguiente, hay imágenes audiovisuales: uno no requiere de lo visual para «ver» lo que se escucha. Quien escucha gotas de agua puede ver las gotas de agua en imágenes; son imágenes sonoras también aquellas que implican a la música y a los silencios, y, por supuesto, son imágenes audiovisuales todas aquellas que se leen en el cine.

Antes de continuar, debo resaltar que mi definición de imagen surge a partir de que su creación y su recepción implican ir más allá de una representación; por ejemplo, en el caso de las pinturas, de las esculturas y de las obras arquitectónicas, todas ellas nacen de ideas o de proyectos que más tarde se convierten en imágenes mentales y después ya son representaciones,

³ El concepto empleado por Mitchell en inglés es *pictures*, que puede aludir a dibujos, retratos y/o fotografías, en este capítulo se empleará como «fotografías», aunque pueda referirse también a los retratos y/o dibujos.

⁴ Referencia a un concepto filosófico relacionado con impresiones vívidas provenientes de la imaginación y de la fantasía en ausencia de los objetos que podrían provocar aquellas imágenes mentales.

pero su función no termina ahí: no sólo se genera una obra de arte y es el término de la creación, sino que debe ser recibida por alguien. Esa recepción le concierne a un lector de imagen, que será quien llegue a la evocación; sin embargo, ésta sólo se leerá en niveles que dependerán de la experiencia, de la profundidad del conocimiento de la obra y de la conexión que tenga con el creador.

Este modo de leer la imagen nos atañe a todos aquellos que estudiamos comunicación porque la lectura también se refiere a un proceso comunicativo que, como su nombre lo dice, implica un proceso que inicia con la idea, continúa con la creación y el producto finalizado es el que llega a un lector de imagen. Sin embargo, ese proceso de comunicación no sólo implica el envío de un mensaje como si fuera un código de computación, sino, más bien, puede llegar a ser tan complejo como el mismo ser humano, ya que implica que no sólo puede basarse en un solo modo de lectura, pues durante esa recepción, el espectador será quien decodifique a partir de su experiencia, así como de sus sensaciones, pensamientos, recuerdos, sueños, fantasías y emociones, es decir, de su vida.

LEER IMÁGENES: LA IMAGENTEXTO Y LA ÉCFRASIS

El arte no complace a quien mira por medio del engaño,
sino de la evocación.

JOHN CONSTABLE

Vivimos en una época en la que recibimos imágenes sin importar hacia dónde observemos. Si tomamos como base el lenguaje, entonces las imágenes se forman como *sistemas de signos*, tienen su fundamento en las *convenciones* sociales y se componen por *textualidad* y por *discurso*. No obstante, no sólo la semiología ha aportado su modelo de lectura, sino también las investigaciones filosóficas sobre el arte y la representación, los estudios de cine y la iconología –como el estudio de las imágenes y de su discurso: el qué dicen las imágenes–. En dado caso, se busca llegar al mensaje de las imágenes y quizá a su comprensión total o, al menos, satisfactoria.

Por ahora, lo que importa es que se trata de un «nuevo mundo» de imágenes que Mitchell nombra *giro pictorial*, pero cabe resaltar que no sólo significa que estemos dispuestos a recibir todos los mensajes, sino que es un mundo constituido y creado bajo una construcción de imágenes y que, por lo tanto, tenemos una nueva lectura de éstas y una nueva alfabetización.

Si se toma en cuenta lo planteado por Mitchell, entonces este giro pictorial influye en la actividad de un receptor: se debe convertir en un lector de imágenes que descifre, decodifique,



interprete y, por lo tanto, lea. Para lograrlo hay que aspirar a ser un lector de imagen que piense de modo activo y que sea capaz de conectar su propia experiencia con lo que lea, y consiga, en una primera instancia, decodificar; luego interprete y, cuando llegue a la lectura final, triunfe con su evocación; esto sólo existirá a partir de la unión de su vida con la imagen.

Por ese giro pictorial planteo que la imagen debe leerse: así como se piensa que es natural que el texto tenga lectores, también lo es que las imágenes sean leídas por un lector. Entonces, la lectura de la imagen implica conectar un lenguaje formal —como la composición, diseño de iluminación y temperatura del color de la luz— con lo social, lo cultural y lo histórico. La finalidad es darle una lectura amplia al mensaje. Por lo tanto, propongo una lectura que nace de lo que se llama *iconología*: leer el discurso de lo que está representado⁵.

Cabe destacar que una imagen no sólo se refiere a una copia de lo que se ve ni a una réplica, mucho menos a un original; la imagen forma parte de un mensaje, incluso no existen imágenes sin propósito alguno⁶, pues las imágenes son aquello que el ser humano quiere que se vea, de ahí que las imágenes requieran de una lectura.

En el cine, sobre todo el autobiográfico, como es el caso de *El espejo* (Tarkovskiy, 1974), se necesita de una doble lectura. El lector de imagen debe leer con una visión y con un alfabetismo dobles: lo textual y lo visual al mismo tiempo, ya que ambos se complementan como si fueran uno solo; a lo anterior Mitchell lo denomina *imagentexto*. Por eso, la lectura iconológica que expongo tiene relación con ese doble alfabetismo capaz de salvaguardar y de recordar imágenes verbales y gráficas, y de unirlos como si fueran una sola: la imagentexto.

Así, en el cine se pueden hallar los cinco tipos de imágenes expuestos por Mitchell y, sin embargo, la lectura implica llevar al lector a un nivel más alto, a ir más allá de esa doble lectura de la imagentexto, ya que también incluye imágenes sonoras y requiere, por supuesto, de la visualidad: mayores sensaciones del receptor; de los sentidos humanos y no sólo del olfato, vista, oído, tacto y gusto, sino de todas las terminaciones nerviosas y de la conexión con el universo audiovisual.

Dice Gilles Deleuze que el cine sonoro «en cuanto oído, “hace ver” en ella [en la imagen visual] algo que no aparecía libremente en el cine mudo»⁷. Por eso, mi propuesta de lectura va más allá de minimizar al sonido, al contrario, lo sonoro dentro del cine también muestra imágenes sonoras que aunque no son visibles para la vista, se convierten, hasta cierto

⁵ Véase el capítulo IV, «Complementos: forma y esencia», en el que se definen las unidades de análisis y se explica a fondo la propuesta de lectura del presente trabajo.

⁶ Además, se debe tomar en cuenta, sobre todo en cine, que todo está planeado y nada de lo que se representa en la imagen está generado con una inocencia y sin algún sentido en específico; al contrario, cada uno de los detalles se anota dentro del proyecto desde la preproducción.

⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, tr. de Irene Agoff, Paidós, México, 1986, p. 299.



punto, en imágenes mentales que nos llevan, como lectores, a hacer un complemento perfecto que es el audiovisual.

De tal modo que lo sonoro y lo visual tienen la misma importancia y ambos forman parte de las imágenes audiovisuales; aun así, esta tesis no incluirá un análisis formal del sonido, pero eso no significa que no se tome en cuenta, sino que sólo se leerá dentro de la esencia, es decir, será una lectura de imagen que buscará llegar a la iconología a partir del guión, del contexto y de la vida personal como complemento de lo audiovisual.

Así, además de lo audiovisual del filme, mi propuesta es que la lectura de la imagen incluya variables como el guión literario, ya que en él hay una acumulación de detalles que sugieren imágenes visuales y son precisamente aquellas que parecen palpase aunque sea en imágenes mentales. Cabe mencionar que se toma en cuenta el guión del filme no para hacer un análisis de éste como texto, sino a manera de complemento para realizar la lectura de éste como imagen; así, el guión se convierte en una imagentexto. De tal modo que las imagentextos son las responsables de atribuir datos que no son lejanos u opuestos a las imágenes del filme, más bien, son un apoyo texto-imagen, uno del otro y viceversa.

Tampoco se trata de un *paragone* actual: no es una batalla, sino una unión entre el arte textual y el visual. Cuando sucede esa unión entre las imágenes y los textos se genera lo que Mitchell nombra écfrasis: una «representación verbal de una representación visual»⁸, aunque lo ideal sería la perfección a través de la unión entre ambos en la que no se imiten ni se representen sólo de manera textual, sino que juntos lleguen a ser la plenitud del medio mixto.

Mitchell dice que en la écfrasis hay tres fases: 1) la «indiferencia ecfrásica» en la que la écfrasis resultaría imposible, esto es, una representación no podría ser representada de otro modo, sino sólo mediante su original; por ejemplo, un sonido sólo se puede oír, mas no ver; 2) la «esperanza ecfrásica» en la que la imaginación (como la creación de una representación en la mente que se percibe a través de los sentidos) o la metáfora son las que generan la écfrasis; y 3) el «miedo ecfrásico» se refiere a una resistencia a que se resalte y se rompa la diferencia entre lo textual y lo visual. Aun así, la écfrasis existe, quizá no como la perfecta representación textual de lo visual, sino como parte del complemento existente entre el texto y lo visual. Además, la écfrasis se utiliza sin saberlo; por ejemplo, en los poemas se leen imágenes visuales escritas en texto.

Para Mitchell la representación visual sí puede ser representada de manera textual, es decir, a una fotografía se le puede «dar voz» por medio de las palabras, pero las palabras no podrían representarse en una fotografía. Sin embargo, en esta tesis la écfrasis no es una competencia entre

⁸ William J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, tr. de Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009, p. 138.



el texto y la imagen, sino un complemento en el que ambos se pueden no sólo representar, sino unir para llegar a un fin común que es su doble lectura, sobre todo si se trata de un filme.

En esta propuesta de lectura de imagen se toma en cuenta que esa diferencia entre lo textual y lo visual es parte de la naturaleza de ambos tipos de imagen: aunque se complementen como imagentextos, no son lo mismo y, por lo tanto, el «hacer ver» o el «dar voz» pueden ser erróneos y nunca llegar a la plenitud; es decir, existe un margen de error. Además, cabe destacar que no planteo que sean lo mismo, sino complementos, pues la lectura se ubica dentro del proceso de recepción: la écfrasis se sitúa en un punto medio entre el envío de la representación visual a la textual y de la re-conversión de lo verbal del lector de imagen durante su lectura.

Dicha propuesta pareciera que se refiere a los soportes con los que se puede representar la imagen, sin embargo, la écfrasis es generada sólo por medio del proceso comunicativo y, en ese caso, la recepción que tiene el lector de imagen es por medio de las imágenes audiovisuales, éstas son las que hacen ver lo textual y lo sonoro y, más tarde, el mismo lector utiliza la écfrasis para representarlas. Además, la écfrasis también es el «hacer ver» y el representar toda la serie de experiencias que se reciben de lo visual de forma vívida.

Así, en *El espejo* (1974) el mensaje está dado por lo audiovisual y la propuesta de lectura es complementarlo con las unidades de análisis que requieren de lo textual: un guión, un contexto histórico y una vida personal. Es decir, la lectura que propongo es una écfrasis también: no es una producción cinematográfica, sino, más bien, es una lectura de la imagen a partir de lo textual: un uso de texto para referirse a lo que la imagen también dice, además de su unión con los aspectos formales que la imagen expone y que se expresan en texto. En algunos casos, la écfrasis es apenas perceptible, pues se refiere a las imágenes sonoras; por ejemplo, la matanza del gallo⁹ no se ve, pero a través del sonido se hace una écfrasis de lo sonoro y se le atribuye que se refiere a una matanza.

De tal modo que las imágenes son un tipo de lenguaje y este «lenguaje visible» obliga a ver en el sonido, en lo visual y en el habla (como si se tratara del texto). Vemos todo, incluso lo que no se debe ver, sino oír o entender. Las imágenes entran en el lector de imagen como un choque y se dirigen directo hacia las terminaciones nerviosas. Ya no se puede decir que se ve o que se oye, sino que se siente: ése es el real significado de ver, se ve con todos los sentidos. La imagen en cine y en fotografía forzosamente tiene que decodificarse en el lector de imagen hasta el punto de generar en él una evocación que llegue a una imagen mental; se puede tener una idea, pero si no llega al lector con el fin de evocar, pierde el sentido de ser.

⁹ Véase el capítulo V, «Aplicación de las unidades de análisis», en el que se explica a qué se refiere esa matanza del gallo y se especifica cuál es su ubicación temporal y espacial dentro del filme.



SOBRE EL INCONSCIENTE Y EL CREADOR

El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de emprender algo que vale la pena.
Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis,
igual que la noche.
ANDRÉ BRETON

Hablar de imágenes mentales es siempre abrir una puerta hacia lo que en apariencia nos es ajeno, incoherente y desconocido, pero las imágenes mentales son parte de la realidad del humano.

Durante la formación de un mensaje, las imágenes mentales son las primeras que se desarrollan debido a que son creación humana, pues la mente es la encargada de recorrer el camino para lograr evocar y es aquella generadora de un sinfín de imágenes que nos llevarían a ser creadores, así como receptores de imagen. Dice Ernst H. Gombrich que «todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo más que en el mundo visible en sí»¹⁰, ya que el mensaje nace en la mente del creador y se convierte en aquello «traducido» para los lectores de imagen en una obra final.

Aun así, el crédito de la obra de arte no sólo le corresponde a los creadores, ya que la mente del lector de imagen también participa en ese proceso de re-producción y aquello que el lector ve es lo que su mente le proyecta. Por ello, Gombrich resalta que la lectura no tendría mayor sentido sin un receptor: leer se convierte en un distinguir, clasificar y evocar; no obstante, esa lectura depende de las expectativas y, por lo tanto, de la experiencia del lector. Por eso, cuando el ser humano lee, primero lo hace a través de su mente y enseguida, a través de sus emociones.

Sin embargo, la dificultad sería llegar a conocer por completo cómo es que la mente funciona. Por un lado, tanto Sigmund Freud como Carl G. Jung se refieren al *consciente* como el receptor de la información del exterior a través de los sentidos y de las emociones; es aquel que utiliza los conocimientos racionales que recibe en el contexto en el que se halla y, del mismo modo, el humano se ubica en ese mundo exterior.

A través del consciente es como el ser humano percibe su mundo externo y se ubica dentro de ese mundo por medio de sus relaciones con él. Ese universo se logra recibir a través de la percepción y se orienta con ayuda de las sensaciones y los pensamientos. El consciente es, a grandes rasgos, el que capta todo el entorno del humano a través de su raciocinio.

Por otro lado, el *inconsciente* toca y despierta emociones que están enterradas en el lugar más profundo del ser; por eso se le llamaba «el alma del humano». El inconsciente es la parte

¹⁰ Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed., tr. de Gabriel Ferrater, Phaidon, Londres y Nueva York, 2002, p. 76.



más oculta del ser humano, pero eso no quiere decir que se refiera a un desorden o a algo incoherente, sino que son contenidos ocultos en la mente.

En específico, Jung se refiere al inconsciente como un estado que está siempre en actividad aunque el humano no lo perciba y esté en vigilia; sin embargo, el inconsciente está ahí, sólo que en distintos niveles¹¹:

- 1) Los *contenidos inconscientes asequibles* están hechos de elementos de los que se podrían tener consciencia, aunque en general no se tenga. Por ejemplo, la posición del cuerpo en el espacio, ciertos gestos o ciertas expresiones del rostro. Asimismo, la orientación en el tiempo y los acontecimientos de la vida que han caído normalmente en el olvido de los que no hay consciencia en un momento dado, pero que son asequibles en todo momento por medio de la concentración.
- 2) Los *contenidos inconscientes mediatamente asequibles* son ya más resistentes. Se trata de aquellos detalles que son difíciles de recordar, de momento son inasequibles, pero con la ayuda de algunos otros detalles se consiguen recordar.
- 3) Los *contenidos inconscientes inasequibles* son aquellos que no puede alcanzar el consciente. Algunos de ellos son las reminiscencias de la vida infantil; las ideas creadoras, por ejemplo, que nacen de forma inesperada y que previamente no están todavía adscritas de modo alguno al consciente; y los presentimientos y las intuiciones.

Por eso, Jung explica que «la consciencia es intermitente»¹², pues puntualiza que al menos la mitad de la vida humana está formada de vida inconsciente —en distintos niveles, por supuesto—, tanto así que ni despiertos se podría escapar de las imágenes mentales.

Sin embargo, el inconsciente no es asequible de modo directo, de ahí que toda aquella información que pueda emitir deba ser transmitida y, por lo tanto, procesada por la consciencia. De tal modo que toda imagen llega, se desarrolla en el lector y se vuelve en una parte de su consciente. Por eso la actividad del proceso comunicativo de la imagen es tanto del creador como del receptor y la mente de ambos siempre está en constante actividad.

En ese proceso, tanto de creación como de lectura, las imágenes mentales son formadoras de los mensajes de los creadores y siempre se halla un fragmento del inconsciente del lector que

¹¹ Para comprender con mayor profundidad los tres niveles, véase Carl G. Jung, *Los complejos y el inconsciente*, tr. de Jesús López Pacheco, Alianza, Madrid, 2001, pp. 70-75.

¹² Jung expone que durante la noche soñamos y durante la jornada normal el consciente trabaja una tercera parte o la mitad de ésta, *ibid.*, p. 68.

se proyecta al leerlo. Se forma un ciclo en el que el creador genera en su mente y el receptor debe re-generar en su mente también. El proceso se completa cuando la línea que dibuja el ciclo llega a donde empezó, aunque no siempre es lo que se logra en el proceso creador-lector.

Ahora bien, si se toma en cuenta que las imágenes nacen en la mente, la pregunta es: ¿qué sucede con los sueños, recuerdos y fantasías?

En primer lugar, la propiedad principal de los sueños es que sí son significativos: al contrario de lo que se podría pensar, éstos no carecen de sentido puesto que, según Jung, son un mensaje que envía el inconsciente y que se produce a través del consciente en el momento en el que se narra:

El sueño no es una invención ociosa de la consciencia, sino una aparición natural y espontánea; este hecho no sería alterado en nada si se confirmase después que, al pasar a la consciencia, los sueños sufren ciertas transformaciones. Si tales transformaciones se producen, son tan rápidas y tan automáticas que apenas y son perceptibles. Tenemos, pues, toda la libertad para considerarlas como dependientes de la función natural del sueño. Con igual certeza podemos suponer que los sueños emanan esencialmente de nuestra naturaleza inconsciente; son, por lo menos, síntomas de ella, que permiten, por inferencia, presentir su compleción. Por ello, los sueños son los instrumentos más adecuados para el estudio de la esencia misma del hombre.¹³

Y aunque a menudo se les resta importancia, también son manifestaciones que la mente envía para hacer consciencia de alguna situación, ya sea que se trate de un deseo reprimido, de un recuerdo que se debe tomar en cuenta o de una situación alarmante que ocurra en el presente o, incluso, en el futuro de quien sueña.

Dice Jung que «el sueño es una puerta estrecha, disimulada en lo que el alma tiene de más oscuro y de más íntimo»¹⁴, y que es también una aparición natural y espontánea. El sueño es un grito del inconsciente que busca comunicar algo; no obstante, cuando se tiene un sueño y se desea expresarlo, o de alguna forma darlo a conocer, forzosamente tiene que pasar por el consciente; de ahí que lo único que se conozca del inconsciente sea a través del consciente, y sea precisamente el consciente el que genere la actividad comunicativa tanto del emisor como del receptor.

Así, los sueños forman parte de las manifestaciones de la mente de quien sueña y esos sueños también son la recuperación del organismo y de todo lo que el ser humano vive durante la vigilia. Son imágenes mentales que requieren de un contexto en específico y, por lo tanto, hacen que aquellas imágenes se individualicen.

En segundo lugar, el recuerdo y la memoria brotan también de la mente humana y están compuestos por la información que se almacena en el tiempo. La memoria es la que se

¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 48.



encarga de ligar al humano con aquello que ha desaparecido momentáneamente de la consciencia y que ha sido archivado, de tal modo que tiempo después se puedan retomar ciertos detalles que proceden de emociones y de sentimientos de la vida pasada. Cabe destacar también que, según Freud, la memoria tiene un papel fundamental en los sueños, ya que todo el material que compone el contenido de éstos procede de lo vivido y, por lo tanto, la memoria también forma parte de una fuente trascendental del sueño.

Y, en tercer lugar, las fantasías, como imágenes mentales, son aquello «libre de todo dominio de la razón, y con ello de toda norma, a un ilimitado imperio»¹⁵. Las fantasías son contenidos que una persona imagina; en ellas se expresan deseos y necesidades, pero, como dice Freud, de un modo «desmesurado, exagerado y monstruoso»¹⁶.

La fantasía también está formada por ideas prefabricadas que se convierten en *ensoñaciones*, que son «realizaciones de deseos: tienen en gran parte como base las impresiones provocadas por sucesos infantiles y sus creaciones gozan de cierta benevolencia de la censura»¹⁷. También pueden estar en los sueños como fantasías desordenadas que buscan completar un deseo que no ha sido realizado en vigilia.

Destaco que todas estas imágenes mentales, dentro del proceso comunicativo, tienen, quizá, genealogía del inconsciente; sin embargo, al momento de ser comunicadas no son inconscientes, por eso es que toda imagen tiene un objetivo primordial y no hay imágenes que carezcan de sentido, más bien, es un proceso en el que quien emite se comunica de modo intrapersonal para crearlo, y quien lo lee también lo hace consigo mismo para evocarlos.

Por eso, *El espejo* (1974), contenedor de sueños, de recuerdos y memorias y de fantasías, tiene intervención del inconsciente del creador –aunque, resalto de nuevo: eso no significa que lo haya creado sin concientizar la información, pues durante el proceso comunicativo es necesaria la consciencia–, y llega al lector de imagen por medio del consciente y entonces éste evoca como lector activo con pensamientos, sueños, fantasías, visiones, espejismos, memorias, revelaciones y delirios. Lo que hace Andrey Tarkovskiy es una doble selección en la que su inconsciente le muestra información, en tanto que su consciente la elige y la cristaliza, y después él la hace imagen.

¹⁵ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, t. I, 3ª ed., tr. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza, Madrid, 2011, p. 114.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, t. II, 3ª ed., tr. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza, Madrid, 2011, p. 177.



DE LAS IMÁGENES MENTALES A LAS EVOCACIONES

Fácilmente entró en la historia narrada
que se extendía ante sus ojos sobre el sendero
que siguió alejándose de la ventana.
Sólo había una puerta hacia la casa y
para llegar a ella desde la parte de atrás
tenías que dar la vuelta alrededor de 124
hasta llegar a la parte de delante,
pasando por el almacén, por la alacena.
Y para llegar a la parte de la historia que más le gustaba,
tenía que empezar desde bien atrás.
TONI MORRISON, *BELOVED*

Andrey Tarkovskiy, para hacer el filme *El espejo* (1974), se sumergió en su inconsciente y lo que halló, lo trasladó hacia su consciente y de sus imágenes mentales generó primero una base textual, y más tarde la convirtió en imágenes audiovisuales. Fue una écfrasis en la que lo textual (guión literario) lograría una serie de imágenes audiovisuales (filme).

Por tal motivo, en el filme, durante el primer sueño, «Madre lavándose el pelo», no sólo se ve cómo el hombre le moja el cabello a la mujer, sino que se oye agua cayendo y después se ve cómo aquella humedad se derrumba. La imagen ahí inicia a partir de una imagen sonora y se desglosa en la gráfica, óptica, perceptual –que es lo observado en el filme– hasta llegar a la imagen mental –durante la lectura–. El lector de imagen lee la imagen y evoca, por lo tanto, las imágenes audiovisuales del filme ya no sólo son una representación, sino son imágenes que se leen y que provocan una o varias evocaciones.

En ese caso, las imágenes mentales son poseedoras de detalles mínimos para que, en un futuro, se trabajen durante la puesta en escena. Y aunque las imágenes mentales parezcan poseer poca estabilidad –en comparación con las verbales o las gráficas– debido, precisamente, a que varían de acuerdo a la experiencia de una persona y de otra, resultan ir más allá de la exclusividad mental, ya que comprenden todos los sentidos. De ahí que Freud fundamente que «los elementos oníricos no son en ningún modo meras representaciones, sino *verídicas y verdaderas experiencias del alma* iguales a las que en la vida despierta surgen por mediación de los sentidos»¹⁸.

Las imágenes mentales también resultan ser experiencias: el inconsciente está en actividad, desplaza y sustituye los contenidos del consciente dentro del sueño, pero las emociones permanecen intactas y, por lo tanto, la experiencia sensorial y emotiva es exactamente igual a

¹⁸ Sigmund Freud, *Interpretación de los sueños*, t. I, *op. cit.*, p. 75.



la que se vive durante la vigilia: «Los contenidos de representaciones han pasado por desplazamientos y sustituciones, mientras que los afectos han permanecido intactos»¹⁹. De tal modo que si se habla sólo de los sueños, el uso de todos los sentidos es inevitable porque el sueño tiene un carácter regresivo que viaja hacia el pasado y lo mezcla con lo actual.

En *El espejo* (1974) hay un ciclo: las imágenes mentales (de Tarkovskiy) se convierten, primero, en imágenes verbales (un guión literario), después en imágenes perceptuales, gráficas, ópticas y sonoras (el filme), entonces, el filme se convierte en un producto audiovisual y cuando el lector decodifica todas esas imágenes, éstas se convierten, de nuevo, en imágenes mentales que permiten la evocación. En esas imágenes mentales no sólo se utiliza la vista, sino todos los sentidos que provocan que el lector de imagen «vea» todas las imágenes a través de su evocación.

La importancia de aquellas primeras imágenes mentales es que resultaron de la memoria. Ésta también forma parte de un medio a través del cual se transmiten conocimientos, recuerdos, fantasías y sueños. Por eso, la memoria también puede ser una imagentexto que almacena y recupera lo mental y lo emocional, y que permite tener recuerdos equivalentes a lugares-tiempo que admiten que la vida de quien lo narre se re-monte, re-cuerde y re-viva; de tal modo que, en su momento, el lector de imagen tendrá la misma experiencia –o una similar– y logrará tener una evocación que lo hará recordar, remontar y revivir. Esto quiere decir que la memoria no sólo consiste en recordar, sino en volver a vivir un instante del pasado; además, es la que permite que se logre la unión entre el pasado y lo que se percibe como el presente.

Mitchell retoma las llamadas *rememorias* como aquellas cosas de las que uno nunca se olvida: lugares que siempre estarán ahí aunque se quemen y se pierdan o se hundan bajo el agua; el lugar aún permanecerá no sólo en la memoria, sino en un mundo de imágenes mentales que flotarán en la cabeza. Las imágenes mentales –en este caso, las rememorias– son persistentes en el sentido de que son capaces de mantenerse en la mente y de nunca desaparecer; además, cuando se trasladan a un medio –textual o visual– es el mismo acto de narrarlas: se transmiten y se produce la reexperiencia del original. Esa retransmisión es el acto de comunicación y los lectores de imagen lo reviven con el creador.

Marcar una diferencia entre los sueños, recuerdos y fantasías podría ser imprescindible, sobre todo porque en el cine se pretende definir qué tipo de imágenes mentales se ven; sin embargo, aunque se logran distinguir con la ayuda de un análisis formal, al final, cualquiera de estas imágenes mentales contiene unas de otras en una sola: un sueño puede tener falsos recuerdos e involucrar a la imaginación a través de la fantasía.

¹⁹ Sigmund Freud, *Interpretación de los sueños*, t. II, *op. cit.*, pp. 138-139.



MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN-TIEMPO

Una fotografía es un mero fragmento,
su peso moral y emocional depende de dónde se inserta.

SUSAN SONTAG, *SOBRE LA FOTOGRAFÍA*

Durante el acto creativo que tiene un director cinematográfico en la creación del filme, aparece el *montaje*: una yuxtaposición coordinada que tiene el fin de exponer un tema, un contenido y/o una trama a través de una *acción*. A partir de esa noción de montaje, ya se habla de una imagen-movimiento que conlleva a la acción de un sujeto para comprender una función continua y lineal dentro de un filme.

Serguei Eisenstein se refiere a una representación de un acto que debe contener movimiento y, por lo tanto, debe ser a manera de acción-reacción; no obstante, la yuxtaposición de las imágenes también puede referirse a las imágenes-tiempo, pues en la imagen-tiempo explicada por Gilles Deleuze lo más importante no es la acción, sino lo que se percibe de manera *visual* y *sonora*. Ese tipo de lectura requiere de imágenes visuales y de imágenes sonoras que fungirán a manera de complemento.

La pregunta es: ¿por qué analizar cine sin tomar en cuenta el movimiento? La respuesta no es sencilla, sobre todo si una afirmación general es que «el cine es movimiento», pero en un inicio se debe tomar en cuenta que la imagen que se plantea analizar se tomará como imagen audiovisual y como imagentexto. Quizá, de modo más preciso, sí se realice un movimiento, pero con los ojos, ya que la mirada se dirige a la imagen por sí misma con un sentido composicional –de ahí que se plantee un análisis formal– y al intersticio de las imágenes –de una imagen a otra–; y sólo hasta ese intersticio se toma en cuenta la sucesión de detalles en una cadena de imágenes-tiempo que dentro del filme otorga mayor información al lector de imágenes.

La propuesta de lectura, sobre todo la forma, tiene un sentido técnico que podría llegar a ser perfectible por medio de lo sonoro; aun así, la finalidad es que se entienda que el cine también requiere de lectores de imagen y que no sólo lo lean a partir de elementos formales, sino de esos elementos formales en conjunto con las imágenes audiovisuales ubicadas dentro de un contexto histórico, de un guión literario y de una vida personal del creador. Asimismo, el propósito final es el de evocar y eso implica una interpretación y, por lo tanto, una lectura activa del lector de imagen para lograr uno de los propósitos de la iconología: el de actualizar la imagen dentro del presente del lector de imagen.

Mi propuesta es hacer una lectura de imagen-tiempo que no englobe los movimientos de cámara, pero cabe destacar que una de las razones para proponer dicha lectura es porque



los movimientos de cámara en la imagen-tiempo son más escasos²⁰, incluso, Deleuze no propone observar los movimientos de cámara, sino el tiempo. Por eso, en lugar del movimiento de cámara, se genera una *acentuación* en las imágenes: el montaje se convierte en la combinación directa entre las imágenes y, por eso, sí debe ser tomado en cuenta, pero no como está propuesto por la escuela de Eisenstein: a partir de la imagen-movimiento que implica una *acción*, sino como un *puctum*²¹ dentro del continuo de imágenes que se ven en el cine.

Esos *acentos*, como yo los nombro, se ven a partir del tiempo en las imágenes yuxtapuestas: son los detalles que se definen por el tiempo, es decir, por medio de una situación cambiante. Aquí es importante mencionar que no es una imagen fija, sino una imagen-tiempo que va definiendo detalles cambiantes. Esto implica ir más allá de un movimiento, pues en las imágenes-tiempo, las imágenes visuales y las sonoras se relacionan entre sí como una unidad que obliga al espectador a convertirse en un lector: las imagentextos tienen que ser tanto legibles como visibles y el movimiento se sujeta a la imagen y no viceversa. En otras palabras, esas imágenes-tiempo dependen del montaje, pues a través de él es como se obtiene la narración que emana de la síntesis de las imágenes-tiempo y esa información se lee como imagentexto.

La imagen-tiempo tiene un detalle mayor: se lee como un encadenamiento de imágenes que, bajo su nombre, son temporales, pues se refieren al tiempo (presente, pasado y, quizá, futuro). De ahí el uso del montaje, pues sin éste no existiría tal encadenamiento: la fuerza del tiempo se observa en la sucesión de imágenes montadas. Sin embargo, las imágenes por sí mismas son las imagentextos contenedoras del mensaje y aunque utilicen al montaje, cada una de las imágenes-tiempo conlleva a una lectura que más tarde se unificará como una sola y englobará a las partes en un todo; esto ocurrirá durante la evocación del lector de imagen.

En la esencia del análisis sería imposible hablar de lo que dicen las imágenes sin tomar en cuenta el montaje: una imagen no sólo es imagen-tiempo sino que nace a partir de lo planteado por el creador y se concreta con la recepción del lector, que es quien lo re-construye. Por lo tanto, propongo utilizar episodios completos como imágenes-tiempo a partir de planos-tiempo²².

Ese proceso de lectura de imagen requiere de las emociones, experiencias –tanto personales como de la información recabada sobre el filme– y, quizá, de la inteligencia del lector de imagen,

²⁰ En la imagen-tiempo, dada la escasez de movimientos, los paisajes se convierten en estados mentales que forman parte de una atmósfera específica para la narrativa de la imagen; asimismo, los paisajes y celajes añaden detalles al paso entre las imágenes-tiempo, como si se tratara de imágenes provenientes de la memoria.

²¹ Como referencia al análisis fotográfico propuesto por Barthes, el *puctum* se convierte también en un detalle óptico: el creador realiza una composición de la imagen a partir de un elemento en específico.

²² Véase el capítulo IV, «Complementos: forma y esencia», en el que se definen las unidades de análisis y se explica a fondo la propuesta de lectura del presente trabajo.



pues deberá recorrer el mismo camino que el creador quiere que experimente y, por lo tanto, también tendrá que vivir las emociones, rememoraciones y experimentar las mismas sensaciones. Y no sólo deberá ser un espectador pasivo, sino que tendrá que generar en sí mismo una imagen de acuerdo a una guía que se le muestra, así entenderá y experimentará en carne propia lo que el filme pretende que viva y toque con todos sus sentidos con el fin de «hacer común»: el creador pone en la mesa un mensaje y deja que el lector evoque a partir de una guía de imágenes.

En cine se trata de una lectura que significa «reencadenar, en lugar de encadenar, es girar, volver; en lugar de seguir al derecho: una nueva *analítica* de la imagen»²³; es la unión de los sentidos con el universo audiovisual y con un pensamiento que encadene y que envuelva todos los elementos que nos da el filme, sobre todo porque se trata de imágenes audiovisuales, las cuales ya no sólo son imágenes visuales, sino también imágenes sonoras que se unen como una sola.

Aun así, la referencia a una creación es más compleja que lo anterior porque significa una «formación de la imagen» que inicia como una representación y que termina como una evocación: «La imagen de una escena, de una serie, de una creación completa no existe como algo fijo y ya hecho; al contrario: tiene que surgir, que desplegarse ante los sentidos del espectador»²⁴. En otras palabras, una imagen debe generar evocaciones en el lector de imágenes.

A partir de las imágenes-tiempo que se complementan con las imagentextos, el lector de imagen logrará leer el tiempo que se esculpe para mostrar una narratividad en el filme. Se trata de una lectura cinematográfica a partir de la iconología que contiene un aspecto formal y uno esencial de la imagen-tiempo complementados bajo la lectura de las imagentextos.

EL CONO DESPLEGABLE DE LAS IMÁGENES-CRISTAL

La mirada imaginaria hace de lo real algo imaginario,
al mismo tiempo que se torna real a su vez y nos da de nuevo realidad.

DELEUZE, *LA IMAGEN-TIEMPO*

Dentro de *El espejo* (1974) hay reflejos referentes a la vida personal y a la psicología tanto de los personajes como del director y de la vida de éste. El filme viaja como un teletransportador del futuro al pasado y del pasado al presente; tiene un desplazamiento en el tiempo que lleva al lector a experimentar los recuerdos provenientes del *inconsciente medianamente asequibles* y, mayormente, *inasequibles* (como las reminiscencias de la infancia del autor).

²³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 324.

²⁴ Serguei Eisenstein, *El sentido del cine*, 5ª ed., tr. de Norah Lacoste, Siglo XXI, México, 1990, p. 20.

En *El espejo* (1974), el viaje es a través de las imágenes-tiempo dentro de las cuales se hallan las imágenes-recuerdo, las imágenes-sueño y, sobre todo, las imágenes-cristal; todas ellas son imágenes mentales. En ese sentido, el uso de las imágenes mentales en el cine da como resultado una modificación espacio-temporal, pues interrumpe la progresión lineal de la historia y forma una discontinuidad narrativa.

Las *imágenes-tiempo* forman las distintas dimensiones que permiten ingresar a la mente: se viaja en el tiempo con el fin de traer al presente lo que ya es pasado y de que ese presente se vuelva también pasado; también hay quienes se atreven a mencionar un futuro dentro del cine, aunque sea ya un pasado. No involucra el movimiento, sino un desplazamiento temporal que obliga a dar brincos en el tiempo.

Las *imágenes-recuerdo* que remiten a un antiguo presente y que estarán en constante relación con la memoria del mundo que se explora a través del tiempo son aquellas de donde se llega a un pasado a través del recuerdo. Esas imágenes-recuerdo tienen relación con un desplazamiento temporal y espiritual que Deleuze vinculó con los *flashbacks*, puesto que son bifurcaciones temporales que viajan hacia el pasado.

A las imágenes-recuerdo se les añaden también las *imágenes-sueño* que no existen como metáforas dentro de la imagen, sino como un circuito que se liga con las distintas temporalidades. En el cine, los sueños son circuitos que se entrelazan unos a otros como bifurcaciones en el tiempo y aunque no son *flashbacks*, sí tienen un tratamiento similar puesto que viajan en el tiempo de la mente.

Aun así, en *El espejo* (1974) no sólo se ven imágenes-recuerdo e imágenes-sueño, sino que se observan *imágenes-cristal*, que son aquellas que viajan en el tiempo como vaivenes sin que necesariamente la narrativa se mantenga en un presente, incluso la principal temporalidad está en la mente, es decir, en un nivel intrapersonal que contiene sueños, recuerdos y fantasías. Por eso, Deleuze dice que «sólo en el presente nos construimos una memoria y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea ya pasado»²⁵.

Deleuze define a las imágenes-cristal a partir de que la imagen tiene dos caras: una *actual* y otra *virtual*. A la primera le corresponde un reflejo, que se compone por la segunda, como si se tratara de un espejo, y ambas se unen y se funden como una sola; a esa unión de destellos en tiempo Deleuze la nombra *imagen-cristal*.

Por ejemplo, en *El espejo* (1974) existen cristales en cuanto a los personajes, uno de ellos es la esposa y la madre en una sola actriz, y en diferentes tiempos y espacios; asimismo, hay cristales en el tiempo: los sueños y la fantasía llevan a un pasado virtual que se conecta con un pasado actual que está formado por los recuerdos.

²⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 77.



Los sueños y las fantasías son imágenes mentales (Mitchell) o imágenes virtuales (Deleuze) que tienen un proceso o un estado psicológico distinto al del recuerdo, pues éste debe estar fechado, y aunque las imágenes-sueño y fantasías pueden tener una temporalidad apenas perceptible, están ubicadas en la memoria.

En ese sentido, la imagen-cristal no es el tiempo, sino que los cristales (sueños, recuerdos y fantasías, así como lo *actual*) se ven en el tiempo; los cristales son los intervalos de la mente que se unen para crear una serie de imágenes-tiempo. Esas imágenes-cristal son grados de una actualización (como si se tratara de una realidad) que se ubican entre el tiempo (presente, pasado o futuro) y lo *virtual* (sueños, recuerdos y fantasías).

De tal modo que en lugar de ser imágenes continuas sujetas a una acción, como las imágenes-movimiento, se trata de imágenes que pueden viajar en el tiempo en la medida en que la narrativa lo necesite: trasladarse como vaivenes y ubicar lo *actual* en diversos niveles de lo *virtual* como si fuera un cono desplegándose.

Todas aquellas imágenes-cristal que Tarkovskiy muestra en *El espejo* (1974) están ubicadas en los tiempos *actual* y *virtual* a partir de la temporalidad y del espacio que se muestra en las distintas edades y locaciones; sin duda, la ubicación de un ser (como Andrey Tarkovskiy) en una etapa específica, como la segunda Guerra Mundial, significa también ser parte del tiempo y pertenecer a un periodo de la historia.

II

LA INMORTALIDAD DE UNA VIDA

Un aspecto que se debe tomar en cuenta durante el proceso que implica la lectura de la imagen es que el lector debe conocer quién es el creador de la obra. Por tal motivo, el presente capítulo está constituido por la biografía de Andrey Tarkovskiy a detalle, por una reseña sobre sus diarios y por una síntesis tanto de su filmografía como de los cinefotógrafos que lo acompañaron durante su trayectoria profesional.¹

EL ORIGEN Y EL FIN DE UNA TRAYECTORIA

El inicio

En una noche crepitante, en medio del bosque y de las primeras estrellas de la primavera, Andrey Arsénevich Tarkovskiy nació sobre una mesa cubierta con un mantel blanco almidonado. Y dado que Nikolaiy Petrov –esposo de su abuela materna, Vera Nikolayevna– era un doctor, él fue quien lo recibió al mundo. Mientras, afuera de la casa del bosque se escuchaba una armónica que festejaba la llegada de un posible creador más. El nacimiento fue un 4 de abril de 1932 en Zavrazhye, Ivánovo, entonces Unión Soviética, en las orillas del río Volga.

Tarkovskiy nunca olvidaría la *dacha*² de sus abuelos. Le parecía tan mágica que volvería a buscarla 30 años después sin saber que ésta se hallaría hundida, cubierta por las aguas del Volga que la habían ocultado. De aquel viejo Zavrazhye que él recordaba como un lugar maravilloso, en aquella visita sólo se asomaría el campanario de la iglesia reflejado en el agua.

¹ Para poder realizar este capítulo se utilizaron como fuentes principales de consulta: Pablo Capanna, *Andrei Tarkovsky: el ícono y la pantalla*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003; Marina Tarkóvskaya, *Осколки зеркала* [*Oskolki zerkala* (Fragmentos de espejo)], 2ª ed., Vagrius, Moscú, 2006, y Andrey Tarkovskiy, *Martirologio. Diarios 1970-1986*, tr. de Iván García Sala, Ediciones Sígueme, España, 2011.

² Casa de campo rusa.

Las raíces genealógicas

Algunas cosas nunca cambian, como la herencia familiar. El regalo de los Tarkovskiy a Andrey Arsénevich fue de raíces robustas, las cuales lo empezarían a nutrir de arte y literatura.

Primero, su padre, Arseniy Alekándrovich Tarkovskiy (1907-1989), –quien nació al sur de Ucrania en Elizavetgrad (ahora Kirovograd)– asistía, desde los siete años de edad y por órdenes del abuelo Aleksandr Karlovich Tarkovskiy, a las presentaciones de los poetas capitalinos.

Segundo, su madre, María Ivánovna Vishniákova (1905-1979), nació en una familia cristiana ortodoxa; Iván Ivánovich Vishniakov, su padre, fue arcipreste. De tal modo que, así como él, ella también buscaría tener una educación universitaria.

Tanto Arseniy como María se dedicaron a la literatura y por eso sus vidas coincidieron: ambos estudiaron en el Instituto de Literatura de Moscú de 1925 a 1929; Arseniy conoció a María, de quien se enamoró y con quien contrajo matrimonio. De esa unión nacieron dos niños: Marina y Andrey.

Más de una vez se escucharon los golpes de las teclas de la máquina de escribir en donde Arseniy creaba sus poemas y de vez en cuando le preguntaba a María qué palabra usar. Frecuentemente seguía esos consejos de su esposa, pues aunque nunca fue reconocida como poeta, María escribía poesía y prosa de tal modo que sus amigos del instituto la llamaban «Tolstoy en una falda», como si fuera una versión femenina del famoso escritor ruso; sin embargo, en un arranque emotivo, ella misma destruyó todo lo que había escrito. Además, una vez nacidos sus hijos, María ya había determinado que su vida sería exclusiva para ellos. Dejó de lado sus dones literarios y, en su lugar, halló la manera de transmitir ese conocimiento a Andrey y a Marina a través de los libros.

A pesar de que Arseniy y María tenían una relación estrecha, su matrimonio fue efímero: meses después del nacimiento de Marina, se separaron definitivamente. Ella se dedicó a la corrección de pruebas en una imprenta, mientras que Arseniy hizo una carrera literaria, lo que le permitió seguir vinculándose con poetas como Marina Tsvetáeva, Aleksandr Blok y Anna Ajmátova.

Aunque Arseniy Tarkovskiy fue perseguido por las autoridades por su modo de escribir de «idealismo pequeño burgués», su participación en la segunda Guerra Mundial lo salvó del exilio, incluso de la muerte. Su castigo, más bien, fue el silencio y se dedicó a la escritura en periódicos y a la traducción del turkmeno, georgiano, armenio y árabe al ruso o viceversa.

A pesar de la separación y de que los niños vivían con María, y Arseniy con su segunda familia, ambos padres se veían con frecuencia. Un día, Arseniy deseaba llevar a sus hijos al evento del club literario, pero a María no le agradaba la idea, tenía temor de que Andrey y Marina contrajeran escarlatina, sarampión o tos ferina; aun así, esa salida iba a ser una excepción.

Para lograr una aparición estelar en el club, la abuela Vera Nikolayevna echó a andar su máquina de coser e inició la transformación: Marina requeriría un kimono y accesorios traídos



directamente desde Japón, y Andrey necesitaría una camisola de seda de rayas, una boina de terciopelo con una pluma de avestruz, un alambre largo para hacer la forma de un rabo y, no menos importante, un par de botas. Cuando llegaron a la reunión, el tío Lev Gornung –padrino de ambos niños– sacó su cámara y empezó a fotografiar a la japonesa que llevaba a su pequeño gato con botas.

Un guerrero más

Sus antepasados habían sido estudiosos, religiosos y guerreros. Eran aquellos que habían peleado con una cinta roja en la solapa al lado de Vladimir Lenin. Esas historias de la guerra, de la crueldad y del sacrificio humano habían pasado frente a los ojos del pequeño Andrey Tarkovskiy. Los poemas y los relatos que escuchaba eran acerca de heroicas defensas, sobre todo cuando a los siete años estuvo bajo la protección de las manos de su madre, sólo de ella, pues su padre había sido enviado a la segunda Guerra Mundial.

En sus ojos se reproducían las vivencias exactas y sus ideas se guiaron más hacia la nostalgia de aquellos héroes de su patria. Eran cicatrices vagas sobre los campos de labor y sobre los escombros que quedaron luego de los enfrentamientos con los nazis.

Un día de octubre de 1943, él y su hermana jugaban en medio del bosque con todas las frutillas, se molestaban uno al otro y leían libros de los autores clásicos. No obstante, aquellos otoños no se habían inventado para las despedidas, sino para los reencuentros. Marina había visto a lo lejos a un hombre delgado vistiendo una guerrera y un pantalón verdes, una gorra militar de servicio de campo y un cinturón cruz correa; pero no le tomó importancia. Momentos después, tanto Marina como Andrey escucharon la voz de su padre gritar: «¡Marina!», y ambos corrieron a abrazarlo. Había llegado la visita: su padre desde el frente.

Se contaron sus historias de la escuela, de la abuela, de la vida y del sacrificio en el ejército. María estaba feliz, parecía una fiesta en medio de la guerra, pero su rostro expresaba amargura y desapego con un toque extra de sarcasmo, y les decía: «Sí, la llegada de Arseniy es felicidad; los niños están regocijados, después de todo es su padre. Su padre, pero ya no mi esposo...»³.

En el frente, Arseniy perdió una pierna por la gangrena, una vez de regreso recibió la orden de la estrella roja⁴, y orgullosamente sus hijos lo llamaban «capitán»: lo habían ascendido. Cuando acabó la guerra, Andrey y Marina lo vieron esporádicamente, aunque vivieron a unas cuantas casas de diferencia en el Moscú de los años cuarenta.

³ Marina Tarkóvskaya, *op. cit.*, p. 72.

⁴ Era un galardón de la Unión Soviética que se le otorgaba al personal del Ejército Rojo debido a sus servicios excepcionales durante la defensa de la URSS tanto en tiempo de guerra como en tiempo de paz.



La casa de la infancia

Creció en el bosque. Vivió junto a los literatos soviéticos de los años treinta del siglo XX oyendo poemas y prosa narrativa. Aunque su madre tenía un departamento en Moscú, Andrey pasó muchos veranos en la localidad de Yúryevetz, al lado opuesto de Zavrazhye, a donde los abuelos se habían mudado. Y a pesar de que los recuerdos de los niños sean fragmentarios, Tarkovskiy nunca se olvidaría de ese hogar.

Su llegada a la *dacha* de Yúryevetz había sido propuesta del tío Lev Gornung cuando había iniciado la guerra. Esa visita había sido la más duradera y quizá la más feliz. En ese lugar todo era diferente: la luz del sol, la vida, la puerta, el patio trasero, el bosque, su madre...

Había enfrentamientos, soldados, hambre y todo lo que implicaba la evacuación de las ciudades a los pueblos a causa de la guerra, aunque para *Ella*, su madre, lo esencial era que tenía un par de bocas hambrientas que debía alimentar.

Los niños casi siempre tenían hambre y conservaban la esperanza de recibir un pedazo de pan al siguiente día. María estaba sola, pues su compañero ya era un recuerdo; sus esfuerzos de madre significaban vender hierbas aromáticas en la calle y hasta los aretes que había heredado de los ancestros.

Sin embargo, no todo era sacrificio humano, aquella *dacha* era la casa de la infancia que Andrey, años más tarde, mencionaría en su filme *El espejo* (1974). Un hogar mágico que lo llevaba a recordar a su abuela y a su madre. Ellas lo habían puesto en contacto con la fe cristiana ortodoxa y con la biblioteca que lo transportaba a su imaginación a través de varios clásicos de la literatura rusa (entre ellos Fiódor Dostoyevskiy).

Aun así, antes de que la guerra iniciara, Tarkovskiy ya había empezado sus estudios, pero durante el desalojo de la ciudad los suspendió. Después de los enfrentamientos ya nada fue igual: cuando regresó a Moscú, reanudó su educación, pero no fue un alumno brillante, él decía de sí mismo que su carácter era, más bien, vegetal, muy parecido al de una planta. Era un niño poco reflexivo, pero con el don de un artista: de sentimientos y de percepciones.

De vuelta a Moscú

Sólo le quedó el recuerdo de la guerra, y ya sin ésta Tarkovskiy debía reanudar por completo su vida; pero antes debía enfrentar algo más: la tuberculosis.

Esa enfermedad lo abatió durante un año. Y su estancia en el hospital lo obligó a meditar más sobre su entorno, de tal modo que al terminar sus estudios en la secundaria —a los



12 años— ingresó a la escuela de música para aprender a tocar el piano y para estudiar pintura, dibujo y escultura en la Academia «1905», la escuela de arte de Moscú.

Andrey había disfrutado de la música clásica y degustado de las artes visuales. No obstante, a pesar de que todo giraba en torno a *Ella*, su madre, él no había logrado enorgullecerla, no sería ni pintor ni escultor ni músico; aunque decía que director de orquesta le hubiera resultado algo sencillo como profesión.

Encrucijada de estudiante

Era un joven confundido y brincaba de una vocación a otra, como si fueran círculos concéntricos. Al menos eso era lo que pensaban él y su madre.

Su primer intento había sido en 1951. Siguiendo los pasos de su padre, Arseniy Tarkovskiy, ingresó al Instituto de Estudios Orientales de la Academia de Ciencias de la URSS a estudiar en el Centro de Estudios Árabes e Islámicos; pero un accidente deportivo lo hizo abandonar el departamento y luego él mismo diría que el árabe sonaba «como una lengua abstracta, como si fuera álgebra»⁵.

El segundo intento fue su incorporación al Instituto de Minas para estudiar geología en 1952. Ya en esos días María estaba angustiada por el destino de su hijo, sobre todo porque la moda juvenil, después de la muerte de Iosif Stalin, era de rebeldía y contrastaba con el modo de vida de su madre.

María, desesperada, comenzó a buscar una oportunidad para eliminar aquella actitud de «ocioso». Lo primero que haría sería enviarlo a trabajar a una expedición organizada por el Instituto del Oro de Kirguizia, al norte de Siberia. Ahí aprendería a ver los paisajes de verdad, lo hermoso que era el blanco de la nieve, las ráfagas de lluvia y los cobertizos donde se aguardaría. La taiga en Siberia sería una experiencia más.

De repente se levantó la fuerte ventisca, y de la nada, como si se tratara de una ola que caía del cielo, empezó la tormenta. Até al caballo en un árbol y corrí deprisa hacia una cabaña de caza que hallé en el camino. Cuando entré, en una esquina había heno apilado, como una pequeña montaña, me acosté sobre ella e hice una almohadilla con mi mochila. Afuera se escuchaba la ventisca acompañada de un rugido del agua. Yo sabía que había viento y que la lluvia resbalaba sobre el cobertizo, pero ninguno descendería hacia mí. Así que en medio de la tranquilidad y dispuesto a aceptar esa experiencia viajera, decidí dormir.

⁵ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 52.



De pronto, a lo lejos, alguien gritó con fuerza: «¡Vete de aquí!», pero como no vi a nadie, no me levanté y seguí descansando. Transcurrieron unos minutos y de nuevo una voz misteriosa repitió: «¡Vete de aquí!». No me volví a mover. Sin embargo, cuando por tercera ocasión escuché: «¡Por última vez te digo: “Vete de aquí”!». De un solo salto salí de la cabaña y mi cuerpo se humedeció por completo por la lluvia.

Una vez afuera, me impresionó cómo un viejo alerce se rompió debido a la ráfaga de viento y cayó justo en la esquina de la cabaña donde estaba dormitando.⁶

En mayo de 1954, el joven Tarkovskiy realizaría su último y tercer intento: el Instituto Estatal de Cinematografía de toda la URSS, es decir, el VGIK. La existencia del instituto la advertirían por Dima Rodichev, un joven que la familia había conocido en Kratovo, ya que él era un estudiante ahí.

Después de experimentar en carne propia la nieve siberiana, Tarkovskiy estaba decidido a dar lo mejor de sí mismo en su siguiente etapa, así que el día de examen de ingreso «llamó la atención de todos por su saco amarillo y el grueso volumen de *La guerra y la paz* que llevaba bajo el brazo»⁷. Y una vez realizada la prueba, de los 500 postulados sólo 15 fueron elegidos; uno de ellos fue el joven Andrey, quien, además, había sido de los seleccionados por el director del instituto, Mijaíl Romm.

Como estudiante de cine, su encuentro más importante fue con el director. Y dado que éste era de los profesores que apreciaba a los autores clásicos como Lev Tolstoy, ambos lograron tener una comunicación estrecha, como camaradas.

Andrey también se relacionó con algunos compañeros con quienes filmó sus tres cortometrajes escolares (*Los asesinos* [1956], *El concentrado* [1958] y *Hoy no habrá despidos* [1959]), como Mijalkov-Konchalovskiy, Sáltikov, Aleksandr Gordon, Vadim Yúsov, Viacheslav Ovchínnikov, entre otros.

Su vida ya estaba encauzada y se sumergía cada vez más en el mundo de las imágenes que lo llevaban a la pasión de su vida: hacer cine. El primer paso era cerrar su ciclo en el instituto, y para lograrlo debía obtener su diploma como director cinematográfico. Por eso, su último arrojó como alumno fue con el medimetraje *La apisonadora y el violín* (1960) —el guión lo escribió en conjunto con su amigo Konchalovskiy, con quien realizó más proyectos después—.

Todo comenzó ahí: había obtenido su primer galardón. El ya no confuso Tarkovskiy había recibido el premio en el Festival de cine para estudiantes de Nueva York del año 1961.

⁶ Reconstrucción de la narración original, véase Marina Tarkóvskaya, *op. cit.*, p. 224.

⁷ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 52.



La joven actriz

Él era joven; ella, también. Ambos se conocieron en el Instituto de Cinematografía (VGIK). Ella era delgada y atractiva; tenía una belleza natural, figura moldeada y cabello rubio rizado. Él se sentía atraído por ella; ella por él, no.

Para Andrey era una sensación especial: estaba enamorado. El problema era que el sentimiento no era recíproco. La conoció el primer semestre de la carrera en el VGIK y aunque no sufría por ella, sí escribía poemas sobre su rechazo. Aun así, él no renunciaba al amor, pero no se iba al extremo: ni lo negaba como un pozo hundido ni lo recibía como el viento con los brazos abiertos.

Aunque todos los compañeros de clase ignoraban cómo y cuándo, en las aulas o en encuentros fuera del instituto, sin que nadie supiera, ambos crearían una alianza después de tres años, pues a pesar del rechazo de ella —o al menos eso era lo que todos creían—, en 1957, en el pasaporte de Andrey decía: «Casado». María y Marina desconocían cuándo había sucedido, sólo estaban emocionadas por el matrimonio y tristes porque ya no tendrían al joven Andrey viviendo con ellas.

Su nombre era Irma Rausch. Ella se había convertido en la primera esposa de Andrey Tarkovskiy. Una actriz egresada del VGIK que participó con Andrey en dos de sus filmes: *La infancia de Iván* (1962) y *Andrey Rubliov* (1966). Además, ese núcleo se fue dilatando, pues ella se convirtió en la madre de su primer hijo, nombrado como el abuelo: Arseniy «Senka».

Sin embargo, lo más peligroso era la polémica del núcleo. Al parecer Irma Rausch había conquistado a la familia Tarkovskiy, pero respecto a Andrey, él se daba cuenta de que lo que tenía con ella ya no marchaba a la perfección.

Y una vez más: él era más o menos joven; ella, también. Ambos se conocieron en el Instituto de Cinematografía. Ella era la madre de su hijo y una excelente actriz e intérprete. Él ya no estaba enamorado de ella y nunca logró tener una buena relación con su hijo Senka. Ella tenía la personalidad del padre de Andrey. A él ya no le atraía aquella relación. El matrimonio duró 13 años. Se separaron.

La amante asistente y el pequeño ángel

Había tolerado la compañía de su exesposa como una imposición natural del matrimonio, como el calor en el verano o el desgarre en un músculo. No obstante, cuando Andrey



Tarkovskiy hacía el filme *Andrey Rubliov* (1966), ya en el espacio laboral y con un equipo de producción amplio, alguien más había llegado a generar una atmósfera extra en él.

Se trataba de su asistente de dirección, Larisa Pavolvna Egórkina. Una bella bailarina clásica que había dejado su profesión natural debido a una enfermedad cardíaca, pero que sin ésta, no hubiera conocido a Andrey.

Sucedió lo inevitable: se divorció de Irma Rausch en 1970 y se casó con Larisa. En ese año ya esperaban que pasaran nueve meses para que naciera Andrey («Tiapa», «Tiapus», «Andriushka» o «Andriusha»), su segundo hijo. Y a pesar del divorcio, Andrey todavía buscaría a Ira (Irma) como actriz para su película *Solaris* (1972), aunque ella nunca volvió a actuar para él.

En aquellos años no había nada concreto por parte de las autoridades para hacer sus filmes. Pero abatido y derrengado en su habitual infortunio laboral, al lado de Larisa y de la enorme barriga de ésta, Andrey ya no tenía miedo de nada, así que se compró una casa en Míasnoye, y afirmó: «Si no me dan trabajo, viviré en el pueblo; criaré cerdos, ocas, cuidaré el huerto y ¡los mandaré a todos al diablo!»⁸. Su solución mediata era el arreglo de su nueva propiedad que sería al fin un hogar fijo: una casa de pueblo magnífica, la cual sería construida de piedra.

Ansioso por la llegada de un nuevo ser, la espera habría de terminar. El 7 de agosto de 1970 por la tarde, Lárochka dio a luz a un niño:



Estaba tan emocionado por su nuevo pequeño que apoyaba la idea de hacer una colecta para comprarle un cochecito y darle una bienvenida «humana», como él decía. A sólo siete días de tenerlo a su lado, era lo principal en su mente y en su corazón.

En una nueva etapa de su vida, Andrey cerraba los ojos, meditaba para sí mismo y se preguntaba la dura realidad de qué pasaría con sus hijos. Su respuesta era:

Mucho depende de nosotros. Pero de ellos también. Es necesario que el ansia de libertad viva dentro de ellos. Esto depende de nosotros. Es difícil que las personas que nacen en la esclavitud se desacostumbren a ella. Por un lado es deseable que la próxima generación consiga un poco de tranquilidad, pero, por el otro, la tranquilidad es un peligro. Todo lo que hay de mezquino, de pequeño burgués, en nuestra alma aspira a la tranquilidad. Pero es deseable que los hijos no se duerman espiritualmente. Lo principal es formar su dignidad y sentido del honor.⁹

⁸ Andrey Tarkovskiy, *op. cit.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 28.



Con esas reflexiones y sin haber empezado su siguiente proyecto, ya estaba listo para realizar «El día blanco, blanco». Mientras, su plan a largo plazo era arreglar esa nueva casa en Miásnoye y vivir ahí con su familia. Sin embargo, todo requería dinero y, por lo tanto, trabajo que no le llegaba o que no podía iniciar.

Vivía haciendo planes y listas; listas y planes: las reformas de la casa del pueblo, las transformaciones del piso, la compra de muebles, vestidos y libros. Y todo, aparentemente, se resolvería con la marcha, hasta que un día, la casa tan preciada que estaba construyendo había ardidido en llamas. Eso significaba que debía volver al inicio y postergar su sueño.

Tres años después retomó la reconstrucción de su hogar en el pueblo. Doce años después consiguió arreglarlo por completo, pero no alcanzó a tener la importancia de la casa de su infancia. Al final, lo más que vivió ahí con su familia fueron ocho meses y varios veranos.



FIG. II.1. *Fotografías de Andrey Tarkovskiy hechas con una Polaroid. A la izquierda Andrey «Tiapus» y Larisa en la casa de Miásnoye. A la derecha Andrey «Tiapus» con Dakus «Dak» en Miásnoye.*

En aquellos años, lo esencial era adaptarse. Pero con un nuevo matrimonio y un nuevo hijo, no sólo ellos tenían que encontrar un punto de equilibrio, también Irma Rausch y la familia Tarkovskiy, sobre todo, María y Marina. La convivencia siempre fue con Ira y continuaba siendo ella la preferida; Larisa, en cambio, nunca logró una buena relación con las mujeres de Andrey, a pesar de que ella tenía un carácter muy parecido al de María Vishniakova.

Aun así, lo más importante para Andrey era la relación con su pequeño nuevo núcleo. Ahí el mundo era asombroso, sobre todo por aquella relación tan estrecha con su pequeño Andriushka, quien siguió siendo para Andrey una maravilla; un ángel y no un niño.

Camino hacia el destierro

Dado que nadie estudia para ser millonario, era inútil intentar lo innegable. Entre más proyectos tenía, menos podía realizar. La vocación no le bastó; tampoco la inteligencia ni la creación artística y mucho menos sería suficiente la poesía en imágenes. Lograr un empleo con las características que Andrey quería era tan enloquecido como pensar en un caballo azul. Así que su solución había sido un instinto. Sí, el instinto de profesor, de conferencista y de guionista. Sólo así se ganaría la vida mientras le iban aceptando una película, al menos, casi cada tres años, pues algunas requerían mayor tiempo.

Sin un empleo asegurado en Mosfilm¹⁰ y sin la atención suficiente de las autoridades para realizar sus propios proyectos o para distribuirlos, Tarkovskiy empezaba a tener miras hacia el extranjero. Al parecer ya nada lo detendría.

Aunque le resultaba doloroso irse de su país, Andrey sabía que ya no era benéfica aquella falta constante de trabajo ni para sí mismo ni para su familia. Las luchas para la distribución de *El espejo* (1974) y de *Stalker* (1979) lo obligaron a replantear su situación. Buscó, de algún modo, permanecer y tolerar todo lo que implicaba la creación filmográfica, pero no lo logró. Aun así, todavía le quedaban muchos planes que realizar, como obras de teatro y listas largas de filmes.

Sin embargo, no sólo tenía problemas laborales sino de salud. Había dejado de fumar. La razón: un coágulo en la aorta y un ataque al corazón. Y no lograba tener ni un respiro de tranquilidad, pues, además, su madre se enfermó.

Ella ya había tenido un derrame cerebral y un par de años después, como un retorno a su infancia, Andrey se sintió indefenso: en octubre de 1979, al mediodía, *Ella* falleció. Él permaneció en silencio. María Vishniakova estaba muerta y los poros del alma de él se abrían desbaratados después de la muerte de su madre. Angustia y miedo por su querida mamá. Terror a la soledad. Él decía que si nada sabía de la vida, mucho menos sabría de la muerte. Depresión. Andrey ya no quería vivir sin María. Y escribía para sí mismo que nadie lo amaría más que *Ella*.

¹⁰ Estudio cinematográfico ruso fundado en Moscú en 1920.

En el entierro había visitado a aquella mujer ya desconocida para sus ojos. No era definitivamente su mamá, aunque le había prometido que su partida sería el punto de inicio para el siguiente paso: el valor hacia la salida de su patria. El aroma impregnado a dolor lo había convertido en un hombre decidido a buscar más soluciones para avanzar.

Además, en su amada patria no era más que un «elitista» que no debía ya pronunciar alguna palabra ni en defensa propia, sobre todo en el VI Congreso de Cinematografistas. Los únicos elogios que recibía consistían en la anulación: él era nadie en su país, lo habían neutralizado y rechazado. No existía. Nadie lo necesitaba. Era una nulidad. Un vacío.

Más de una vez recibió rechazos. Era un loco cuyo deseo más encarnado había sido el de crear, como si su mayor pecado hubiera sido querer ser un predicador elevándose a un púlpito demasiado alto.

Hastiado y decidido a detener aquella situación, envió una carta a las autoridades para aclarar su situación dentro de la Unión Soviética o para residir en el extranjero; intentó tener una entrevista con el secretario de Ideología del Comité Central PCUS, Mijaíl Andréyevich Suslov, y pensó en escribirle directamente a Leonid Ilyich Brezhnev. Era el inicio de su primer efugio: en el extranjero era llamado «el mejor cineasta de la URSS»; en su patria necesitaba un receptáculo distinto.

Las ausencias

Era una tortura no trabajar. Lo peor de todo: el tiempo seguía avanzando sin que solucionara su presente y, mucho menos, su futuro. Él sabía que no podía seguir viviendo a medias: tenía que decidir si salirse o si debía quedarse, aunque lo único que sintiera en su patria fueran emociones negativas.

En ese entonces ya había conseguido el permiso para viajar un mes a Italia y filmar *Tiempo de viaje* (1982). En esa visita también inició la preproducción de su siguiente película, *Nostalgia* (1983), y luego de regreso a su país. Después, una cita esporádica en Suecia. Más tarde, planes, cursos, conferencias y obras de teatro, y sus proyectos, por supuesto, en pausa; detenidos por las autoridades soviéticas.

Sabía que le quedaban pocos filmes por hacer, puesto que años antes —después del estreno de *Solaris* (1972)—, en una conversación espiritista con Borís Pasternak o, mejor aún, con el alma de ese poeta ruso, había descubierto que sólo le faltarían cuatro películas «buenas» por hacer. Ya tenía dos: *El espejo* (1974) y *Stalker* (1979), las siguientes serían en el extranjero.

Así que, después de varios años de duda, en 1982 por fin había logrado el permiso de las autoridades soviéticas para estar fuera de su patria un tiempo más amplio y, tal vez, residir en Italia. Lo más importante en ese momento era realizar su primer filme en el extranjero y luego decidir si se quedaría.

Aunque había logrado salir, su familia no podía pisar tierra ajena, al contrario, se había convertido en el boleto de regreso. Además, había tenido que hacer un cambio de último momento: el protagonista en su nuevo filme ya no sería su amigo y actor favorito, Anatoliy Solonitsyn, ya que Tolia había fallecido ese mismo año de cáncer y de un ataque al corazón.

Ya en Roma, en la habitación 511 del hotel a donde siempre llegaba (Leonardo da Vinci), Andrey ya le había dicho «adiós» a su querido país. Se había ido hacia una vereda recordando su vida en la URSS, y como si corriera mucho más lejos del bosque, aquel que conoció en su infancia, pensaba en su infelicidad si se hubiera quedado, pero también en su infelicidad que vivía como exiliado. Era el abandono total de su patria, sólo tenía sufrimiento y dolor, como si fuera un pecador.

Echo de menos a mi familia: a Larisa y a Tiapus. Otra vez ha empezado la pesadilla; no, no ha empezado, ya hace muchos años que sigue. La cabeza me da vueltas, pienso en la película, en Andriushka... ¡Qué inquietud! ¡Qué peso siento! Intento no pensar en Andriushka, pero no lo consigo mucho.¹¹

No era posible que un ruso pudiera vivir en Italia con una nostalgia tan rusa. Se trataba de una separación que lo devoraba y que le corroía los huesos. Estaba cansado y hartado, su hijo no lograba el permiso y lo extrañaba. Cada comentario que recibía le provocaba más frustración.

Tras la muerte de Brezhnev, Andrey esperaba que todo mejorara. Había ya decidido comprarse una casa en San Gregorio, cerca de Roma, y trabajaba en *Sacrificio* (1986). Además, ya había descubierto un nuevo método: los sueños. Tal vez en ellos lograría que su hijo obtuviera su permiso de salida, entonces veía ahí, en su mente, a su enemigo con la ilusión de hallar en él un fragmento de esperanza:

Hoy he soñado que era verano. Un día nublado y caluroso. Un jardín florido, donde encuentro a Yermash¹². No va vestido como en los ministerios, lleva una chaqueta de lona mojada. Estoy empapado y tengo frío (como si hubiera llovido y ambos nos hubiéramos mojado). Yermash está

¹¹ Reconstrucción del texto original, véase Andrey Tarkovskiy, *op. cit.*, pp. 400 y ss.

¹² Presidente de Goskino de la URSS.

enfadado. Hablamos. Ha cambiado mucho, y parece que yo lo tranquilizo. Pero de pronto pierdo la voz. Entonces abro el grifo junto a una de las macetas (para regar las flores) y bebo del chorrito de agua tibia que sale con fuerza y que huele a hierro. Recupero la voz. Yermash bebe de otro tubo.¹³

Ni su mente podía mantenerse con tranquilidad. Sólo había en él pensamientos sombríos. Miedo. No podía vivir ni en la URSS ni en Italia. Él y todos sus seres amados sufrían. Extrañaba a su hijo...

Pasaron dos años más sin solucionar su situación. ¿Era extranjero? No: aún era un ruso que durante una rueda de prensa en Milán, organizada por el Movimiento Popular y el Frente Popular –ambos italianos–, había declarado públicamente que no regresaría a la Unión Soviética. Con la frente en alto y pronunciando en voz alta las palabras «antagonismo, obstruccionismo y falta de reconocimiento oficial», había negado la posibilidad de un retorno. Ya no regresaría jamás a la URSS y decía: «Para ellos, yo no existo; con este gesto pretendo que mi existencia sea reconocida»¹⁴.

Su lucha seguiría siendo la salida de su hijo hasta que ya no tuviera fuerzas ni para escribir cartas a Yermash o a más miembros de las autoridades soviéticas. Ese sacrificio se lo había dedicado en su último filme a su adorado Tiapus.

Morir de exilio

Él no quería morir.

Hablar de muerte siempre significa derramar al menos una lágrima y recordar. Pero hablar de la muerte en el exilio significa que el exiliado nunca tendrá el derecho de regresar con la frente en alto a la tierra donde germinó y morir ahí.

¡Qué miedo le tenía a los entierros! No porque el difunto hubiera muerto, sino porque la gente alrededor expresaba sus sentimientos –incluso sinceros–. Pero esta vez no sería lo mismo: a él le tocaba estar del otro lado; del lado del féretro, ya que durante el montaje de *Sacrificio* (1986), en diciembre de 1985, le diagnosticaron cáncer de pulmón y le extrajeron un tumor de la cabeza. A pesar de todo, sabía que su hijo tenía que ser libre y que no debía vivir más en una prisión. Su meta era seguir hasta el final y luchar por él.

Hasta entonces habían pasado casi cuatro años sin ver a su Andriushka y un rumor empezaba a correr: era el inicio del deshielo y su hijo pronto saldría de la Unión Soviética.

¹³ Andrey Tarkovskiy, *op. cit.*, p. 472.

¹⁴ Andrey Tarkovskiy, *apud* Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 46.



Lástima que había tenido que adquirir una enfermedad terminal para reencontrarse con su querido Tiapus.

Esperó solamente unos días para la reunión con su pequeño ángel. Decía que había parecido un cuento de hadas y que no lo hubiera reconocido en la calle. Había crecido mucho: medía un metro 80 con sólo 15 años.

Andrey, enfermo y en la cama, seguía planeando proyectos, sobre todo filmes, como «Hoffmanniana», que ya tenía escrito, y *Hamlet*, que aún era una propuesta. Además, claro, de la supervisión de la posproducción de *Sacrificio* (1986). Sin embargo, no todo era calma, puesto que en ese año habían comenzado todos los tratamientos de quimioterapias en Francia, Alemania e Italia.

Aquel desenlace natural, aunque en compañía de su familia, lo había vencido. Ya no le dio tiempo de crear más. El 16 de septiembre lo recibió la clínica Hartman de Neuilly para pasar sus últimos días. Había llegado la hora de ser libre y de alcanzar a su madre querida.

Su muerte se registró durante la noche del 28 al 29 de diciembre. Y a su funeral —el 3 de enero de 1987 en la parisina iglesia ortodoxa de San Aleksander Nevskiy— asistió su familia: Larisa, su hijastra Olga y su esposo, Tiapus, Senka, Aleksandr Gordon y Marina, así como sus amigos, sus admiradores y algunos representantes del gobierno francés.

Sólo sería una despedida temporal que debían interpretar con música y con fiesta. Aunque había lágrimas y dolor, se escuchaba la despedida a Andrey con el violonchelo a Bach interpretado por su amigo Matislav Rostropovich.

Su cuerpo nunca regresó a sus raíces. Se quedó en el cementerio ruso-ortodoxo de Sainte-Geneviève-des-Bois, cerca de París. Creación, memoria y vida se recordó de un hombre artista. Adiós a Andrey Tarkovskiy.

MARTIROLOGIO: APUNTES DE UN REFLEJO

Quizá, el artista es, por naturaleza, un ser humano narcisista. No sabe exactamente dónde empezará o terminará su trayectoria, lo que sí sabe es que algún «metiche» querrá conocerla casi a la perfección.

Andrey Tarkovskiy, después de saberse conocido a nivel mundial y de haber sido galardonado con los tres filmes que había hecho hasta 1970, comenzó a llevar varios cuadernos a modo de «diario» donde anotaba lo que leía, sus ideas, proyectos, ilusiones y reflexiones, así como sus momentos de felicidad, tristeza, impotencia e inquietud. En ellos también escribía su vida espiritual, y describía sus problemas personales, con su familia y con las autoridades.



No obstante, esos cuadernos fueron más allá de un diario: él buscó la representación de su propia vida. Por eso el título fue aquello que lo encarnó como él se percibió a sí mismo; fue entonces cuando en la portada del primer cuaderno escribió: *Martirologio*.

La definición

Los diarios de Tarkovskiy significan leer a un soviético nacionalista que amaba a su patria y a su religión, sin embargo, su cruz ortodoxa pesaba más que cualquier otra debido a la burocracia de aquellos años; de tal modo que el autor llevaba siempre el sufrimiento de un mártir, como lo que significa *martirologio*: un libro de mártires.

Originalmente se nombraba *martirologio* a las listas donde se anotaban los nombres de los cristianos a los que se les exigía aceptar la religión del Imperio, ya que el cristianismo estaba prohibido. En consecuencia, la solución era aceptar esa religión y rechazar la propia o sufrir una pena máxima; los que la sufrían, los que la sufrían, ingresaban a la lista del «Libro de los mártires». Asimismo, se le llamaba así al catálogo de los mártires en un calendario –católico o cristiano ortodoxo– según la fecha de su martirio (como un nuevo nacimiento a partir de su sufrimiento).

Los diarios narran la vida de quien parecería una víctima que estaba ansiosa por compartir sus experiencias más personales, incluso a manera de ficción autobiográfica. Sin duda, el haber elegido 1970 el año para iniciar su diario no fue mera coincidencia, pues su vida personal –problemática con las autoridades, divorcio, matrimonio y nacimiento de su segundo hijo– y su afán de hacer un filme autobiográfico que tuviera relación con su vida íntima formaban parte de lo que Andrey Tarkovskiy sentía.

Además, esos diarios son el recorrido que inicia en 1970 y que termina en 1986, donde se pueden leer todas las luchas burocráticas para la realización de cada uno de sus filmes, desde *Andrey Rubliov* (1966) hasta *Sacrificio* (1986), y en algunos casos se agregan notas referidas a la producción de algunas películas. Asimismo, aparecen los títulos de proyectos que pudieron ser, pero que no se lograron consumir.

Aunque en un inicio esa idea surgió a partir de Aleksandr Dovzhenko, quien también escribió su propia vida a manera de una ficción autobiográfica, el título que eligió Tarkovskiy parecía, más bien, un reto hacia las autoridades. De algún modo alguien tendría que ser el mártir y alguien el Imperio; por suerte, nunca hallaron en ellos algo negativo, pues sólo parecían anotaciones para algún filme nuevo. Esos apuntes nunca fueron revelados, aunque los cargó consigo hasta su exilio y tres años después de morir se publicaron en Berlín por primera vez.



Primeras ediciones

Larisa Tarkóvskaya fue quien, con la participación de Chistine Bertoncini, preparó la primera impresión en la editorial berlinesa Ullstein que se realizó en dos volúmenes: *Martyrolog. Tagebücher 1970-1986*, en 1989, y *Martyrolog II. Tagebücher 1981-1986*, en 1991. Y esa misma editorial publicó el cuaderno de trabajo de *El espejo* (1974).

Cabe mencionar que en la primera edición al español se incorporaron en cada uno de los diarios las portadillas con las que Tarkovskiy iniciaba los cuadernos. Así, en la primera que data del 30 de abril de 1970 escribió: «“En momentos de ocio ocurre a menudo que, cuando sentado ante el tintero y sin ningún propósito apuntas toda la sarta de cosas que te vienen a la mente, escribes algo que te deja asombrado” (Yoshida Kenko, *Ocurrencias de un ocioso*, 1, s. XIV)»¹⁵.

Son un total de siete cuadernos en los cuales anota el título de sus diarios (todos son *Martirologio*) y la fecha de inicio; aunque en el segundo escribe: «*Martirologio II* (Título pretencioso y falso, pero que así quede, como recuerdo de mi mezquindad inextinguible y vana). Libreta empezada el 18 de diciembre de 1974»¹⁶.

El contenido de los diarios

En los cuadernos, Andrey Tarkovskiy escribió —además del proceso de cada uno de los filmes, así como las cartas que recibió, por ejemplo, en el estreno de *El espejo* (1974)— la relación que llevaba con sus padres:

Hace mucho que no veo a mi padre. Cuanto más tiempo paso sin verlo, más angustia y miedo me da ir a visitarle [*sic*]. Tengo complejos evidentes en la relación con mis padres. Con ellos no me siento adulto. Y creo que tampoco ellos me consideran adulto. Son unas relaciones dolorosas, complejas y de las que no hablamos. No es nada fácil todo esto. Los quiero mucho, pero nunca me he sentido tranquilo y en igualdad de condiciones. Creo que ellos también se sienten intimidados ante mí, a pesar de que me quieren. ¡Qué extraño! Ira y yo nos hemos separado, tengo una vida nueva, distinta, y hacen ver que no notan nada. Incluso ahora que ha nacido Andriushka [...]

Mi madre decía que Arseniy sólo pensaba en sí mismo, que era un egoísta. No sé si tenía razón... De mí también puede decir con derecho que soy un egoísta. Sin duda lo soy. Pero quiero terriblemente a mi madre, a mi padre, a Marina y Senka. Aunque me quede plasmado y no pueda

¹⁵ Andrey Tarkovskiy, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.



expresar mis sentimientos. Mi amor es inactivo. Sólo quiero, tal vez, que me dejen en paz, incluso que me olviden. No quiero contar con su amor y no les pido nada más que libertad. Pero no tengo libertad ni la tendré. Después me juzgan por lo de Ira, y yo no lo noto. La quieren, y de una forma normal y simple. No tengo celos, pero sí que quiero que no me torturen ni me consideren un santo. No soy ni un santo ni un ángel. Sino un egoísta que lo que más teme es el sufrimiento de aquellos a los que ama.¹⁷

Asimismo, copió a sus diarios algunas citas de autores que leía o releía, describió algunos sueños que lo perturbaban o que lo ilusionaban y narró algunas de sus reacciones ante asuntos personales que lo entristecían o deprimían, como la muerte de su madre (en octubre de 1979):

El entierro de mamá. El cementerio de Vostriakovo. Ahora me siento indefenso. Y que nadie en el mundo me querrá como me quiso mi madre. En el ataúd no se parecía nada a sí misma. Y madura en mí la convicción de cambiar de vida. Tengo que hacerlo con más valentía y mirar al futuro con seguridad y esperanza. Querida, querida mamá. Verás, si Dios lo permite, que aún haré muchas cosas: ¡tengo que empezar desde el principio! Adiós... no, adiós no, porque estoy seguro de que volveremos a vernos.¹⁸

También realizó listas de críticas que hacía de sus propias películas cuando las volvía a ver después de algunos años, como las de *El espejo* (1974), donde anotó que lo positivo del filme habían sido los actores, la imagen en blanco y negro –la de color no–, «El incendio» en la granja (interior y exterior), «El gallo» y la casa del doctor, para el resto especificó que todo era «horrible».

Puntualizó sus enfermedades y síntomas, hasta recetas médicas. Y de manera quisquillosa también relató cómo eran sus conferencias, sus encuentros con las autoridades y con sus seguidores. Asimismo, detalló cuáles eran sus emociones al reaccionar ante ciertas situaciones agradables o desagradables con su familia.

El último día fechado en el diario *Martirologio VII* es el 15 de diciembre de 1986, en él describió su impotencia al sentirse enfermo y acostado en una cama, su dolor con las quimioterapias y la sensación de que moriría; sin embargo, aún deseaba seguir creando:

¿*Hamlet*?

Si ahora me pudiera liberar:

1. del dolor de espalda, y después
2. de los brazos

¹⁷ *Ibid.*, pp. 37-39.

¹⁸ *Ibid.*, p. 221.

se podría hablar de volver a crear después de la quimioterapia. Pero ahora no tengo fuerzas para volver. Éste es el problema.

El negativo, cortado por muchas partes al azar, y no sé por qué...¹⁹

Así, los diarios de Andrey Tarkovskiy son, además de una crónica de sus luchas profesionales, una narración de las situaciones más íntimas e importantes de su vida personal que incluyen sus lecturas, sus sentimientos y sus experiencias.

CRISTALES DE ROCA: LA FILMOGRAFÍA

La historia: el efugio de la censura

El examen de graduación

Andrey Tarkovskiy empezó a rodar su primer largometraje en 1961, *La infancia de Iván* (finalizada en 1962), éste ya no sería un filme escolar, sino un primer acercamiento de lo que más tarde se convertiría en su vida.

En un inicio, Mosfilm planeó que la película la debía hacer Eduard Abalov con otro equipo de producción, incluso ya habían hecho el guión y filmado la mitad de la película. Sin embargo, a los miembros del estudio Mosfilm les pareció decepcionante el avance que les entregaron, así que determinaron que Andrey debía ser quien lo dirigiera.

Una vez recibido el filme, Tarkovskiy lo rodó en Ucrania, en la región del río Dniepr, con la mitad del presupuesto, pues el resto ya lo había gastado el primer equipo de producción.

Después de la distribución, *La infancia de Iván* (1962) fue galardonada con el León de Oro en el Festival de Venecia en 1962 y debido a ese premio, Tarkovskiy pudo viajar por primera vez a Italia, donde conoció a Tonino Guerra –colaborador de Antonioni– y con quien años después trabajaría en *Nostalgia* (1983).

A pesar de haber sido premiado, las acusaciones tanto en la Unión Soviética como en Italia se refirieron al filme como expresionista, surrealista, simbolista y tradicionalista, lo que sólo podría significar un rechazo rotundo por parte de las autoridades socialistas. No obstante, Jean-Paul Sartre publicó en el artículo «A propósito de L'infanzia di Ivàn», en *L'unità* el 9 de octubre de 1963, que la cultura del cineasta era en esencia soviética.

¹⁹ *Ibid.*, p. 591.



Las críticas fueron de menor importancia para Tarkovskiy, pues él decía que *La infancia de Iván* (1962) había sido su real examen de graduación, así que ya estaba preparado para su próxima película: *Andrey Rubliov* (1966).

La pasión de los tres Andrey

La idea de *Andrey Rubliov* (1966) surgió a partir de Vasiliy Ivanov, quien acababa de acudir a una exposición del pintor iconógrafo ruso; la propuesta consistía en que debían hacer el filme acerca de la Rusia medieval y de los grandes pintores.

En un inicio Tarkovskiy no estaba de acuerdo, pero al final optó por seguir con el proyecto. El guión lo escribieron Andrey Tarkovskiy y Andrey Konchalovskiy; de ahí que lo llamaran: «El filme de los tres Andrey», aunque a la propuesta la titularon: «La pasión de Andrey».

En 1963 ya habían autorizado el rodaje. La filmación duró casi un año, pero tuvo recortes presupuestales que provocaron la eliminación de la batalla del campo Kulikovo. Aquellos problemas sólo eran los referidos a la producción, pues en ese año (finales de 1964) ya no estaría Jrushchiov sino Brezhnev, y, por lo tanto, empezaron las presiones para realizar más cortes a la película. Ese primer deshielo se estaba terminando y en Europa ya pedían ver la nueva creación de Tarkovskiy.

En 1964, la revista *Iskusstvo Kĩno* [El arte cinematográfico] publicó el guión literario de *Andrey Rubliov* (1966). El filme se estrenó en diciembre de 1966 en Moscú, pero en la URSS se distribuyó hasta 1971 y en el extranjero hasta 1973. Ésta fue la película más galardonada, y por ella, Tarkovskiy ganó que las autoridades estuvieran en su contra.

La ciencia ficción sin alternativas

Dos años después de *Andrey Rubliov* (1966), Tarkovskiy ya había empezado a trabajar en otro proyecto llamado «El día blanco, blanco», que haría en colaboración con Aleksandr Misharin. Era un filme personal que sabía que debía hacer, pero cuando llegó con el guión a Goskino²⁰, tuvo un cambio de opinión: primero realizaría *Solaris* (1972). La razón era sencilla: en ese momento no estaban rechazando películas de ciencia ficción y el tiempo destinado para que aceptaran «El día blanco, blanco» sería, quizá, el doble que necesitaría para *Solaris* (1972).

²⁰ Nombre con el que se abrevia el Comité del Estado de la Unión Soviética de Cinematografía.



Tarkovskiy ya se había ganado cuatro años de descanso forzoso y, por supuesto, deudas que se fueron acumulando. Detuvo todo y decidió trabajar con *Solaris* (1972), no porque éste fuera un proyecto que deseara realizar, sino por la necesidad de pagar sus deudas.

El guión lo creó en conjunto con Friedrich Gorenstein y sólo faltaba que fuera aceptado para iniciar el rodaje. No obstante, debido a los cambios de administración en Goskino (Aleksandr Romanov dejaría el cargo y lo sustituiría Yermash), se interrumpió el inicio de la filmación y se realizó un año después.

Durante el año de espera para comenzar a filmar el nuevo proyecto, conoció a Bibi Andersson (actriz sueca), quien, con el afán de trabajar con Tarkovskiy, dijo que le cobraría en rublos, es decir, prácticamente gratis. Sin duda, Andrey ya pensaba en ella como Jari en *Solaris* (1972) o como la madre en *El espejo* (1974).

A la par, Andrey también trabajó con Leonid Kozlov, con quien inició el proyecto de *Esculpir el tiempo*, y empezó a hacer planes para filmar en Italia *José y sus hermanos*, de Mann. Ésta era una propuesta de los italianos, pero las autoridades soviéticas propusieron a Bondarchuk en lugar de Tarkovskiy.

En 1971, después de escribir junto con Friedrich Gorenstein el guión literario de «Ariel», por fin comenzó la filmación de *Solaris* (1972). A pesar de que la cantidad de la película se le agotó antes de terminar la producción, en diciembre finalizó la edición del filme y se la entregó a Goskino.

Ya durante la posproducción del filme, la orden directa de Goskino era dejar claro que el futuro sería socialista. Yermash ya había asumido el cargo y le había pedido que debía hacer algo nuevo e importante para el país y que la temática tendría que referirse al progreso científico y tecnológico; Andrey sólo se disculpó porque decía que su perfil era «más humanista».

La lucha no terminó ahí, ya que cuando las autoridades vieron el filme terminado le pidieron hacer 35 modificaciones (luego añadirían 13 más); además, Stanisław Lem (autor del libro *Solaris*), insatisfecho por la versión que había hecho Andrey, amenazó con desautorizarlo:

De un tema de ciencia ficción casi clásico, Tarkovskiy hizo una tragedia metafísica. Es que para él la ciencia ficción no se agotaba en los efectos especiales o [en] el show tecnológico; creía que su razón de ser estaba en el cruce entre el problema moral y el progreso de la nacionalidad científica.²¹

Aun así, *Solaris* (1972) se exhibió en mayo en el Festival de Cannes y recibió el Gran Premio Especial del Jurado.

²¹ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 62.



Conversación con el inconsciente

Era una mirada de sí mismo hacia el espejo. Su siguiente filme se convertiría en el punto de quiebre entre el pasado y el futuro. Sería su reinicio.

Mientras Tarkovskiy hacía el rodaje de *Solaris* (1972), escribía la propuesta de *El espejo* (1974) y decía que sin ese filme no sabía qué más tendría que hacer en el futuro. De tal modo que en mayo de 1972 entregó a Goskino dos propuestas: «Ariel» y «El día blanco, blanco». Al final se filmó «El día blanco, blanco», que durante la producción lo nombró *El espejo* (1974). Sería una película tan autobiográfica e íntima que el reparto incluiría a su madre, a la voz de su padre, a su esposa Larisa y a su hijastra Olga; aun así, la película fue recibida con negatividad por parte de las autoridades.

A pesar de las luchas con Goskino y con Mosfilm para la distribución de *El espejo* (1974), en febrero de 1975 firmó un contrato con los estudios Tallin (Estonia) para elaborar un guión sobre Ernst Theodor Amadeus Hoffman y se dedicó, durante el verano, a redactarlo. En octubre concluyó su versión literaria: «Hoffmanianna»; la envió a Estonia, y un año después fue rechazada. No se filmó.

Ese mismo año, Yermash le propuso hacer un filme sobre Lenin; Tarkovskiy aceptó con la condición de que Goskino no tuviera mayor intervención: aquello fue imposible. Luego obtuvo el visto bueno para *El idiota*, de Dostoyevskiy, pero parecía que sólo eran palabras al aire y que la relación entre ambos nunca lograría consolidarse, ya que cuando lo invitaron a participar en el Festival de Cannes con *El espejo* (1974), Yermash rechazó la invitación y les pidió mandar mejor algún filme de Serguei Bondarchuk. No obstante, en Cannes respondieron que debían enviar a Tarkovskiy o que, en su lugar, era mejor no enviar nada soviético.

El siguiente año, Tarkovskiy ya no podía con las deudas ni con los pendientes económicos, así que decidió montar en el teatro una versión de *Hamlet*, aunque sólo duró dos años, pues le pidieron que reemplazara a tres de sus actores (dos de ellos eran Margarita Térejova y Anatoliy Solonitsyn) y como respuesta, Andrey prefirió que dejaran de presentar la obra.

La zona peligrosa

Después de las dificultades que tuvo tanto en *Solaris* (1972) como en *El espejo* (1974), sabía que su siguiente película sería de nuevo problemática. Entraría en una zona peligrosa en la que se enfrentaría con Goskino y sólo tendría el apoyo de su fe.



En 1976 escribió el guión literario de *Stalker* (1979), basado en una de las obras de los hermanos Strugatskiy y elaboró, en colaboración con Tonino Guerra, un guión titulado «Viaje en Italia», que tres años después sería *Tiempo de viaje* (1982).

La filmación de *Stalker* (1979) comenzó en 1977, en Estonia, pero Tarkovskiy la volvió a filmar debido a errores técnicos que le atribuyó a Gueorguiy Rerberg. A finales de ese año, reescribió el guión, pero sufrió un preinfarto y permaneció dos meses en reposo, lo que provocó que el filme se retomara hasta septiembre de 1978.

En esta película, Larisa, su esposa, se convirtió de manera oficial en su asistente de dirección. Y en este punto de su vida, hastiado y cansado por las barreras de las autoridades, tendría más propuestas en el extranjero con Tonino Guerra que en su propia patria.

Una vez finalizada la posproducción de *Stalker* (1979), Goskino decidió mantener a Tarkovskiy en cuarentena y ocurrió algo similar a lo sucedido con *El espejo* (1974): lo enviaron a Cannes fuera de tiempo, así que ya no concursó.

La confesión nostálgica

Aunque la lista de proyectos cinematográficos de Andrey Tarkovskiy había aumentado (*El idiota y El doble*, de Dostoyevskiy; *Nostalgia*, del mismo Tarkovskiy; *La muerte de Iván Ílich*, de Tolstoy y *El maestro y Margarita*, de Bugálov), no podía hacer ninguno, incluso, ya ni obtenía permisos por parte de Goskino.

Tonino Guerra ya le había propuesto hacer un nuevo filme que se trataría de su vida en la Unión Soviética a manera de confesión. Por eso, a mediados de 1979, viajó a Italia; realizó la filmación de *Tiempo de viaje* (1982) y buscó locaciones para su próximo proyecto. El 30 de agosto terminó el guión de *Nostalgia* (1983) y en septiembre regresó a Moscú.

Tarkovskiy ya había pensado que la solución a todos sus problemas era no residir en la URSS, pero todo dependía de las autoridades. Aún era imposible salir: primero necesitaba acabar la distribución de *Stalker* (1979) en Moscú, editar el material filmado de *Tiempo de viaje* (1982) en Italia, y luego volver a su patria para tramitar su salida y la de su familia.

En 1981 dio clases y seminarios en el VGIK y en el Colegio de Teatro y de Dirección (ya lo había hecho antes y lo retomaría para ganar un poco de dinero); viajó a Inglaterra y a Suecia –donde conoció a Sven Nykvist–. Una vez de vuelta a Moscú, llegó la aprobación de la RAI²² para filmar *Nostalgia* (1983); terminó su libro *Yuxtaposiciones* (conocido como *Esculpir el tiempo*) e hizo

²² Estudio filmico italiano.



el guión de «La bruja» (antes «Ariel», luego «Renunciación» y cinco años después *Sacrificio* [1986]).

El último esfuerzo dentro de su patria fue convencer a las autoridades para que firmaran con la RAI y él pudiera filmar *Nostalgia* (1983) con su nacionalidad. Sin embargo, recibió el permiso hasta marzo de 1982.

Una vez en Roma, Italia, inició el rodaje, aún sin Larisa, quien llegó medio año después porque Antonioni, en alguna conferencia, mencionó que Tarkovskiy producía una película en Italia para «librarse de la ratonera» que era la Unión Soviética –aunque éste aún no lo tenía bien definido y mucho menos lo había hecho público–.

Una vez terminada la edición del filme, se presentó en Cannes y recibió tres premios: Mejor Dirección, Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica [FIPRESCI, por sus siglas en francés]) y Premio Ecuménico; en cuanto a Tarkovskiy, él recibió el Gran Premio de la Creación Cinematográfica. Luego inició la distribución en la Unión Soviética, con un detalle extra: sin subtítulos y hablada en italiano.

Después de haber sido galardonado, a finales de 1984 viajó a Berlín para darle los toques finales al libro *Esculpir el tiempo*; dio una conferencia en la Catedral de Saint-James de Londres sobre el Apocalipsis de San Juan; se hizo cargo de la puesta en escena de *Boris Godunov* –convocado por Claudio Abbado, de la Royal Opera House–, y declaró que a partir de ese momento residiría en Italia de manera indefinida.

Sacrificio por Andrey

Había invertido la mayor parte de su tiempo en pensar en su familia, sobre todo en su hijo Andrey. Lo extrañaba y sabía que el tiempo se le acababa. Su vida estaba destinada a hacer sacrificios profundos.

El 6 de mayo de 1985 inició el rodaje de su último filme, *Sacrificio* (1986), en Gotland, Suecia. Había sido el primero totalmente de carácter europeo que haría y el último. La producción la había dejado a cargo del Instituto Sueco de Cinematografía y el equipo estaba compuesto por territorio totalmente *bergmaniano*.

Tarkovskiy tenía planeado un intento más para demostrar que lo más importante en el humano era el amor y que éste se estaba perdiendo debido al vacío espiritual y al menosprecio de las relaciones personales. No era una película sobre la guerra nuclear, sino sobre una guerra interna que tenía que vivir el ser humano. Además, este filme tenía dedicatoria: sería para su hijo Andriushka.



No obstante, cuando ya estaba en posproducción, a Tarkovskiy le diagnosticaron cáncer de pulmón. Ésa era la evidencia del mayor sacrificio que él había tenido que realizar: no había visto a su hijo en casi cuatro años y sólo hasta enero de 1986, Andriushka estaría libre. «La ratonera» le había autorizado la salida de la Unión Soviética justo a tiempo para que éste recibiera los cuatro premios que *Sacrificio* (1986) había recibido en Cannes.

En mayo de ese año, por primera vez y ya sin Yermash a cargo, comenzaba un nuevo deshielo (la Perestroika): Yermash fue destituido y en su lugar ingresó Elem Klímov. Lo primero que hizo Klímov fue invitar a Tarkovskiy a regresar a su patria, de tal modo que su nombre reapareció en el diccionario de los soviéticos; no obstante, Andrey se negó a volver.

Aun así, en la Unión Soviética realizaron una retrospectiva de las películas de Andrey Tarkovskiy. El reestreno empezó con *El espejo* (1974), el cual obtuvo un segundo éxito: tenían que reservar entradas con anticipación.

De detalles a sinopsis

Andrey Tarkovskiy filmó un total de siete películas, tres cortometrajes, un medimetraje y un documental. A continuación se presentan las fichas filmográficas/técnicas de todos, salvo dos cortometrajes que realizó como estudiante, y los detalles y sinopsis de éstas.

1) *Los asesinos*

(Убийцы [Ubiytsy], URSS, 1956)

Dirección: Andrey Tarkovskiy, Marika Beiku y Aleksandr Gordon

Producción: VGIK

Fotografía: Alfredo Álvarez y Aleksandr Rybin (escala de grises)

Duración: 19 minutos

Intérpretes: Yuliy Faint, Aleksandr Gordon, Valentin Vinogradov, Vadim Novikov, Yuriy Dubrovin, Andrey Tarkovskiy, Vasiliy Shukshin

El cortometraje se basa en el cuento «Los asesinos», de Ernest Hemingway, de 1927, y fue una tarea que alumnos del VGIK (incluido Tarkovskiy) debían entregar al profesor Mijaíl Romm. La primera y tercera escenas estuvieron dirigidas por Tarkovskiy y por Beiku; la segunda, por Aleksandr Gordon. Este cortometraje es el primero de tres que Andrey realizó en toda la carrera (*Los asesinos* [1956], *El concentrado* [1958] y *Hoy no habrá despidos* [1959]) y obtuvo una alta evaluación por parte de Romm.



2) *La apisonadora y el violín*

(Каток и скрипка [Katok i skripka], URSS, 1960)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Guión: Andrey Konchalovskiy y Andrey Tarkovskiy

Fotografía: Vadim Yúsov (color)

Música: Viacheslav Ovchínnikov

Sonido: Vladimir Krachkovskiy

Edición: Liubov Butúzova

Estudio: Mosfilm

Duración: 46 minutos

Intérpretes: Igor Fomchenko, Vladimir Zamanskiy, Sasha Ilin, Liudmila Semenova,
Antonina Maksimova, Natalia Arjanguelskaya

Filme con el cual Tarkovskiy obtuvo el diploma para graduarse del Instituto Estatal de Cinematografía de toda la URSS. En esta película hay una referencia autobiográfica: Andrey también estudió piano.

Sinopsis: Un niño de siete años (Sasha) destina su tiempo para tocar el violín. Sasha vive en el cuarto o quinto piso de una vieja casa moscovita con su madre y debe jugar al pie de la puerta del edificio, pues los niños de su edad lo molestan y lo llaman «el Músico». Hasta que un día corre con suerte, pues mientras destruyen un edificio, conoce al conductor de una apisonadora llamado Serguei, quien lo ayuda e inicia la amistad entre dos hombres –uno mayor y otro menor–.

Serguei ocupa el papel del padre del niño durante un día y descubre que prefiere ser un obrero a tener el don de tocar el violín como Sasha.

3) *La infancia de Iván*

(Иваново Детство [Ivanovo Detstvo], URSS, 1962)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Guión: Mijaíl Papava y Vladimir Bogomolov

Fotografía: Vadim Yúsov (escala de grises)

Producción: Gleb Kuznetsov (director)

Música: Viacheslav Ovchínnikov

Sonido: Inna Zelentsova



Edición: Liudmila Feiguinova

Estudio: Mosfilm

Duración: 96 minutos

Intérpretes: Nikolay Burliayev, Valentin Zybkov, Evgueniy Zharikov, Nikolay Grinko, S. Krylov, Dmitriy Miliutenko, Valentina Maliavina, I. Tarkóvskaya, Andrey Konchalovskiy, Ivan Savkin, Vladimir Marenkov, Vera Miturich

Filme basado en *Iván*, de Vladimir Vogomólov, de 1957. Tarkovskiy decidió añadir a este relato un toque personal, así que, en una conversación con Mijaíl Romm, le comentó que ya había encontrado la solución: «Los sueños de Iván». Entonces su mentor le preguntó acerca de qué eran los sueños y Andrey respondió: «La vida de la que ha sido privado: una infancia normal». La idea era mostrar el estado de una persona que hubiera sido afectada por la guerra, a manera de violación del desarrollo mental de un niño.

Síntesis: Durante la segunda Guerra Mundial, Iván, un niño de 12 años, tenía una habilidad: ser espía en el frente del Este y poder cruzar las líneas alemanas sin ser notado para recolectar información. El eje central consiste en cuatro sueños acerca de su madre, pues ella y su hermana fueron asesinadas en un campo de concentración.

Sus protectores, el teniente Galtsev y el cabo Katasonov, proponen enviarlo a la escuela de oficiales, pero Iván decide permanecer en la guerra como un mártir y pide misiones más complejas como un héroe, en una de ellas los alemanes lo ejecutan.

4) *Andrey Rubliov*

(Андрей Рублёв [Andrey Rubliov], URSS, 1966)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Guión: Andrey Mijalkov-Konchalovskiy y Andrey Tarkovskiy

Fotografía: Vadim Yúsov (color y escala de grises)

Música: Viacheslav Ovchínnikov

Sonido: Inna Zelentsova

Edición: Liudmila Feiguinova, Tatiana Egorycheva y O. Schevkunenko

Vestuario: Lidia Novi y M. Abar-Baranovskoy

Dirección de arte: Evgueniy Cherniayev

Estudio: Mosfilm

Duración: 86 minutos (parte I) y 99 minutos (parte II). Total: 185 minutos



Intérpretes: Anatoliy Solonitsyn, Ivan Lapikov, Nikolay Grinko, Nikolay Sergueiev, Irma Rausch, Nikolay Burliayev, Yuriy Nazarov, Yuriy Nikulin, Rolan Bykov, Nikolay Grabbe, Mijaíl Kononov, S. Krylov, Bolot Beischenaliev, B. Matysik

Este filme fue el resultado de la investigación profunda realizada por Tarkovskiy y por Konchalovskiy acerca de la vida de Andrey Rubliov. Los temas centrales del guión eran la libertad que tenía el pintor como artista y el destino de la humanidad, en específico, de la patria rusa.

Sínosis: La película relata la vida de Andrey Rubliov y está compuesta por un prólogo y por ocho partes. En la primera, tres monjes ingresan a un establo debido a la fuerte lluvia; ahí observan cómo un juglar entretiene a los habitantes. En la segunda, Teófano «el Griego» —un pintor de renombre— le pide a Andrey Rubliov que cree la pintura de la catedral de la Anunciación. En la tercera, Rubliov pinta la pasión de Cristo y, luego, junto con su equipo, se dirige a la catedral de Vladimir para la restauración de ésta, pero en su viaje hallan una fiesta pagana; en la catedral, la obra se estanca, pues Andrey se niega a hacer algo convencional.

En la sexta parte, los tártaros invaden y destruyen parcialmente la catedral y dado que Andrey es el único sobreviviente, hace voto de silencio y renuncia a seguir pintando. Al final, Rubliov rompe el voto de silencio para ayudar a un joven a fundir la campana de la catedral; después del milagro, Andrey recupera su fe en la humanidad.

5) *Solaris*

(Солярис [Soliaris], URSS, 1972)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Guión: Friedrich Gorenstein y Andrey Tarkovskiy (basado en la obra de Stanisław Lem)

Fotografía: Vadim Yúsov (color)

Música: Eduard Artémiev

Sonido: Semion Litvinov

Edición: Andrey Tarkovskiy y Liudmila Feiguinova

Dirección de arte: Mijaíl Romadin

Estudio: Mosfilm

Duración: 80 minutos (parte I) y 89 minutos (parte II). Total: 169 minutos

Intérpretes: Natalia Bondarchuk, Donatas Banionis, Yuriy Yarvet, Vladislav Dvorzhetskiy, Nikolay Grinko, Anatoliy Solonitsyn, Sos Sarkisian, Olga Barnet, V. Kerdimun, O. Kizilova, T. Malyj, Aleksandr Misharin, B. Oganessian



El proyecto de este filme fue una solución que Tarkovskiy encontró para trabajar y para obtener dinero, pues *Andrey Rubliov* (1966) había sido relegado, ya habían pasado 10 años después de *La infancia de Iván* (1962) y *El espejo* (1974) aún no era autorizado. Además, la propuesta ya tenía la autorización de Stanisław Lem, autor del libro de ciencia ficción, *Solaris*.

Fue una de las películas menos favoritas de Tarkovskiy, incluso nunca guardó copias del guión literario ni del guión técnico, sólo fotografías y dos cuadernos de trabajo.

Síntesis: Un científico, Kris Kelvin, es enviado con una misión a la estación espacial que se dirige hacia Solaris –un planeta cubierto por un océano–. En este lugar, que es un enorme cerebro, debe descubrir qué provoca que los miembros de la estación espacial tengan alucinaciones. Tras su observación e investigación, que vive en carne propia, se da cuenta de que el planeta tiene un poder extraño: le da vida a las imágenes mentales de los seres humanos que lo habiten. Kris le da la vida al amor que le tiene a Jari.

6) *El espejo*

(Зеркало [Zerkalo], URSS, 1974)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Guión: Aleksandr Misharin y Andrey Tarkovskiy

Fotografía: Gueorguiy Rerberg (color y escala de grises)

Música: Eduard Artémiev; Bach, Pergolesi y Pucell

Lectura de poesía: Arseniy Tarkovskiy

Sonido: Semion Litvinov

Edición: Andrey Tarkovskiy y Liudmila Feiguinova

Dirección de arte: Nikolay Dvigubskiy

Estudio: Mosfilm

Duración: 108 minutos

Intérpretes: Margarita Térejova, Anatoliy Solonitsyn, Nikolay Grinko, Ignat Daniltsev, Filipp Yankovskiy, Alla Demídova, Larisa Tarkóvskaya, Yuriy Nazarov, Oleg Yankovskiy, Yura Sventikov, T. Ogorodnikova, E. Del Bosque, Innokentiy Smoktunovskiy (voz del narrador)

La idea de Tarkovskiy siempre fue la de hacer una película que mostrara el mundo interior de un autor (sus sueños, recuerdos y pensamientos) y que revelara quién era sin necesidad de que apareciera en la pantalla como el «héroe» de la historia. El autor sería él y la protagonista



principal, su madre. El proyecto nació desde 1964 y 10 años después se filmó la película que «enterraría» los sueños y los recuerdos que lo habían perseguido.

Síntesis: Un hombre que morirá recuerda su pasado: su infancia y a su madre; la guerra y los momentos más personales que vivió. Todas sus memorias se mezclarán con su contexto histórico.

7) *Stalker*

(Сталкер [Stalker], URSS, 1979)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Guión: Arkadiy Strugatskiy y Boris Strugatskiy

Fotografía: Aleksandr Kniazhinskiy (color y escala de grises)

Música: Eduard Artémiev

Sonido: Vladimir Scharun

Edición: Andrey Tarkovskiy y Liudmila Feiguinova

Dirección de arte: Andrey Tarkovskiy

Vestuario: Nelli Fomina

Maquillaje: V. Lvov

Estudio: Mosfilm

Duración: 163 minutos

Intérpretes: Alisa Freindlij, Aleksandr Kaydanovskiy, Anatoliy Solonitsyn, Nikolay Grinko, Natasha Abramova, Fayme Yurna

Arkadiy y Boris Strugatskiy eran los escritores de ciencia ficción más conocidos en la URSS. Cuando publicaron la novela *Picnic al borde del camino*, en 1972, Tarkovskiy la leyó y de inmediato formó parte de su lista de proyectos para filmar. Sin embargo, aún estaba trabajando en *El espejo* (1974), entonces esperó hasta 1975 para enviar la propuesta que sería aceptada con el nombre «La máquina del deseo», ya que tenía el fin de mostrar que la idea había surgido de una de las leyendas de la Zona en la que un objeto cumpliría los deseos más ocultos de un ser humano. Para este filme Tarkovskiy escribió:

En *Stalker* hice una declaración completa: principalmente, que el amor humano es un milagro capaz de resistir cualquier teorización árida acerca de la desesperanza en el mundo. Este sentimiento es nuestra común e incontrovertible posesión positiva. Sin embargo, no sabemos más cómo amar...²³

²³ Andrey Tarkovskiy, *Andrey Tarkovsky. Collected Screenplays*, tr. de William Powell y Natasha Synessios, Faber & Faber, Londres, 1999, p. 379.

Además, en sus diarios anotó que el filme sería sobre «la existencia de Dios dentro del hombre y sobre la muerte de la espiritualidad a causa del falso conocimiento»²⁴.

Síntesis: Un guía llamado Stalker lleva a dos hombres, un físico y un escritor, a cruzar un camino lleno de obstáculos, como si se tratara de una iniciación para lograr la fe verdadera, con el fin de llegar a una peligrosa y misteriosa área, de nombre Zona, para hacer realidad sus deseos más íntimos.

8) *Tiempo de viaje*

(Tempo di Viaggio, Italia, 1982)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Fotografía: Luciano Tovoli (color)

Edición: Franco Letti

Estudio: RAI 2

Duración: 65 minutos

Este documental fue uno de los proyectos que Tarkovskiy realizó con Tonino Guerra, incluso antes de finalizar *Stalker* (1979). La propuesta inicial era tener un viajero en Italia, que no sabían quién sería. Al final decidieron que sería el mismo Andrey.

Síntesis: Andrey Tarkovskiy, en compañía de Tonino Guerra como traductor, viaja a Italia para encontrar las posibles locaciones de su siguiente filme. El hallazgo será la naturaleza como un hogar y un lugar de rodaje para *Nostalgia* (1983).

9) *Nostalgia*

(Nostalghia, Italia, 1983)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Guión: Andrey Tarkovskiy y Tonino Guerra

Fotografía: Giuseppe Lanci (color y escala de grises)

Música: Ludwig van Beethoven, Verdi, Wagner y Debussy.

Sonido: Remo Ugolinelli

²⁴ Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 179.

Edición: Amedeo Salfa y Erminia Marani

Dirección de arte: Andrea Grisanti

Vestuario: Lina Nerli Taviani

Estudio: RAI 2 TV y Sovinfilm

Duración: 127 minutos

Intérpretes: Oleg Yankovskiy, Domiziana Giordano, Erland Josephson, Patrizia Terreno, Laura de Marchi, Delia Boccardo, Milena Vukotic, Alberto Canepa, Raffaele Di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia

El proyecto inicial para este filme se llamó «Viaje a Italia» o «Nostalgia» y muchos de los fragmentos nacieron a la par de la producción de *Stalker* (1979). Sin embargo, durante uno de los viajes de Tarkovskiy a Italia, mientras se filmó el documental *Tiempo de viaje* (1982), en conjunto con Guerra, realizó una versión más de *Nostalgia* (1983)²⁵, que fue el guión literario que trabajaron y actualizaron antes de iniciar el rodaje en otoño.

Cabe destacar que algunos de los episodios del filme fueron retomados a partir de sueños y de ideas de Tarkovskiy, así como del poema que lee Gorchakov en la iglesia inundada, originalmente pensado para *El espejo* (1974). Aunque el filme se planeaba hacer en Rusia, las circunstancias en las que se encontraba Tarkovskiy lo llevaron a filmar en Italia.

Sinopsis: El poeta ruso Gorchakov, acompañado por Eugenia –una traductora–, viaja a Italia para encontrar más información sobre Maksim Beriozovskiy, un compositor ruso que había residido en aquel país en el siglo XVIII. Sin embargo, cuando conoce al lunático Doménico, quien años antes había encerrado a su familia en un granero para salvarlos de los males del mundo, se siente atraído por las ideas de éste y, por lo tanto, detiene su investigación.

Mientras Eugenia intenta seducir a Gorchakov, él observa una verdad oculta en el acto de Doménico y, como ensueños, se da cuenta de que la confrontación del poeta es consigo mismo y con los pensamientos que tiene. Debe enfrentarse a la nostalgia que siente al recordar su patria y a su esposa, y de meditar lo que le sucede en su presente: la seducción de la traductora, el gusto por el país al que llega y la conexión con el lunático Doménico.

Antes de morir calcinado, Doménico le da una última tarea al poeta: cruzar la piscina con una vela encendida en la mano; aunque Gorchakov lo consigue, pierde la vida al realizarlo.

²⁵ Cuando escribo «una versión más», me refiero a las primeras ideas de sus proyectos; sin embargo, eran primeros esbozos que se modificaban una y otra vez hasta lograr el guión literario (aun así, al guión literario se le cambiaba el nombre y, en frecuentes ocasiones, el contenido; esto sucedía incluso durante la filmación).

10) *Sacrificio*

(Offret, Suecia/Francia/Reino Unido, 1986)

Dirección: Andrey Tarkovskiy

Guión: Andrey Tarkovskiy

Fotografía: Sven Nykvist (color)

Producción: Anna-Lena Wibom (Svenska Film Institutet) y Katinka Faragò (Faragò Film)

Música: Watazumido-Shuso, Bach y música folklórica sueca de Dalecarlia y Härjedalen

Sonido: Owe Svenson, Bosse Persson, Lars Ulander, Christin Loman, Wikee Peterson-Berger

Edición: Andrey Tarkovskiy y Michal Leszczyłowski

Dirección de arte: Anna Asp

Vestuario: Inger Pehrson

Estudio: Svenska Film Institutet (Suecia, Estocolmo), Argos Film (París, Francia) asociados con Channel Four International, Josephson & Nykvist, Sveriges Television/SVT 2, Sandrew Film & Teater AB.

Duración: 153 minutos

Intérpretes: Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Guðrún Gísladóttir, Sven Wollter, Filippa Franzen, Tommy Kjellqvist.

En 1983, Tarkovskiy tenía dos guiones escritos: «La bruja» y «El sacrificio»; ambos tenían la idea de que un hombre enfermo de cáncer o un exitoso periodista —en cada uno de los proyectos— debía salvarse o salvar al mundo por medio de un sacrificio.

En los dos casos, sobre todo en *Sacrificio* (1986), el ser humano debía ser partícipe de la vida, a manera de responsabilidad personal, pues sin ello no podría haber ningún futuro ni espiritualidad. Andrey Tarkovskiy decía que todo estaba conectado y que todo estaba encaminado a la libertad de decisión entre el bien y el mal y que esto era un obsequio de Dios.

Además, con el objetivo de hacer del filme un real sacrificio, deseaba que la película estuviera hecha a manera de confesión, como si se tratara de su propia vida que había dejado en la Unión Soviética, en específico, en Miásnoye, en la *dacha* donde vivió con Larisa y con Andrey, su segundo hijo. Aquello lo lograría con un segundo incendio, después del realizado en *El espejo* (1974), en el que la familia del escritor llorara como si se hubiera muerto alguien.

Síntesis: Aleksandr, un profesor que vive en un rincón alejado del centro de Suecia, le enseña a su hijo una tradición: plantar un árbol y regarlo toda su vida.



No obstante, el día de su cumpleaños, cuando está rodeado de toda su familia, inicia la tercera Guerra Mundial o la guerra atómica, así que Aleksandr busca la manera de regresar la paz para proteger a su familia y a sus seres queridos, y se da cuenta de que debe sacrificar algo a cambio: amar a otra mujer y quemar su hogar. Cuando realiza su sacrificio, entonces en el árbol que planta con su hijo se mantiene la esperanza de reverdecer.

VER CON OTROS OJOS: LOS FOTÓGRAFOS DE TARKOVSKIY

La influencia del padrino

La primera gran influencia que tuvo Andrey Tarkovskiy para ver imágenes visuales fue el tío Lev Vladimírovich Gornung (Moscú, 1902-s. l., 1993). Su existencia se conoce más porque durante la producción de *El espejo* (1974), Andrey Tarkovskiy utilizó sus fotografías como punto de partida para algunas locaciones, aunque es importante subrayar que no fue fotógrafo ni camarógrafo, sino poeta y traductor.

El padre de Tarkovskiy y Gornung se conocieron en Moscú en 1928, después del matrimonio entre Arseniy y María Vishniakova. Los tres fueron amigos toda la vida, así que cuando Andrey y Marina nacieron, él se convirtió en su padrino. Incluso, a quien Arseniy envió un telegrama que decía: «El 4º [día] nació mi hijo. Sin peligro. Tarkovskiy», fue precisamente a su querido amigo, el escritor Lev Gornung.

Sus raíces familiares llegaron desde Suecia, de pescadores que habían arribado a Rusia durante el reinado de Pedro I «el Grande», de Rusia. Era escritor de poesía y la fotografía era, más bien, un don que utilizó con los Tarkovskiy.

Pasó varios veranos con la familia Tarkovskiy en la *dacha* de los Gorchakov. De tal modo que en el libro *Oskolki Zerkala*, Marina explica que recuperó un documento en el que desvelaba que Andrey, como regalo de cumpleaños por sus dos años, había recibido una «Oda» escrita por Lev Gornung, y que su hermano quizá nunca recordó.

Además, Marina añade que aunque Andrey no era un príncipe de sangre real que vivía en un palacio, sino que había nacido en un cuarto de 20 metros, pobre y sin lujos, creció en medio de este ambiente de escritores y de artistas soviéticos de aquellos años y uno de ellos fue Gornung.

Aun así, el mayor regalo de Gornung a Tarkovskiy fue el de sus fotografías, ya que le permitieron a Tarkovskiy ver quién fue de niño y el mundo que lo rodeó. Eran un recuerdo visual que le había permitido revivir su propia infancia a través de ellas. Así que cuando filmó

El espejo (1974), no sólo utilizó sus recuerdos, sino también las fotografías de su padrino y de ellas obtuvo mayores detalles de la ropa, de la hora del día, de las posiciones y las tensiones de los objetos o personas que había dentro de la composición –incluyendo, por supuesto, la postura de su madre–.

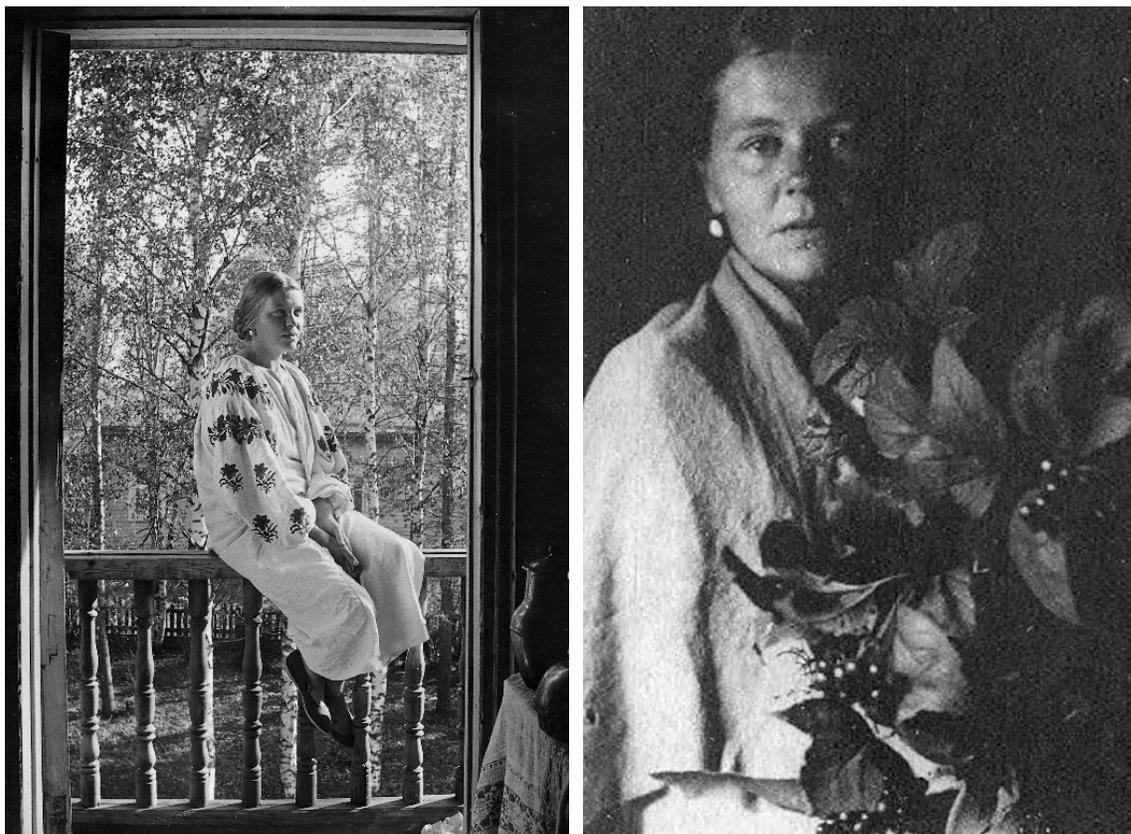


FIG. II.2. Fotografías de María Vishniakova realizadas por Lev Gornung en 1932 (izquierda) y 1937 (derecha).

Cuando Gornung supo que podría ganar dinero por las fotografías que le hizo a la familia Tarkovskiy, vendió 200 negativos a Mosfilm, pero por una miseria, pues le habían prometido más y nunca lo recibió.

En la época en la que se estrenó *El espejo* (1974), él ya no veía bien y no pudo observar que él había sido una influencia importante en Andrey. A pesar de ello, él fue el padrino y el fotógrafo de la familia Tarkovskiy.

*La influencia soviética**Yúsov, el conservador*

Sus estudios en el VGIK habían terminado, así que lo siguiente sería trabajar con compañeros que conoció en el instituto, uno de ellos fue Vadim Ivánovich Yúsov (Leningrado, 1929-Nizhniy Nóvgorod, 2013).

Yúsov colaboró con Tarkovskiy desde *La apisonadora y el violín* (1960) hasta *Solaris* (1972); sin embargo, en esta última, Andrey empezó a tener problemas con su operador de cámara debido a que éste aún conservaba una misma técnica rígida y ya no satisfacía las exigencias que el director le pedía. Y un día escribió en su diario: «¿Qué hacer con Yúsov? Es un conservador con un amor propio enfermizo. Trabajar con él se ha vuelto muy difícil»²⁶. Aun así, Vadim Yúsov fue conocido por *La infancia de Iván* (1962), *Andrey Rubliov* (1966) y *Solaris* (1972), aunque también fue operador de cámara con Gueorguiy Danelia.

Rerberg, el íntimo

Después de la actitud que Tarkovskiy había observado en Yúsov debía cambiar de fotógrafo, de tal modo que el elegido sería Gueorguiy Ivánovich Rerberg (Moscú, 1937-1999), con quien logró una comunicación perfecta durante la producción del filme *El espejo* (1974), lo que provocó que se sintiera tan cómodo con él que se «desnudaría» y le compartiría su vida íntima para que éste realizara lo que en su mente tenía planeado para el filme.

Aunque en la segunda versión de *Stalker* (1979) ya no trabajó con Andrey, el portafolios de Rerberg logró tener docenas de filmes que involucraron a directores soviéticos como Andrey Konchalovskiy e Ígor Talankin.

Kniazhinskiy, el reemplazo

En un inicio Tarkovskiy invitó a Rerberg a hacer *Stalker* (1979) con él, pero la conexión que alguna vez tuvieron en *El espejo* (1974) ya no fue útil y fue reemplazado por Aleksandr

²⁶ Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 73.



Kniazhinskiy (Moscú, 1936-1996), quien sólo fue reconocido por su participación con Tarkovskiy en *Stalker* (1979).

La influencia extranjera

Tovoli, el documentalista

Durante el proceso de exilio –aunque aún no lo decidía por completo– Andrey viajaba mucho a Italia, donde conoció a Tonino Guerra y con quien decidió establecer varios proyectos, uno de ellos fue un documental en el que se observa cómo ambos buscaron las locaciones perfectas para el siguiente filme: *Nostalgia* (1983). Mientras tanto, realizaron un trabajo que ya tenía guión y planeación: *Tiempo de viaje* (1982), para éste Andrey contrató a Luciano Tovoli, quien grabó los momentos en los que Guerra indujo a que Tarkovskiy pensara en el proyecto del nuevo filme y lo llevara a una reflexión sobre su vida como creador de cine.

Así, Luciano Tovoli (Massa Marittima, 1936) se volvió una mirada más de Tarkovskiy, pero esta vez sería un reflejo, pues Andrey fue el director del documental y él mismo apareció en pantalla. El 31 de agosto de 1979, Tarkovskiy anotó en su diario: «...Hemos rodado 40 minutos (!) aprovechables. ¡Bravo Andrey! Y Tovoli vale su peso en oro. Lo entiende todo, es muy amable, es fácil trabajar con él»²⁷.

Lanci, un joven irregular

Una vez finalizado *Tiempo de viaje* (1982), Tarkovskiy decidió iniciar una nueva vida como residente en Italia de forma permanente. Así que comenzó a filmar en un nuevo hogar el filme *Nostalgia* (1983), en esa ocasión participaría con él Giuseppe Lanci (Roma, 1942), quien también trabajó con el director Marco Bellocchio, con los hermanos Paolo y Vittorio Taviani, entre otros.

Con él no tuvo tanta comunicación, puesto que le parecía un operador de cámara «muy irregular», le molestaba que muchas tomas no le habían salido como él deseaba, y que no había controlado bien cómo grabarlas correctamente, por lo que escribió en su diario: «Cada día lo hac[e] peor, sin comprenderlo exactamente, a pesar de mis detalladas explicaciones»²⁸.

²⁷ *Ibid.*, pp. 215-216.

²⁸ *Ibid.*, p. 457.

Nykvist, el dilema

Y, por último, antes de morir, Andrey realizó su último filme titulado *Sacrificio* (1986), pero en él ya no sólo incluyó su vida en la Unión Soviética ni en Italia, sino sus viajes al Reino Unido y a Suecia, de tal modo que su equipo de producción era multicultural, de ahí que su último fotógrafo haya sido Sven Vilhem Nykvist (Moheda, 1922-Estocolmo, 2006), quien fue considerado como uno de los mejores fotógrafos a nivel mundial, y fue reconocido, principalmente, por su trabajo con Ingmar Bergman, a pesar de haber realizado aproximadamente 120 filmes con Bergman y con otros directores, incluyendo a Woody Allen.

Tarkovskiy conoció a Nykvist en 1981, en uno de los viajes que realizó a Suecia, pero trabajó con él hasta 1985. Durante la producción no obtuvo de él lo que esperaba, sobre todo porque describía *Sacrificio* (1986) como su película más difícil en cuanto al trabajo, y comparaba a Nykvist con Kniazhinskiy o con Lanci, aludiendo que éstos eran jóvenes y receptivos y el operador sueco, no. En su diario describió su trabajo en conjunto con éste:

No comprendió qué tenía que hacer hasta que se grabó media película. Y mientras yo mismo pensaba y empezaba a establecer el encuadre de la imagen, el movimiento de cámara, etc., como, por cierto, lo había hecho en las otras películas [...] Casi todo lo que filmamos la primera vez en Gotland no salió bien, y tuve que deshacerme de este material.²⁹

Otro de los problemas que tuvieron durante la filmación fue que Nykvist había utilizado una cámara que no funcionaba correctamente, entonces habían tenido que repetir «El incendio» y mucho del material se había echado a perder.

Durante el montaje de *Sacrificio* (1986), Tarkovskiy confesó en su diario que creía que le habían dejado de gustar Bergman y Nykvist, aunque, al final, este último había filmado la película muy bien. Además, fue el operador sueco quien le otorgó otro galardón a *Sacrificio* (1986): el premio a la Mejor Contribución Artística en el Festival de Cannes.

²⁹ *Ibid.*, pp. 544-545.

III

EL VIAJE HACIA LOS ESPEJOS

El espejo (1974) es el punto medio de la filmografía de Andrey Tarkovskiy y el punto de quiebre, ya que se ubica entre los primeros tres filmes cuyos temas involucran la infancia, la guerra, la responsabilidad del artista, las dudas y la culpa del ser humano; y los últimos tres en los que el autor se sumerge en un laberinto de emociones que, junto con sus guiones y producciones filmográficas, vive como si se trataran de su vida personal: forman parte de los espejos de él mismo.

Así, el viaje que llevó al director a hacer el punto de quiebre de su filmografía se mostrará a través de la síntesis del filme y de su proceso de preproducción, producción y posproducción.

EL ESPEJO UNO A UNO (SÍNTESIS)

Presente.- Ignat prende la televisión. Se ve una consulta entre una terapeuta y Yuriy Zhariy, un joven tartamudo. Ella le realiza una sesión hipnótica y después le dice: «Tomo la tensión de tus manos y de tu habla. Uno... dos... ¡tres! ¡Fuerte y claro!: ¡Puedo hablar!»¹. Yuriy Zhariy grita sin tartamudear: «¡Puedo hablar!».

Créditos.

Preguerra.- La madre, María, está sentada en una cerca de frente a un campo y a un bosque; detrás de ella hay una casa de madera. María fuma un cigarro. Un hombre se le acerca, le pide que lo guíe hacia Tomshinó. El desconocido inicia una conversación y también prende un cigarro.

¹ Todas las citas de este subcapítulo, «El espejo uno a uno (síntesis)», –salvo que indiquen lo contrario– son extractos de Andrey Tarkovskiy, *Зеркало* [*Zerkalo* (El espejo)], guión de Aleksandr Misharin y Andrey Tarkovskiy, fotografía de Gueorguiy Rerberg, música de Eduard Artemiev/ Bach/ Pergolesi/ Pucell, Mosfilm, URSS, 1974.



Detrás de ellos y frente a la *dacha* hay dos niños acostados en una hamaca. El desconocido se sienta sobre la cerca, ésta se rompe y ambos se caen al pasto. Él se queda acostado e inicia un monólogo. Se levanta, continúa su monólogo, se despide y se va. Mientras el desconocido se dirige hacia el bosque, se ve una ventisca y María camina hacia la *dacha*. Se escucha la voz de Arseniy Tarkovskiy, su padre, recitando su poema «Primeros encuentros».

Preguerra (pausa).- El niño ve a su madre y voltea a ver a Dunia, una mujer de cabello negro y largo, quien recoge a una niña que está dormida en el pasto. Una vez dentro de la *dacha*, los niños comen papilla de alforfón con leche, y le comparten un poco al gato para que beba. La madre se recarga en una esquina del interior de la casa de madera, y luego se sienta frente a una ventana. Afuera llueve. María llora. Termina el poema «Primeros encuentros».

Preguerra.- Se escuchan gritos. María sale de la *dacha* y, cuando entra, les dice a sus dos hijos: «Un incendio. Sólo no griten». Marina y Aleksei se dirigen corriendo hacia la puerta. Klačka sale de la *dacha*. Está lloviendo y el cobertizo se incendia. Dunia, el tío Pasha, los tres niños y María observan el fuego. La madre se moja el cabello en el pozo, se sienta y contempla.

Primer sueño.- Aleksei duerme, escucha un ruido y se incorpora. Se percibe el borde del bosque y una ráfaga de viento. Aleksei, acostado en su cama, susurra: «Papá» y se levanta. Camina hacia la recámara contigua y observa cómo se desliza una prenda de ropa blanca en el aire. *Cambio:* El padre moja el cabello de María con un recipiente lleno de agua. Ella se reincorpora con el cuerpo y con la ropa húmeda. María desaparece de la habitación. Empieza a llover en el interior y debido al exceso de agua, las piezas del techo comienzan a caerse y una de las parrillas de una estufa se quema –esto se refleja en un espejo–. María camina hacia un pasillo de donde también escurre agua; sonríe, se envuelve con una toalla y avanza hacia un espejo. Ve en él su reflejo, pero ya es una mujer anciana (ella misma en el futuro). Limpia el vidrio. *Cambio:* se observa una mano frente a un trozo de madera prendido con fuego.

Presente.- En el departamento del narrador (Aleksei), suena el teléfono e inicia una conversación entre él y su madre. Se puede ver la estructura laberíntica del departamento. Él le cuenta que ha soñado sobre ella y sobre su infancia. María le dice que Liza, quien trabajaba con ella en la imprenta, ha muerto. Él se disculpa por las riñas que ambos siempre tienen. Ella le cuelga.

Preguerra.- María se dirige hacia la imprenta para revisar unas pruebas que, según ella, tenían un error que había dejado. Mientras corre por el sendero, empieza a llover y se moja. Llega a



la imprenta y la recorre –en compañía de Liza– hasta llegar al lugar donde estaba el original. Lo revisa y lo cierra. Camina por un pasillo y durante su recorrido se escucha la voz de Arseniy Tarkovskiy recitando el poema «Te esperé ayer desde el alba».

Aliviada y ya de vuelta en su mesa de trabajo, llora y le susurra a Liza cuál creía que había sido el error. Ambas ríen e inicia una disputa: Liza la compara con María Timofeevna Lebiádkina y critica su comportamiento con sus hijos y con su exesposo. Un colega observa lo sucedido mientras bebe alcohol. Suena el teléfono. María, con lágrimas, se va de la oficina y se encierra en las regaderas. Comienza a bañarse, pero se le acaba el agua. Lloro y ríe. *Cambio*: se observa el incendio del cobertizo a lo lejos.

Presente.- En el departamento, Aleksei habla con su esposa, Natalia. Hay una disputa entre ambos.

Preguerra/presente.- En la *dacha*, Dunia carga a Marina y la lleva hacia una mesa de madera que está en medio del campo. El tío Pasha y María –quien carga una cubeta de metal– caminan hacia la *dacha*. Mientras tanto, la voz que se escucha es de Aleksei del *presente* que dice: «Cuando recuerdo mi infancia y a mi madre, mi madre por alguna razón siempre tiene tu rostro».

Presente.- Hay una riña entre Aleksei y Natalia. Él le pide que se case de nuevo para que Ignat, su hijo, no crezca como él. Ella, viéndose a sí misma en los espejos, le pregunta por qué nunca se ha reconciliado con su madre y lo culpa; él contesta con la pregunta: «¿Yo, culpable?», y añade que no puede hacer nada al respecto. Ignat los escucha mientras come una manzana en la puerta.

A lo lejos se oye un hombre hablando en español, excitado e imitando a un torero. Aleksei le pide a Natalia que controle la situación antes de que se haga un escándalo. Ella le dice que Ignat vivirá con él una semana.

Documental.- Una corrida de toros.

Presente.- Otro español le explica a Natalia que el hombre está recordando la vida en España, en específico al torero Palomo Linares.

Documental.- Inician los noticiarios de la Guerra Civil española. El español expresa: «Lo que más me impresionó fue la despedida».

Presente.- Las facciones de los rostros de los españoles se modifican: ya no hay excitación sino añoranza.



Documental.- Una mujer carga un espejo y camina deprisa.

Presente.- Se escucha la nostalgia de los rusos y de los españoles que recuerdan la época de guerra. Una de las jóvenes se levanta a bailar, inicia otra disputa, pero esta vez entre los españoles. Natalia sigue a Luisa, quien después de la pelea, sale del departamento.

Documental.- Gente corre y huye de las calles; se ven avionetas que lanzan bombas. Después de ver a niños españoles llorando mientras se despiden de sus padres y a una niña que carga una muñeca, en el cielo se observan unos globos aerostáticos soviéticos volando con las siglas URSS (CCCP, por sus siglas en ruso) y enseguida la entrada del ejército soviético por el Día de la Victoria.

Presente.- Ignat le cambia las páginas a un libro de pinturas renacentistas donde halla pinturas y dibujos de Leonardo da Vinci. Natalia se despide, pero antes, se le cae su bolsa y ambos se arrodillan para recoger los objetos. Se va apurada. Ignat, solo en el departamento, escucha la voz de una mujer de cabello negro. Ésta le ordena leer una carta de Pushkin (dirigida a Chaadayev). Mientras escucha a Ignat, otra mujer anciana le lleva un té. Suena el timbre de la puerta e Ignat la abre: es su abuela que no lo reconoce y que de inmediato se va porque «se equivocó». Cuando regresa al cuarto, las dos mujeres han desaparecido. Suena el teléfono y conversa con su padre. Aleksei le pregunta si le interesa alguna mujer, Ignat ríe y su padre le narra que a su edad él estaba enamorado de una pelirroja, la cual a su instructor militar también le gustaba.

Guerra.- La pelirroja camina en medio de un paisaje con nieve. Aleksei, a la edad de 12 años, la observa. En el campo de tiro, el instructor militar da una orden que Asafiev no atiende correctamente. El instructor lo amenaza con regresarlo con sus padres, pero éste contesta que es un huérfano proveniente del sitio de Leningrado. Se retira del campo de tiro y el militar le pregunta a los otros niños. Aleksei está acostado sobre la estera con su rifle.

En las bancas traseras, otros niños juegan y Asafiev les da una granada, alguien la coge y la avienta hacia el campo de tiro. El instructor, en un momento de pánico, corre y grita: «¡Al suelo!» y con su cuerpo cubre la granada. Cuando todo se queda en silencio, se levanta. Falsa alarma. Entre dientes, balbucea: «Sobreviviente de Leningrado...». La pelirroja sonríe y sangra del labio.

Documental.- Soldados desnudos suben algunas maletas a una canoa. Se desequilibra y se caen al agua.



Guerra.- Asafiev sale del campo de tiro y camina por la nieve.

Documental.- Soldados del ejército soviético atraviesan el lago Sivash, ubicado en Crimea. Los hombres cargan sus objetos personales, algunos van descalzos y otros con botas. Llevan una canoa y, entre varios, la van jalando. Mientras, se escucha la voz de Arseniy Tarkovskiy recitando el poema «Vida, vida».

Guerra.- Asafiev camina sobre la nieve en el punto más alto de la colina. Cuando se detiene, empieza a chiflar y al mismo tiempo llora. Termina el poema: «Vida, vida».

Documental.- Se ven fragmentos de noticiarios de Praga, del Día de la Victoria, de la muerte de Hitler y de la bomba atómica.

Guerra.- Asafiev se detiene a un lado de un árbol y voltea a verlo. Un pajarito se para en su cabeza. El huérfano lo agarra.

Documental.- Se observan los noticiarios de Mao Tse Tung en China.

Guerra.- María corta madera. El padre llega vestido con el uniforme de soldado y pregunta por los niños. Éstos juegan en el bosque: Aleksei lee el libro de pinturas renacentistas (que antes había visto Ignat en *presente*) y Marina lo molesta. Se pelean. Escuchan la voz de su padre gritar: «¡Marina! ¡Marina!» y corren hacia él. Aleksei se tropieza y se cae. María los ve, derrama algunas lágrimas y se da la vuelta. Los tres se abrazan y lloran. *Cambio:* se observa la *Ginebra de Benci*, de Leonardo da Vinci.

Presente.- Natalia le pide a Aleksei que los visite con más frecuencia, pues su hijo lo extraña. Aleksei le dice que el niño debe vivir con él. Cuando le preguntan a Ignat, éste rechaza la propuesta.

Natalia observa unas fotografías de ella misma con María. Inicia una disputa más. Natalia habla con Aleksei sobre la relación que lleva con su madre, sobre los sentimientos de culpa que tiene con ella y sobre su necesidad de querer regresar a la infancia cuando aún ambos tenían una buena relación; ella le dice que es imposible.

Ignat sale del departamento. Aleksei se burla sobre el noviazgo que su exesposa tiene con un escritor. Afuera, en el jardín, Ignat prende unas ramas de árbol. Ambos pelean sobre el futuro de su hijo.



Segundo sueño. - El viento emerge del bosque.

Monólogo (preguerra). - Inicia el monólogo del narrador (Aleksei adulto) sobre la añoranza de ser niño de nuevo. Dunia se observa a sí misma frente a un espejo; Marina y Aleksei juegan y leen. Aleksei esconde un libro al ver a su madre acercarse. María pasa frente a él, camina y se sale de la *dacha*. Cuando vuelve a entrar, se pone un suéter y camina hacia Dunia; prende un cigarro y se dirige hacia el bosque. Aleksei enciende un fósforo.

Segundo sueño (continuación). - A través de una jarra de agua se ve cómo Aleksei camina en el campo hacia una mesa de madera que tiene un mantel blanco. Se observa la *dacha* a lo lejos. El niño murmura: «Mamá». De una ventana de la *dacha*, un gallo rompe el cristal y se sale. La ventisca en la orilla del bosque es muy fuerte: los objetos de la mesa de madera que está en medio del campo se caen. Aleksei corre hacia la *dacha*. Empieza a llover. El niño sube hacia el umbral, se acerca a la puerta y la intenta abrir. No puede y se va. La puerta se abre sola, sale un perro y María mira hacia afuera mientras escoge papas y las echa a una vasija.

Guerra. - María y Aleksei caminan por el bosque y se dirigen hacia la casa de Nadezhda Petrovna, la esposa de un doctor. Mientras los recibe, María se limpia el lodo de sus zapatos; Aleksei, de sus pies descalzos. Las dos mujeres entran a una recámara y dejan solo a Aleksei, quien se observa a sí mismo frente a un espejo que cuelga de la pared.

Guerra. - Hay carbón quemándose y encima de éste, un espejo. Alguien cierra un armario. En el espejo se ve el reflejo de un hombre que al sentirse observado, se retira; entonces abre la vista para observar a la pelirroja, quien sostiene un trozo de madera que se quema detrás de su mano.

Guerra. Aleksei escucha cómo una lámpara se apaga. La esposa del doctor se prueba los pendientes que María le vendía. Ambas salen de la recámara. Nadezhda presume a su hijo en un cuarto lujoso. María se retira de ahí disgustada. En la cocina, la esposa del doctor le pide a la madre que le mate un gallo; ésta se niega a hacerlo, pero al final cede.

Tercer sueño (fantasía). - El padre se acerca a María, le acaricia la mano y se va. Ella levita. Una paloma vuela.

Guerra. - María e Ignat salen aprisa de la casa del doctor; toman los aretes y se escucha la voz de Arseniy Tarkovskiy recitando el poema «Eurídice».



Cuarto sueño.- El viento emerge del bosque; de la mesa de madera se caen los objetos. Aleksei camina hacia adentro de la *dacha*. Termina el poema «Eurídice». Las cortinas empiezan a moverse debido a la misma ráfaga de viento. El niño coge una jarra con leche y se mira frente a un espejo mientras bebe.

Preguerra.- Aleksei nada en un estanque y observa a su madre, María, quien lava la ropa en el río.

Preguerra/presente.- A través de la ventana de la *dacha*, se ve cómo Aleksei (de cinco años de edad) camina hacia María, anciana, que está sentada frente a la *dacha* y a un lado de ella está Marina jugando. Aleksei se acerca a ellas y le dice a su madre que de la chimenea sale humo.

Presente.- En el departamento, un doctor le habla a las dos mujeres que Ignat había conocido con anterioridad acerca de la enfermedad del narrador. Éste, recostado detrás de una puerta, les pide que lo dejen solo, pues solamente quiere ser feliz. Su mano sostiene un pajarito y lo deja volar.

Preguerra.- En el campo, alrededor de la *dacha*, María y su esposo están acostados en el pasto. Él le pregunta si querrá tener una niña o un niño. María sonrío, suspira y se le llenan los ojos de lágrimas. Vuelve a sonreír.

Preguerra/presente.- María, anciana, recorre con Marina y Aleksei el bosque. María, joven, los observa acostada en el pasto y llora. La madre anciana y los niños caminan en la orilla cerca de los árboles. Ella joven los observa de pie desde el campo. Se pierden de vista.

PREPRODUCCIÓN

La primera propuesta: el inicio

Cuando Tarkovskiy daba clases de dirección cinematográfica en los cursos avanzados para guionistas y directores en Moscú, les describía a sus estudiantes las circunstancias bajo las cuales nació *El espejo* (1974):

Yo sólo sé que seguía soñando el mismo sueño acerca de la casa en la que nació. Yo soñaba la casa. Y luego, como si estuviera caminando dentro de ella, o bien, no dentro de ella, pero sí a su alrededor

todo el tiempo. Estos sueños eran terriblemente reales, aun cuando sabía que sólo estaba soñando. Y siempre era el mismo sueño porque tomaba parte en el mismo lugar. Yo creí que este sentimiento traía algún material sensorial, algo muy importante, ¿para qué dicho sueño persuadiría a un hombre de esta manera?²

Andrey había decidido escribir sobre los recuerdos que lo hostigaban. En un principio, incluso, sólo tenía la idea de hacer una novela corta sobre el instructor militar y sobre la evacuación en periodo de guerra, pero al darse cuenta de que sería un tema poco vasto, no la escribió.

La primera referencia de *El espejo* (1974) fue en 1964, después de que en un artículo³ se publicara la experiencia del director durante el filme *La infancia de Iván* (1962). Tarkovskiy reveló en ese artículo su deseo por realizar un filme en el que el espectador hallara un mundo personal de memorias y de recuerdos.

Ese mismo año escribió su primera propuesta: hacer una demostración de sus pensamientos, recuerdos y sueños, y de su mundo interior; al contrario de una secuencia de eventos lógicos, y de acciones y comportamientos que giraran en torno a un solo héroe en la historia. El principal propósito de hacer algo tan personal era estimular al espectador, hacerlo un participante íntimo de lo que sucedía en la imagen y que fuera un cocreador.

Además de ese artículo, Tarkovskiy estaba trabajando en conjunto con Andrey Konchalovskiy en un guión nuevo: el de *Andrey Rubliov* (1966). Sin embargo, la idea de un filme íntimo no la dejaba de lado. Konchalovskiy, en sus memorias⁴, narra que un día regresó a casa y halló una botella de vodka con un texto cerca de la máquina de escribir; para él era literatura, pues nada le insinuaba que fuera el inicio de un guión nuevo en el que Tarkovskiy anotaba algunos recuerdos con su madre y una historia acerca del instructor militar en su escuela.

Goskino: el control y el apoyo

Después de que Lenin declarara que de todas las artes, el cine era la más importante para ellos, en la Unión Soviética se generó una política para censurar y para controlar, aunque también tenía el fin de apoyar a la industria cinematográfica. Así que bajo el mando del Comité del Estado de la Unión Soviética de Cinematografía (Goskino, por su abreviación en ruso) se

² Natasha Synessios, *Mirror*, I. B. Tauris Publishers, Londres y Nueva York, 2001, p. 11.

³ El artículo fue publicado por primera vez en el volumen colectivo *Luego de filmar*, en la revista *Искусство* [*Arte*], pero más tarde se incluyó como el capítulo «El comienzo», en Andrey Tarkovskiy, *Esculpir el tiempo. Miradas en la oscuridad*, 3ª ed., tr. de Miguel Bustos García, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009, pp. 19-42.

⁴ Natasha Synessios, *op. cit.*, p. 11.



encontraban todos los estudios de la URSS, cada uno con una Comisión de Guiones –la cual verificaba que los guiones cumplieran los requisitos adecuados– y con un Consejo Artístico –el cual discutía y aprobaba los filmes–.

El estudio Mosfilm –el más grande del país en esos años– contaba con siete comisiones distintas, incluía una Comisión Editorial y un Consejo Artístico que guiaba el proceso: desde el proyecto hasta el filme completado. Tarkovskiy realizó todos sus filmes rusos en Mosfilm.

Para lograr el permiso de Mosfilm, requerían la aceptación en varios «puestos de control». A pesar de ese control, las fechas de filmación podían aplazarse y no seguir la calendarización.

El proceso que debían seguir para hacer un filme era, en primera instancia, una propuesta, que consistía en una sinopsis de la historia –o una discusión de distintos episodios– y en ideas que debían incluirse en el guión. Esas propuestas se entregaban como un punto de partida para hacer oficial el proyecto.

Si la propuesta era aceptada, se escribía un guión literario que estuviera compuesto por descripciones y por diálogos. Éste se discutía en la Comisión de Guiones donde se marcaban los problemas que tendría el filme y, por lo general, se pedía una nueva versión hasta que fuera aceptado para iniciar el proceso de producción que también sería supervisado por el estudio.

La segunda propuesta: la confesión

«Confession» –nombre con el que se registra la propuesta para que la idea de la película de *El espejo* (1974) fuera aceptada– se entregó en el año 1968 y, así como el guión literario, nunca se hizo con el mismo orden de la película. La propuesta estaba escrita a manera de sinopsis de lo que sería un experimento que no sabían cómo resultaría. Las características escritas al principio en «Confession» son:

- La película no sería convencional, el concepto es, por tanto, complicado, debido a los métodos para su desarrollo y dirección;
- el proceso de producción del filme sería diferente;
- el material de la película debería ser filmado como una conversación espontánea con el personaje principal⁵ –que no sería un actor–.⁶

⁵ Hace referencia a la entrevista con su madre.

⁶ Véase Andrey Tarkovskiy, *Andrei Tarkovsky: Collected Screenplays*, p. 257.



La recolección de recuerdos y del material para la producción tenía la finalidad de eliminar algunos elementos fantásticos. Cabe resaltar que prescindiría de la fantasía, pero los sueños seguirían el rumbo previsto: tenía que ser un filme convincente. Aun más, debía conocer a la perfección los recuerdos para reproducirlos, mas no construirlos. La propuesta finaliza:

Cualquier forma de «belleza», o la construcción de escenas que no son parte de nuestra memoria serán rechazadas; queremos que los episodios «retrospectivos» sean persuasivos y psicológicamente reales. Esto también es necesario en virtud de la sola naturaleza de las dos partes del filme, por ejemplo, aquellas escenas que son meramente informativas, y aquellas que son ficticias.⁷

El introducir dentro del cine a la poesía, a la prosa y a la pintura (sobre todo la de Da Vinci), tenía un objetivo especial: igualar al cine con las demás artes. Y mucho de esto tenía relación con sentir lo mismo al verla que al leer un poema de Pushkin, o una novela de Dostoyevskiy: «Al hacer uso d[e] la experiencia en la forma en la que los escritores usan la palabra, debemos tratar de encontrar las respuestas fundamentales a las preguntas que hemos puesto en la heroína del filme, en el espectador y en nosotros mismos»⁸.

La finalidad de Tarkovskiy siempre fue la de evocar en el lector de imagen, así como sucede con las demás artes: despertar emociones que, en ocasiones, no deseamos revivir. Tarkovskiy buscaba en sus películas el imitar a la vida y revivirla por medio de sus filmes.

A pesar de que el proyecto tenía un aspecto experimental y una idea vaga de lo que sería el filme, el 9 de enero de 1968 se realizó un acuerdo para iniciar el desarrollo del guión literario, aunque la propuesta aún no estaba aceptada por completo.

«El día blanco, blanco»

En 1970, Tarkovskiy nombró al filme «El día blanco, blanco» (en ruso: белый, белый день [biéliy, biéliy dién]). Era un título inspirado a partir de un poema que su padre, Arseniy Tarkovskiy, escribió en 1942:

⁷ *Ibid.*, p. 260.

⁸ *Ibid.*, p. 261.



<i>Камень лежит у жасмина.</i>	[Una piedra descansa junto al jazmín.
<i>Под этим камнем клад.</i>	Debajo de la piedra, un tesoro.
<i>Отец стоит на дорожке.</i>	Mi padre está en la vereda.
<i>Белый-белый день.</i>	Un día blanco, blanco.] ⁹

De tal modo, el poema complementaría la nostalgia del filme con la felicidad de la niñez y la imposibilidad de volver a esa etapa. En el mismo poema, dice: «Nunca he estado más feliz que entonces [en la infancia]».

El guión de «El día blanco, blanco», que Tarkovskiy publicó en 1970 y cuyo fin era la aprobación de los miembros del estudio Mosfilm, contenía una historia en tres niveles: preguntas para su madre, memorias de la infancia y una secuencia de noticiarios. Este guión incluía una versión amplia del episodio «Los pendientes», así como de la destrucción de las cúpulas de la iglesia Simonov; en las primeras versiones Andrey había eliminado el episodio «El instructor militar».

El guión tiene la autoría de Andrey Tarkovskiy junto con su amigo el dramaturgo, Aleksandr Misharin, quienes —a inicios de 1968— fueron a Repino, San Petersburgo, a escribirlo. Según Misharin, Tarkovskiy ya tenía muy claras las ideas para la estructura de éste.

Curiosamente, «El día blanco, blanco» era una propuesta que ni Tarkovskiy ni Misharin sabían dónde terminaría. Ambos desconocían cuál sería el resultado hasta que no se filmaran todo y, una vez visto el material de cada escena, sabrían que sólo uniendo los fragmentos conocerían el filme.

Tarkovskiy y Misharin pasaron los primeros 14 días relajados y sin trabajar; pero a finales de febrero del mismo año comenzó la creación: hablaron sobre sus vidas que, según Misharin, coincidían en cuanto a sus madres y a su infancia; sobre las vidas de otros o sobre lo leído en libros. Así fue como empezó a tomar forma cada uno de los episodios. No escribieron nada, se dedicaron primero a poner las ideas sobre la mesa y a guardarlas en la memoria. El guión estaba planeado con 28 episodios.

Misharin estimó que serían dos semanas las necesarias para escribir todo a tiempo. Diario decidían quién realizaría cada uno de los episodios. El objetivo era que cada uno hiciera 14, así que todas las mañanas se sentaban y escribían hasta la hora del almuerzo. Después se entregaban uno al otro los escritos, los corregían y en la tarde, a eso de las seis, se volvían a reunir para que Tarkovskiy los relejera. En la noche ya debían tener dos episodios más. Al final de los 14 días, ambos prometieron que nadie sabría quién habría escrito qué episodio.

Una vez terminado el guión literario, Tarkovskiy se marchó a Moscú, pero ahí le ofrecieron filmar *Solaris* (1972), así que volvió a dejar de lado *El espejo* (1974) un par de años más.

⁹ Fragmento del poema «Un día blanco» (*Белый день*), de Arseniy Tarkovskiy, de 1942, traducido por la doctora Natalia Savchenko. Nota: el título «El día blanco» se refiere a la expresión idiomática «A plena luz del día».



Solaris y la disputa para «El día blanco, blanco»

Durante los dos años de la filmación de *Solaris* (1972), Tarkovskiy notó que, cinematográficamente, la concepción de «El día blanco, blanco» era un trozo de recuerdos nostálgicos de la niñez y que no era lo que él deseaba: quería ir más allá del recuerdo lírico. Fue entonces cuando decidió escribir una segunda versión del guión con una mezcla de los episodios de la infancia y de la entrevista con la madre; sólo así yuxtapondría dos experiencias del pasado: de la madre y del narrador.

A la par de la producción de *Solaris* (1972), Tarkovskiy mantenía la idea de hacer «El día blanco, blanco». El 20 de agosto de 1971 anotó en su diario:

Mantengo conversaciones sobre «El día blanco» con Grigoriy Chujray [director y guionista cinematográfico con quien se pensaba hacer en coproducción *El espejo* (1974), pero la idea fue descartada meses después por el mismo Tarkovskiy]. Parece ser que quieren que la película sólo tenga una parte. Es difícil que eso sea posible. Para hacer una película de una sola parte (2 700 m) necesito tener un guión de 45-50 páginas, es decir, una página impresa equivale, aproximadamente, a 60 metros. Pero en «El día blanco» tengo 72 páginas, de las cuales 18 son sólo las preguntas de la entrevista. Será difícil conseguir una película de dos partes. ¿A lo mejor lo hago sin previa autorización? Podría aceptar una parte (53 págs. x 60 m = 3 200 m) y filmar la entrevista paralelamente. Y tendría 4 000 m. ¿Necesitarán después dos partes?¹⁰

En agosto de 1971, Tarkovskiy empezó a trabajar con el cuaderno de trabajo para «El día blanco, blanco», y el 6 de septiembre planteó que debía de ser de una sola parte aunque el sueldo fuera menor. Asimismo, ese año decidió agregar al filme «La mañana en el campo de Kulikovo», que no se filmó en *Andrey Rubliov* (1966), y «La destrucción de la iglesia».

El 8 de mayo de 1972, Tarkovskiy escribió en su diario: «He entregado para mecanografiar “El día blanco” y “La renuncia” [nuevo título que le dio a “Ariel”]. Haré la película que sea aceptada. “El día blanco” puede ser una gran película, pero resultará muy difícil hacerla. “La renuncia” puede ser una gran película tradicional, con tendencia al intelectualismo, con un final grandioso»¹¹.

Si «La renuncia» era aceptada, difícilmente volvería a tomar en cuenta «El día blanco, blanco». Sólo una de ellas podría ser filmada, pues apenas otorgaban unos cuantos permisos, además, Tarkovskiy ya había tomado la decisión de sólo realizar una.

A pesar de que los dos eran guiones distintos, ambos tenían algo en común: la relación respecto al encuentro con su mente y su infancia. Por ejemplo, en «Ariel» está escrito el siguiente diálogo:

¹⁰ Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 59.

¹¹ *Ibid.*, p. 73.



—Qué visión tan estrecha tienes —dijo Samuel con reproche.

—¡El mundo se va a sorprender!... ¡Temeroso de un inexplicable fenómeno!... Sin embargo, yo recuerdo... He visto ya algo similar... en la infancia... Teníamos un libro de grabados de pinturas del Renacimiento en la casa... Había una pintura maravillosa... Un santo que volaba... el deleite de la gente... Yo mismo era preso del éxtasis cada vez que lo veía. Después derramé tinta sobre él por equivocación...¹²

En *El espejo* (1974), la propuesta también hace referencia a una de las hipótesis más trascendentales para realizar el filme: «Lo más importante de todo, y lo más interesante para nosotros y la siguiente generación, es la forma y la organización —en términos de carácter y tiempo— de un sistema de experiencia y memoria»¹³. Las dos propuestas proponían un encuentro con los recuerdos, los sueños y con las fantasías.

Aún el 17 de septiembre de ese año hubo una reunión con Yermash (responsable de cine en el Departamento de Cultura de Goskino), Sísov (vicepresidente del Comité de cine y director de Mosfilm), Kamshalov, Baskakov y Naúmov (miembros del Departamento de Cultura del Comité Central del Partido Comunista) sobre si se filmaría o no «El día blanco, blanco».

En esa junta, Tarkovskiy les explicó cómo se imaginaba la película, pero desde un punto de vista menos personal, pues buscaba que le dieran la autorización de alguno de los dos filmes; así que sobre «El día blanco, blanco» habló de la relación del personaje con el país. Al parecer sería ese proyecto el que obtendría el permiso.

Hasta ese día, la condición era que escribiera un documento donde se explicara de nuevo la idea y donde indicara lo que se cambiaría en el guión técnico; sólo así lo dejarían empezar a trabajar con el filme. Aunque lo que Tarkovskiy temía era que le exigieran reducir el guión a 3 mil 200 metros (una hora con 50 minutos) porque eso implicaría un recorte de los episodios que ya se habían planeado.

La madre inmortal

Algo notable en todas las versiones del guión es un largo cuestionario de cerca de 200 preguntas pensadas para hacerlas a María Vishniakova, madre de Tarkovskiy. La temática de

¹² Fragmento tomado del guión de «Light Wind (Ariel)» en Andrey Tarkovskiy, *Andrei Tarkovsky: Collected Screenplays*, p. 224.

¹³ *Ibid.*, p. 258.

las preguntas iba desde cuáles eran el color, animal y árbol favoritos, hasta arte, conducta cívica y experiencias muy personales.

Andrey Tarkovskiy tenía la intención de añadir el material obtenido de la entrevista con su madre con el fin de mostrar, a través de ella, aspectos de la cultura e historia del país, así como de marcar las diferencias entre dos generaciones (la de ella y la de él). Basándose en las respuestas de su madre, él reconstruiría los episodios sobre la vida de ella y la de su hijo.

En un inicio, nadie sabía a quién se le haría la entrevista y quién sería el hijo de quien se hablaría, hasta que Tarkovskiy argumentó que él iba a realizarle a su propia madre la entrevista. Sin embargo, había una preocupación previa a ésta: ¿cómo filmaría a su madre sin que ella lo notara?

Todo estaba preparado: la entrevista sería filmada con una cámara oculta ya que no quería que su madre notara que ella sería el personaje principal en su filme. Asimismo, Tarkovskiy dijo que no estaba interesado en las respuestas de su madre ni en qué diría, sino en cómo respondería, en sus expresiones. Si evadía una pregunta, sería más revelador que una respuesta.

La duda de todos en Goskino, así como del equipo de producción, era el porqué utilizaría a su propia madre. Tarkovskiy estaba seguro de que ella sería perfecta, y sólo hasta su encuentro en una de las reuniones con los miembros del estudio Mosfilm reveló que esa entrevista significaría que su madre era inmortal:

No puedo llegar a un acuerdo con el hecho de que mi madre morirá, no puedo estar de acuerdo con esto. Protestaré y demostraré que mi madre es inmortal. Quiero convencer a los otros acerca de su notable individualidad, de su naturaleza única. La premisa interna es analizar su carácter con la reivindicación de que es inmortal. Quiero plantear la pregunta «¿por qué ella es inmortal?»¹⁴

Aunque en el filme nunca se llega a ver la entrevista, Tarkovskiy anotó en su diario el 17 de septiembre de 1972: «Lo más importante es que me siento mal respecto a mi madre por haber usado una cámara oculta. No, no me siento mal. Simplemente tengo miedo de su reacción cuando vea el material [filmado] sin [su] consentimiento»¹⁵.

¹⁴ Documento 2264 del estudio Mosfilm, *apud* Natasha Synessios, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 76.



El ideal: fotografía simple y profunda

Cuando *Solaris* (1972) ya estaba en el proceso final, Tarkovskiy había decidido que «El día blanco, blanco» se realizaría en su unidad producción –lo que significaba que ellos mismos tendrían que autofinanciarla– y no en la de Chujray. Además, Tarkovskiy tenía que tomar una decisión aun más importante: elegir a su fotógrafo.

Su plan era empezar a filmar durante agosto y septiembre (aunque era imposible puesto que todavía no tenían el permiso firmado) con Vadim Yúsov, quien había trabajado con Tarkovskiy en sus primeras cuatro películas: *El violín y la apisonadora* (1960), *La infancia de Iván* (1961), *Andrey Rubliov* (1966) y *Solaris* (1972). Empero, en su diario declaró que sería complicado trabajar con él: «La película será difícil: tendré que “desnudarme” y Vadim no me es una persona tan próxima... en la que pueda confiar...»¹⁶. Entonces fue cuando pensó en Gueorguiy Rerberg como director de fotografía de «El día blanco, blanco».

Además, Yúsov se negó en último momento a filmar la película, así que Tarkovskiy apoyó esa negativa y concluyó que ya no lo tomaría en cuenta, pues su idea era que Yúsov lo había hecho a propósito para hacerle daño. Aun así creía que la decisión había sido atinada: «Estoy contento de que las cosas se hayan desarrollado así. Ya era hora de separarnos. Ya en *Solaris* (1972) la imagen era irregular, Yúsov intentaba conservar lo que había conseguido. Pero ahora ya es el final. Después empezó por odiar la idea de “El día blanco”. Le sacaba de quicio, a él, un pequeño burgués, que en la película hablara de mí mismo»¹⁷.

La importancia de elegir a un fotógrafo era, precisamente, porque Tarkovskiy los veía como coautores. Además, siempre buscaba tener un contacto estrecho con su equipo de producción. Por eso, cuando le planteó la propuesta a Yúsov, nunca pudo mentirle, lo cual hubiera sido más sencillo y con aquella mentira hubiera logrado que aquél fuera el fotógrafo de *El espejo* (1974).

Aunado a lo anterior, cuando Yúsov leyó el guión, decidió que no era él quien debía fotografiarlo, pues, según él, el filme era autobiográfico y le disgustaba desde una perspectiva ética:

[...] se sentía molesto e irritado por el tono inmoderadamente lírico y personal de toda la narración y por el deseo del Narrador de hablar exclusivamente de sí mismo (ésa también, como ya lo dije, fue la reacción de mis colegas). Yúsov, desde luego, había sido honesto y sincero: era obvio que automáticamente sentía que yo estaba siendo poquísimos menos que modesto. Ciertamente, posteriormente, cuando la película ya había

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 77.



sido fotografiada por Gueorguiy Rerberg, alguna vez me confesó esto: «Andrey, odio decirlo, pero es tu mejor película». Espero que lo que me dijo lo haya dicho también con absoluta sinceridad.¹⁸

Para la suerte de Tarkovskiy, Rerberg estaba disponible, puesto que además de la decisión de Yúsov, durante la grabación de *Solaris* (1972), la relación con éste ya era difícil, según Tarkovskiy ya nada lo satisfacía y siempre estaba de mal humor; el trato con él y su decisión final le molestaron.

El 19 de febrero de 1973, días después de obtener el permiso, Tarkovskiy y Rerberg ya estaban preparándose para rodar. Los dos estaban cómodos al trabajar juntos y, de hecho, para Andrey había resultado fácil, agradable e interesante trabajar con Rerberg, pues ambos solucionaban a la par los problemas de producción.

La comunicación con Rerberg fue de mucha ayuda, ya que antes de que iniciara el rodaje de *El espejo* (1974), él creía que el material se iba a elaborar de «forma clásica» y no muy original. A Tarkovskiy le parecía que estaba equivocado, debido a que para «El día blanco, blanco» buscaba la simplicidad; la meta era la de hacer algo simple y con mayor profundidad: sencillo, libre, natural y sin alguna muestra de tensión falsa. Ése era el ideal de Andrey.

Luz verde

El espejo (1974) tuvo muchos títulos antes de ser éste el final. Además de «El día blanco, blanco», también se llamó *El torrente loco*. Tarkovskiy decía que «El día blanco, blanco» era flojo; también le gustaba *Martirologio* (que más tarde se convirtió en el título de su diario), pero pensaba que esa palabra nadie la utilizaba y que, además, si conocían el significado, de inmediato sería prohibido como título. Pensó en *Expiación*, pero le pareció demasiado plano. *Confesión* –título inicial– decía que era pretencioso y ¿Por qué estás a lo lejos? era «mejor, pero confuso»¹⁹.

Durante la reproducción, «El día blanco, blanco» no tuvo aún un título final; pero eso ya no importó para iniciar el proceso, puesto que el 4 de febrero de 1973 corría el rumor de que Baskákov había ya firmado el papel de la autorización.

Días después, el 10 de febrero de 1973, Tarkovskiy obtuvo el papel del permiso y junto con éste, Sísov ya había autorizado que empezaran el rodaje de la película con la condición de filmar únicamente 2 mil 700 metros, aunque, según Andrey, ésta no tendría menos de 3 mil 200 metros. A pesar de aquello, ya estaba preparado para volver a la discusión de la duración final y ya había empezado con los preparativos.

¹⁸ Andrey Tarkovskiy, *Esculpir...*, pp. 149-150.

¹⁹ Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, pp. 77-84.



Los cuadernos de trabajo

Antes de iniciar el rodaje de *El espejo* (1974), Tarkovskiy notó que para cada uno de sus filmes debía guardar consigo un cuaderno en el que anotara todo lo respectivo a su obra en turno. Los llamó «cuadernos de trabajo».

El *Arbeitstagebuch zum Film* (cuaderno de trabajo del filme) de *El espejo* (1974) fue uno de los más elaborados y detallados de todos ellos. En él anotó citas literarias, fragmentos de diálogos, el avance del rodaje del filme, los cambios en el guión y en las tomas, y las soluciones que iban de la mano con la preproducción, con la producción y con la posproducción. Asimismo, en éstos incluyó las juntas con Yermash y la relación que llevaba con los miembros de la producción; además, Tarkovskiy pegó fotografías de los actores y de los que participaron con él en el set, así como fotogramas del filme.

Para «El día blanco, blanco» realizó dos cuadernos de trabajo. El primero lo inició el 22 de marzo de 1973 con el plan del filme —en él hay 14 episodios, entre ellos la entrevista a su madre— así como varias citas de *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, y detalló todo el proceso de producción (sin las características técnicas). El segundo lo escribió desde enero hasta mayo de 1974, en él anotó la posproducción del filme y los problemas con los miembros de Mosfilm y de Goskino para terminar la edición y para iniciar la distribución.

Preparación para un acto vital

Después de proponer dos episodios más en el guión —«Los españoles» y «La batalla del campo Kulikovo»—, el estudio recibió una carta de Goskino que le pedía revisar las preguntas de la madre y esos dos episodios nuevos, pues, para las autoridades, era importante que mostrara un filme optimista, patriótico y con un tinte heroico. Tarkovskiy escribió el 23 de marzo en su diario:

He sentido que por fin ha llegado el momento en [el] que ya estoy preparado para crear lo más grande de mi vida. Lo que garantiza esta seguridad, que evidentemente puede no ser más que un engaño y un presagio corriente del final, es que el material con el que construiré la película es simple, pero infinitamente profundo, cotidiano y banal.²⁰

Tres días después le darían el último de los permisos para empezar la filmación. Así que para comenzar con el rodaje, su esposa, Larisa, y los demás miembros de la producción

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

viajaron a Leningrado, Pskov, Petrozavodsk y a Novgorod el 12 de abril con el fin de buscar a los actores que participarían en *El espejo* (1974), mientras Tarkovskiy recopilaba el material de los noticiarios. La búsqueda sería exhausta, sobre todo porque la finalidad era «hacer una película que por su significatividad [fuera] igual a un acto vital»²¹.

El hallazgo documental

Dado que Yermash no le había permitido a Tarkovskiy incluir algunos fragmentos –como el de la batalla de Kulikovo–, la solución fue reemplazarlos con ideas similares a través de metraje documental.

En el *Arbetstagebuch*, Tarkovskiy hizo una lista del material documental que inicia con lo que utilizaría en varios capítulos o fragmentos como «El cementerio», «La imprenta», «El padre», «Entrevista con los españoles» y «Entrevista con la madre».

El encuentro con el material documental fue el 23 de marzo de 1973, antes de empezar el rodaje y, conforme la producción del filme fue avanzando, Tarkovskiy definió qué utilizaría dentro de la película y qué se quedaría fuera. Al parecer, el hallazgo fue dentro del archivo de Mosfilm, aunque no lo afirma en los diarios ni en los cuadernos de trabajo.

Para Tarkovskiy, la combinación del material documental y del actuado fue una unión que poseía toda la naturalidad. Algunos le preguntaban si aquellos fragmentos documentales habían sido reconstrucciones para dar la impresión de haber sido «reales».

El mismo Andrey decía que ese material se había convertido en una parte orgánica de la película. Desde su descubrimiento, fragmentos como los noticiarios españoles (la llegada de los niños españoles a la URSS y la Guerra Civil española), la guerra en Vietnam, las bombas en Nagasaki y en Hiroshima, y la explosión de la bomba atómica estaban contempladas para añadirlas al filme.

Tarkovskiy consideraba que el material que había encontrado era algo extraordinario, pues no había sido un hallazgo sencillo: antes de conseguirlo, primero había tenido que hurgar pies de película y cuando vio por primera vez aquella del ejército soviético cruzando el Lago Sivash, dijo: «Me quedé sorprendido: nunca antes había encontrado nada igual»²².

Después de buscar en varias cintas y de no encontrar nada, ya empezaba a desesperarse, pues lo que veía era una serie de películas de pobre calidad o retazos de la vida de los

²¹ *Ibid.*, p. 94.

²² Andrey Tarkovskiy, *Esculpir...*, p. 143.



miembros del ejército. En cuanto observó al ejército soviético cruzando el lago, modificó su idea, incluso, del filme:

[...] ese testimonio de uno de los momentos más dramáticos en la historia de la ofensiva soviética de 1943 –cosa rara en uno de esos noticieros filmicos–. Era una joya, y yo apenas podía creer que tal cantidad de película hubiese sido utilizada para dar un testimonio ininterrumpido de un único evento. Obviamente, quien lo había filmado era una persona extraordinariamente dotada. Cuando frente a mí apareció como venida de la nada toda esa gente hecha pedazos por el terrible y sobrehumano esfuerzo requerido en ese trágico momento de la historia, supe que ese episodio tenía que convertirse en el centro, en la esencia misma, en el nervio y corazón de esa película que yo había comenzado con meros recuerdos líricos e íntimos.²³

Ese testimonio había sido el ombligo del material documental y era la clave de lo que la guerra significaba para Tarkovskiy. La incorporaba como una imagen con una fuerza dramática sobrecogedora y, dado que el control del filme lo tenía él, también ese testimonio había pasado a ser parte de él (que meses después, Yermash le había pedido eliminarlo del filme).

De acuerdo con el mismo Tarkovskiy, esa escena se «trataba del sufrimiento que se debe pagar por lo que llamamos progreso histórico, así como del inconmensurable número de víctimas que desde tiempos inmemoriales se ha debido pagar por ese progreso»²⁴. Ése era el sentido por el cual debía ser añadido al filme; serían inmortales y aunados al poema de Arseniy Tarkovskiy, tendrían voz propia.

Según Andrey, ésas serían las imágenes de un sacrificio heroico y del precio de éste; por eso la importancia de imprimirlas en una película y de otorgarles un espacio trascendental en la historia. Él buscaba que el espectador llegara con los soldados al sacrificio y a la catarsis. Además, tiempo después, Tarkovskiy supo que el fotógrafo del ejército –quien había filmado ese testimonio– había sido asesinado el mismo día que lo filmó.

Sustitución íntima: la metáfora

Tarkovskiy había intentado crear un equilibrio entre la entrevista a su madre y las escenas que utilizaría con actores, incluso las preguntas estaban organizadas según los episodios del filme. Además, ya había incluido el material documental.

²³ *Ídem.*

²⁴ *Ibíd.*, p. 144.



Pese a que todo lo tenía ya organizado, el 27 de abril de 1973 se tuvo que reescribir el guión: la forma del filme ya había cambiado, pues la entrevista con su madre era un problema, no sólo para Tarkovskiy, sino que algunos miembros de la producción estaban preocupados de que no fluyera esa entrevista en conjunto con lo que filmarían. Aunque la principal inquietud era la falta de permiso de la madre de Tarkovskiy, por ejemplo, Naúmov creía que era poco ético que ella no lo supiera.

Era una película demasiado íntima y eso provocaba que la entrevista resultara incómoda tanto para los miembros de la producción como para los de Mosfilm. Asimismo, cuando le preguntaron a Tarkovskiy quién actuaría como el personaje principal, la respuesta fue: «Yo». Naúmov protestó y dijo que sería indecente y con poco tacto, y que el filme debía ser anónimo. Shveitser y Naúmov le pidieron, entonces, a Tarkovskiy que combinara lo individual con lo universal, pues eso garantizaría el éxito del filme en términos de empatía entre el espectador y el autor.

Los episodios que se eliminaron por completo fueron: «La visita de la madre a Roma», «La batalla del campo Kulikovo» y «El hipódromo», además de la entrevista a su madre que sólo se quedó en las meras preguntas y dentro del guión. Esta última se eliminó completamente cuando Tarkovskiy decidió –el 22 de mayo de 1973– que no se le haría a su madre, sino a los amigos y a los colegas. decidió que *Ella* sí tenía que ser incluida, así que para inmortalizarla le preparó una aparición dentro del filme: sería la abuela y la madre anciana.

Los siguientes días se destinaron a añadir una nueva escena para Anatoliy Solonitsyn (el episodio «El desconocido»), para conseguir a los actores principales y para elegir las locaciones.

A pesar de que había abandonado la estructura del inicio, Tarkovskiy nunca se arrepintió. En sus palabras: hubiera sido «directa y burda». Además, él mismo dudaba que las partes actuadas y las documentales se mezclaran con dinamismo y el resultado, según él, hubiera estado compuesto sólo por conceptos y hubiera sido un «juego de ping-pong».

Nunca regresar a las ruinas: la reconstrucción

El filme tuvo la intención de llenar al espectador de recuerdos que, según Tarkovskiy, debían ser precisos y con asociaciones poéticas a través del tramado de los decorados y de los paisajes.

Para lograrlo, debía elegir a la perfección las locaciones, como la *dacha*. Lo primero que tenía que hacer era recopilar las fotografías de su padrino Lev Gornung, pues ya había decidido que tenía que reconstruir la «casa de su infancia» en las ruinas de la original.



El 6 de diciembre de 1973, Tarkovskiy fue a Yúryevetz, al lugar donde había vivido a la edad de 12 años durante la época de guerra. Dos días después anotó en su diario que Yúryevetz no le había producido ninguna impresión, pues había sido como estar por primera vez ahí. Vio la escuela donde estudió y la casa en la que vivió; sin embargo, todo había cambiado: la iglesia, la escuela, la plaza principal, el paseo que bordeaba el río. Esa locación estaba planeada sólo para algunos planos de un episodio que, hasta entonces, grabarían en Kolómskoye. Aun así, Tarkovskiy escribió:

¡No tendría que haber ido a Yúryevetz! ¡Se hubiera conservado en mi memoria como un país maravilloso y feliz, como la patria de mi infancia! Escribí en el guión para la película que estoy haciendo algo que es muy cierto: no hay que volver a las ruinas. // ¡Qué vacío en el alma! ¡Qué tristeza! He perdido otra ilusión. Quizás fuera la más importante para conservar la paz y la tranquilidad del alma. Esta película ha enterrado la casa de mi infancia.²⁵

Tarkovskiy sabía que para lograr un filme tan íntimo, la decoración y los paisajes debían llenarlo a él mismo con recuerdos exactos, pues sólo así esa emoción personal sería transmitida al receptor. Y dado que *El espejo* (1974) era una historia de la casa de su infancia, de la granja y de sus padres, la *dacha*, que ya había quedado en las ruinas, se reconstruyó después de 30 años.

Así que cuando la *dacha* ya estaba lista, Tarkovskiy llevó a su madre, María Vishniakova; si iba por el camino correcto, su madre reconocería la casa en la que había vivido en su juventud. Una vez que *Ella* la vio, sobrepasó las expectativas de Tarkovskiy; según él, María había experimentado un vuelo hacia su pasado, había sentido lo que él deseaba: revivir sus reminiscencias.

Lo curioso de aquella *dacha* no sólo fue que su madre y él recordaran la casa que tanta melancolía les traía, sino que el alforfón que crecía 30 años antes entre la *dacha* y el camino que llevaba hacia el siguiente pueblo ya era inexistente; sólo había trébol y avena en aquellas tierras. No sabía dónde filmarían sin ese campo con flores blancas, tan blancas que parecía un paisaje cubierto con nieve.

Tarkovskiy se aventuró y le pidió a la gente del pueblo que sembraran alforfón. Por supuesto que le advirtieron que ya tenía mucho tiempo sin que creciera ahí; a pesar de eso, rentaron el campo y sembraron en él alforfón. Cuando empezó a crecer, la gente del koljuz se quedó sorprendida. Era un buen presagio: «Parecía decirnos algo acerca de las cualidades especiales de la memoria, de su capacidad para ir más allá de los velos tejidos por el tiempo, y era además exactamente aquello de lo que la película debía tratar, era su idea seminal»²⁶.

²⁵ Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 100.

²⁶ Andrey Tarkovskiy, *Esculpir...*, p. 146.



Aquella *dacha* no fue lo único que lo llevó a esa búsqueda de las ruinas; por ejemplo, los episodios «La limpieza en el río Vorona» y «La granja» se filmaron en Túchkovo, en el río Moskvá o Moscova (río afluente del río Oká); «Los pendientes» y «Monólogo: recuerdos y nostalgia» se filmaron en Ozhegovo; los fragmentos que involucraban la *dacha* –incluyendo algunos de los sueños– se filmaron en Ignátyevo; en Moscú, en los estudios Mosfilm, se filmó el episodio de «Tipografía» y se recreó el departamento del fragmento «Conversación con la madre»; fragmentos del episodio «Peredélkino» se filmaron en Peredélkino; y «El instructor militar», uno de los episodios más importantes de la película, se filmó en Yúryevetz, pues Tarkovskiy necesitó en ese episodio elementos naturales como la nieve en un típico invierno ruso, con un paisaje brugueliano. Cabe destacar que muchas de esas locaciones están ubicadas en el Óblast de Moscú.

Asimismo, para terminar de reconstruir esas ruinas, necesitaba de más accesorios. Uno de ellos fue el mandar a hacer tres versiones del mismo vestido para la madre, cada uno con un tono de color diferente con el fin de que los tres se acoplaran a los cambios de atmósferas según los diseños de iluminación.

PRODUCCIÓN

Primera atmósfera: el compañerismo

El 20 de julio de 1973 estaba destinado para empezar la grabación del filme; pero no se pudo iniciar debido a que llovía. Así que el primer día de rodaje inició un día después, el 21 de julio, en Tuchkovo con los episodios «La limpieza en el río Vorona» y «La granja».

Para Tarkovskiy, hacer un filme implicaba que los miembros de la producción tuvieran que pasar todo el tiempo posible juntos: hablar de lo que amaban, querían u odiaban para poder divagar con el filme y sentirlo. Era una primera atmósfera en la que no importaban los puestos laborales de cada uno de los miembros del set.

Cuando la *dacha* ya estaba reconstruida, todos los miembros del equipo de producción iban temprano a esperar el amanecer. Cada uno de ellos debía sentir qué era lo especial de aquella casa de la infancia. Tarkovskiy se sentó varios días para estudiar cada una de las 24 horas del día para poder hacer a la perfección la segunda atmósfera durante la producción a través de los diseños de iluminación.

La intención era que todos estuvieran tan sumergidos en el filme que resultara una fuerte unión entre ellos para que la recepción de la película tuviera los mismos efectos. Tenían



que ser parte uno del otro y evocar los estados de ánimo que Tarkovskiy quería. Había, entonces, un ambiente psicológico en el equipo:

Es imposible mover montañas si la gente con la que uno trabaja para realizar una película, se encuentra unida como una familia (independientemente de la personalidad, temperamento, edad e historia personal de cada quien), y animada también por una misma pasión. Si se logra producir un ambiente de trabajo verdaderamente creativo, deja también de importar de quién es tal o cual idea: quién fue el que pensó en hacer de tal o cual manera un acercamiento, una panorámica, o quién fue el primero que pensó en hacer el contraste de luz o hacer tal toma desde tal ángulo. Y ya no es posible entonces el decir qué función es la más importante: si la del fotógrafo, la del director, o la del director artístico.²⁷

Esa familia era quien realizaría la película y se sujetaría a los impulsos íntimos de todos los miembros del set. Para Tarkovskiy, esto era ir más allá de las necesidades de la producción.

Los secretos: psicología de los personajes

Así como en el set debía haber un estado psicológico, también los actores debían poseerlo. Tarkovskiy buscó desde abril hasta julio de 1973 a todos los personajes principales que actuarían en *El espejo* (1974).

En cuanto al papel del padre, a quien menciona en el *Arbeitstagebuch* el 5 de junio de 1973, Oleg Yankovskiy ya estaba comprometido para interpretar el personaje. Sin embargo, no tenía claro quién sería la madre ni quiénes los tres niños (el de 12 años y los de tres y medio y cinco años).

Antes de empezar incluso con la preproducción, pensó que la madre podría ser Bibi Andersson, actriz sueca, pero la descartó meses después, así que durante la preproducción empezó a buscar en los suburbios de Moscú. En julio, las finalistas, después de varias pruebas y de que Tarkovskiy había anotado que «ninguna era realmente buena», habían sido Liudmila Chúrsina y Margarita Térejova, pero la decisión de quién sería la protagonista la realizó hasta el 18 de julio, entonces pegó en el *Arbeitstagebuch* una fotografía de la actriz en la *dacha* y debajo: «Мать - М. Терехова» [La madre: M. Térejova].

En cuanto a los niños, el primero en formar parte de la producción fue Ignat Danílsiev (el de 12 años); mientras que el niño de cinco años sería el hijo de Oleg Yankovskiy, Filipp Yankovskiy.

²⁷ *Ibíd.*, p. 153.



El estado psicológico de los personajes lo hacía de forma clara y un tanto perversa. Por ejemplo, para que la madre, en el episodio «El desconocido», esperara a su esposo sentada en una cerca de madera fumando un cigarro, Tarkovskiy prefirió que Térejova no leyera cómo terminaría la historia; para él era mejor que ella no supiera si el esposo regresaba o no con su familia después de la guerra.

El objetivo de Tarkovskiy era que ella actuara y viviera con él la película, entonces decidió ocultarle el guión para que no reaccionara de acuerdo con lo que leyera y para que viviera lo mismo que María Vishniakova, su madre. Tenía que sentirse nostálgica, fútil y desesperada por aquella espera.

Térejova experimentó y vivió esos momentos como si hubieran sido propios e íntimos. Andrey incluso le pidió que se esperanzara por aquella situación de espera, que viviera el misterio y que ignorara el final de la historia. La controló de tal modo que encontró un tono justo para llevarla a revivir lo que alguna vez él había vivido con su madre. Ella actuó lo que le daban a leer diario del guión. Tarkovskiy describió su reacción:

Quando se dio cuenta de que no le iba a decir la trama ni a explicarle cuál era la parte que a ella le tocaba, [se] quedó absolutamente desconcertada: de ese modo, los diferentes fragmentos que ella actuó (los cuales uní posteriormente como un mosaico, hasta crear una única imagen) fueron el resultado de su propia intuición. No nos fue fácil en un principio el trabajar juntos. A ella le costó trabajo tener confianza en que yo podía prever cómo su personaje iba a desarrollarse y a unificarse finalmente, y que todo eso era en su propio beneficio. En otras palabras: le costó trabajo confiar en mí.²⁸

Además, cuando consiguieron ese estado psicológico, pensaron que ella podría actuar no sólo como la madre, pues eso sería un desperdicio del talento que tenía la actriz.

Margarita Térejova: las dos vidas

Pese a la expectativa de Tarkovskiy respecto al *casting* para el personaje de la madre, Térejova había resultado ser una actriz estupenda: todos los miembros de la producción estaban sorprendidos por su actuación, y le sugerían constantemente a Tarkovskiy que debía participar más, por lo que su respuesta fue la siguiente:

Margarita Térejova nos había gustado mucho para hacer el papel de la madre, pero todo el tiempo sentimos que el papel que se le había asignado en el guión original no era suficiente para extraerle, o para

²⁸ *Ibid.*, p. 158.



utilizar, su tremendo potencial como actriz. Entonces decidimos escribir algunos episodios adicionales y se le dio el papel de la esposa. Después se nos ocurrió la idea de intercalar en la edición episodios pasados y presentes de la vida del autor.²⁹

El nuevo personaje sería una mujer contemporánea. Térejova se convertiría en dos mujeres dentro del filme: la madre y la esposa. De tal modo que el papel de Natalia (que en algún momento dentro de la producción estaba previsto para que la exesposa de Andrey Tarkovskiy, Irma Rausch, fuera la actriz) se creó durante la producción y nunca se escribió en el guión.

El 21 de diciembre de 1973, Tarkovskiy aún se preguntaba cómo sería aquel nuevo personaje que interpretaría Térejova. Y aunque aún no iniciaba la filmación, ya había decidido otorgarle ese personaje esencial en el filme (una de las imágenes-cristal³⁰).

Los personajes se tenían que configurar a la perfección, al grado de conocer lo que pensaban y cómo lo pensaban. Ése fue el punto de partida de *El espejo* (1974) y el trabajo que quisieron preservar hasta la producción. Así que para complementar el trabajo de los actores, Tarkovskiy había añadido el retrato de Leonardo da Vinci, *Ginevra de Benci*, con dos objetivos: el primero era que los retratos de este pintor tenían una «sorprendente capacidad para examinar el objeto desde fuera, desde atrás, observando por encima del mundo»³¹; el segundo, una doble impresión: atraer y repeler.

Tarkovskiy había hallado algo inexpresivamente bello en Térejova que al mismo tiempo resultaba repulsivo: «El encanto tiene un signo negativo; tiene un elemento de degeneración y de belleza»³². En *El espejo* (1974), el retrato de *Ginevra de Benci* era esencial para introducir ambos polos: el del encanto y el del rechazo. La actriz se convertiría en una madre y en una pareja y, además, ambos extremos se yuxtaponían en una sola actriz.

Tanto Tarkovskiy como Misharin se dieron cuenta de que habían cambiado por completo el personaje de Térejova. Su labor era la de trabajar con el diálogo entre Natalia (Margarita Térejova) y el autor, así como decidir si ella diría algo del monólogo de «El hipódromo».

Según Tarkovskiy, *El espejo* (1974) sólo existió cuando se introdujo Natalia y este personaje nunca existió ni siquiera en la idea principal. De hecho, los sueños de la infancia de Aleksei ya estaban filmados y, de acuerdo con Tarkovskiy, aún no existía una «estructura unificada» hasta la aparición de la esposa de Aleksei.

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

³⁰ Para la definición del concepto *imágenes-cristal*, véase el capítulo I, «La iconología en los cristales».

³¹ *Ibid.*, p. 119.

³² *Ibid.*, p. 120.



Surrealismo en el rodaje: el gallo vomitivo

En el libro *Esculpir el tiempo*, Tarkovskiy explica que la escena del gallo provocó una profunda impresión en el público, pero que formaba parte de una idea que debía hacer. El juego en el que involucra al espectador inicia cuando a la protagonista, a punto de desvanecerse y dudosa de degollar o no al gallo, se le realiza un acercamiento con un diseño de iluminación, en palabras de Andrey, «ostensiblemente artificial».

A pesar de que para Tarkovskiy algo siempre debía permanecer oculto, declaró que en este fragmento no había resultado así, pues creaba la sensación de un alargamiento temporal, de tal modo que obligaba a que el espectador se sumergiera en el estado psicológico de la actriz, a que detuviera ese momento y a que lo resaltara para que, por último, le resultara visible y fácil de descifrar.

Además, en la entrevista «Mi experiencia en *El espejo y Hamlet*»³³ realizada a Térejova, la actriz resalta que Tarkovskiy era el «dueño absoluto de su creación» y que cuando se trataba de elegir a los protagonistas, se enamoraba de los actores y de las actrices: «Yo era un caso especial por haber interpretado a la madre y a la mujer abandonada. En cierta ocasión, Andrey me dijo: “Tú tienes que estar en algún lado, cerca de mí”»³⁴.

Lo que le sorprendía a Térejova de Tarkovskiy era el modo en el que éste hacía cine, ya que en la escena del gallo inicialmente no existía ningún animal degollado, sino que ella debía llegar a la casa de Nadezhda Petrovna para vender los pendientes y después se marcharía. Sin embargo, eso no era suficiente sino que se tenía que incluir la matanza del gallo.

Térejova había decidido no matar a ningún animal, pero Tarkovskiy insistía y llevaba varios gallos al set. Ella aún se negaba a hacerlo, hasta que durante el rodaje, él le preguntó: «¿Cómo que no? ¿Por qué no quieres matar al gallo?». La respuesta de ella, en lugar de molestarlo, lo sorprendió: «Porque volvería el estómago»³⁵. En ese momento la decisión de Andrey fue filmar cuando ella lo matara y vomitara.

Todos estaban ya dispuestos para documentar aquel episodio, pero ella reiteraba con firmeza que no lo haría. Días después, Tarkovskiy ya no se empeñó en lograr la escena y se filmó sin necesidad de que Térejova matara algún animal; prescindió de la matanza y utilizó el rostro de la actriz para reemplazarlo.

³³ Entrevista realizada por R. Llano en el Teatro Imeni Mossoveta el 5 de noviembre de 2000.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ *Ídem.*



La ventisca desconocida

Además de Térejova, Anatoliy Solonitsyn (Tolia) fue otro actor que se acopló al modo de trabajo de Tarkovskiy; incluso participó con él en *Andrey Rubliov* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (1974) y *Stalker* (1979). Tolia fue un amigo muy querido y el actor favorito de Andrey hasta que murió.

En el episodio «El desconocido», Solonitsyn debía crear un vínculo único con Térejova a pesar de que el encuentro debía ser una coincidencia. Así que para evitar alguna idea repetida o falsa, Tarkovskiy decidió que no tenía que voltear a mirarla de forma expresiva sino que debían incluir una ráfaga de viento en el campo que atrajera la atención del desconocido, y sólo por esa ventisca inesperada, sería por lo que volvería a mirar.

El episodio se realizaría con la ayuda de un helicóptero. El 1º de agosto anotó en el cuaderno de trabajo: «El trabajo no está progresando. Mañana es la grabación de la escena con Solonitsyn [...] Agosto, primeros 12 terminados. Filmar con helicóptero»³⁶.

El dilema: una o dos partes

El 4 de febrero de 1974, Tarkovskiy escribió en su diario: «He escogido el nuevo título para la película: *EL ESPEJO*. Pero la película no tendrá una sola parte»³⁷.

Por fin había decidido el título final del filme y su idea era que tuviera dos partes; el problema era el dinero, pues la autorización que había obtenido de Sísov antes de empezar la producción señalaba que no debía filmar más de 2 mil 700 metros de película, pero Tarkovskiy siempre dudó en hacerla tan corta y quería utilizar más material documental; sin embargo, conforme veían los avances, le pedían que debía realizar más cortes.

De tal forma que su principal objetivo era encontrar un momento adecuado para pedirle permiso a Yermash de modificar la longitud del filme; no obstante, le preocupaba que con esa decisión arruinaría la película, ya que faltaba poco tiempo para terminar el rodaje.

³⁶ Andrey Tarkovskiy, *Der Spiegel. Die Novelle und das Arbeitstagebuch zum film*, Limes, Berlín, 1993, p. 121.

³⁷ Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 109.



Los últimos meses de grabación

La discusión del primer material fue el 14 de diciembre de 1973 (antes de que terminara el periodo de producción), luego de que Tarkovskiy editara los episodios «Tipografía», todos los referentes al sueño recurrente –así como las escenas de la *dacha*–, «Los pendientes», «Final» y una parte del material documental (los soldados del lago Sivash). En esta primera muestra del filme, él había sido la voz del narrador y de los poemas de su padre Arseniy.

El encuentro con los del estudio Mosfilm había sido bueno, aunque para él aún no era lo que esperaba:

No hay nada claro con la película. Todo el mundo alaba el material. Olga Súrkova está conmovida y dice que me he superado a mí mismo. Sasha Gordon ha visto fragmentos y también masculló algo (lo encontré en el pasillo de Mosfilm). Viendo su cara entendí que estaba bastante sorprendido. Álov y Naúmov lloraban en la proyección del material. Y no hablemos de nuestras redactoras. Kiriémnev [director de cine ruso, autor de películas para niños] estaba totalmente entusiasmado. Aunque yo no entiendo demasiado todo esto. No sé qué vieron en ello de excepcional.³⁸

A pesar del entusiasmo, en ese encuentro criticaron la monotonía y el ritmo de algunos episodios; mencionaron que la duración del noticiario del lago Sivash era larga; a algunos les disgustó el episodio «Los pendientes» por ser pomposo y vulgar, y otros decían que los sueños no eran lo suficientemente interesantes.

Sin embargo, Tarkovskiy todavía no realizaba bien el montaje del filme; por eso, aún no había coherencia en él e incluso faltaban fragmentos y episodios que filmar –como «El instructor militar» o «El gallo»–.

Ese diciembre, meses antes de terminar la grabación y aún dudando si el filme tendría una o dos partes, Eduard Artémiev, quien compondría la banda sonora de *El espejo* (1974), se negó a hacerla. Desde ese momento, Tarkovskiy empezó a hacer el *soundtrack* por sí mismo con una compilación, a reeditar el material y a reescribir fragmentos nuevos del guión –los que incluían a Natalia (Margarita Térejova)–, mientras esperaba que los sets estuvieran listos para las últimas tomas y que la terapeuta le diera la cita para la grabación en vivo del fragmento «El tartamudo».

El filme aún no estaba listo, pero la ventaja era que el guión podría ser modificado conforme avanzara la producción, puesto que así como podrían surgir imágenes mentales previas a la realización de las imágenes verbales o gráficas, también podrían realizarse en el transcurso del rodaje. Un ejemplo de esa espontaneidad es el personaje de Natalia (Margarita Térejova).

³⁸ *Ibid.*, p. 103.



Por eso, Misharin explicó que ya casi al término de filmar, cuando todo estaba prácticamente rodado, lo más terrible para él era que cada noche, a las 10:30 –después de las filmaciones– tocaban a su puerta y era Andrey, quien le decía: «Hay que escribir una nueva escena para mañana en la mañana». Escribían hasta las dos o tres de la madrugada, entonces Tarkovskiy se llevaba ese texto y en la mañana lo filmaba. Eso se repitió durante tres semanas antes de empezar la edición de la película.

Los últimos fragmentos que se grabaron fueron «El gallo», «Fantasía: madre levitando» y «El tartamudo», hasta que el 15 de marzo de 1974 Tarkovskiy anotó en el cuaderno de trabajo que ya había visto el material «como un todo» y que no le había gustado nada, pues no había filme. Anotó que en resumen todo estaba mal. Un día antes había terminado oficialmente el rodaje, y sólo regrabarían el fragmento de Aleksei enfermo el 3 de abril de ese año.

POSPRODUCCIÓN

No hay veintiuno malo

El 14 de marzo de 1974 terminó el rodaje del filme con la terapeuta y continuó la edición, pero había algo que no habían tomado en cuenta: las partes no coincidían entre sí y, por lo tanto, no había película. Misharin, por ejemplo, decía que había episodios de más.

Todo se había detenido. El montaje se había suspendido para finalizar el filme. Así que con el fin de resolverlo, Tarkovskiy le pidió a su esposa, Larisa Tarkóvskaya, que cosiera en una sola tela 34 bolsitas (cada una para los 34 episodios que habían filmado) y con ella comenzó a darle forma a *El espejo* (1974). Fueron 21 versiones diferentes hasta que se encontró la unión ideal.

Para Tarkovskiy este proceso requirió una enorme cantidad de trabajo, sobre todo debido a las variantes, pues no sólo se reordenaron ciertas tomas, sino que la estructura del filme se alteró por completo. Además, parecía que no tenía pies ni manos, pues era imposible que se sostuviera por sí mismo. Le faltaba lógica al grado de parecer que tenía errores de producción.

Después de las distintas versiones, el material, de aproximadamente 200 tomas, había «adquirido vida», todos los episodios y fragmentos funcionaban como un sistema. Con esa unión, Tarkovskiy anotó una cita de Marcel Proust:

«Me encontraba tan feliz, sentí que esas líneas me habrían liberado tan perfectamente de los campanarios y de lo que escondían, que cual si yo mismo hubiese sido una gallina y acabase de poner un huevo,



me puse a cantar a pleno pulmón». Yo sentí exactamente lo mismo cuando terminé de hacer *El espejo*. Los recuerdos de niñez, que durante años no me habían dejado en paz, desaparecieron de pronto, como si se hubiesen disuelto, y dejé por fin de soñar en la casa donde hacía tantos años había vivido.³⁹

Una vez que había terminado la película, no tendría mayores complicaciones, o al menos eso pensaba; sin embargo, Yermash lo vio, dio un silencio largo y dijo: «No cabe duda de que tenemos libertad de creación artística». Después se golpeó los muslos y vociferó: «¡Pero no hasta tal extremo!»⁴⁰. Ése fue el inicio de todos los vaivenes de Tarkovskiy para que lo dejaran distribuir su filme.

La lucha contracorriente

«El día blanco, blanco» es el guión más largo de Tarkovskiy y pensaba hacerlo con la misma longitud que *Andrey Rubliov* (1966), pero una carta de Yermash le recordó que la filmación había iniciado con un acuerdo de 2 mil 700 metros (98 minutos), y que debía hacer cortes; por ejemplo, la batalla de Kulikovo y fragmentos que se referían a Leonardo da Vinci, así como la carta de Pushkin a Chaadayev.

El espejo (1974) llegó a tener 130 minutos, pero Tarkovskiy lo tuvo que cortar hasta que al final quedó en 105 minutos. Por eso, hay partes del guión que no tienen las tomas completas en el filme y que se convierten en fragmentos de segundos que tienen que ver con el estado psicológico del personaje, con momentos álgidos –como el miedo del niño en la infancia–, con descripciones o diálogo; incluso, hay locaciones que no aparecen.

Asimismo, en una carta fechada el 24 de mayo de 1974 le extendieron ocho «recomendaciones»⁴¹:

1. Indicar claramente las tres etapas del filme –la realidad del presente, las reminiscencias y los sueños– y esclarecer los roles de los actores en los casos en donde un actor interpreta a dos personas diferentes.
2. O regrabar o cambiar a través del guión y de la edición el episodio con el instructor militar conmocionado.
3. La guerra no se muestra como se prometió, por ejemplo, como una misión de liberación. Sobresaltar el patriotismo de la gente soviética. Utilizar mayor cantidad de material documental de la guerra y cortar las imágenes de los soldados desnudos en la secuencia del lago Sivash.

³⁹ Andrey Tarkovskiy, *Esculpir...*, p. 141.

⁴⁰ S.a., «Entrevista a Aleksandr Misharin sobre *El espejo*, de Tarkovskiy», YouTube, 2 de enero de 2010. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=rEpn9DohPqk> [Consultado durante junio-agosto de 2013.]

⁴¹ Natasha Synessios, *op. cit.*, pp. 34-35.



4. La vida de la madre no es adecuadamente paralela con la vida de la nación. Reincorporar el metraje de los globos aerostáticos, incluir mayor cantidad de metraje de la Guerra Civil española y de los niños españoles que vienen hacia a la Unión Soviética, e insertar el desfile del Día del trabajo de 1939 en la Plaza Roja.
5. Aclarar la secuencia ficticia con los españoles, la cual se encuentra fuera de contexto.
6. Concluir el episodio de los pendientes con la heroína saliendo de la casa del doctor, con el fin de mostrar su desaprobación a los bienes materiales lujosos en tiempos de guerra.
7. Cortar el fragmento de la mujer levitando, la cual es desconcertante y poco clara.
8. La aparición del autor al final del filme hace que sus contenidos sean demasiado personales y levanta objeciones estéticas, así como éticas.

Tarkovskiy respondió que especificaría la estructura y los personajes de la película, cambiaría los monólogos para hacerlos más claros y recortaría ciertos episodios, aunque, en realidad, sólo hizo dos cambios según la petición: recortó su rostro de la escena donde libera al pajarito y volvió a agregar la parte de los globos aerostáticos que había eliminado en ediciones anteriores.

En cuanto a «Fantasía: madre levitando», después de que Yermash le pidiera a Tarkovskiy que recortara el fragmento, en lugar de hacerlo, añadió la voz de su padre y de Térejova hasta que lo aceptaron.

Aun en julio, Yermash no aceptaba *El espejo* (1974). La respuesta de Tarkovskiy fue que éste no había entendido nada de la película. Yermash todavía no le daría luz verde e incluso le había vuelto a decir que la debía «hacer comprensible» y que algunos fragmentos debía sacarlos, pues no servían.

Ese mismo mes le reiteraron más cambios que requerían atención urgente como la terapeuta, la burla de los niños al instructor militar, el tono nostálgico de los españoles, la carta de Pushkin, las indirectas e insinuaciones de la publicación en la editorial, la cronología de los noticieros, el monólogo de Natalia que tenía «un tono bíblico», la mujer levitando, el monólogo del narrador y el misticismo del filme.

Después de los últimos cambios que Tarkovskiy le hizo (eliminar la tristeza de los españoles, añadir el documental de Praga, editar el material documental en orden cronológico, reducir la duración de la madre levitando y modificar el final del monólogo del autor para hacerlo más optimista), en septiembre de ese año aún no estaba claro qué sucedería con el filme. Yermash seguía sin aclararle a Tarkovskiy la suerte de éste, hasta que el 18 de diciembre escribió en su diario:

He empezado una nueva libreta (dejé la primera, sin terminar, en el pueblo. La acabaré cuando esté allí, y ésta la dejo para Moscú). Como siempre, las cosas no van extraordinariamente. Respecto a la película:



el estudio le da la segunda categoría. La distribución no hace ninguna copia; parece que no harán tiraje. Hubo un debate en el Comité donde me pusieron verde. Árnstam y Karásik quisieron intervenir (para defenderme), pero no les dieron la palabra. Yermash no me permite montar *El idiota*. Ya veremos.

[...] Estoy lleno de dudas. Deposito mi esperanza en [...] las exhibiciones de *El espejo* a través de la Oficina de propaganda.⁴²

En abril de 1975, la película sólo se exhibía en dos cines: Taganka y Vitiaz –en el distrito de Cheriómushki–; el problema era que había salido antes de la fecha oficial de estreno (hasta septiembre) y las autoridades decían que era una prueba «para saber si los espectadores irían a verla». Tarkovskiy en su diario anotó que no creía ni una palabra, pues no había ni carteles ni publicidad y que se había proyectado sin estreno en cines no comerciales.

Ese abril enviaron a una mujer de *Pravda* para hacerle una entrevista; Kusnétsov quería publicar la polémica que había respecto al filme en Литературная газета (*Literatúrnyaya Gazeta*) y en Комсомольская правда (*Komsomolskaya Pravda*).

Aun los obstáculos, Andrey dijo: «A pesar de todo, resulta imposible conseguir entradas. Y por primera vez (al menos yo no recuerdo ningún caso semejante) el público aplaude en el cine»⁴³.

Cannes: la negación

El 8 de marzo de 1974, Maurice Bessy –quien formó parte del jurado del Festival de Cannes– le envió una invitación a Tarkovskiy para asistir al festival y para proyectar *El espejo* (1974). Bessy le había dicho que cualquier película de él sería aceptada hasta con los ojos cerrados, lo cual había aumentado el trabajo bajo presión para que el filme estuviera a tiempo y Tarkovskiy aún dudaba en hacer dos partes.

No obstante, un año después (el 2 de marzo de 1975), Yermash aún rechazaba por completo *El espejo* (1974) –aunque según Tarkovskiy le había prometido a Bessy enviarlo a Cannes– e incluso había intentado convencer a Bessy para que eligiera alguna película de Serguei Bondarchuk o de algunos otros cineastas soviéticos y no de Tarkovskiy.

Las barreras de Yermash se habían generado porque Bessy le había prometido que su nuevo filme tendría el primer premio garantizado; sin embargo, el castigo estaba dirigido para Andrey. Por eso, el 2 de marzo de ese año, Tarkovskiy aún no sabía qué sucedería, así que, cuando se encontró a Síssov, le preguntó:

⁴² Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 123.

⁴³ *Ibid.*, p. 132.



- ¿Por qué Yermash, a pesar de las promesas que hizo a Bessy y a la dirección del Comité cuando examinaban *El espejo*, no la envía a Cannes?
- ¿Por qué se me esconde que empresas extranjeras me han invitado para hacer películas?
- ¿Por qué en el Comité se organiza un debate sobre *El espejo* con tanta meticulosidad? [...]
- ¿Por qué Naúmov, que estaba enfermo, dejó su enfermedad y los rodajes y vino corriendo al Comité (a Moscú) para fustigar *El espejo*?
- ¿Por qué [le] dieron a *El espejo* la segunda categoría?
- ¿Por qué *El espejo* sólo tiene una distribución de 73 copias?
- ¿Por qué se considera deshonroso publicar en la prensa mis éxitos en los festivales?
- ¿Por qué *Solaris* no recibió el Premio estatal, aunque fue elegida en las distintas fases de la votación casi unánimemente?⁴⁴

Pero fue inútil hacérselas, pues Síssov intentó responderlas y nada se resolvió. Además, Bessy prometió un escándalo y al final tuvieron que elegir una película de Bondarchuk⁴⁵, aunque en Cannes querían *El espejo* (1974). Aun así, Tarkovskiy esperó que aceptaran el filme: «Todo el mundo está esperando porque Yermash había asegurado que la enviaría. ¡Vaya cobarde granuja! A Yermash le trae sin cuidado que el país pueda hacer un buen negocio y recibir divisas si *El espejo* gana el premio. Sólo le interesa salvar el puesto y el culo. ¡Y pasa de los intereses del país!»⁴⁶.

Así como la negación de enviar el filme a Cannes, en el Festival de Moscú tampoco se proyectó, así que Antonioni, quien había asistido, manifestó que se iría del festival si no le mostraban *El espejo* (1974). Al final lo hicieron. Ese mismo julio, en La Voz de América transmitieron que el filme no había llegado ni a Cannes ni a Alemania Occidental.

Recepción: el abrazo cálido

Después de los problemas con Yermash, Tarkovskiy dio un respiro y se alegró, pues la gente había recibido con los brazos abiertos *El espejo* (1974) —pese a las trabas de las autoridades—.

En diciembre de 1974, en el estreno en Dom Kinó (Casa del Cine), el filme había alcanzado el éxito, así que Tarkovskiy empezó a recibir llamadas telefónicas y cartas. Por ejemplo, Lev Anninskiy le envió la siguiente:

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 129-130.

⁴⁵ Joel Chapron, «Cannes and Russia: A Love-Hate Relationship», Festival de Cannes, 12 de enero de 2011. Disponible en: <http://www.festival-cannes.fr/en/article/57957.html> [Consultado durante diciembre de 2012.]

⁴⁶ *Ibid.*, p. 130.



Respetable Andrey Arsénevich:

Permítame compartir con usted mis impresiones de *El espejo*, que acabo de ver. Su obra me ha conmovido. Siendo un hombre de su misma generación, encuentro coincidencias sorprendentes en las realidades que para usted y para mí encarnan los valores espirituales; pero incluso sin estas coincidencias la obra me habría conmovido: para mí su testimonio está a la misma altura que las acciones más importantes del arte contemporáneo. Me siento muy próximo a su percepción de todo ese horror, sangre y pérdidas que nos han formado. Y también me siento muy próximo al sentimiento de que es imposible, que no se debe, pero que se tendría que mejorar, cambiar, sustituir todo esto. Comparto su amarga aceptación. Su dolor y su esperanza.

Quiero tratar una cuestión más. He oído que su obra ha sido duramente criticada y que la han puesto en una categoría inferior. Creo que esto no debe afectarle, porque la esencia de su trabajo no se encuadra en estas categorías y no tiene por qué hacerlo. Pero (lo comprenderé) si tales agravios le afectan y si mi apoyo moral le puede ayudar un poco, me permitiré decirle algo que en principio no tendría que decir: ¡[o] considero uno de los artistas más interesantes de la cinematografía mundial actual y siento que su arte y su experiencia espiritual son profundamente imprescindibles para mí.

Le deseo fuerzas. Sinceramente suyo,

L. Anninski. 21.12.74⁴⁷

Tarkovskiy había decidido explicarle a la gente que no había nada oculto o simbólico dentro del filme, sino sólo «la verdad». Él puntualizaba que tampoco había secretos, sino una poética en imágenes dentro del cine. A pesar de esa hostilidad de algunos, sobre todo de compañeros de trabajo que le decían que era vanidoso por hacer una película sobre sí mismo, la película había sido un triunfo.

Después de *El espejo* (1974), Andrey había decidido abandonar su labor cinematográfica, pero con la recepción exitosa decidió que no lo haría, pues para él era suficiente que algunos valoraran su trabajo como cineasta y que, además, tuvieran la cordialidad de ser abiertos y sinceros con él por medio de la correspondencia.

Aun después del estreno en las dos salas de cine y luego en Dom Kinó, el éxito del filme siguió siendo rotundo. Con esto, Tarkovskiy había obtenido la respuesta a su hipótesis inicial:

El éxito de *El espejo* me ha convencido una vez más de que era correcta mi hipótesis referente al problema de la importancia de la experiencia emocional personal durante el relato en la pantalla. Puede que el cine sea el arte más personal, más íntimo. Sólo en el cine la verdad íntima del autor se convierte en un argumento convincente para el espectador cuando ve la película.⁴⁸

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 123-124.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 128.



Las cartas le llegaron incluso después de un año del estreno y casi todas se referían a la impresión que les había causado el filme: a algunos los hacía reflexionar, a otros les daba nostalgia, pues decían que había sido «un gran acontecimiento de la vida de cada uno»⁴⁹. Eran cartas de agradecimiento por haber hecho el filme y Tarkovskiy copió algunas completas o fragmentos dentro de su diario. Por ejemplo, una de Leningrado, de la viuda Guerman:

Querido Andréi Arsénevich. Perdona que le escriba. Es la primera vez que escribo una carta de este tipo. Hace un mes vi *El espejo* y estuve todo el mes queriendo escribirle, pero no me decidía. Seguramente esto no le interesará y le dará igual, pero no puedo no escribirle. Y hace un mes que no puedo olvidar ni alejarme de esta alucinación. Yo que, muy a mi pesar, olvido instantáneamente incluso los libros buenos que a veces consigo leer (por la vejez), recuerdo cada imagen, cada palabra. Lloré durante toda la película, incluso desde el epígrafe; no sé por qué. Sólo tenía miedo de que se acabara. Tan bella es.

Nunca en mi vida experimenté la felicidad tan grande al tocar un arte tan puro, sorprendente y sublime. Gracias. Y que Dios le guarde. (Carta de T. Duerman, Leningrado, 16 de marzo de 1975).⁵⁰

Andrey, después de recibir la correspondencia de sus espectadores, escribió en su diario que *El espejo* (1974) era un filme religioso que lo hacía poco asequible para «la masa» acostumbrada a un cine barato que no necesita del arte, sino del espectáculo moralizante.

La resolución (1977-1979)

Después de tres años, Tarkovskiy decidió darle fin a toda la problemática suscitada por *El espejo* (1974), así que esta vez él escribiría una carta a Mosfilm en la que preguntaba las razones por las cuales, a pesar de haber aceptado el filme, no se había exhibido en salas, no se vendía en el extranjero, se había retirado de la distribución y no había vuelto a las salas aunque los distribuidores pedían la copia.

Tarkovskiy exigía que le respondieran alguna de las preguntas, sobre todo para comprender el porqué del rechazo hacia la película por parte de las autoridades, puesto que también explicó en esa carta que él había recibido una «inmensa» cantidad de cartas de los espectadores que, encantados con el filme, preguntaban también el motivo por el cual no podían verlo en los cines.

Sin obtener respuestas, en febrero de 1977 los franceses y los alemanes occidentales habían comprado *El espejo* (1974) por 500 mil francos. Cantidad que nunca habían dado por

⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 132-133.

alguna película. Incluso los italianos lo invitaron a estar en la premier del filme, pero las autoridades soviéticas no se lo permitieron.

En 1978, había conquistado a los franceses, la consideraban la mejor película del año y a Térejova, la mejor actriz. Ese mismo año, el filme ya había llegado a Estados Unidos y, finalmente, en 1979, los checos le pidieron publicar el guión. Nada se resolvió en la Unión Soviética hasta el inicio de la Perestroika en 1986, cuando Tarkovskiy estaba a punto de morir.

IV

COMPLEMENTOS: FORMA Y ESENCIA (LAS UNIDADES DE ANÁLISIS)

Hacer imágenes significa creer en sí mismo para hacerlas con la emoción y el pensamiento necesarios, de tal modo que el resultado sean las evocaciones del lector de imágenes. Así, *El espejo* (1974), de Andrey Tarkovskiy, posee la característica esencial de ser un filme tanto audiovisual como autobiográfico, por lo que la propuesta de lectura es audiovisual –tomando en cuenta que las imágenes-tiempo son lo que se percibe tanto de manera visual como sonora, aunque propiamente no se realice una lectura formal sonora– y textual –que formará parte del complemento de imagentexto y que incluirá, sin duda alguna, parte de la vida del director del filme–, y ambas compondrán la siguiente propuesta de lectura.

LA LECTURA

Leer la imagen es tan importante como lo es leer un texto escrito. De ahí que se plantee una lectura para poder completar el proceso comunicativo de la imagen-tiempo del filme *El espejo* (1974). Dicha lectura nació a partir de las propuestas dicotómicas de la lingüística y de la semiología y de la unión de éstas con la iconología. El análisis que propongo parte de la lingüística de Ferdinand de Saussure y de Louis Hjelmslev y de la semiología de Roland Barthes, así como de la unión de éstas con la iconología de Erwin Panofsky.

Primero, se debe tomar en cuenta que el pensamiento y el lenguaje son interdependientes, pues el lenguaje es un sistema de signos que permite comunicar el pensamiento del humano. Entonces, el pensamiento no existiría si no se emitiera a través del lenguaje y el lenguaje tampoco existiría si no hubiera pensamiento. Ese sistema de signos posee un contenido que se transmite, o podría incluso ser el pensamiento descompuesto en el sistema lingüístico; en tanto que el contenedor se configura en la estructura del lenguaje.

La doble distinción: *forma* o *expresión* (*significante*) y *sustancia* o *contenido* (*significado*) fue introducida en un principio por Ferdinand de Saussure, quien le llamó *significante* al mediador



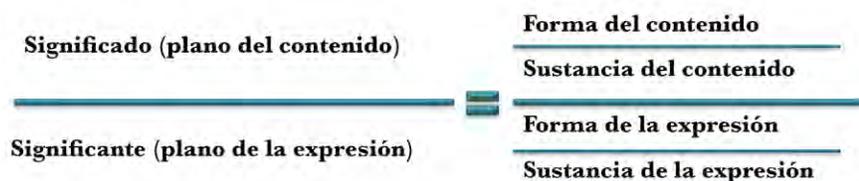
del *significado*, y a ambos, los componentes del *signo*; es decir: el *signo* es la combinación del *concepto* y de la *imagen acústica*.

Se debe enfatizar, pues, que el signo lingüístico es el que no está compuesto de una simple palabra, sino de la combinación del concepto, en donde el significante (la imagen acústica) tiene relación con la percepción a través del oído o de la vista; y el significado (imagen conceptual) es una idea producida por el recuerdo sensorial.

Dentro de esas «dos caras» establecidas por De Saussure, Hjelmslev explica que «el signo es una *expresión* que señala hacia un *contenido* que hay fuera del signo mismo»¹. Hjelmslev, en lugar de *planos*, propone *strata* debido a que él añade una relación semejante entre la sustancia del contenido, la forma del contenido, la forma de la expresión y la sustancia de la expresión.

Así, Hjelmslev define a la *forma* en un sentido general como «el conjunto total, pero exclusivo, de las marcas que, según la axiomática elegida son constitutivas de definiciones»². La *forma* es la representación de una realidad que, a su vez, es abstracta; mientras que la *sustancia* es el significado que forzosamente se convertirá en *forma*.

Ambos –forma y sustancia– se ubican cada uno dentro de los dos planos. Por lo tanto, para Hjelmslev hay una forma del plano de la expresión, una sustancia del plano de la expresión, una forma del plano del contenido y una sustancia del plano del contenido. La *forma del contenido* es el significado de la *forma de la expresión*, y la *sustancia del contenido* son los aspectos que componen a la *forma del contenido*. Mientras que la *sustancia de la expresión* muestra de qué se compone la *forma de la expresión*.



Segundo, en un plano no sólo de las palabras, sino de las cadenas de palabras, Barthes retoma los dos ejes del lenguaje propuestos por De Saussure: el *sintagmático*, como la unión de los signos cuyo fundamento es la extensión, aunque éstos son lineales, puesto que sólo se puede pronunciar una palabra a la vez (como cadena hablada); y el *asociativo*, como las unidades que componen al sintagma. Ambos poseen un vínculo estrecho.

Lo que propone Barthes es la distinción respecto a un análisis semiológico que muestre que el *sintagma* contiene una forma encadenada de signos y el *sistema* –ya no *paradigma*– se refiere

¹ Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1974, p. 73.

² *Ibid.*, p. 62.



a campos asociativos que pueden ser semejantes y desemejantes, ya que es posible que tengan un elemento en común y uno variante. De tal modo que Barthes plantea una lectura semiológica de ambos planos (asociativo y sintagmático) a partir de lo que Jakobson distinguió dentro de un discurso como: *metáfora (sistema)* en la que predominan las asociaciones sustitutivas y *metonimia (sintagma)* en la que sobresalen las asociaciones sintagmáticas.

Para entender lo anterior, cuando el paradigma (constituido por los componentes fonológico, sintáctico y semántico) y el sintagma (como la combinación de elementos de los paradigmas) se unen como complementos para generar un código dentro del lenguaje, ambos existen porque el uno depende del otro y, por ende, podrían ser frágiles puesto que dependen del grado de combinación.

Cuando en el discurso las palabras contraen en sí –debido a su encadenamiento– relaciones fundadas sobre el carácter lineal de la lengua (que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez) y se alinean unas detrás de otras en la cadena hablada, la combinación puede ser llamada *sintagma*.

Mientras que cuando las palabras que ofrecen algo en común se asocian en la memoria y se forman así grupos cuyas relaciones pueden ser muy diversas, se les denomina *relaciones asociativas*, es decir, *paradigmas*.

La importancia de estos dos ejes es la relación que existe entre ambos y la unión que de ellos emana. Es decir, el *sintagma* funciona como una cadena cuyos elementos se combinan unos con otros; en tanto que la serie de eslabones que forman la cadena son los *paradigmas*. Sin la unión y coexistencia de ambos no existiría el lenguaje.

El plano sintagmático está en estrecha relación con el plano asociativo y, por ende, con todo aquello que da como resultado un significado hacia la memoria. En otras palabras: el *plano asociativo (paradigma –por De Saussure– y sistema –por Barthes–)* es aquel del cual se extraen elementos que se asocian a los signos, a manera de elementos formales –si se piensa en imagen–; en tanto que el *plano sintagmático* es aquel en el que se realiza una combinación de los elementos del plano asociativo.

En el caso de *El espejo* (1974), la lectura de imágenes-tiempo se dividirá en dos: *forma* (vertical) que funcionará como un nivel del plano asociativo, y *esencia* (horizontal) que será como un plano sintagmático. Destaco que tomo como referencia al sintagma y al paradigma dada la unidad y la fusión entre ambos; pero nombro de modo distinto mis unidades de análisis ya que en mi propuesta de lectura la forma se significa a sí misma y la esencia conlleva a una comprensión mayor del filme, mas no a su entendimiento total.

Nombro *forma* a mi primer nivel porque además de ser el aspecto exterior, es también lo que dice en cuanto a la temperatura del color de la luz, diseños de iluminación, materiales,



luz, percepciones visuales y formas (*shape*), ergo: la *forma* es contenedora de un significado y ella misma también significa.

Jacques Thuillier dice: «La forma no es un signo»³ y añade que ésta no lo es porque éste significa y la forma se significa a sí misma. Esta idea se complementa con los dos tipos de forma expresados por Rudolf Arnheim: como el aspecto exterior de las «cosas» y como el todo material y general del objeto. Ambos autores distinguen que la forma no significa un solo aspecto, sino que, retomando a Hjelmslev, tiene una forma de la expresión y una sustancia de la expresión, esta última es la que enfatiza que la forma se significa a sí misma, y además posee un significado en el plano del contenido.

Denomino *esencia* al resultado de la investigación de la vida personal del autor, del guión y del contexto histórico, y destaco que la esencia no es el significado solamente de la forma, sino que la relación de la esencia con la forma es la que posee la pauta para saber qué investigar. En otras palabras, el complemento, recordando al plano sintagmático y al plano asociativo, está en que la forma también agregará datos que la esencia no lograría sin ésta.

La forma de la imagen-tiempo estará compuesta por la composición, la temperatura del color de la luz y el diseño de iluminación. Al realizar un análisis con estas características, la forma generará *cualidades* –como características del objeto representado naturales o adquiridas dentro de la imagen–. Es decir, como significante, la forma atribuirá cualidades como: naturalidad, sensualidad, tranquilidad, sencillez, divinidad, entre otras. Ésta, a pesar de que se obtiene, en su mayoría, a partir del sentido común, posee una similitud según la información que provea el mismo análisis formal.

En la *esencia* –cuya razón para nombrarla así es que es la sustancia del contenido y es aquello que constituye al filme, como lo que es permanente y característico de éste– se realizará un análisis con el guión literario (escrito por Andrey Tarkovskiy y Alexandr Misharin en Moscú, 1968, y modificado en San Gregorio, 1984), con el contexto histórico (incluyendo los noticiarios) y con la vida personal de Andrey Tarkovskiy (con el apoyo de los libros *Martirologio*, *Esculpir en el tiempo*, *Mirror* y *Oskolki zerkala*).

La esencia, como significado o contenido, provocará *evocaciones* –aquellos recuerdos que traen a la memoria o a la imaginación de quien lee la imagen–, como la pérdida, miedo, culpa, dolor, nostalgia, amor, deseo y sacrificio, entre otras, aunque éstas no se describirán debido a que el lector de imagen evocará según su experiencia, contexto, emociones y sensaciones.

³ Jacques Thuillier, *Teoría general de la historia del arte*, tr. de Rodrigo García de la Sienra Pérez, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 48.



Forma	Esencia
Composición	Guión
Temperatura del color de la luz	Contexto histórico
Diseño de iluminación	Vida personal

TABLA IV.1. *Categorías de análisis de la propuesta de lectura.*

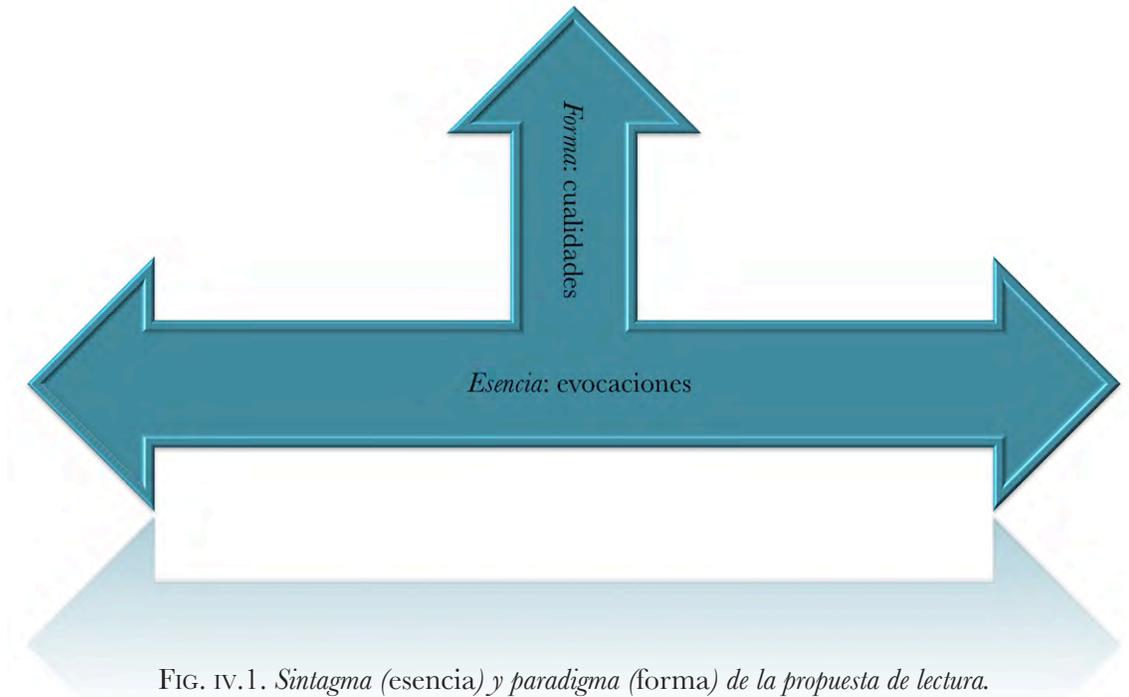


FIG. IV.1. *Sintagma (esencia) y paradigma (forma) de la propuesta de lectura.*

Y tercero, un común denominador de autores como Panofsky, Hjelmslev y Barthes es que la significación se ubica en el plano del lector de imágenes, es decir, quien recibe el mensaje es quien le da el sentido de acuerdo a su propia experiencia.

Panofsky expone su primer peldaño con el nombre de *significación fáctica*, en el cual se identifican las formas visibles a partir de la experiencia, así como la relación entre los objetos –como acciones o acontecimientos que se observen a primera vista–. La significación fáctica debe ser personal, puesto que se produce en el lector de imagen una reacción. En ese mismo nivel existe una *matiz psicológico* que está dentro de una *significación expresiva* pues se produce por empatía.

De acuerdo con Panofsky, la forma son sólo los detalles dentro de una estructura general y su fin es «superar» los límites de la percepción formal; para él, la significación fáctica ya forma parte de la iconografía, pues consiste en la identificación de las formas visibles a partir de la experiencia, así como el hallazgo también en las relaciones de las acciones o de los acontecimientos.

De tal modo que los tres niveles expuestos por Panofsky son: el descriptivo pre-iconográfico; el análisis iconográfico y la interpretación iconológica. En el primero, que es el plano de la significación fáctica y de la significación expresiva, se identifican las formas puras, las relaciones de las formas y se captan ciertas cualidades expresivas; en términos generales, en el nivel pre-iconográfico se realiza una descripción de los *motivos artísticos* (formas primarias portadoras de significaciones) y de las cualidades de estos elementos a partir de la experiencia personal.

El segundo, que es el plano del gesto, imágenes, historias y alegorías, implica un conocimiento más profundo: estar familiarizado con el universo del objeto y con los acontecimientos, costumbres y tradiciones de éste; en este nivel se describe la relación de los motivos artísticos y a través del conocimiento de las relaciones de éstos es como se identificarán los temas o conceptos, historias y alegorías.

Y, en el último, el plano de los valores simbólicos, se utiliza el contexto histórico para conocer en su totalidad a la obra, pues una vez identificado el tiempo y el espacio en la iconografía se llega a la personalidad; este nivel es una descripción e investigación a fondo de la imagen, de lo que sucedió en una etapa específica en lo social, nacional y cultural. Este nivel interpreta la mentalidad básica de una nación, época, clase social, creencia religiosa, incluso, filosofía; revela las actitudes emocionales de una época y configura las ideas de una etapa precisa. El nivel iconológico es lo que individualiza a la imagen, pues con él se describe y se clasifica, pero sólo en un aspecto histórico.

Panofsky puntualiza que el nivel pre-iconográfico suele confundirse con la forma y, a pesar de tal aseveración, en el análisis que propongo la forma sí contempla un análisis de las formas puras –significación fáctica– y de las cualidades –significación expresiva–.

Mientras que en la esencia propongo el análisis de un contexto histórico para comprender la obra; en ese sentido, cabe destacar que no busco un significado total sino un complemento con la forma que dé como resultado el entendimiento del mensaje del director a partir del complemento de la imagentexto: el guión, el contexto histórico y, sobre todo, al ser una película autobiográfica, con el uso de la información de la vida personal del autor, pues el nivel iconológico propuesto por Panofsky busca un conocimiento casi perfecto, el cual ya no se llegaría a conocer puesto que implicaría entrar en la mente del creador.

Mi propuesta de lectura tiene el objetivo de aproximarse más a la significación (tomando como referencia la unión significado-significante de De Saussure), esto es: dado que la forma es más que la figura o la apariencia de lo que representa, lo que busco en ella es que se informe acerca de la naturaleza de los objetos a los que representa, es decir, no sólo la figura, sino también la apariencia de ésta (la temperatura del color de la luz, los ángulos, los planos) y



la relación de las partes, de ahí que se signifique a sí misma; de manera similar lo coloco a la par del significante –con la diferencia primordial de que la forma sí se significa a sí misma– como la imagen acústica en la cual se inserta el contenido.

En tanto que la esencia es el contenido en sí mismo, es decir, el significado. Así, dado que el signo lingüístico significa y esta unión significado-significante la da a conocer De Saussure como significación, mi propuesta de *forma* y *esencia* dan también como resultado una significación de la película, que, debo aclarar: no quiere decir que se exprese una comprensión en su amplitud total, sino es una lectura de imagen que permitirá una mejor recepción del mensaje del filme. La propuesta es la siguiente:



FORMA

Composición

Es la disposición de las partes con un sentido de equilibrio y armonía de los diferentes elementos de un todo y de cada uno de ellos para que el conjunto se conciba como bello, armonioso, unificado y atractivo.

Vasily Kandinsky puntualiza que la *composición* es «la suma interior organizada de las tensiones necesarias en cada caso»⁴. Asimismo, añade: «Mi concepto de “composición” es el siguiente: *la composición es la subordinación interiormente funcional* 1. de los elementos aislados y 2. de la construcción a la *finalidad pictórica completa*»⁵.

Así, la composición organiza diferentes partes de la obra para dar un significado del todo; marca y distingue elementos que enfatizan alguno en específico; determina cómo el artista ve al objeto o al sujeto y es un espejo de lo que quiere decir el autor.

Mi propuesta de análisis contiene los siguientes elementos de la composición: encuadre, plano, ángulo, perspectiva y profundidad de campo, y equilibrio y peso.

⁴ Vasily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, 5ª ed., tr. de Roberto Echavarren, Labor, Colombia, 1995, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 35.



Encuadre

Según Gilles Deleuze, el *encuadre* es «la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen»⁶. En otras palabras, *encuadre* son todos los elementos que están integrados dentro –relativamente dentro– del campo visual y funciona a manera de delimitación aunque propiamente no lo es.

En cuanto a cómo lo nombran en cine, se le llama, además de encuadre, «cuadro»: era el nombre asignado cuando sólo se grababa con cámaras fijas, es decir, sin montaje y sin planos móviles –dados por el movimiento de la cámara– y sólo existía el movimiento dentro del cuadro.

A pesar de que cuando se habla de encuadre hay una referencia a la imagen-movimiento (Deleuze define un encuadre como un «cuadro» sin movimiento y también como una secuencia de encuadres), es necesario recurrir a la siguiente pregunta: ¿Qué pasa cuando se habla del encuadre como aquello que vemos y describimos dentro de la imagen-tiempo?

En la imagen-tiempo, la percepción obliga a que el lector le atribuya el movimiento y, por ende, lo que percibe se mueve dentro de la imagen (sin referirse al movimiento de la cámara, ya que es escaso); es decir: en el caso de la imagen-tiempo, el ojo y la mente –que viaja espacial y temporalmente– son los que se mueven, mientras que la cámara realiza movimientos escasos.

Ahora, dado que el encuadre tiene una forma rectangular simétrica, el espacio se divide en fragmentos paralelos y diagonales, los cuales deberán tener equilibrio para que el movimiento de los ojos sea armónico. De tal modo que dentro del encuadre también intervienen la locación, los personajes y los objetos que la ocupan; en otras palabras, lo que se llama encuadre es todo lo anterior dispuesto dentro de los «límites». Esos elementos que se observan dentro (las personas, locaciones u objetos) también son modificados por los planos y los ángulos, entonces se les asigna un mismo denominador: llenar la pantalla, pese a que cada uno posea distintas características de distancia, de relieve, de tamaño y de luz.

Así, el encuadre es limitación y sus límites pueden ser matemáticos (en donde se fija la existencia de los cuerpos) o pueden ser dinámicos (perceptuales, los que se concluyen en nuestra mente). Estos últimos hacen referencia a los *espacios fuera de cuadro* que, como dice Pascal Bonitzer, son puntos de vista fuera de los límites visibles que no confunden la perspectiva del lector de imagen, sino que remiten a otra dimensión de la imagen⁷, es decir: nuestra mente completa lo que observamos con «lo otro» que no se ve, con el fin de comprender lo que sí se ve dentro del campo visual. Por eso, Deleuze dice: «La imagen visual tiene una función legible

⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine, I*, tr. de Irene Agoff, Paidós, México, 1984, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 31.



más allá de su función visible»⁸, dicho de otro modo: el lector de imagen es quien completa la lectura de la imagen del campo y del fuera campo.

En ese sentido, siempre habrá un fuera campo porque la imagen que se ve remitirá a lo que no se ve en otra parte, al lado o alrededor y que puede o no existir. Los encuadres que llevan a un fuera campo lograrán que el lector de imagen evoque una imagen mental en una tercera y quizá hasta en una octava dimensión.

Para comprender mejor lo anterior, dentro del encuadre habrá siete espacios: el primero es el «obvio», que es lo que se ve; éste será la posición del sujeto u objeto principal dentro del encuadre. En él debe darse más espacio al sujeto u objeto principal en la dirección que mira; asimismo, se debe tomar en cuenta que un exceso de aire provocaría la percepción de un aumento de volumen en la parte inferior; mientras que si existiera una ausencia de aire superior, podría provocar la acumulación de elementos dentro del cuadro. Asimismo, es prescindible considerar la composición anatómica: en ella no se deben cortar las articulaciones del actor (las rodillas, los codos, la cintura, los hombros; es correcto cortar entre ellas, mas no sobre de ellas).

Los espacios 2 y 4 estarán conformados por lo que no se ve en la parte superior del cuadro y en la parte inferior, respectivamente. El espacio 3 será la referencia hacia el lado derecho y el 5, hacia el lado izquierdo; éstos tampoco se verán. El 6 será el público y el 7 será aquél detrás de la pantalla (este espacio difícilmente se utiliza en la fotografía fija).⁹

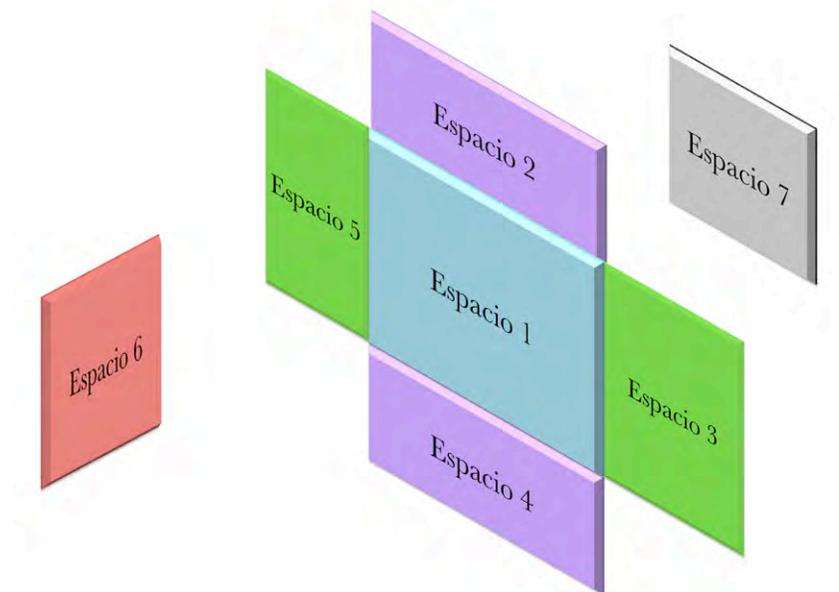


FIG. IV.2. *Los siete espacios del encuadre.*

⁸ *Ídem.*

⁹ Apuntes del curso Introducción a la fotografía impartido por la licenciada Adriana Egan Castillo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México durante 2011.

Planos

El definir plano conlleva a distinguir las diferencias que posee en la imagen-movimiento (con todo lo que implica la acción) y en la imagen-tiempo (con respecto a la temporalidad virtual y actual). Sin embargo, a pesar de que la imagen-tiempo también posee movimientos de cámara, en la siguiente propuesta se tratará como si fuera sólo la distancia entre la cámara y el objeto o el sujeto. Por tal motivo, presento a continuación las diferencias entre el concepto de plano en la imagen-movimiento (que nombraré *plano-movimiento*) y de plano en la imagen-tiempo (que consistirá en el *plano-tiempo*), aunque el análisis sólo se realizará del plano-tiempo.

Plano-movimiento

En cine, el *plano* es una acción continua filmada por una cámara sin ninguna interrupción y cada uno de estos planos es una *toma*. Deleuze define plano como «la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado entre elementos o partes del conjunto»¹⁰. Por eso, en el plano-movimiento, el movimiento es lo que indica el cambio de plano a plano. El movimiento es parte sustancial de éstos, pues se ve en la relación de las partes: en el cambio. Es decir, el movimiento modifica las posiciones de todo lo que se ve dentro del encuadre y, además, es el que diferencia un plano de otro en tanto al cambio que exprese.

El movimiento –tanto de la cámara como de lo inserto dentro del encuadre– sólo es imperante si produce una modificación en el todo del conjunto; en cambio, no lo es cuando se trata de un movimiento que no muestra un cambio en la unidad. En este último caso, si se producen modificaciones internas o en el todo del conjunto, el plano ya es el que ha cambiado. Tal cambio produce que hablar de plano sea un punto intermedio entre el encuadre y el montaje.

Así, la importancia de hablar del plano es que éste determina que de una cosa o situación haya un traslado a otra. Lo cual es lo que especifica lo espacial del encuadre y la temporalidad del montaje.

El *plano*, según Deleuze, es una conciencia que lleva a un movimiento preciso que une los elementos dentro del encuadre y divide a los mismos encuadres cuando se convierte en un todo. Así, el plano-movimiento tiene mayor relación con los movimientos de cámara y con las acciones dentro de la imagen porque es el movimiento el que determina los cambios de plano a plano.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.



Plano-tiempo

En la imagen-tiempo, los cambios que hay dentro de la imagen están dados por el cambio existente dentro del tiempo y del espacio, pero no por el movimiento. De tal modo que este último no es el que determina los cambios en el plano-tiempo, pues la imagen-tiempo se basa en percepciones visuales y sonoras y no en acciones. Así, los planos en la imagen-tiempo serán leídos dentro de la forma a partir de *acentos*: detalles o momentos álgidos en la imagen visual que se pueden leer como planos-tiempo.

Quizá, la pregunta más coherente sería: ¿Por qué haré mi siguiente análisis a partir de los planos si es algo tan complejo que se define de distintos modos? Dice Deleuze que los planos se convierten en la rúbrica propia de un autor, pero a partir de una imagen que lleva esa rúbrica o del detalle de una imagen.

El plano-tiempo permite interpretar el cambio a partir de factores como la temporalidad y el espacio; además, es éste el que dirige hacia el mensaje. Es decir, elegí realizar un análisis por plano-tiempo porque es la característica del filme o del mismo autor (con referencia a sus obras) que se encuentra en la imagen o, mejor dicho, en los acentos de las imágenes-tiempo. Esos acentos son los planos-tiempo que se perciben a partir del cambio que entre ellos emana; asimismo, son una firma del autor, pues provocan que el lector de imágenes evoque algo a partir del plano observado.

Así, la lectura de imagen se realizará del plano-tiempo, como la distancia que hay entre la porción de espacio seleccionada y la cámara dentro de las imágenes-tiempo que estarán sujetas, asimismo, a los acentos referidos con anterioridad.

El concepto de plano-tiempo surge a partir de que en la fotografía el plano es la distancia existente entre la cámara y el objeto, donde lo lejano contiene mayor información y lo cercano da mayores detalles que involucran más al personaje u objeto. Tomando en cuenta lo anterior, la lectura de imagen se realizará a partir de los siguientes planos¹¹:

- Gran plano general (*big long shot*): describe una amplia extensión de la locación. Se utiliza para impresionar al público con la ubicación.
- Plano general (*long shot*): nos muestra el ambiente y el área completa de la acción, el lugar, la gente y los objetos; aunque domina el objeto o sujeto principal. Se utiliza para familiarizar y dar conocimiento al público del contenido.

¹¹ Información complementada con el libro de Joseph V. Mascelli, *Las 5 C's de la cinematografía*, tr. Marcela Fernández V. y Ma. Luisa Amador R., Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1997, pp. 18-21.



- Plano medio (*medium shot*): únicamente se aplica a las personas (desde la cintura hacia arriba). Se registran sus gestos, expresiones faciales y acciones. Se le otorga la categoría de intermedio debido a que está ubicada entre un plano general y un primer plano.
- Primer plano (*close up*): sólo se aplica a las personas y equivale al retrato (desde la mitad del torso hacia arriba). Este plano involucra al lector de imagen. En cine es un gran acercamiento.
- Plano detalle (*close shot*): sólo se aplica a los objetos y toda la imagen se cubre con éstos.
- Gran primer plano (*big close up*): muestra una parte específica del sujeto. Se utiliza para demostrar los sentimientos del personaje.
- Gran plano detalle (*big close shot*): muestra una parte específica del objeto.

Y de las gradaciones o matices que se pueden utilizar:

- Plano holandés: no es un plano en el sentido de que no es una distancia entre la cámara y el objeto, sino un encuadre puesto que se ubica a partir de lo que hay dentro de los límites del campo visual y fuera de él: en él se hace un giro a 45° con el fin de que la composición tenga mayor información.
- Plano americano (*american shot*): sólo se utiliza en el cine y se aplica a las personas (desde la pantorrilla hacia arriba).

Ángulos

En la fotografía, el *ángulo* es el punto de vista de la cámara con relación al objeto; mientras que en el cine, es el punto de vista de la cámara cuya finalidad es la de relatar: es la disposición de la cámara para lograr la narración del filme.

Así como en el plano existe una diferenciación entre la concepción de plano-movimiento y de plano-tiempo, en el ángulo sucede de modo similar: los ángulos subjetivos y objetivos se utilizan en la cinematografía y dependen del movimiento de cámara, éstos serán los *ángulos-movimiento*; mientras que el ángulo como la disposición de la cámara que se utiliza en fotografía fija se empleará como si se tratara del *ángulo-tiempo* en la imagen-tiempo¹².

¹² Con esto no me refiero a que la imagen-tiempo sea sinónimo de fotografía fija o de fotogramas, sino que en mi propuesta de lectura no se leerá el movimiento de cámara y, en su lugar, se leerá la imagen-tiempo sin requerir de los movimientos de cámara, es decir, la forma es una lectura que se elige a partir de los acentos y éstos permiten distinguir los planos-tiempo. Aun así, sí habrá una referencia a la unión de esos planos-tiempo



Ángulo-movimiento

En cine se puede dividir en tres tipos: objetivo, subjetivo y punto de vista¹³.

- 1) La cámara objetiva: la cámara es la que lleva a que el lector sea el observador invisible. En este tipo de ángulo se describen a los personajes, así como las atmósferas, locaciones y demás elementos de la producción. Este tipo de ángulo es impersonal y la mayor parte de las escenas en cine son desde ángulos de cámara objetiva.
- 2) La cámara subjetiva: es más personal, pues el lector de imagen también participa dentro de lo que se observa en el espacio 1 del encuadre. De tal modo que este tipo de ángulo obliga al lector a tener una experiencia propia. Algunas características principales de los lectores de imagen son: se vuelven participantes activos, cambian lugar con algún personaje del encuadre u observan la acción a través de «sus ojos». También se puede notar que cuando cualquiera de los personajes del encuadre mira directo hacia el lente de la cámara, el objetivo es impresionar, sorprender y hacer que el lector de imagen también participe con la imagen.

Además, en el caso de la cámara subjetiva, cuando se utilizan los *flashbacks* o se envía a los sueños, llevan a que el lector observe lo que sucede y en algunos casos pueden trasladar al lector a tener un desequilibrio mental con el fin de que el participe de forma íntima con el estado psicológico de la imagen. El empleo del *flashback*, recuerdos, sueños y fantasías se utiliza también como si se tratara de una cámara subjetiva que llama la atención del lector para poder encontrar ahí elementos más íntimos y personales dentro de la autobiografía. Se trata de una invitación a fragmentos clave que reflejan una llamada de atención mental o despiertan el inconsciente del lector de imagen.

- 3) Punto de vista del espectador (también llamado p.o.v.): importa mencionar que en este ángulo nadie dentro de la imagen observa al público, puesto que tiene un fin narrativo específico que busca que el lector de imagen construya el relato. Este tipo de ángulo describe la escena desde el punto de vista del director y es parte del ángulo objetivo —porque el espectador sigue invisible—; en otras palabras, el lector participa en el filme de manera íntima en cuanto a que es un actor invisible, pero no está en ningún momento involucrado dentro de la acción.

como imágenes-tiempo dentro de la esencia.

¹³ Para obtener mayor información, véase Joseph V. Mascelli, *op. cit.*, pp. 10-14.



Por ejemplo, dentro del filme *El espejo* (1974), Andrey Tarkovskiy decidió utilizar un punto de vista de él mismo para hacer un filme más íntimo con el fin de que el lector de imagen fuera un lector activo; sin embargo, cuando recopiló los noticieros y los añadió a la película, éstos no fueron filmados por el equipo de Tarkovskiy, sino por alguien más. En ese sentido, los noticieros pareciera que no son parte del punto de vista y que la finalidad principal era la de informar, no la de narrar. No obstante, dada la disposición y el uso de las imágenes-tiempo (de modo audiovisual), esos noticieros se convirtieron también en un aspecto esencial que ubicaron al director dentro del universo y del tiempo en el que vivió, así que también forman parte de este punto de vista del espectador.

Ángulo-tiempo

El punto de vista es el cómo está dispuesto el fotógrafo frente al objeto/sujeto; éste se refiere también a la altura de la cámara en relación al objeto o al sujeto. Se conforma, a su vez, en tres tipos de ángulos¹⁴:

- Ángulo al nivel o normal: surge a partir de la altura del ojo de un observador de altura promedio, es decir, es lo que el fotógrafo de estatura media ve al nivel de su ojo.
- Ángulo bajo o contrapicado (*low angle*): es aquella toma en la que la cámara se inclina de abajo hacia arriba para mirar al sujeto u objeto.
- Ángulo elevado o picado (*high angle*): es aquel en el que la visión del fotógrafo se inclina hacia abajo para mirar al sujeto o al objeto. Esto no quiere decir que la cámara debe estar a gran altura, puede ser, pero no es necesario. En realidad, la cámara puede incluso situarse debajo de la altura promedio del fotógrafo para mirar hacia abajo un objeto o sujeto. Lo que quiere decir que siempre deberá filmarse desde un ángulo elevado.

Planos angulados (matices):

- Cenital (*top shot*): es la visión de la cámara dispuesta desde un punto de vista por encima al objeto de modo vertical a 90°.

¹⁴ Para obtener mayor información, véase *ibid.*, pp. 24-28.



- Nadir (*bottom shot*): es la visión de la cámara dispuesta desde un punto de vista por debajo al objeto de modo vertical a 90°.

Perspectiva y profundidad de campo

Primero, los elementos expuestos dentro del encuadre sólo se pueden leer a través de la perspectiva, que es el arte de representar a los sujetos u objetos dentro del encuadre a manera de que luzcan como lo percibe la visión humana.

Así, el punto de fuga se tomará en cuenta debido a que es de donde parte la representación de la naturaleza: de tres dimensiones sobre un soporte plano. En otras palabras, la *perspectiva* es la representación de los objetos con el fin de mostrar la tridimensionalidad en lo bidimensional. Entonces, desde este punto de vista, la perspectiva es la que también obliga al ojo moverse en toda la imagen y lo lleva hacia el punto de fuga.

La perspectiva es la apariencia de los objetos que depende de su distancia, de sus posiciones relativas y de las condiciones atmosféricas, como la luminosidad. Ésta puede ser de dos modos en cine¹⁵:

- Lineal: cuando produce líneas paralelas imaginarias o naturales en el plano. Dichas líneas horizontales pueden converger en algún punto del horizonte. En tanto que las verticales dan la sensación de una confluencia hacia arriba. La ilusión que genera la perspectiva lineal permite distinguir la distancia de un objeto. Es posible también reconocer la perspectiva debido al tamaño de las formas que hay dentro del plano, pues disminuye conforme aumenta la distancia.
- Aérea: depende de una disminución y una suavización gradual de las formas ubicadas en locaciones exteriores, sin embargo, en específico, es ocasionada por la niebla o la bruma.

Segundo, la *profundidad de campo* es una característica de la imagen fotográfica y refuerza el efecto de la perspectiva, pues permite definir los elementos independientes uno de otro, de tal modo que con ayuda de ésta se puede plantear el objeto principal detrás y el objeto secundario delante.

Así, la profundidad de campo se distingue por la nitidez de una zona en particular. Esto genera una serie de imágenes en espejos que estará escalonada por la profundidad, es decir, por aquellas zonas de nitidez que llevarán hacia una cadena y pasarán a ser una imagen con

¹⁵ Para obtener mayor información, véase *ibid.*, p. 154.



más dimensiones dentro del campo visual. Debido a este encadenamiento se les llama planos, pues pareciera que existe un movimiento, sin embargo, es la selección de espejos dentro de la imagen que van generando imágenes a manera de reflejos en una sola imagen.

De igual modo, la profundidad de campo también se observará a partir de la *figura* y el *fondo*. La *figura* será aquella en la que exista mayor densidad –nitidez– y el *fondo* contrarrestará esa nitidez con una menor densidad. Incluso se puede lograr la distinción por el uso de texturas: la textura hace figura y, por lo tanto, también define a un fondo de una figura. De igual modo, se puede lograr la diferenciación por gradientes, traslajos, transparencia, transformaciones; en movimiento, en las disolvencias, en los traslapes y en los cortes.

Equilibrio y peso

A pesar de que la imagen siempre está visible para los lectores y que lo que se percibe añade datos que forman parte de los componentes de las imágenes, pareciera que la recepción de éstas se realiza de modo inconsciente y que el lector no se percata de todos los detalles que sus sentidos reciben de la imagen. Esto es notorio cuando se analiza el equilibrio y el peso.

Primero, para un químico, el *equilibrio* es la igualdad en las concentraciones de ambos lados de la reacción y para un físico es que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensen unas a otras; de ambas definiciones resultan dos conceptos: igualdad y compensar. Lo cual se aplica también en el equilibrio visual.

En otras palabras, el equilibrio en la imagen visual depende de la distribución de los elementos dentro de la imagen, en este caso, del plano. Por lo tanto, una composición equilibrada significará que todos los factores –forma, dirección, ubicación– se neutralizan y generan armonía en el lector de imagen.

Cabe mencionar que el equilibrio de una imagen no exige que haya simetría en los elementos que la componen; lo que sí exige es que los elementos estén dispuestos en los lugares adecuados para lograr una unión de todos los elementos dentro del conjunto total. Con esto, los tipos de equilibrio son dos¹⁶:

- Formal: se trata de la simetría que no siempre tendrá que funcionar como una imagen equilibrada, sin embargo, cuando se utiliza ambos lados de la composición son simétricos o iguales. Puede llegar a ser estático, carece de fuerza, conflicto y contraste en el cine.

¹⁶ Para obtener mayor información, véase *ibid.*, p. 143.



- Informal: en este caso, ambos lados de la composición son asimétricos, pero existe un equilibrio en el peso entre ambos, pues presenta una organización de elementos de composición complementarios.

Segundo, ese balance, como estado de equilibrio, busca que todas las fuerzas se igualen y se compensen entre sí, ya que de otro modo la imagen «se caería»; entonces ese balance está influido por el *peso*, que se entiende gracias a la atracción de la fuerza de gravedad de los objetos hacia la tierra. A pesar de entenderlo como algo dinámico y natural, el equilibrio dentro de una imagen depende del peso en el sentido de que algo pesado sobre el conjunto estructural deberá estar posicionado adecuadamente o contrapesado con otros elementos mayores en cantidad que en peso.

Hay distintos factores que se deben tomar en cuenta para lograr el equilibrio y el peso adecuados dentro de la composición, además de la dirección y de la ubicación. Algunos de ellos son los siguientes¹⁷:

- Profundidad espacial: entre mayor sea la lejanía de lo nítido del campo visual, mayor peso obtendrá. Es un método eficaz para atraer la atención del lector de imágenes, pues la selección del foco permitirá mostrar los puntos específicos que requieren de mayor atención. El ojo buscará la imagen más nítida.
- Tamaño: lo más pesado será el que tenga un mayor tamaño. Esto mismo sucederá con aquello que se reconozca con mayor *volumen* (un barco será más pesado que un humano).
- Color, iluminación y valores tonales: el color más saturado será más pesado –sucede lo mismo con el más claro–. La mirada del lector de imagen se sentirá atraída hacia lo mayor iluminado, hacia el tono más ligero y hacia el más colorido. De tal modo que es lo que orienta al lector hacia un punto específico, como centro de interés.
- Aislamiento: el objeto o sujeto que estén apartados tendrán más peso que aquellos que contengan un mayor número de objetos o sujetos y que estén en conjunto.

Ahora bien, cabe mencionar los otros tres tipos de equilibrio principales que se observan en una imagen¹⁸:

¹⁷ Para obtener mayor información, véase Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001, *passim*.

¹⁸ *Ídem*.



- 1) Dirección y ubicación: tienen relación con la fuerza de gravedad, sin embargo, para comprenderlas, se debe dividir la imagen en derecha e izquierda; parte superior y parte inferior. En ese sentido, el apartarse del centro significa una energía que será, precisamente, aquella que se dirija a los costados (superior o inferior; izquierda o derecha), es decir, la dirección. Mientras que para definir la ubicación se partirá del sentido común: se entiende que lo que se eleva implica el vencer una oposición; así, lo que desciende o cae es sinónimo de rendimiento. Por lo tanto, si se coloca un objeto de cualquier tamaño, forma o color en la parte superior, tendrá más peso y viceversa.
- 2) Forma: dado que todos los objetos naturales o artificiales poseen una forma específica. En este caso, la forma material de un objeto se define a partir de sus límites y de su orientación espacial. Por lo tanto, la forma regular de las figuras geométricas las hace parecer más pesadas; en tanto que las formas verticales poseen mayor peso que las horizontales. Asimismo, también existen formas abstractas, como esqueletos estructurales, que genera la mente de un lector de imagen como resultado de la percepción de los elementos de la imagen, las cuales le otorgan a los elementos de la imagen una dimensión tridimensional, por ejemplo¹⁹:
 - Triángulo: sugiere fuerza, estabilidad y lo sólido de una pirámide. Obliga al ojo a viajar de un punto a otro.
 - Círculo y óvalo: une y mantiene la atención del lector de imagen. El agrupamiento organizado de modo circular hace que la mirada del lector de imagen lo recorra sin salir del cuadro.
 - La cruz: puede ser céntrica debido a que sus brazos irradian igualmente en cuatro direcciones distintas.
 - Las formas en «L»: sugieren la base y la línea vertical como uno solo. Se utiliza en planos generales y en paisajes.

Temperatura del color de la luz

El color posee tanta importancia que sin él no se conocerían las cosas tal cual se observan. Todo aspecto que se ve es debido a que el ojo percibe la luminosidad y el color y sin ambos no se podrían ver los objetos.

¹⁹ Para obtener mayor información, véase Joseph V. Mascelli, *op. cit.*, p. 141.



Así, el ojo, además de percibir el movimiento y las formas, distingue un objeto de otro por el color y por la luminosidad. Entonces, el *color* es la percepción de la descomposición de la luz que forma un espectro luminoso y éste es analizado a través de las longitudes de onda (en angstrom [\AA]²⁰).

La luz que se expande en el espectro pasa por distintas longitudes de onda, desde los rayos ultravioleta (con longitudes de onda menores a 4 000 \AA) hasta los infrarrojos (cuyas longitudes son superiores a los 7 000 \AA).

Si se realiza una división del espectro luminoso en tres bandas (sin contar el ultravioleta ni el infrarrojo), entonces resulta lo siguiente: en la banda azul están el violeta (de 4 000 a 4 500 \AA) y el azul (de 4 500 a 5 000 \AA); en la banda verde están el verde (de 5 000 a 5 600 \AA) y el amarillo (de 5 600 a 5 900 \AA) y en la banda roja están el anaranjado (de 5 900 a 6 400 \AA) y el rojo (de 6 400 a 7 200 \AA).



FIG. IV.3. *Longitudes de onda del espectro luminoso*²¹.

De tal forma que cuando en la fotografía y en el cine se menciona la temperatura del color de la luz significa que entre más temperatura tenga la fuente luminosa, la luz se expandirá al grado de llegar al blanco; entonces pasará por distintas etapas de la gama de colores: cuando está anaranjada tiene una temperatura de cerca de 1 500 °K, ahí los colores son el rojo y anaranjado; cuando alcanza el amarillo, es de 2 000 °K, en éste se incluye el verde; y la etapa blanca es a los 3 000 °K.

En el exterior, la temperatura del color de la luz puede cambiar de acuerdo a las condiciones atmosféricas; mientras que en el interior se puede modificar por las lámparas, el voltaje, los reflectores, filtros y difusores. Algunos ejemplos de la temperatura del color de la luz son los siguientes:

²⁰ El angstrom (\AA) es una unidad de medida que se utiliza para referirse a longitudes de onda.

²¹ Véase Harvey E. White, *Física moderna*, tr. Carlos M. Tello, Montaner y Simon, Barcelona, 1965, pp. 538-539.

LUZ ARTIFICIAL	
FUENTE	GRADOS KELVIN
Llama de cerillo	1 700
Llama de vela	1 850
Lámparas de tungsteno de 100 watts con gas	2 865
Lámparas de tungsteno de 500 watts con gas	2 960
Photoflood azul tipo luz de día	4 800

TABLA IV.2. *Fuentes de luz artificial y su temperatura del color de la luz*²².

LUZ DEL DÍA	
LUZ DEL SOL	GRADOS KELVIN
Amanecer o atardecer	2 000
Una hora después del amanecer	3 500
En la mañana, temprano	4 300
Hora avanzada en la tarde	4 300
A mediodía en verano	5 400
Directa a mediodía en verano	5 800
Cielo cubierto blanco	6 000
En verano más cielo azul	6 500

TABLA IV.3. *Temperatura del color de la luz del día*²³.

Filtros

Los filtros se pueden definir como láminas transparentes con efectos ópticos o con colores; se utilizan en el parasol o directamente en el objetivo y son regularmente de vidrio, aunque algunos son de gelatina o de plástico.

²² Julio Haquette, *Tecnología del cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, México, 1987, p. 153.

²³ *Ídem*.



Su uso principal es en la fotografía y en el cine en blanco y negro, pues corrigen las deficiencias de las películas en cuanto a la reproducción de los colores. La corrección se realiza a través del paso de la luz: mientras unas ondas ingresan, otras se excluyen.

En otras palabras, en las películas en blanco y negro, la mejoría consiste en recurrir a los filtros de colores para controlar la escala de grises. El uso de filtros en escala de grises ha sido una técnica que ha mejorado considerablemente los tintes dramáticos en el cine dependiendo del mensaje del autor.

Los filtros, como su nombre lo dice, dejan pasar luz hacia el objetivo y, a su vez, eliminan otras frecuencias que lo atraviesan. Así, estas láminas absorben una o varias ondas de luz y dejan pasar otras cuantas. Hay que recordar que la luz es la energía brillante que percibe nuestro sentido de la vista y esta energía –además de otras como la térmica, UV, visión nocturna– también la perciben los materiales fotosensibles de las cámaras (fotográficas, cinematográficas y de video).

Para entender lo anterior, es importante mencionar que en la fotografía y en el cine, los colores complementarios están compuestos por los tres colores primarios aditivos (RGB –rojo [red], verde [green] y azul [blue]–, los cuales al combinarse corresponden a la luz blanca y los percibe la vista con mayor sensibilidad), y por los colores primarios sustractivos (CMYK [para la impresión] –cyan, magenta y amarillo–, que son el resultado de la combinación de los colores primarios aditivos, es decir, el cyan es resultado de la combinación verde y azul; el amarillo, de la combinación verde y rojo; y el magenta, del azul y del rojo; éstos, combinados, corresponden al negro). Por lo tanto, los colores complementarios son: cyan-rojo; verde-magenta y azul-amarillo²⁴.

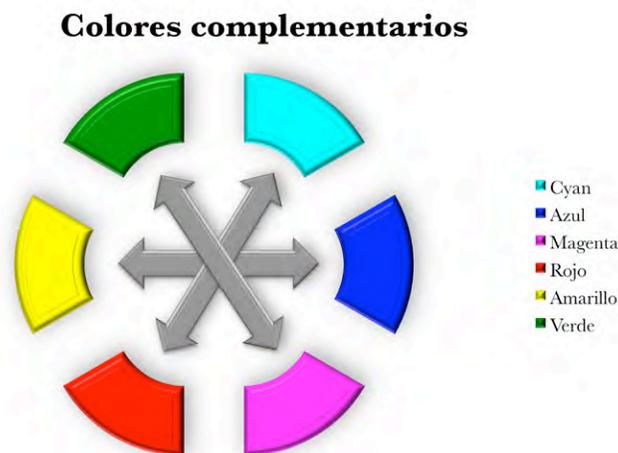


FIG. IV.4. *Colores complementarios en la fotografía y en el cine.*

²⁴ Para comprender a detalle sobre el uso de los filtros en la cinematografía, véase José Martínez Abadía y Jordi Serra Flores, *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 179-200.



Ahora bien, los filtros de los colores primarios aditivos actúan según el color del filtro, pues dejan pasar su propio color y absorben los colores ajenos (en este caso, su complementario), es decir, cuando en el camino del haz de la luz blanca se coloca un filtro azul, el azul pasa a través de él, pero el rojo y el verde se absorben y, por lo tanto, el rojo y el verde se oscurecen, mientras que el azul se mantiene más luminoso. Sin embargo, el amarillo es el más afectado por este filtro dado que es su complementario.

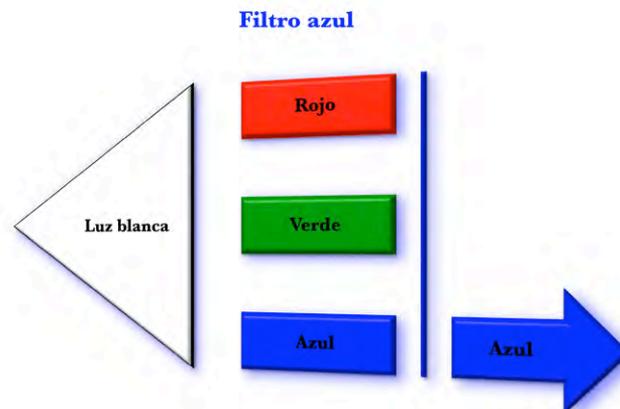


FIG. IV.5. Paso de longitudes de onda con el uso de un filtro azul.

Si lo que se busca es conseguir el color complementario, se requieren filtros de tales colores. Por ejemplo, para conseguir el cian, se requiere eliminar el componente rojo y, por lo tanto, se necesitaría dejar pasar el azul y el verde, pero no se pueden combinar tampoco los filtros, pues cada uno se comportaría como si fuera individual y sólo pasaría el color que fuera común a ambos.

Por lo tanto, los filtros de colores secundarios tienen un comportamiento similar a los primarios, con la diferencia de que oscurecen a su complementario y dejan pasar los colores comunes a éste. Un ejemplo de ello es el filtro magenta (combinación del rojo más el azul) que deja pasar los colores rojo y azul, pero absorbe el verde.

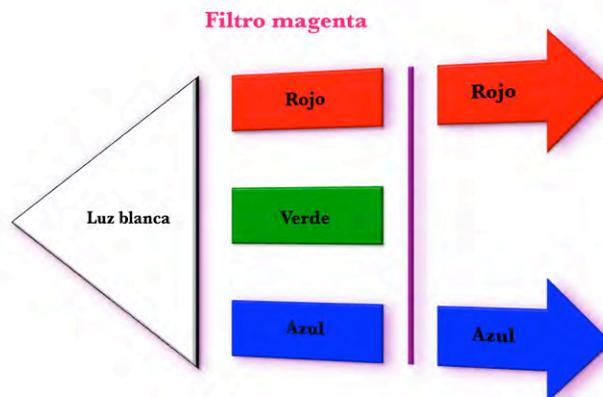


FIG. IV.6. Paso de longitudes de onda con el uso de un filtro magenta.

Asimismo, el paso de las ondas de luz depende de la *saturación* del color del filtro –que se refiere a la intensidad del color y que se mide según la ausencia de blanco, negro o gris en él– y de la *densidad* del filtro –es la opacidad del filtro; esto es: la *densidad* en una emulsión es cuando la exposición y el revelado provocan que se genere una cantidad de depósito de plata–. Por eso, a mayor densidad, mayor será la saturación. En otras palabras, la cantidad de luz que absorben los filtros está relacionada con un número, el *factor*, el cual señala cuál es la compensación necesaria para obtener una correcta exposición de la imagen. El *factor* es el número de veces que se requiere incrementar la exposición.

FACTOR	COMPENSACIÓN EN <i>F</i>	COMPENSACIÓN EN <i>V</i>
2	+1	-2
4	+2	-4
8	+3	-6
16	+4	-8

TABLA IV.4. *Compensaciones en f (apertura del diafragma) y v (velocidad de obturación) de acuerdo con el factor del filtro empleado*²⁵.

En cuanto a las imágenes en escala de grises, la emulsión blanco y negro tiene una respuesta cromática a sus diferentes emulsiones, es decir, es sensible a todas las longitudes de onda del espectro visible y cada una de ellas se presenta en escala de grises. Por eso, en las películas en blanco y negro hay distintos tipos de filtros que mejoran la calidad de imagen en dicha escala.

Los filtros de corrección, como su nombre lo dice, corrigen la temperatura del color de las fuentes de luz que se utilizan para hacer las fotografías. Un ejemplo de éstos es el uso de un filtro verdoso-amarillo para disminuir la luz roja de las lámparas incandescentes o, en dado caso, para detener el exceso del rojo, un filtro cyan.

Los filtros de contraste evitan que los colores no se confundan unos con otros; por ejemplo, los colores verde y rojo pueden confundirse, para evitarlo, se utilizan los filtros de contraste que

²⁵ Apuntes del curso Introducción a la fotografía impartido por la licenciada Adriana Egan Castillo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México durante 2011.

aclaran algunas partes del propio color y oscurecen el resto. Es decir, un filtro de corrección rojo oscurece las azules y verdes y aclara las rojas. Así, el registro de los colores en tonos de gris depende del filtro empleado:

FILTRO	ROJO	VERDE	AZUL	AMARILLO	MAGENTA	CYAN
ROJO	Muy claro	Oscuro	Oscuro	Claro	Claro	Muy oscuro
VERDE	Oscuro	Muy claro	Oscuro	Claro	Muy oscuro	Claro
AZUL	Oscuro	Oscuro	Muy claro	Muy oscuro	Claro	Claro
AMARILLO	Claro	Claro	Muy oscuro	Muy claro	Oscuro	Oscuro
MAGENTA	Claro	Muy oscuro	Claro	Oscuro	Muy claro	Oscuro
CYAN	Muy oscuro	Claro	Claro	Oscuro	Oscuro	Muy claro

TABLA IV.5. Registro de los colores en la escala de grises según el filtro empleado²⁶.

También existen los filtros especiales, como el filtro ultravioleta (UV) que aunque la mayor parte de los rayos ultravioleta que lanza el sol es absorbida por la atmósfera, lo que sí logra pasar modifica los azules en la imagen, por lo tanto se debe reducir con un filtro UV que absorba las longitudes de onda menores a 4 000 Å para evitar que se modifique la imagen. Y dentro de esta última categoría están los filtros infrarrojo, los cuales absorben todas las longitudes de onda inferiores a los 7 000 Å. En tanto que los filtros de densidad neutra se utilizan para reducir la alta luminancia y para dar mayores texturas; lo que sí se debe tomar en cuenta es que no alteran la imagen a nivel cromático.

Por último, hay filtros para emulsiones a color que se utilizan con el fin de obtener un equilibrio correcto de la temperatura del color de la luz, estos filtros transforman la temperatura del color de la luz y permiten la obtención de imágenes más frías o más cálidas con el fin de equilibrar la temperatura de las fuentes de iluminación que se utilizan.

²⁶ José Martínez Abadía y Jordi Serra Flores, *op. cit.*, p. 185.



Diseño de iluminación

La *luz* es la energía brillante que percibe nuestro sentido de la vista y ésta posee distintas propiedades que se han descubierto a partir de experimentos físicos. Tales propiedades son importantes para poder comprender cómo realizar diseños de iluminación.

Cuando un rayo de luz se refleja sobre una superficie plana, la naturaleza de la luz se explica a través de la ley de la reflexión. Esta ley manifiesta que el ángulo de incidencia (luz incidente: la que cae sobre el objeto) sobre la superficie, es igual al ángulo reflejado. Es decir, cuando la luz incide sobre la superficie de un objeto –por ejemplo, agua o vidrio–, parte de ella se refleja con el mismo ángulo que posee el de incidencia, y el resto se refracta. Eso último se explica a través de la refracción, es decir, una desviación provocada por el cambio de velocidad de la luz que depende de la superficie a donde penetra.²⁷

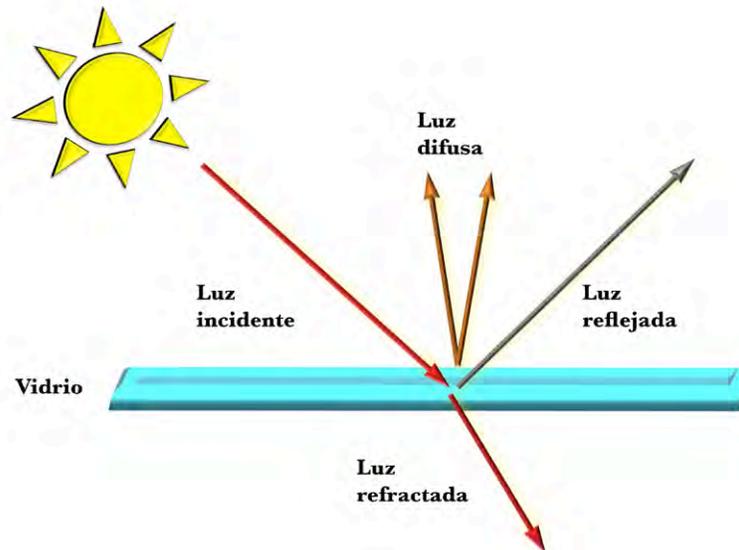


FIG. IV.7. *Reflexión y refracción de la luz.*

En otras palabras, para medir la luz en el cine o en la fotografía se deben tomar en cuenta tres factores: el primero es la cantidad de luz emitida por la fuente de iluminación y su brillantez; el segundo es la intensidad de la luz que incide sobre el sujeto u objeto y, por último, la intensidad de luz que refleja el sujeto u objeto. Asimismo, se debe tomar en cuenta tanto la exposición, como la manera en la que se iluminan los objetos.

La luz se convierte en la materia prima del cine y de la fotografía a partir de que en el teatro la iluminación se consideraba para generar la atmósfera necesaria con el fin de narrar historias.

²⁷ Véase Harvey E. White, *op. cit.*, pp. 315-333.



En un principio, el fuego –creador de un ambiente cálido– resultó atractivo, pues se asociaba a la sensación de seguridad, bienestar, calor, calidez, protección y naturaleza. En cuanto a la historia de la iluminación, primero se incorporó con la luz de gas de las lámparas de aceite; luego fue la luz de cal, con un filamento de óxido de calcio y gas natural; fue Adphe Appia quien aseguró que las sombras eran tan importantes como las luces, de tal forma que David Belasco y Louis Hartmann introdujeron las luces difusas cenitales que contrarrestaban las duras sombras teatrales.²⁸

El objetivo de la iluminación debe ser no limitarse a hacer visible la imagen o a «iluminar» con suficiente cantidad de luz, sino debe generar una sensación tridimensional a través del volumen y de las sombras –como complemento directo de la luz–; generar detalle en todo lo que esté iluminando; potenciar el centro de interés de la imagen, así como producir un impacto visual con la finalidad de que obtenga de inmediato la mirada del lector de imagen. En conclusión: se deben generar ambientes y atmósferas para crear sensaciones y para evocar emociones.

Se debe tomar en cuenta que para iluminar una locación interior, hay que crear una atmósfera a través de más de una fuente de luz, aunque no siempre se realiza de ese modo, pues el hacer un diseño de iluminación tiene un motivo en específico y, en ocasiones, la cantidad de fuentes utilizadas se determina según la finalidad que se tenga. Por tal motivo, hay tres tipos de fuentes de iluminación básicas:²⁹

- 1) *Luz principal*: es la luz dominante, pues modela, define las formas y a los sujetos u objetos; aunque no por ello deba ser la más intensa. A partir de ésta se debe resolver el uso de las demás luces.
- 2) *Luz secundaria o de relleno*: ayuda y equilibra la luz principal, siempre está al servicio de ésta y reduce o elimina una sombra demasiado intensa producida por la principal; también reduce contrastes de luz dura provocados por la luz principal y da el carácter e intencionalidad al sujeto y objeto. Es decir, matiza la luz principal para dar como resultado la tercera dimensión.
- 3) *Luz de back*: puede ser *luz de contorno*, que va dirigida hacia el sujeto u objeto y tiene la finalidad de destacarlo sobre el fondo, y puede ser *luz de fondo*, que no tiene una norma fija para iluminarse, pero se utiliza sobre todo para que el fondo se distinga del sujeto u objeto principal y ambas tonalidades estén reguladas. La importancia de esta luz es

²⁸ José Martínez Abadía y Jordi Serra Flores, *op. cit.*, p. 131.

²⁹ *Ibid.*, pp. 137-138.



que determina las formas tanto de los objetos y/o sujetos y separa a éstos del fondo: a cada uno le da un equilibrio adecuado para la composición.



FIG. IV.8. Ejemplo de un diseño de iluminación con tres fuentes luminosas. © Anabel Sánchez Morales.

Y respecto a la disposición de la luz principal puede haber cuatro direcciones³⁰:

- 1) *Luz frontal*: tiene la misma dirección de la cámara y del mismo punto de vista. No es muy utilizada porque crea una imagen plana al no generar sombras y, por lo tanto, tampoco da volumen. Se utiliza en algunos noticiarios.
- 2) *Luz lateral*: proviene de algún ángulo lateral respecto a la dirección de la cámara. Esta dirección de la luz modela al sujeto o al objeto, proporciona tridimensionalidad y volumen. Asimismo, es utilizada comúnmente como la luz principal y, en algunas ocasiones, la luz secundaria se utiliza al otro lado también angulada de tal modo que resalta la textura del objeto o del sujeto.
- 3) *Contraluz*: proviene de la dirección opuesta a la cámara. Esta dirección de la luz, algunas veces, en fotografía publicitaria se utiliza como luz secundaria; sin embargo, en cine debe tener un motivo para utilizarse pues podría ser ajena al lector de imagen, ya que podría no igualar a la luz natural. Algunas de sus funciones son: separa y genera un contraste entre el objeto del fondo, modela la luz principal, y le da volumen incluso a los objetos transparentes.

³⁰ *Ibid.*, pp. 138-142.

- 4) *Luz cenital*: se sitúa encima del sujeto u objeto. Esta dirección de la luz es la más habitual puesto que se ve como si se tratara de la luz solar.



FIG. IV.9. Ejemplo de un diseño de iluminación con cuatro fuentes luminosas. © Anabel Sánchez Morales.

ESENCIA

Guión

Leer imágenes en el cine también significa saber qué hay en el guión y conocer la idea que, en el presente caso, Tarkovskiy tiene. Este filme posee la característica especial de que el mismo director –junto con Sasha Misharin– fue creador del guión y, por lo tanto, el resultado final tiene que ver con la creación de imagentextos: imágenes verbales e imágenes audiovisuales.

Aun así, una película –partiendo de la concepción de Tarkovskiy– no inicia cuando se escribe el guión, ni cuando, en la producción se trabaja con un actor o con el mismo compositor, sino «cuando en el interior de la persona creadora de la película, y conocida como director, surge una imagen de aquélla: puede ser una serie de episodios elaborados en detalle, o quizás la conciencia de una estructura estética o una atmósfera emocional. El director debe tener una

idea clara de sus objetivos y trabajar con su equipo hasta lograr la realización total y precisa»³¹. En otras palabras, para poder hacer imágenes audiovisuales se deben tomar en cuenta las imágenes verbales y las mentales para generar imágenes audiovisuales.

Así, el guión literario –que es el que se utilizará en el siguiente capítulo– es un documento que muestra imágenes verbales sobre el contenido del filme, es decir, es poseedor de las imagentextos. Éste se diferencia del guión técnico en el sentido de que el guión literario es una narración del contenido que incluye las acciones, los diálogos, el estado psicológico, social y físico de los personajes: de todo lo que incluirá el filme en cuanto a su contenido; mientras que el guión técnico expondrá la planificación y las indicaciones técnicas para la puesta en escena.

En la lectura se realizará una breve descripción del fragmento escrito en el guión y se marcarán las diferencias respecto al filme en la columna «Discrepancias y diferencias entre el guión y el filme».

Fragmentos y episodios

La propuesta *Confession* –nombre con el que se registra la propuesta para el filme– es confusa, pues nunca fue un guión hecho con el orden del filme ni fue terminado³².

El guión tiene una estructura distinta a la del filme y al modelo de los guiones literarios, pues no está dividido por episodios, sino por una serie de preguntas que van encaminadas hacia una historia, la cual está narrada anacrónicamente, es decir, con una alteración en el orden cronológico de la historia, puesto que está contada por un hombre como si él estuviera recordando cada uno de los episodios y haciendo su propio monólogo.

Si bien la película no contiene la entrevista hecha a su madre, el guión sí tiene una estructura definida por las preguntas que Tarkovskiy le realizó. Además, la última parte –el final– incluye una respuesta de María Vishniakova que da fin a aquella entrevista. La importancia de las preguntas que Tarkovskiy le hizo a su madre, dentro del guión y durante la preproducción del filme, es la respuesta en cada conjunto de éstas que daban como resultado una emoción precisa y una serie de recuerdos exactos de lo que más tarde se convertiría en «El día blanco, blanco», es decir, en lugar de episodios, sólo existen preguntas hechas a su madre que permiten evocar e imaginar que mucho de lo contado dentro del guión forma parte de los recuerdos reconstruidos por Tarkovskiy y por su madre en imágenes verbales.

³¹ Andrey Tarkovskiy, *Esculpir...*, pp. 68-69.

³² Cabe recordar que el papel de Natalia (esposa del personaje Andrey) se creó durante la filmación y nunca se escribió en el guión.



Asimismo, en algunos fragmentos también añade poemas de Pushkin o de su padre, Arseniy Tarkovskiy. Y, por supuesto, como consecuencia de la narración anacrónica, muchos de los sueños, recuerdos y fantasías resultan ser imágenes-cristal que, dada su naturaleza, producen alteraciones cronológicas de la historia que conectan momentos en diferentes etapas y regresan al pasado o a la mente del creador. En ese sentido, para reconocer cada uno de los sueños y recuerdos, el apoyo son las preguntas que durante la preproducción le realizó a su madre, María Vishniakova.

En dado caso, el guión también es un vaivén de tiempos y de historias que se refieren a la vida del personaje principal y que si se compara con el filme, entonces hay diferencias claras en cuanto al orden pensado en lo escrito y a lo observado en lo visual. Y algunos fragmentos no tienen ninguna separación, sino que forman parte del mismo episodio entre preguntas.

Con el fin de lograr un entendimiento tanto visual como en el análisis, la división del filme está realizada por episodios y por fragmentos. Andrey Tarkovskiy anotó el 4 de febrero de 1974 en su diario el plan de la película y la dividió en 12 episodios³³:

<i>EL ESPEJO</i> (PLAN DE LA PELÍCULA)	
Episodio	Fragmento
I. Prólogo	1. Primer sueño 2. Teléfono
II. La granja	1. Interior 2. El desconocido 3. El incendio
III. Los españoles	1. Conversación con Rita 2. «La liebre carnívora» 3. Los españoles 4. Crónica
IV. Tipografía	1. La lluvia 2. Los talleres 3. La disputa 4. Los globos aerostáticos
V. El segundo sueño	1. El viento 2. Lavando el pelo

³³ Véase Andrey Tarkovskiy, «4 de febrero de 1974», *Martirologio*, p. 109.



VI. El tartamudo	1. Ignat y Rita 2. La carta 3. El televisor 4. Conversación con el padre
VII. El instructor militar	1. Tiro 2. El pajarito
VIII. Peredélkino	1. Leonardo 2. El padre
IX. Sobre el oficio y la vida	1. Diálogo con Rita 2. Crónica militar
X. Los pendientes	1. Nadezhda Petrovna 2. El espejo 3. El gallo 4. El bebé 5. El retorno
XI. La espera	1. Rita con la madre 2. Llegada de Misharin
XII. Final	1. Tercer sueño 2. La madre 3. Final

TABLA IV.6. Plan de la película dividido en 12 episodios escrito en el diario de Andrey Tarkovskiy.

Sin embargo, mucho de ese orden –tomando en cuenta que la película se terminó de filmar el 14 de marzo de 1974– se altera tanto en el guión como en la película.

Así, en el guión «El día blanco, blanco», obtenido del libro *Collected Screenplays* y publicado en 1988 y 1994 en *Kinostsenarii* (Киносценарии [Guiones])³⁴, a partir del orden del plan de trabajo escrito por Tarkovskiy, obtuve el siguiente orden con los fragmentos de los 17 episodios escritos en el guión:

<i>EL DÍA BLANCO, BLANCO</i>	
(GUIÓN)	
Episodio	Fragmento
I. Epílogo	1. Poema de Pushkin.

³⁴ Publicación rusa que contiene temas de guiones cinematográficos e historias sobre estrellas de cine internacionales.

II. Conversación con la madre	<ol style="list-style-type: none"> 1. Departamento de Andrey 2. Conversación con la madre 3. El cementerio y la muerte 4. Poema de Pushkin
III. La granja	<ol style="list-style-type: none"> 1. La ropa y el juego en el bosque (las grosellas) 2. El desconocido 3. El interior (poema de Arseniy Tarkovskiy) 4. El incendio
IV. Guerra	<ol style="list-style-type: none"> 1. La destrucción de la iglesia Símonov y cómo pintar una batalla de Leonardo da Vinci
V. Tipografía	<ol style="list-style-type: none"> 1. La lluvia 2. Los talleres de la imprenta 3. La disputa
VI. Los españoles	<ol style="list-style-type: none"> 1. Conversación con Natalia (el recuerdo de la granja)
VII. Los pendientes	<ol style="list-style-type: none"> 1. La mujer encorvada 2. Nadezhda Petrovna 3. El espejo 4. El bebé 5. El gallo 6. El retorno
VIII. Sueño	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sueño: nadie en la puerta
XIX. La carta	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ignat y Natalia 2. La carta 3. Conversación con el padre
X. El instructor militar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tiro 2. Granada 3. Sueño recurrente (segundo sueño en el guión)
XI. El tranvía	<ol style="list-style-type: none"> 1. El regreso a Moscú después de la evacuación
XII. Peredélkino	<ol style="list-style-type: none"> 1. El padre 2. Leonardo 3. La Batalla del campo Kulikovo 4. El sueño recurrente (tercer sueño en guión)



XIII. Fragmentos de más espejos	1. Paveletsky: la ayuda 2. «Ella» durmiendo 3. Sueño: el retrato surrealista (cuarto sueño en el guión)
XIV. Los españoles	1. Los españoles 2. Noticiarios: Guerra Civil española 3. Monólogo: sueño recurrente
XV. El hipódromo	1. El hipódromo
XVI. Sobre el oficio y la vida	1. Diálogo con Natalia
XVII. Final.	1. Cuestionario: la respuesta de su mamá 2. Lavado de ropa 3. La Madre y nostalgia 4. Final

TABLA IV.7. *Episodios y fragmentos obtenidos del guión «El día blanco, blanco».*

Debido a los problemas tanto de preproducción, como de producción y de posproducción, Tarkovskiy recortó episodios y fragmentos del guión. El guión «El día blanco, blanco» nunca se terminó de hacer aunque fue el más trabajado; por eso, a veces, en lugar de diálogo es posible encontrar más descripciones y narraciones.

A pesar de lo anterior, la mayor parte de lo escrito en el guión está incluido dentro de la película, excepto las preguntas hechas a su madre durante la entrevista —y, por supuesto, la única respuesta que ella le da—, así como detalles omitidos de algunos fragmentos como diálogos en el caso de «Los españoles» y «Tipografía».

Los siguientes episodios se eliminaron por completo de la película: «El cementerio y la muerte»; «La destrucción de la iglesia Símónov»; «El regreso a Moscú después de la evacuación»; «La Batalla del campo Kulikovo»; «Paveletsky: la ayuda»; «Sueño: el retrato surrealista» y «El hipódromo».

La siguiente tabla ilustra el orden del filme como se conoce actualmente:

<i>EL ESPEJO</i> (PELÍCULA)	
Episodio	Fragmento
I. Prólogo	1. El tartamudo



II. La granja	<ol style="list-style-type: none"> 1. El desconocido 2. Interior 3. El incendio
III. El primer sueño	<ol style="list-style-type: none"> 1. El viento 2. Madre enjuagándose el pelo 3. La mano en el fuego
IV. Conversación con la madre	<ol style="list-style-type: none"> 1. Teléfono
V. Tipografía	<ol style="list-style-type: none"> 1. La lluvia 2. Los talleres 3. La disputa 4. El incendio
VI. Los españoles	<ol style="list-style-type: none"> 1. Conversación con Natalia 2. Crónica: Palomo Linares 3. Los españoles 4. Noticiarios españoles y globos aerostáticos
VII. Ignat y Natalia	<ol style="list-style-type: none"> 1. Leonardo da Vinci 2. Ignat y Natalia 3. La carta 4. Conversación con el padre
VIII. El instructor militar	<ol style="list-style-type: none"> 1. El tiro 2. Noticiarios internacionales: lago Sivash, Hiroshima, Corea, Vietnam, RFA, Israel 3. El pajarito 4. Noticiarios: China
IX. Peredélkino	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pelea en el bosque: libro de pinturas renacentistas 2. El padre
X. Sobre el oficio y la vida	<ol style="list-style-type: none"> 1. Diálogo con Natalia 2. Viento 3. Monólogo: recuerdos y nostalgia 4. Segundo sueño



XI. Los pendientes	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nadezhda Petrovna 2. El espejo 3. El bebé 4. El gallo 5. Fantasía: madre levitando 6. El retorno
XII. La espera	<ol style="list-style-type: none"> 1. Viento 2. Tercer sueño 3. La limpieza en el río Vorona 4. Recuerdos y presente 5. Llegada de Misharin
XIII. Final	<ol style="list-style-type: none"> 1. La madre 2. Final

TABLA IV.8. *Orden actual del filme.*

En cuanto a los sueños, sólo se muestran fragmentos de sueño en cuatro apartados diferentes dentro del guión, pero no los cuatro sueños del filme, sino sólo tres y con características similares –mas no iguales– a las observadas. En ese sentido, los cuatro sueños son descritos por Tarkovskiy como tres sueños en el plan de trabajo y en el guión técnico³⁵.

A pesar de los recortes y de los cambios, el guión sí tuvo modificaciones –incluso en la revisión final antes de ser publicada en 1984–. Una de las últimas modificaciones consistió en el reemplazo de palabras y de frases por sinónimos y supresiones; asimismo, agregó el poema «Primeros encuentros» en lugar de «El bosque de Ignátyevo» (ambos de Arseniy Tarkovskiy), aunque no alteró el orden previo de las escenas. Otra modificación fue la conversación original entre el narrador y la madre, él (Aleksi) sí le informa acerca de su enfermedad. Además, hace uso de los pies de página que nunca utilizó en Rusia para una cita de *Los hermanos Karamazov*, así como referencias explícitas de Chéjov, Stalin y del sitio de Leningrado (блокада Ленинграда [*blokada Leningrada*]). Una adición más es la reacción de su madre en la última parte de la entrevista³⁶.

Cabe mencionar que la primera edición del guión fue escrita en 1968 y Tarkovskiy la volvió a revisar en 1970, esta última no incluía la «Batalla del campo Kulikovo» (tomada del guión de *Andrey Rubliov*), ni el episodio de los recuerdos de los españoles en el café y mucho después se incluyó la destrucción de la iglesia Símonov en Yúryevetz. De todo lo anterior, sólo

³⁵ En el guión técnico, «La madre levitando» es el segundo sueño y los otros son el sueño recurrente.

³⁶ Véase la introducción realizada por Natasha Synessios en Andrey Tarkovskiy, *Andrei Tarkovsky. Collected Screenplays*, pp. 251-255.



los recuerdos de los españoles sí se incluyen en el filme. En el guión original contaba que el instructor militar moría para salvar a los niños, pues la granada era real (lo omitió debido a que al comité le pareció una escena que se repetía en varios filmes a manera de cliché).

El guión forma parte del «grito» de Andrey Tarkovskiy, por tal motivo sucede como si fueran luces estroboscópicas: una tras otra golpean la mente del lector de imagen como recuerdos dolorosos, amorosos, nostálgicos, tristes y melancólicos; mientras que el sueño recurrente es uno de los tantos *осколки зеркала* ([*oskolki zerkala*] fragmentos de espejo).

Contexto histórico

El contexto de un filme y del director son tan importantes como la información que provee tanto la película como el guión. A partir de esa premisa, el contexto no sólo tiene la finalidad de ubicar la obra en el tiempo, sino de establecer una relación entre la época en la que se realizó, la etapa o etapas del autor y la finalidad del tema dentro del filme.

Esta categoría de análisis se deriva, por supuesto, de la iconología de la escuela de Erwin Panofsky. Sin embargo, sólo se retoma la ubicación del tema del sujeto, la historia y los hechos de situaciones representativas.

A pesar de lo anterior, mi intención no es lograr ubicar a la Rusia entera ni a la Unión Soviética tomando como base *El espejo* (1974), ni tampoco ubicar la historia a partir de tendencias o de intereses de un solo filme. Habrá momentos en los que coincida con otros autores, pero en el presente trabajo la finalidad es complementar con hechos históricos y políticos lo que sucedía en cada una de las tres etapas definidas por el filme ubicado en la Rusia soviética.

La base fue la segunda Guerra Mundial. La razón de tomarla como punto de partida fue que el hilo conductor del filme es la guerra. De tal modo que en la lectura la preguerra se referirá a los años previos (antes de 1939); la guerra será desde 1939 hasta 1945 y la posguerra, a partir de 1945 hasta 1974.

Si bien es cierto, la lectura del contexto ayuda a catalogar el filme en tres etapas, pero no tiene el fin de ser la nomenclatura al servicio de los filmes de aquella época. Más bien, la utilidad de este «Contexto histórico» es ubicar al lector de imagen en un periodo soviético, con características específicas de una nación que se regía por Stalin, Jrushov y Brezhnev, con una visión distinta al occidente y que todo esto condicionaba a Tarkovskiy a hacer de la guerra un hilo conductor. Cabe mencionar que es posible actualizar este contexto histórico del filme sólo por medio del lector de imagen, que será quien finalice el ciclo de lectura, con su experiencia y, por lo tanto, con su propia vida.



Vida personal

Si se toma en cuenta, como lo dice Panofsky, que con cada descripción se está interpretando, la complejidad de esta unidad de análisis que yo nombro «Vida personal» consiste en que con cada detalle que se observa, es decir, todo lo que conlleva a un análisis formal –explicado ya con anterioridad– y al reconocimiento de las formas y de las situaciones que inducen a una comprensión mayor del significado, sería imposible llegar a este último peldaño que requiere de mayor documentación e investigación y, por lo tanto, de una interpretación más profunda: la vida del autor.

En otras palabras, el requerimiento de la información y del contexto de la vida del autor es de suma utilidad, sobre todo en filmes autobiográficos, ya que ubica al lector de imagen a completar el proceso de lectura en el que se añade lo que el autor vivió y lo que, a través de distintas fuentes de imagentextos, reconstruyó en el filme.

Es probable que se piense que con esto se logre un conocimiento profundo del autor; sin embargo, sólo es un nivel útil para la interpretación del filme de un sujeto, mas no del sujeto. La información del director sólo es provechosa en cuanto a que informa sobre los hechos específicos que lo hayan llevado a representar en imágenes gráficas lo que él vivió, es decir, a hacer un filme autobiográfico.

La importancia de una película autobiográfica es que se debe *reconducir* a un individuo que estará observando desde el otro lado de la pantalla. Entonces, se convierte en un fenómeno comunicacional en el que quien recibe, lo realiza con los ojos y con el cerebro, condición psicofísica (es decir, con todos aquellos estímulos físicos se producen distintas sensaciones en el otro). Este proceso es el que impresiona al lector de imágenes. Y una vez completado el esquema, sólo entonces, se podrá decir que el mensaje del filme ha llegado a la conexión con el lector de imágenes.

En otras palabras, el buscar mayor información tanto del «Contexto histórico» como de la «Vida personal» no sólo ayuda a conocer el mensaje del filme, sino también a que el lector de imágenes se involucre más con ese mensaje y logre, en algunos casos, a identificarse con el autor.

La esencia de los sueños y de la fantasía

La diferencia de los sueños respecto al resto de los fragmentos y episodios surge debido a que los sueños, sobre todo los sueños que Tarkovskiy explica como «sueños recurrentes», son aquellos que tienen *estímulos* –como la representación de imágenes mentales personales que



desencadenan reacciones emocionales— disfrazados dentro de un contexto onírico o virtual, retomando a Deleuze. Es decir, a pesar de que el lector de imágenes percibe una ilusión a partir de la representación de lo que podría —o no— ser la realidad de Tarkovskiy, se distinguen fragmentos como sueños y se diferencian de los recuerdos. Esto último, por supuesto, se obtiene de una lectura formal con el fin de identificar cada uno de los episodios. De ahí la propuesta de que la forma incluya el uso de la temperatura del color de la luz.

Es importante mencionar que los recuerdos en algunas ocasiones sí poseen una temporalidad específica —aunque no fechada— que se logra a partir de la investigación y de la documentación de los hechos concretos —a manera de contexto—, no obstante, los sueños, como fragmento del filme traspasados a la realidad, no contienen un contexto histórico ni político, salvo el contexto onírico que se debe explicar a través de lo que yo llamo «Visión psicológica».

Es una lectura que conlleva a una visión puramente psicológica sin llegar al psicoanálisis o a un análisis que le compete a un especialista en esa materia. Se trata, más bien, de una lectura a partir de «Vida personal» y de la información obtenida de Jung y de Freud. Para lograrlo se requieren más datos tanto del guión como del filme; por tal motivo, también en los sueños añado un peldaño con el guión y uno con lo que se ve en el filme con el fin de partir de lo escrito, compararlo con lo que resultó en la imagen audiovisual, complementarlo con la información de la vida personal del autor y con información psicológica que completar el proceso.

Cabe mencionar que *El espejo* (1974) es un filme y no Tarkovskiy mismo, por eso no sería posible realizar un análisis psicoanalítico a menos que se tuviera contacto directo con Tarkovskiy; aun así, el filme es un fragmento de la esencia del creador y por lo tanto es alcanzable una comprensión y, quizá, una conexión con él por parte del lector de imagen. Sin embargo, el objetivo del siguiente análisis es conocer el mensaje del filme a partir de lo que *la película dice* y, por lo tanto, lo que *el creador dice*.

En cuanto a la «Interpretación del lector de imagen», a partir del reconocimiento de todo lo que implica cada una de las imágenes que se observan en el filme, el lector de imágenes puede llegar a interpretar lo detectado en la obra. Es decir, luego de lograr el primer estrato —la identificación de las formas dentro de la imagen y el análisis formal—, e ingresar al segundo —la definición de lo que se observa a partir de la experiencia y de lo que se investiga o documenta—, entonces se logra un tercer nivel que consiste en interpretar, de la manera más objetiva posible, lo que el lector de imagen observó en el filme y lo que evocó en cada uno de los sueños y ubicarlo en su propio contexto.



APLICACIÓN DE LAS UNIDADES DE ANÁLISIS

En el presente capítulo, la aplicación de las unidades de análisis se refiere a mi propia lectura del filme *El espejo* (1974), la cual está dividida en dos ejes: el primero será la forma, la cual mostrará lo que el filme dice en cuanto a la composición, la temperatura del color de la luz y el diseño de iluminación y, por lo tanto, mostrará las cualidades del filme –es un primer peldaño para acercarse a la lectura iconológica y cabe recordar que no se refiere a fotogramas, sino a planos-tiempo a partir de acentos–; y, el segundo estará conformado por la esencia, el cual comprende la lectura del guión, del contexto histórico y de la vida personal del autor; así, a partir de estas unidades de análisis se obtienen las evocaciones del filme. Cabe recordar que la esencia no sólo se refiere al significado de la forma, sino que ambas guardan una relación complementaria en la que una añade lo que se debe ver y la otra le da una ubicación temporal y espacial–.

FORMA

La siguiente lectura se realizará de los tres planos-tiempo tomados del episodio XI. «Los pendientes» y del fragmento «Fantasía», los cuales forman parte de la fantasía, uno de los cuatro sueños del filme *El espejo* (1974).

Importa mencionar que cada uno de los planos-tiempo de la siguiente lectura fueron elegidos a partir de los acentos de la lectura de imagen. En otras palabras, cada uno de los acentos, como los detalles o momentos álgidos de la imagen visual, se eligieron también por el tipo de composición.



Él



FIG. v.1. Primer plano-tiempo del fragmento «Fantasía».

Composición

a) Encuadre

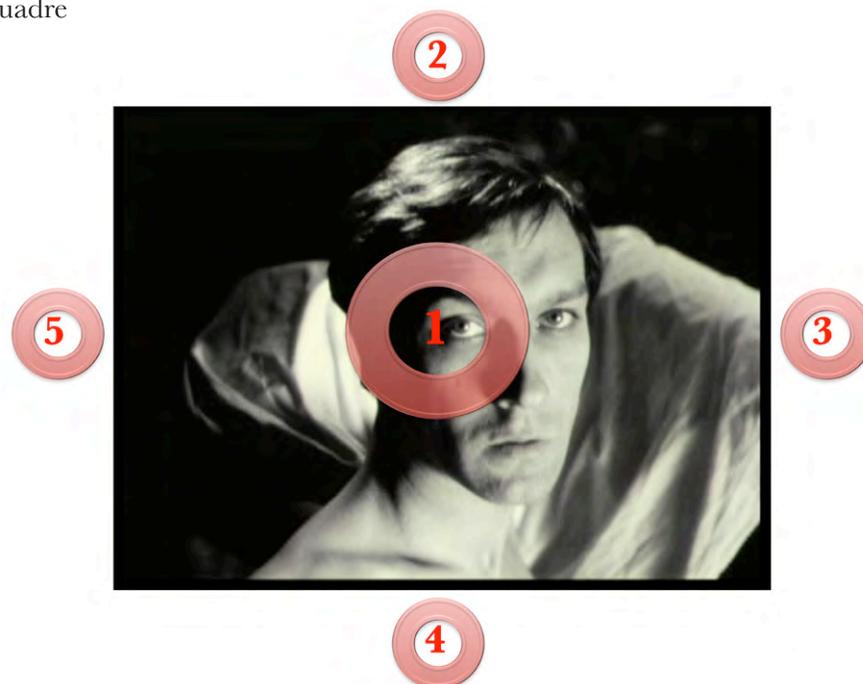


FIG. v.2. Encuadre en el primer plano-tiempo del fragmento «Fantasía».

El espacio 1 del encuadre está compuesto por una figura masculina y por una figura irregular que está detrás.

Los espacios 2 y 5 no se observan; el espacio 3 es el resto de la figura irregular; el espacio 4 está compuesto por el cuerpo de la figura masculina que continúa del espacio 1 y que no se observa. No hay espacios 6 ni 7.

b) Plano

El *close up* en este plano-tiempo indica un acercamiento con el fin de involucrar e invitar a la observación directa de los personajes.

c) Ángulo

Es un ángulo a nivel normal y obliga al lector de imagen a no perder de vista a la figura masculina que pareciera que observa hacia el espacio 6 del encuadre.

Es un ángulo de punto de vista del espectador: la figura masculina observa hacia un punto fijo externo al espacio 1 y su mirada se dirige, aparentemente, hacia el lente de la cámara. En este caso, aunque parezca que la figura masculina llama la atención del lector de imagen por medio de su mirada, el lector de imagen observa directamente lo que sucede como actor invisible y es un punto de vista íntimo, aunque no es un actor participante.

d) Perspectiva y profundidad de campo

La perspectiva lineal está en el rostro de la figura masculina; él es lo principal en esta imagen, sin embargo, el punto de fuga dirige a la vista hacia atrás, es decir, hacia la figura irregular que, hasta este plano-tiempo, no se reconoce.

Esto se complementa con la profundidad de campo, en la que él es la figura y el fondo es la figura irregular que está detrás; la nitidez está en la figura masculina y es lo que nos permite distinguir una forma de otra a pesar del traslapo.

Este plano-tiempo invita a que el lector de imagen observe lo que hay detrás y la expresión de la figura masculina.



FIG. V.3. *Perspectiva y profundidad de campo del primer plano-tiempo del fragmento «Fantasía».*



e) Equilibrio y peso

Es una composición informal debido a que no es simétrica. Lo que se observa a primera vista es seriedad, tristeza, confusión, naturalidad y masculinidad; sin embargo, la posición del torso del personaje –a pesar de la primera impresión– no es natural, es, más bien, complicada y contiene en sí misma un movimiento que nos dirige hacia atrás de él. Es una postura incómoda.

En la imagen se utiliza la oposición como equilibrio: las sombras marcadas llaman la atención porque son contrastes de luz y de sombra, es decir, en este plano-tiempo se hace uso de un dualismo en cuanto a que la luz hacia el rostro de la figura masculina proviene desde dos direcciones: una cenital, que también ilumina a la figura irregular, y una lateral, sin embargo, la lateral genera sombras fuertes que crean del volumen de la figura y la atmósfera es de melancolía e intimidad.

El contacto directo con quien observa se opone al desconocimiento de la figura trasera. Además, otra oposición es que él sí tiene foco; la figura, no.

En cuanto a la forma, es una composición en cruz para que el lector de imagen viaje por toda la imagen. Así, la figura masculina es la que recibe la luz directa en el rostro, mientras que lo de atrás funciona como luz de *back* para separarlo del fondo. A pesar de la figura irregular trasera, él parece aislado, pues la forma de él es vertical y, por lo tanto, tiene mayor peso; por eso llama más la atención él que la figura de atrás, aunque la composición no se desequilibra debido al tamaño, color e iluminación de la figura trasera.

Temperatura del color de la luz

Filtros b/n

Se utilizó un filtro verde, factor 4. Esto se observa en la textura del rostro de la figura masculina, así como en la forma irregular detrás. De forma más precisa, los ojos de la figura masculina (el actor Oleg Yankovskiy) son color verde y en la imagen en escala de grises lucen claros: un filtro verde deja pasar al verde. Asimismo, el fondo debe ser oscuro: sin ninguna fuente de iluminación directa y con un filtro requeriría de mayor exposición para observarse.

Diseño de iluminación

Dado que la locación es interior, se utilizaron fuentes de luz artificiales. La principal fuente de iluminación es lateral; la luz de *back* es cenital y no hay luz de relleno.

La luz principal es lateral, hay tridimensionalidad y volumen. La luz de *back* es cenital, por lo tanto, la angulación es picada. El plano-tiempo tiene luz de ambiente a partir de la luz cenital que cae en la figura irregular trasera.

Cabe mencionar que las sombras duras suponen un oscurecimiento melancólico y no visto positivamente. Sin embargo, si se piensa en el hecho de que la fuente de iluminación es directa, entonces se trata de un complemento y de un choque entre la luz y la sombra que genera una tensión dramática, un choque entre los extremos que no se consume como unión.

Cualidades: melancolía e invitación a la intimidad.

La unión nostálgica



FIG. V.4. Segundo plano-tiempo del fragmento «Fantasía».

Composición

a) Encuadre

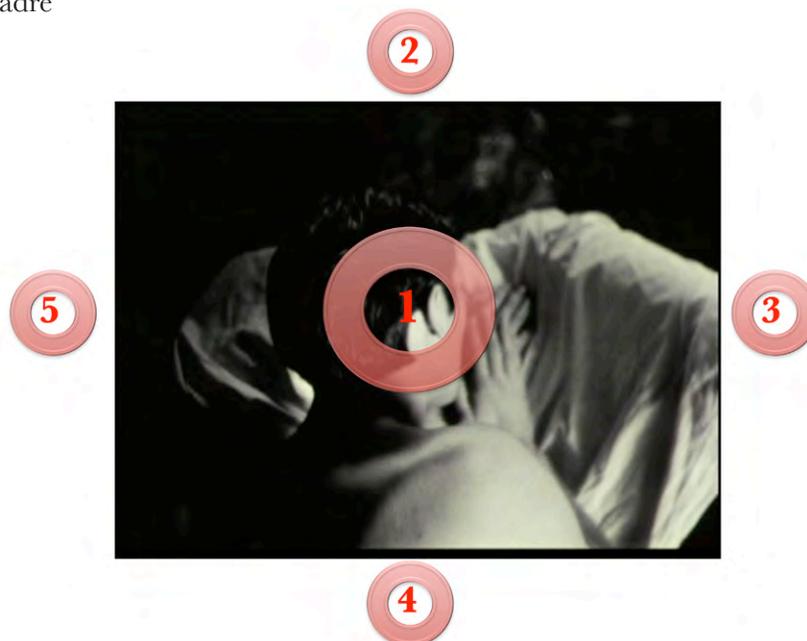


FIG. v.5. *Encuadre en el segundo plano-tiempo del fragmento «Fantasía».*

En el espacio 1 hay una figura masculina de espaldas y una figura irregular. Los espacios 2 y 5 no se observan; el espacio 3 es el resto de la forma irregular que está detrás; el espacio 4 está compuesto por el cuerpo de la figura masculina que continúa del espacio 1 y que no se observa. No hay espacios 6 ni 7.

b) Plano

El *close up* se utiliza para involucrar al lector de imagen a manera de acercamiento hacia los personajes. A pesar de que aún no se conoce quién es la figura de atrás, se observan dos manos derechas –una de la figura masculina y otra de la figura trasera–.

c) Ángulo

Es un ángulo a nivel normal. En este plano-tiempo el ángulo de la cámara es objetivo y, por lo tanto, el lector de imagen es invisible.

d) Perspectiva y profundidad de campo

La perspectiva lineal está en el rostro de la figura masculina; empero, el punto de fuga dirige a la vista a un costado, donde están las manos cruzadas. Ahí también hay una perspectiva lineal que apunta hacia el cruce de éstas.



A pesar de que tanto el rostro como el torso de la figura masculina dirigen hacia las manos cruzadas, quien tiene mayor nitidez en la imagen es él y no la figura irregular que está detrás. Él es la figura y el fondo es el cruce de manos de la figura irregular y de él. El traslape es lo que permite inferir que son las manos de la figura irregular y de él. Aquí, una vez más, nos invita a observar lo que hay detrás: la unión de dos manos.

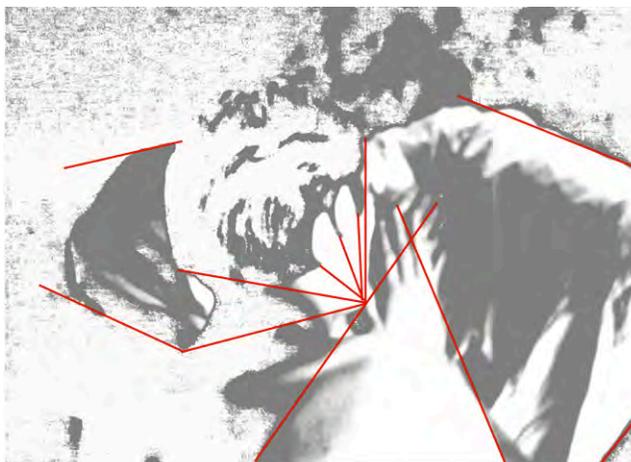


FIG. v.6. *Perspectiva y profundidad de campo del segundo plano-tiempo del fragmento «Fantasía».*

e) Equilibrio y peso

Así como el primer plano-tiempo, éste es una composición informal debido a que no es simétrica. Representa a un hombre que gira hacia una figura irregular y apoya su mano en otra. La cualidad principal de la atmósfera es la intimidad.

Con un uso de los contrarios, es una composición equilibrada. El cuerpo desnudo de él es lo opuesto a la figura de atrás que parece tener encima una tela blanca. Aunado a esto, el uso de luces y de sombras tiende irse hacia lo melancólico. Es una oposición de luz y de sombras, de desnudez y de abundancia, así como de triángulos –en la figura trasera– y de círculos –en la figura masculina–. La composición está hecha en cruz y lleva a que el lector de imagen viaje por toda la imagen.

La posición inclinada hacia el objeto irregular –aún desconocido– es un acercamiento íntimo. La ubicación y posición del torso y de la cabeza de la persona indican que se tiene que observar la acción que está realizando con su mano.

En cuanto a la geometría, él es quien lleva hacia el punto de fuga (las manos), en tanto que el cuerpo geométrico de la figura trasera lleva consigo un triángulo hecho por sombras que culmina justo en el centro y desemboca en las manos. El triángulo –con ciertas connotaciones del cuerpo femenino– en conjunto con los puntos de fuga dan la idea de una unión. No obstante, la posición de él conlleva movimiento, se inclina; mientras que la figura curvilínea permanece horizontal e inmóvil. Hasta cierto punto, él es quien realiza la acción, mientras la figura permanece quieta a manera de oposición.

Aparentemente nada sucede entre ambos, pero la unión de las manos –justo en el centro de la figura irregular– indica una complementariedad; sin embargo, la inmovilidad de la figura trasera indica rechazo.

Temperatura del color de la luz

Filtros b/n

Se utilizó un filtro verde, factor 4. Esto se observa en la textura del rostro de la figura masculina, así como de la forma irregular detrás. De forma más precisa, los ojos de la figura masculina (el actor Oleg Yankovskiy) son color verde y en la imagen en escala de grises lucen claros. Un filtro verde deja pasar al verde.

Asimismo, el fondo debe ser oscuro: sin ninguna fuente de iluminación directa y con un filtro requeriría de mayor exposición para observarse.

Diseño de iluminación

Dado que la locación es interior, se utilizaron fuentes de luz artificiales. La principal fuente de iluminación es lateral; la luz de *back* es cenital y no hay luz de relleno.

La luz principal es lateral, hay tridimensionalidad y volumen. La luz de *back* es cenital, por lo tanto, la angulación es picada. Posee luz de ambiente a partir de la luz cenital que cae en la figura irregular trasera.

Cabe mencionar que las sombras duras suponen un oscurecimiento melancólico y no visto positivamente. Aunque si se piensa en que la fuente de iluminación es directa, entonces se trata de un complemento y de un choque entre la luz y la sombra que genera una tensión dramática, un choque entre los extremos que no se consuma como unión.

Cualidades: intimidad, unión, oposición y rechazo.



Ella

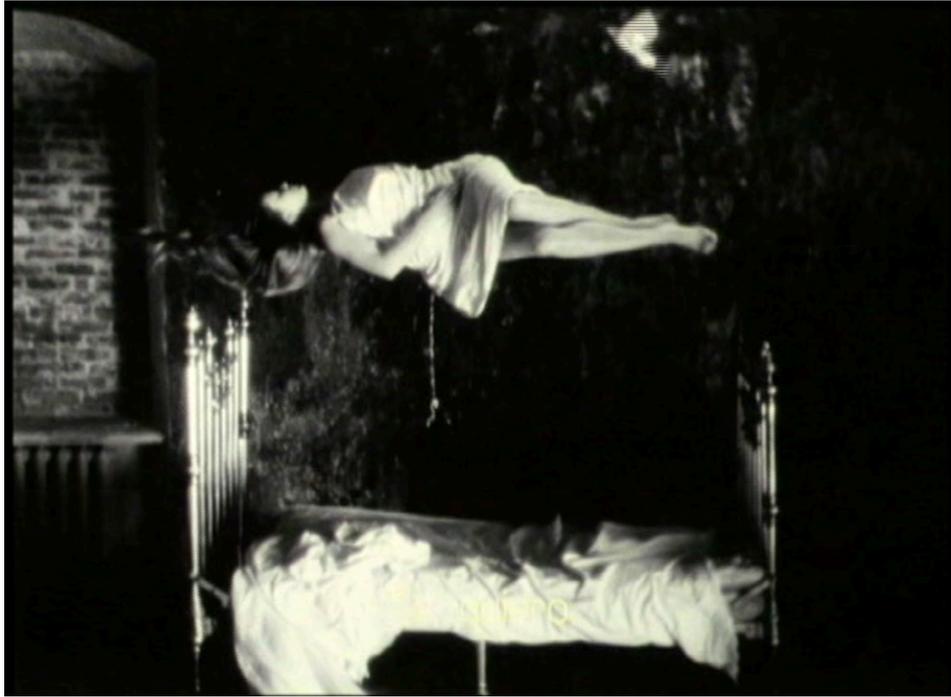


FIG. v.7. Tercer plano-tiempo del fragmento «Fantasía».

Composición

a) Encuadre

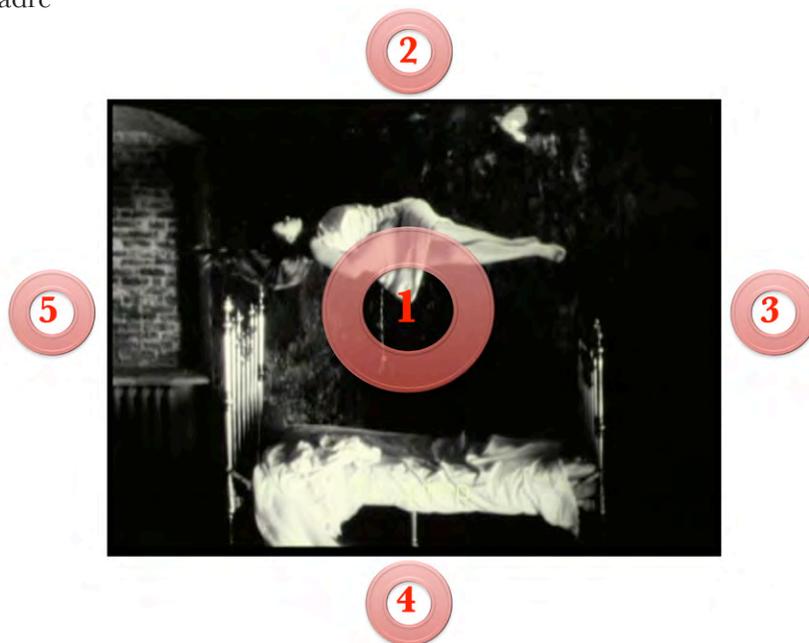


FIG. v.8. Encuadre en el tercer plano-tiempo del fragmento «Fantasía».



El espacio 1 del encuadre está compuesto por una figura femenina, una cama de metal, una paloma, una pared de ladrillo y un mueble de madera. El espacio 2 es la continuación del fondo; el espacio 5 es la continuación de la pared de ladrillo y del mueble de madera; en el espacio 3 continúa el fondo; el espacio 4 está compuesto por la continuación de la cama que no se observa. No hay espacios 6 ni 7.

b) Plano

Este plano general muestra que es un ambiente poco usual, ya que hay una figura levitando. El lugar es una locación cerrada que parece una habitación; asimismo, ya se conoce quién es la figura irregular que, en realidad, es una figura femenina y es el sujeto principal. Se conocen los objetos: la cama de metal, el nicho u hornacina hecho de ladrillos, el ave y la mujer levitando.

c) Ángulo

Es un ángulo a nivel normal y una cámara objetiva.

d) Perspectiva y profundidad de campo

La perspectiva lineal principal está en la cama de metal; el punto de fuga de ésta es el centro de la mujer levitando. Asimismo, tanto el ave como el nicho dirigen la vista hacia la misma figura femenina.

Se reconoce que el sujeto principal es la mujer levitando a partir del punto de fuga de la cama de metal; como complemento de lo anterior, ambos –tanto la mujer como la cama– son las dos formas principales en la imagen debido a que ambas son las más nítidas. Entonces, tanto la mujer levitando como la cama son la figura; lo demás es el fondo. Este plano-tiempo invita al lector de imagen a observar lo esencial de la mujer levitando: su centro.

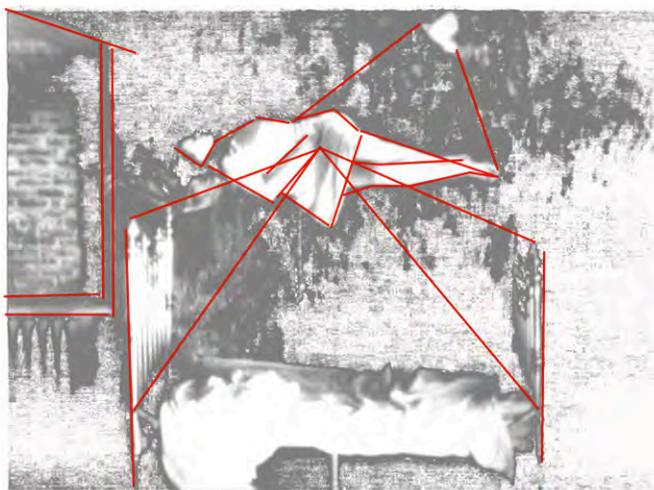


FIG. v.9. *Perspectiva y profundidad de campo del tercer plano-tiempo del fragmento «Fantasia».*

e) Equilibrio y peso

Esta última composición también es informal, pues no es simétrica. En esta imagen, el equilibrio no sólo está en los opuestos sino también en los complementos. La figura regular de la cama permite que el desafío de la gravedad de la mujer equilibre la composición. Así, la luz que emana del cuerpo de ella se contrapone a las sombras del nicho que está en la parte izquierda de la composición y las sombras totales de la parte derecha.

La dirección está en la mujer levitando que desafía a la gravedad, lo cual se complementa con la luz y las sombras, ya que una luz cenital se convierte en lo divino proveniente de un misterioso nadir y las sombras enriquecen la luminosidad de la luz.

La luz se recibe pasivamente, pero el personaje femenino, al vestir de blanco, refleja de tal modo que pareciera que ella misma se convierte también en luz, es decir: irradia energía brillante. Ella pasa a ser lo principal en la imagen; mientras que lo que la rodea es la atmósfera con mayor información; además, todos los objetos dirigen hacia ella. Cabe mencionar que no sólo ella tiene luz blanca y la refleja, sino también un paloma blanca que se dirige hacia el espacio 2 del encuadre.

En este plano-tiempo hay un personaje divinizado –a partir del diseño de iluminación cenital, el punto de fuga y la levitación– que no está desnudo y a pesar de eso, quien contempla la imagen percibe un aspecto religioso tanto por la levitación como por el cingulo que cuelga y, con una primera impresión, por la posición de las piernas.

Si se observa con mayor precisión la imagen, se concluiría que la posición de la mujer levitando es incómoda, a pesar de la naturalidad y sencillez de la primera impresión. El torso y el rostro de la mujer miran hacia arriba, mientras que el brazo se mantiene en dirección a su centro y las piernas hacia el espacio 6 del encuadre, es decir: hacia el lector de imagen.

La ubicación, en la parte superior de la imagen, la forma y la función del ave indican cierta tranquilidad y paz. Llama la atención que es una figura que se dirige hacia el espacio 2, ya que representa un fragmento de la composición que dirige la vista hacia la figura femenina.

Una vez contemplada la mujer levitando, la perfección de la vestimenta de la figura femenina se equilibra al principio esencial de la levitación, dicho con otras palabras: mientras la mujer desafía la gravedad, la tela y el cingulo caen y se dirigen hacia la cama. En cuanto a la cama, cuya forma es regular, no tiene tal perfección como la ropa de la mujer: la sábana está desordenada, como si alguien hubiera estado antes ahí.

Asimismo, se subraya el contraste de la posición de cada parte de su cuerpo. En primera instancia, las piernas llaman a atención porque llevan hacia la zona pélvica. El brazo que lleva también hacia el centro de la mujer, indica, hasta cierto punto, una invitación al lector

de imagen. En la postura surge una dualidad específica: es un eje horizontal asimétrico que desemboca en la cabeza divinizada, llena de luz.

Sin embargo, si se deja de tomar en cuenta el rostro, entonces, los senos, el brazo, las caderas, las rodillas y los pies llevan un mensaje sexual que promete, pero al mismo tiempo rechaza. Aun así, el equilibrio de la composición no sólo está en la regularidad de la forma de la cama y la irregularidad de la forma de ella; ni en la luz y la sombra; tampoco en la ubicación o en la dirección, sino en la mujer.

La dirección de la mujer levitando, sin tomar en cuenta la cabeza, cambia cuatro veces. Si se observa desde la parte inferior —el lado derecho de ella—, en realidad son siete cambios de dirección: brazo, antebrazo, vestimenta, piernas, rodillas, pantorrillas y pies. Esa quietud, sin embargo, demuestra vida, pues es un movimiento ondulante que invita a observar el cuerpo carnal de la mujer.



FIG. v.10. Dirección en el tercer plano-tiempo del fragmento «Fantasía».

Todavía con más detenimiento, esos ejes van de la mano con el diseño de iluminación y ambos dirigen hacia el centro de la mujer: la luz lleva hacia la oscuridad. Y una vez observadas las piernas, la unión de ellas, como una prohibición hacia el lector de imagen, lleva hacia el triángulo pélvico de la mujer. Es una lectura donde el reposo y la geometría invitan al movimiento y a la sexualidad.

La mujer levitando tiene un equilibrio, en cuanto a la composición, del cuerpo humano simétrico. Y cuyas líneas invisibles van como zigzag en distintas direcciones: su cabeza y cabello en armonía y tranquilidad; sus pechos, su brazo y el vestido como ángulos complementarios de las piernas, y las piernas desnudas como camino hacia el sexo de la mujer.

Temperatura del color de la luz

Filtros b/n

Se utilizó un filtro verde, factor 4. Se sabe que, en primera instancia, los ojos de la figura masculina (Oleg Yankovsky) son color verde, en la imagen en escala de grises lucen claros; además, el fondo, en la pared de ladrillos (color terracota), en lugar de ser claro, es oscuro.

Para explicar lo anterior, un filtro verde deja pasar al verde, pero detiene los azules y los rojos. Los ojos se vuelven más claros y los ladrillos más oscuros, pues los primeros son verdes y los segundos son rojos. El fondo debe ser rojizo, además, sin ninguna fuente de iluminación directa y con un filtro requeriría de mayor exposición para observarse.

Como apoyo de lo anterior, Tarkovskiy utilizó dos cámaras cinematográficas: Mitchell BNCR y Arriflex. De acuerdo con el cuaderno de trabajo del mismo Tarkovskiy en la página 189 dice que el formato fue de 35 mm de película Konopliov Kodak. En cuanto al ASA, no hay ningún cambio respecto a la textura ni a la teoría del color en los filtros en escala de grises, pues el ISO no afecta el factor del filtro ni sus resultados, pero sí afecta en la exposición de otros objetos que estén alrededor, es decir, de la atmósfera; por ejemplo, un ISO 100 tendrá un fondo más claro que el ISO 400.

Diseño de iluminación

La locación es en interior, por lo tanto, se utilizaron fuentes de luz artificiales. La principal fuente de iluminación es lateral; la luz de relleno es cenital y la luz de *back* es una fuente que emana del lado izquierdo y que se dirige hacia el fondo (la pared de ladrillos, el mueble de madera y una parte del fondo).

En cuanto a la dirección de la luz, la principal fuente es lateral, por eso, hay tridimensionalidad y volumen. La luz de relleno es cenital, cuya angulación es picada y la luz de *back* es contrapicada. Hay luz de ambiente y una atmósfera generada por el diseño de iluminación y por el uso del filtro verde.

Cualidades: divinidad, sensualidad e invitación a la intimidad.



ESENCIA

A continuación se presenta el análisis *esencia* de todos los episodios del filme¹, salvo de los sueños, ya que éstos se analizarán en «La esencia en los sueños».

La lectura es de los 13 episodios de *El espejo* (Andrey Tarkovskiy, 1974) y se despliega en cuatro columnas:

- 1) El nombre del episodio, la duración de cada fragmento en el filme y si está a color o en escala de grises;
- 2) el guión que, en algunos episodios, incluirá citas del mismo guión; en esta misma columna, dentro de algunos episodios, estará un apartado más que contendrá las discrepancias entre el guión y el filme;
- 3) el contexto histórico en el que se ubica cada uno de los fragmentos. Cabe destacar que dentro de esta columna se definieron tres etapas: preguerra, guerra y posguerra, las cuales se refieren a la segunda Guerra Mundial; en este sentido, en algunos casos se repetirá la información para que el lector pueda leerlo en cualquier momento, y se añadió a un costado la fecha específica en la que ocurrió cada episodio; por último,
- 4) la relación del fragmento o del episodio con la vida personal de Andrey Tarkovskiy.

¹ Para el siguiente análisis se utilizaron como fuentes principales de consulta: Jean Meyer, *Rusia y sus imperios, 1894-1991*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997; Andrey Tarkovskiy, *Andrey Tarkovskiy. Collected Screenplays, op. cit.*; Marina Tarkóvskaya, *op. cit.*; Natasha Synessios, *op. cit.*; y Andrey Tarkovskiy, *Martirologio, op. cit.*; Andrey Tarkovskiy y Aleksandr Misharin, «Белый, белый день...» [Beliy, beliy den' (El día blanco, blanco)], guión literario del filme *El espejo* (inicio), 2008-2010. Disponible en: http://tarkovskiy.su/texty/scenarii/Belyi_den.html [Consultado durante abril-mayo de 2012.]; Andrey Tarkovskiy y Aleksandr Misharin, «Белый, белый день...» [Beliy, beliy den' (El día blanco, blanco)], guión literario del filme *El espejo* (fin), 2008-2010. Disponible en: http://tarkovskiy.su/texty/scenarii/Belyi_den02.html [Consultado durante abril-mayo de 2012.]



EPISODIO I. PRÓLOGO	ESENCIA		
00:10-03:58	GUIÓN	CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
<p>1. EL TARTAMUDO (ESCALA DE GRISES) 00:29-03:58</p>	<p>En el guión literario no está considerado.</p>	<p>Posguerra de la segunda Guerra Mundial en la URSS (1973).</p> <p>En la posguerra, a pesar de que en 1970 ya había muerto Stalin (1953), Brezhnev le dio continuidad a las ideas del Partido Comunista. Así que el control de las actividades científicas, intelectuales y artísticas seguían bajo la Administración Principal de Arte y Literatura (Glavlit), por sus siglas en ruso: Главное управление по делам литературы и издательств ([Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatelstv] Dirección general de literatura y editoriales); la Sección Cultural del Comité Central del Partido Comunista y el estudio Mosfilm se encargaban de aceptar o de rechazar los proyectos cinematográficos y entre ellos estaban los de Tarkovskiy, de ahí que el inicio del filme sea una metáfora de la libertad de expresión de la época del cine soviético.</p>	<p>El prólogo, donde finalmente el tartamudo puede pronunciar: «Yo puedo hablar» (Я могу говорить [Ya mogú govorit’]), en el periodo de vida de Tarkovskiy (tanto personal como los problemas que tuvo durante la posproducción del filme –los recortes, ediciones y cambios; además de la insatisfacción de Sizov, de Yermash y de Naúmov–) sugiere una metáfora de aquello que se atreverá a decir «fuerte» que de otra forma no puede.</p> <p>«El Tartamudo» es una búsqueda documental de un hecho que sí sucede, aunque no en la vida personal de Andrey Tarkovskiy. Más bien, se filma en una sesión de hipnosis que la terapeuta permite grabar en vivo –por eso se logra observar la sombra del micrófono como un indicador que a propósito deja Andrey Tarkovskiy–. Este fragmento se desarrolla también en un estado de inconsciencia; como se podrá observar, desde el inicio del filme se muestra la intimidad a partir de aquello que el autor desea «gritar» o expresar; en otras palabras: la metáfora es que Tarkovskiy hablaría (ya mogú govorit’) en la película.</p>



			<p>El 13 de febrero de 1982, en su diario, expresa:</p> <p>«Mi historia no es agradable. No es ni dulce ni armónica, como suelen ser las historias inventadas; está llena de absurdo, confusión, locura y ensoñación, como la vida de todas las personas que no quieren seguir engañándose...» (Palabras que sirven de epígrafe para la novela de Hesse, <i>Demian</i>) Y palabras que también podrían ser el epígrafe de <i>El espejo</i>, como las siguientes (del mismo libro): «Yo no he querido nada más que vivir lo que nacía de mí de forma espontánea. ¿Por qué ha resultado ser tan difícil?».²</p>
--	--	--	--



² Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 379.

EPISODIO II. LA GRANJA	ESENCIA			
05:35-15:45	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
2. EL DESCONOCIDO (COLOR) 05:35-11:36	<p>El <i>leit motiv</i> de la película es la entrevista que le hace a su madre: las respuestas a esas preguntas son los episodios. Aun así, es importante mencionar que en el guión literario no hay capítulos, pero los episodios están divididos con las preguntas de la entrevista que le hizo a su madre.</p> <p>Este episodio es el tercero dentro del guión –después del epígrafe y de la conversación con la madre–. Sin embargo, estaba contemplado enseguida de «El desconocido» añadir el fragmento «La limpieza en el río Vorona» y después «El desconocido».</p>	<p>DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME</p> <p>La caída del desconocido y de la madre cuando se sientan en la cerca no está dentro del guión; de hecho, él se acuesta en el pasto e inicia el monólogo.</p> <p>Las características similares entre el filme y el guión son: el monólogo que se escucha por parte del narrador; la descripción de la madre en la cerca y las actitudes del doctor.</p> <p>Durante el filme, mientras la madre contempla hacia el bosque, hay un fragmento que se retoma con exactitud del guión:</p> <p>Если он от куста свернет в сторону дома, то это отец, если нет, то это не отец, и, значит, он не придет уже никогда.</p>	<p>Preguerra en la URSS (1935).</p> <p>A pesar de que desde mayo de 1929, debido a la escasez de alimentos (la carne sólo se consiguió en pocas cantidades [medio kilogramo por día] y después de largas filas al amanecer), en la URSS sucedió el peor problema de hambruna que se incrementó en los años 1932-1933 (cuando nació Andrey Tarkovskiy).</p> <p>El año 1932 fue un año de sequía, por lo tanto, al siguiente año vendría una consecuencia mayor: en 1933, de cinco a siete millones de personas desaparecieron debido a la hambruna en la URSS, pese a que el Estado exportaba trigo. La pobreza de los sóviets tenía tal magnitud que la compra de pan, leche y, peor aún, carne, era escasa. El grano que confiscaban de las alquerías</p>	<p>El desconocido, como lo llama Andrey Tarkovskiy, fue introducido con la finalidad de mostrar que María, su madre, no estaba disponible para ningún hombre, sino sólo a la espera de su esposo, quien se había marchado a la guerra y años después los había abandonado.</p> <p>Andrey Tarkovskiy, en una conversación con Tonino Guerra, narró que siempre recordó a su madre esperando por su padre y de ahí había nacido la importancia de colocar el episodio dentro de <i>El espejo</i> (1974).</p> <p>Aun así, en la vida personal de Tarkovskiy no existió el encuentro con el desconocido; sí con varios vecinos en la granja que querían relacionarse con su madre, aunque ella no respondía a las propuestas, pues</p>



2. EL
 DESCONOCIDO
 (COLOR)
 05:35-11:36

La comparación que hace con Chéjov contiene una llamada al pie de página, la cual sólo se encuentra en la última edición del guión hecha en 1984, pues en los guiones hechos en Rusia nunca las utilizó y en ese año requería añadirlas para publicar el guión. En la cita describe que *Палата № 6* es una historia de Chéjov donde un doctor de provincia se vuelve loco. La cita que hace de *El pabellón sexto*, de Chéjov, dentro del filme es una de las primeras señales del uso de literatura y cultura dentro del filme.

(Si él giraba del arbusto hacia la casa, entonces era papá; si no, entonces no era papá y sabíamos que él nunca regresaría).

no iba a las ciudades sino a las reservas del estado y a los puertos para exportarlos. V. A. Tijonov, economista soviético, estimó que tres millones de hogares fueron liquidados entre 1929 y 1933.

De 1929 a 1936 surgieron oleadas de deskulakizados (a aquellos kulaks –propietarios de campos y tierras agrícolas– se les empezaron a quitar sus propiedades para colectivizarlas); de tal forma que el flujo de la colectivización fue tan grande que la compararon con los ríos.

Este episodio presentado en el campo fue en la etapa de colectivización de tierras (la formación de la economía colectiva semejante a los ejidos mexicanos). La colectivización se hizo hasta 1937 y, debido al retraso industrial después del zarismo, la industrialización se aceleró y comenzó la deportación a las minas, a los campos de concentración, al trabajo forzado en el bosque y cada ciudad o distrito recibía su cuota de arrestos al azar.

aún esperaba a Arseniy. Esa memoria se reconstruye en la siguiente fotografía:



FIG. v.11. *María Vishniakova en Zavrazhye. © Lev Gornung, 1932.*

Imagen que se vuelve a reconstruir en el filme por Andrey Tarkovskiy:

<p>2. EL DESCONOCIDO (COLOR) 05:35-11:36</p>				 <p>FIG. v.12. Margarita Terejova en el set. © Vladimir Murashko, 1973.</p>
<p>3. INTERIOR (COLOR) 11:36-13:30</p>	<p>La similitud entre el guión y el filme es la descripción del interior. Lo importante de este fragmento en el guión es que sí está incluido el poema «Первые свидания» ([Pervye svidaniya] «Primeras citas»); aunque, en realidad, en las primeras versiones estaba incluido «Игнатъевский лес» ([Ignatyevskiy les] «El bosque de Ignátievo»). Ambos poemas fueron escritos por Arseniy Tarkovskiy.</p>	<p>En el final del episodio dentro del filme, su madre llora; en cambio, en el guión no describe a su madre llorando, incluso el guión finaliza con el poema «Первые свидания» ([Pervye svidaniya] «Primeras citas»).</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p>La <i>dacha</i> es la concepción que Tarkovskiy tuvo de lo que vivió en su infancia; de tal forma que el reconstruirla formó parte de una regresión hacia su pasado. Por eso es tan claro que se trata de una de las principales imágenes-cristal: él reconstruyó «la casa de mi infancia» o «la casa de mi abuelo» –de ambas formas se refiere a la <i>dacha</i> que reconstruyó a partir de fotografías de Gornung– y, por lo tanto, revivió la casa de los Gorchakov.</p> <p>El interior forma parte de la insistencia por volver a vivir lo que en su sueño recurrente veía una y otra vez y que reconstruye con la mayor</p>





3. INTERIOR
(COLOR)
11:36-13:30

exactitud posible en Ignátyevo, donde vivió con su madre y hermana en los años 1935 a 1937 y donde pasaba los veranos antes de la guerra:



FIG. v.13. *Interior de la dacha de los Gorchakov.* © Lev Gornung, 1935.



FIG. v.14. *Exterior de la dacha de los Gorchakov.* © Lev Gornung, 1935.

Es importante explicar que la madre en este episodio también sostiene un libro. Los libros funcionan como una evasión del mundo real y son los que se

<p>3. INTERIOR (COLOR) 11:36-13:30</p>				<p>mantendrán, a lo largo del filme, como un indicador dominante de la cultura rusa, sobre todo, de la historia familiar de Tarkovskiy, pues de ellos es de donde obtiene su legado familiar por la lectura.</p>
<p>4. EL INCENDIO (COLOR) 13:30-15:45</p>	<p>Los gritos provenientes del exterior de la <i>dacha</i> son –lo indica el guión– del tío de Aleksei, de nombre Pasha, quien llama a Dunia.</p> <p>Una de las evocaciones que el guión permite leer es la descripción de las acciones que se ven por medio de fragmentos de imágenes-tiempo: «[...] regresó y dijo con mucha calma: “Hay un incendio. Sólo no griten”».</p> <p>La descripción del incendio es la siguiente:</p>	<p>En el guión, cuando se reúnen, Tarkovskiy explica que deben estar «todos excepto el joven Vitia: tío Pasha, Dunia, su madre y Klaňka –de 6 años de edad–»; en tanto que en el filme falta la madre de Dunia.</p> <p>Asimismo, en el filme, durante el incendio, la lluvia no estaba planeada, eso fue una decisión tomada por Andrey Tarkovskiy durante el rodaje de la película.</p> <p>No está descrito cuando la madre (María Vishniakova, madre de Tarkovskiy) se humedece el cabello y se sienta a observar el incendio.</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p>En las clases que Tarkovskiy impartió les dijo a sus estudiantes que no sólo debían filmar la naturaleza, sino que con el alma debían filmar la naturaleza, es decir, debían hacer de la naturaleza algo más vivo de lo que ya era.</p> <p>En este fragmento, la naturaleza es, además de una locación, la protagonista, pues define a los actores, a la memoria del autor y forma parte de los sueños y recuerdos del director.</p> <p>Además, en conferencias de prensa, Tarkovskiy explicó que la escena se rodó en un inicio con fuego sin lluvia, pero cuando volvieron a hacer la escena, decidieron añadir ambos para definir un ritmo a cada elemento natural.</p>



<p>4. EL INCENDIO (COLOR) 13:30-15:45</p>	<p>The huge hayloft which stood in the middle of the pasture glowed like a bonfire. The Gorchakovs' hay was burning. There was no wind, and the single column of orange flame languidly rose, illuminating the trunks of birch at the edge of the distant forest.</p> <p>(El pajar enorme que estaba en medio del prado ardía como una vela. El heno de los Gorchakov se estaba quemando. No había viento y las llamas sólidas de color naranja se levantaron iluminando los troncos de abedules en el borde del bosque lejano).</p> <p>Un detalle más es el diálogo entre Pasha y Dunia, quienes dan un esbozo de que quien inició el incendio fue el joven Vitia –como lo nombra en el guión–, sin embargo, no lo aseguran.</p>	<p>El incendio de la <i>dacha</i> de los Gorchakov sí sucede cuando Vitia –el joven que no aparece en la película, pero sí en el guión– accidentalmente prende fuego al heno mientras jugaba con unos fósforos.</p>		<p>Tarkovskiy y su hermana, Marina, cuentan que en su infancia convivían directamente con la naturaleza, ya que su madre insistía en que ellos tuvieran amor y conocimiento de la vida fuera de la ciudad; ella también les enseñaba los nombres de los árboles, flores y frutas.</p> <p>Cuando se ve a la madre en combinación con el fuego y el agua unidos es porque forman parte de una evocación de Tarkovskiy que tiene que ver con la tranquilidad y la inquietud al mismo tiempo.</p> <p>Algunos episodios se retomaron en otras películas que realizó Tarkovskiy años más tarde; por ejemplo, el personaje favorito de Tarkovskiy en la película <i>Nostalgia</i> (1983) tiene el apellido del tío Pasha de este fragmento: el personaje principal de <i>Nostalgia</i> (1983) se llama Andrey Gorchakov.</p>
--	---	---	--	---

EPISODIO III. EL PRIMER SUEÑO ³	ESENCIA			
15:45-19:11	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
7. LA MANO EN EL FUEGO (COLOR) 19:08-19:11	No está contemplado en el guión literario y, por lo tanto, no hay ninguna referencia a la mano frente al fuego.	DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME La mano enfrente del fuego, que es de la pelirroja, sucede en tres episodios: III. El primer sueño; VIII. El instructor militar y XI. Los pendientes. En «El primer sueño» y en «Los pendientes» se muestra de manera instantánea como si se tratara de flashes continuos, como si fuera un estroboscopio; posteriormente, durante la «Conversación con el padre» sí menciona a la pelirroja.	Tercer año de la segunda Guerra Mundial (1943). Este fragmento es sólo el inicio del episodio «El instructor militar» que hace referencia a la segunda Guerra Mundial y, en específico, a 1943, cuando después de dos años del ataque nazi a las fronteras de la Unión Soviética –sobre todo de las dos ciudades sitiadas: Stalingrado y Leningrado–, el 2 de febrero de 1943 se logró la gran victoria de Stalingrado y los alemanes comenzaron la retirada.	La mano remite a la pelirroja y también forma parte de la memoria de Tarkovskiy, pues ella muestra el inicio de una etapa en la trayectoria creativa del autor que tiene que ver con la segunda Guerra Mundial.

³ Este episodio contiene el primero de los cuatro sueños que serán analizados más adelante en «La esencia en los sueños».

EPISODIO IV. CONVERSACIÓN CON LA MADRE	ESENCIA		
19:11-21:25	GUIÓN	CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
<p>8. TELÉFONO (COLOR) 19:11-21:25</p>	<p>iv. «Conversación con la madre» forma parte de un episodio que no se observa en el filme: «El cementerio», que es un monólogo donde se lee lo que Aleksei ve a su alrededor cuando sabe que tiene cáncer –aunque su enfermedad no la menciona en el guión–, además, describe cómo es el inicio del invierno donde vive. Asimismo, se sabe que el departamento está muy cerca de un cementerio que da pie para el monólogo sobre el significado de la muerte y de la vida. Justo a la mitad del monólogo es cuando suena el teléfono. En el guión original, la conversación entre ambos es, en realidad, la confesión de que Aleksei tiene cáncer y enseguida su madre le informa que ha muerto Liza.</p> <p>Por último, las partes omitidas en el diálogo del guión literario de la última versión son: el inicio de la conversación; cuando Aleksei se disculpa y cambia de tema por una pregunta del río Vorona y el final de la conversación.</p>	<p>Posguerra en la URSS (1972).</p> <p>A partir de 1970, por primera vez después de la revolución, sucedió un crecimiento más alto de consumo que de producción. La poca mano de obra y la evolución demográfica obligaron a un crecimiento intensivo de productividad. Sin embargo, para lograrlo, la URSS debía compensar su atraso tecnológico y, por lo tanto, desde 1970 y hasta 1975 inició una apertura acelerada hacia el Occidente: se compraron bienes de equipo, fábricas y cereales para cubrir las insuficiencias agrícolas.</p> <p>En el periodo de Brezhnev se compensaron algunos errores de Jrushchiov, pues se solucionaron las problemáticas respecto a la posesión de uso de suelo, pero se dejó inconclusa la reforma agraria. Aun así, en los años 70, la población soviética empezó a comer mejor y tenía menores problemas para vestirse. El resto de lo «arreglos políticos» sucedieron sólo hasta 1982, cuando Brezhnev murió.</p>	<p>Una de las fuentes de información de Tarkovskiy para realizar el filme fue una entrevista a su madre realizada con una cámara oculta que si bien no se observa en la película de forma directa, sí se ve en la información que proporciona. En este caso, la conversación es un diálogo que se da entre el narrador y la madre de Tarkovskiy, María Vishniakova.</p> <p>Y, aunque en diversos episodios se observa la ausencia del padre, en esta conversación da un dato: su padre los dejó en 1935. En realidad, Synessios dice que Arseniy dejó a la familia en 1937, aunque en una entrevista, Andrey Tarkovskiy especifica que fue cuando él tenía 3 años, es decir, en 1935. Este patrón de conducta es repetido por el mismo Andrey Tarkovskiy en 1970, cuando se divorció de su primera esposa, la abandonó con su primer hijo, Arseniy, y en ese mismo año se casó con su segunda esposa y con ella engendró a su segundo hijo, Andrey.</p>

8. TELÉFONO
(COLOR)
19:11-21:25

Es importante mencionar que hay una referencia a la película *Andrey Rubliov* (1966) que, además de ser la película que le mostró al mundo a Andrey Tarkovski, se presenta durante la ofensiva contra la religión –después de haber sido utilizada durante la segunda Guerra Mundial–.

En 1944 inició de nuevo la propaganda antirreligiosa –todas salvo la Iglesia Ortodoxa Rusa–. Así, en la Unión Soviética buscaban una lucha contra el «imperialismo del Vaticano», incluso querían hacer un Vaticano Ortodoxo: entraron en el Consejo Mundial de las Iglesias y denunciaron al Vaticano. El filme *Andrey Rubliov* (1966) lo realizó en plena etapa de la ofensiva antirreligiosa.

En el mismo departamento de Aleksei, se pueden observar referencias personales, como: un póster de *Andrey Rubliov* (1966), libros y una fotografía de su madre, María Vishniakova:



FIG. v.15. El retrato de María Vishniakova que se observa tres veces durante el filme. © Lev Gornung, 1937.

EPISODIO V. TIPOGRAFÍA	ESENCIA			
21:25-33:11	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
		DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME		
<p>9. LA LLUVIA (ESCALA DE GRISES) 21:25-22:36</p>	<p>Tres de los episodios centrales («Tipografía», «El instructor militar» y «Los pendientes») existieron desde las primeras versiones del guión. En este episodio también hay una cita al pie de página donde explica quién es María Timofeevna Lebiádkina: «Personajes de <i>Los demonios</i>, novela de Dostoyevskiy»; así como la cita de la frase dicha por Liza (Alla Demíдова), en «La disputa»:</p> <p>After living half my life, I lost my way in twilight Woods.</p> <p>(Después de haber vivido la mitad de mi vida, perdí mi camino en el crepúsculo del bosque).</p>	<p>Las diferencias entre el guión y la película en este episodio son pocas, se tratan de detalles como en «La lluvia» cuando muestra su identificación y le dice al policía: «Tengo prisa» y en el filme ella no habla mientras corre debajo de la lluvia; en el mismo fragmento, él la describe sin abrigo y en la película sí lo usa.</p> <p>En el filme, cuando Térejova (la actriz del personaje de la madre) camina en el corredor se escucha el poema</p>	<p>Pre-guerra (1935).</p> <p>La <i>intelligentzia</i> es el inicio del populismo de donde se arrastraron las tendencias más radicales de la sociedad europea para deshacer a la «mala patria» (cabe mencionar que en la Rusia zarista dos hombres de cada cinco sabían leer y una mujer de cada cinco). Sin embargo, aquellos populistas –y sus herederos posteriores– creían que el pueblo sólo pedía que lo despertaran contra la autocracia y consideraban a la revolución como una única salida; de ahí que en este episodio se haga una referencia importante a <i>Los demonios</i>, de Dostoyevskiy, pues es él quien los describe en esta novela bajo las ideas explosivas revolucionarias del positivismo militante y del nihilismo nietzscheniano.</p>	<p>A lo largo de la película se pueden observar referencias a la literatura, las cuales, de acuerdo con el mismo Tarkovskiy, quien le enseñó y a quien le debe todo es a su propia madre.</p> <p>María Vishniakova lo enseñó a tener parte del potencial literario que tenía ella e intentó cultivar su talento; su determinación fue que él debía convertirse en un artista cuya habilidad no debía ser poca. Tarkovskiy siempre dijo que pese a la influencia de su padre de forma genética y en un nivel inconsciente, siempre estaría en deuda con su madre, pues todo en su vida estaba conectado con ella. Por eso, durante el episodio «Tipografía», Liza ataca a María por medio de Dostoyevskiy, la compara con María Timofeevna Lebiádkina (Марья Тимофеевна Лебядкина), personaje de <i>Los demonios</i>, de Dostoyevskiy.</p>

<p>9. LA LLUVIA (ESCALA DE GRISES) 21:25-22:36</p>	<p>donde anota: «Incipit del <i>Infierno</i> de Dante».</p>	<p>«С утра я тебя дожидался» ([S utra ya tebya dozhidalsya] «Por la mañana te estaba esperando»); en el guión el poema no está incluido. Asimismo, tampoco estaba contemplado el estado psicológico de la madre cuando se baña.</p> <p>Dos detalles importantes ocurren en «La disputa»: primero, cuando susurra cuál fue el error que creyó haber cometido —lo que susurra no está dicho en el filme—, dice dentro del diálogo que se trata de una publicación para Iosif Vissariónovich Dzhugashvili (Иосиф Виссарионович Джугашвили), es decir, Stalin; y, segundo, la mención de Stalin tampoco estaba incluida en las versiones rusas del guión.</p>	<p>Asimismo, este episodio tiene relación con aquella <i>intelligentzia</i> que ya no estaba permitida durante el periodo de Lenin, pues la ofensiva cultural —cuyo inicio fue con el fusilamiento del poeta Nikolay Gumiliov y el exilio de Maxim Gorkiy en 1921— fue organizada y supervisada por el mismo Lenin, quien condenó a oficiales de marina, a científicos y a otros contrarrevolucionarios. Él mismo elaboró la lista de filósofos «sólo para llamar la atención» e intimidar a la <i>intelligentzia</i> que habían heredado desde Tolstoy y Dostoyevskiy.</p> <p>En agosto de 1922 (durante la guerra civil y la persecución de algunos intelectuales), Trotskiy declaró:</p> <p>Los elementos que expulsamos no tienen, en sí, ningún valor político, pero representan un arma potencial entre las manos de nuestros enemigos eventuales. En caso de nuevas complicaciones militares [...] se tornarían agentes del enemigo. Y a fuerza tendríamos que fusilarlos. Preferimos adelantarnos, expulsándolos de manera anticipada. Espero que reconozca la humanidad de nuestra actitud preventiva.⁴</p>	<p>La madre de Tarkovskiy trabajó como correctora de originales en la primera imprenta de Obrastsovo, localizada cerca de su departamento de Moscú. Y en el episodio v. Tipografía, aunque se observa que fue despedida por cometer un error a pesar de haberlo corregido cuando aún estaba en las pruebas, no fue real en la vida de la madre. La situación le ocurrió a otra correctora, sin embargo, en su caso la consecuencia fue menor, ya que los errores en publicaciones oficiales estaban considerados crímenes políticos durante la época estalinista.</p> <p>En las paredes se pueden ver pósters con lemas de la época y dos de los personajes que se distinguen son los más temidos en el sistema: Félix Dzerzhinskiy, la cabeza del Cheka desde 1919 hasta su muerte en 1926, y Stalin.</p> <p>Al final del episodio, mientras María camina en el pasillo de Mosfilm —donde fue filmado—, se escucha el poema de Arseniy Tarkovskiy «Te esperé ayer desde el alba» («С утра я тебя дожидался вчера»)</p>
--	---	---	---	---

⁴ Jean Meyer, *op. cit.*, p. 172.

<p>9. LA LLUVIA (ESCALA DE GRISES) 21:25-22:36</p>		<p>Aunque al principio los bolcheviques habían tolerado las manifestaciones de la <i>intelligentzia</i>, en 1922 inició la persecución a todos aquellos que mencionaran la lucha de clases, incluso los escritores y pintores debían acatar las órdenes y ejercer sin mencionar el marxismo. Sin embargo, en 1924, con la NEP (Nueva Política Económica; en ruso: Новая экономическая политика [Novaya ekonomicheskaya politika]) ya no se podían publicar los libros editados en 1921 o 1922.</p> <p>Asimismo, para el control de esas actividades (científicas, intelectuales y artísticas) se creó la Dirección General de Arte y Literatura destinada a hacerse famosa bajo el acrónimo de Glavlit (Главное управление по делам литературы и издательств ([Glavnoe upravlenie po dielam literatury i izdatelstv]).</p> <p>De tal modo que en 1935 y, en general, en los años 30, el escritor, artista o científico que deseaba ejercer, debía seguir las normas del gobierno o ejercer sólo para sí mismo para evitar problemas con las autoridades soviéticas y para no ser perseguido.</p>	<p>[S utra ia tebia dozhidalsia vchera, 1941], que tiene relación con el prólogo del filme: es una búsqueda de libertad para hablar; mientras la madre –en el filme– mantiene un estado psicológico profundo e indescriptible, se escucha el sonido del poema.</p>
---	--	--	--

<p>9. LA LLUVIA (ESCALA DE GRISES) 21:25-22:36</p>			<p>La NEP, luego de la muerte de Lenin y con la llegada de Stalin, fue sustituida con los planes quinquenales y la literatura también fue uno de los aspectos principales del «frente ideológico», así que la persecución de la <i>intelligentzia</i> continuó en el periodo stalinista. A partir de 1929, la RAPP (Российская ассоциация пролетарских писателей [Rossiyskaya assotsiatsiya proletarskiĭ pisateleiĭ] Asociación de Escritores Proletarios de Rusia) acabó con la literatura y la censuró, pues en las imprentas sólo se publicaban ideas que apoyaran las del Partido Comunista.</p> <p>La importancia de este episodio es la época del terror de Stalin que se recrea dada la importancia de la propaganda política escrita en la Unión Soviética.</p>	
<p>10. LOS TALLERES (ESCALA DE GRISES) 22:36-27:56</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>



<p>11. LA DISPUTA (ESCALA DE GRISES) 27:56-33:07</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>
<p>12. EL INCENDIO (COLOR) 33:07-33:11</p>	<p>En el guión se retoma la última frase del fragmento «El incendio»: No había viento y la llamas sólidas de color naranja se levantaron lánguidamente iluminando los troncos de los abedules en el borde del bosque lejano.</p>	<p>Pre-guerra (1935). Al igual que el episodio «La granja», lo que sucedía en este periodo tiene relación con la colectivización de tierras, la hambruna de 1932-1933 y las deportaciones.</p>	<p>La repetición en tres segundos de «El incendio» visto desde un punto lejano en el bosque forma parte de las imágenes-cristal que Tarkovskiy coloca en algunos fragmentos de la película como si se tratara de recuerdos efímeros, apenas asequibles.</p>	



EPISODIO VI. LOS ESPAÑOLES	ESENCIA			
33:11-40:52	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
	DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME			
<p>13. CONVERSACIÓN CON NATALIA (COLOR) 33:11-35:23 Y 35:40-36:07</p>	<p>Este fragmento está compuesto por el diálogo entre Aleksei y Natalia y por las reacciones emocionales de Natalia frente al espejo.</p> <p>En el guión, este fragmento está separado del episodio de los españoles.</p>	<p>A diferencia del filme, en el guión se omiten los siguientes detalles: el recuerdo que tiene Aleksei de Dunia cargando a su hermana cuando eran niños; su madre con el tío Pasha caminando hacia la dacha; la conversación de los españoles y el inicio del siguiente fragmento «Crónica Palomo Linares».</p>	<p>Posguerra (1970-1973).</p> <p>Este fragmento, al igual que «Conversación con la madre», se sitúa en el periodo final de Brezhnev (1970-1975), donde se compensaron algunos errores de Jrushchiov y, aunque se continuó con las ideas del Partido Comunista, los «arreglos políticos» permitían que la población rusa pudiera alimentarse mejor, tuviera menores problemas para vestirse y, aunque era complicado poseer una vivienda, este episodio se sitúa en el departamento de Aleksei, donde recuerdan la época de la Guerra Civil española.</p>	<p>Esta conversación parece sí haber existido, puesto que es un fragmento en el cual Tarkovskiy compara a Natalia, exesposa de Aleksei, con la madre, María.</p> <p>Tarkovskiy dejó a su primera esposa, Irma Raush, y a su hijo, Arseniy, cuando conoció a Larisa Kizilova; sin embargo, a pesar de estar casado con Larisa, tuvo que pasar por cinco años de culpa e indecisión; esto es revelado en este fragmento, ya que se trata de peleas que se refieren a sus conductas: una culpa que tiene respecto a su madre, quien en lugar de buscar un esposo nuevo se dedica a cuidarlos (a él y a su hermana, Marina) y el abandono de él mismo con su esposa e hijo.</p> <p>Tarkovskiy era adorador de la historia de arte y, en este caso, de</p>



<p>13. CONVERSACIÓN CON NATALIA (COLOR) 33:11-35:23 Y 35:40-36:07</p>				<p>Leonardo da Vinci, de quien se empieza a observar una doble visión respecto a la <i>Ginevra de Benci</i>, con ésta logra una comparación de esposa y madre y de polos opuestos.</p>
<p>14. CRÓNICA: PALOMO LINARES (ESCALA DE GRISES Y COLOR) 35:23-35:40</p>	<p>En el guión, la referencia a los españoles inicia con una conversación entre una mujer y su esposo en la que ambos recuerdan lo que vivieron durante la Guerra Civil española y las consecuencias que ésta provocó en ellos; también discuten si deben o no regresar a su patria.</p> <p>Los españoles conversan sobre una visita que tuvieron a su país natal; comparan lo que era España antes y después de la Guerra Civil. La locación del diálogo es un café en la esquina de las calles Stoleshnikov y Petrovka.</p>	<p>«Crónica: Palomo Linares»; «Los españoles» y «Noticiarios españoles y globos aerostáticos» son de los fragmentos con mayores diferencias respecto al filme: el guión habla de 4 hombres –en el filme son también 4– y una mujer –en el filme son 3–; el nombre de ella en el guión es María –en el filme es Luisa–; en el diálogo nunca menciona a Palomo Linares, sino a Gómez, un futbolista; en el guión no hace referencia a los fragmentos de noticiarios, sino a la guerra y muchos de los recuerdos de los españoles descritos en el guión se sustituyen por los noticiarios.</p>	<p>Pre-guerra (Guerra Civil española: 1936-1939).</p> <p>1) En 1936, la Guerra Civil española había empezado; Hitler y Mussolini daban apoyo militar a Franco y, dada la farsa del plan europeo, Stalin optó a favor de una ayuda concreta para la república española, puesto que una victoria de los apoyados por Hitler pudo significar un régimen profascista y, por lo tanto, la libertad para que Hitler atacara hacia el este: el Báltico y Ucrania.</p> <p>Es decir, el apoyo soviético a los republicanos españoles fue rápido, inició a finales de agosto, principios de septiembre (la guerra inició el 17 de julio), pues en dos meses llegaron asesores soviéticos a España,</p>	<p>La vida personal de Tarkovskiy respecto a la Guerra Civil española tiene más que ver con el contexto en el que vivió: la época de la guerra es recordada como una marca en la vida del autor, de tal modo que siempre se muestra en la vida personal de Tarkovskiy tanto en literatura como en sus filmes –la vida de un niño en la guerra es lo principal en la película <i>La infancia de Iván</i> (1962)–.</p> <p>Y dado que la guerra es uno de los momentos más difíciles para el autor, el episodio de los españoles se relaciona con lo que vivió Tarkovskiy: los compatriotas rusos-soviéticos tenían un recordatorio con los españoles (aquellos que vivían en su patria) acerca de la tragedia de la guerra.</p> <p>Tarkovskiy mantenía los episodios y los fragmentos referentes a la guerra</p>



<p>14. CRÓNICA: PALOMO LINARES (ESCALA DE GRISES Y COLOR) 35:23-35:40</p>	<p>Lo que coincide del filme con el guión es la huida de María –Luisa en la película–. En el guión se complementa con una conversación posterior que se refiere a la duda de regresar o no a las ruinas de España y, por último, hay un pequeño monólogo de Aleksei en el que describe cómo él vivió la guerra con su madre y su hermana.</p> <p>Al final del episodio hay una referencia al barco Ordzhonikidze:</p> <p>The ship Ordzhonikidze was slowly turning about, smoothly and heavily, towards her berth at Odessa. Black-eyed children clung to the gangways and filled the upper deck and portholes. The march of the international</p>		<p>les enviaron tanques y aviones que salvaron Madrid y aseguraron la victoria de la república, aunque al final esa ayuda fue costosa puesto que en 1937 se transformó en ayuda económica.</p> <p>En palabras de Jean Meyer: «Tanto para Hitler como para Stalin, la guerra sirvió de diversión»⁵, ya que más tarde Stalin se alió con Hitler.</p> <p>2) El crucero Ordzhonikidze se refiere a Lionel Crabb (un marino real), quien desapareció en la misión de investigar en 1956 al crucero que llevaba a Nikita Jrushchiov y a Nikolay Bulganin a una misión diplomática en la Gran Bretaña. Asimismo, se refiere por sí solo al crucero Ordzhonikidze ocupado por Jrushchiov.</p>	<p>como decantadores de la tensión de ésta; la imagen es la forma que utiliza para comunicar el resultado catastrófico de esa época (incluyendo de esta manera a la segunda Guerra Mundial) en el alma de un niño – como lo era él en esta etapa–.</p> <p>Por último, así como en su vida personal, los niños que abordaban el barco hacia la Unión Soviética simbolizaban la separación de padres e hijos.</p>
---	--	--	--	---

⁵ *Ibid.*, p. 333.



<p>14. CRÓNICA: PALOMO LINARES (ESCALA DE GRISES Y COLOR) 35:23-35:40</p>	<p>brigades could be heard on deck, at the jetty, thudding between the loudspeakers which were hung outside every tall building of the port.</p> <p>(El barco Ordzhonikidze fue girando lentamente alrededor, suavemente y fuerte, hacia su puesto de ataque en Odessa. Niños de ojos negros se aferraban a las pasarelas y llenaban la cubierta superior y las portillas. La marcha de las brigadas internacionales podía ser escuchada en la cubierta, en el embarcadero se escuchaba el golpeteo entre los altavoces que estaban colgados afuera, en cada rascacielos del puerto).</p> <p>Por último, la primera versión del guión (escrita en 1968 y</p>			
---	--	--	--	--



<p>14. CRÓNICA: PALOMO LINARES (ESCALA DE GRISES Y COLOR) 35:23-35:40</p>	<p>revisada en 1970) no incluía la batalla de campo Kulikovo (sustituida en el episodio de «Leonardo da Vinci» y obtenida del guión del filme <i>Andrey Rubliov</i>) y tampoco incluía a los españoles.</p>			
<p>15. LOS ESPAÑOLES (ESCALA DE GRISES Y COLOR) 36:07-38:42</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>
<p>16. NOTICIARIOS ESPAÑOLES Y GLOBOS AEROSTÁTICOS (ESCALA DE GRISES) 38:42-40:52</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>

EPISODIO VII. IGNAT Y NATALIA	ESENCIA			
40:52-49:49	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
17. LEONARDO DA VINCI (COLOR) 40:52-42:16	En el guión, Tarkovskiy incluyó varios pasajes de la descripción de Leonardo da Vinci sobre cómo pintar una escena de una batalla y los intercaló con una descripción de la demolición de la iglesia Simonov en Yúryevetz.	Para Tarkovskiy era importante incluir los episodios de Leonardo da Vinci, sin embargo, en Mosfilm consideraron el episodio irrelevante y le pidieron que lo cortara; de tal modo que en el filme fue reemplazado por el documental, la carta de Pushkin leída por Ignat y estos extractos de Leonardo se convirtieron en la presencia del libro del mismo autor que contiene dibujos y pinturas (incluida la de la <i>Ginevra de Benci</i>).	Posguerra (1970-1973). Este periodo de posguerra fue de arreglos políticos y, en especial, se dio un crecimiento intensivo de productividad con la ayuda de la mano de obra. La población rusa tenía mejores oportunidades para alimentarse y vestirse. En específico, este episodio tiene relación con una referencia al pasado (mucho antes de la guerra y de la prerrevolución). De ahí que se indique primero a Leonardo da Vinci (1452-1519) y después a Pushkin (1799-1837), a Chaadayev (1794-1856) y a Ajmátova (1889-1966).	El objetivo de Tarkovskiy al hacer cine fue igualar las artes, es decir, el cine tenía que estar en el mismo nivel que las otras artes. De ahí que en sus filmes utilizara poemas de su padre, menciones literarias y, sobre todo, pinturas. En <i>Tempo di Viaggio</i> (1982), Tonino Guerra le preguntó a Tarkovskiy lo siguiente: Si tuvieras que hablarle a los grandes directores de ayer y hoy, ¿por qué razones agradecerías a cada uno de ellos lo que consideras que te han aportado?». Andrey Tarkovskiy respondió: «Para empezar, tengo que recordar... no, no recordar, pues siempre lo tengo presente al ingenioso Dovzhenko, Alexander Dovzhenko, La Tierra (1930). Un director excepcional. En aquella época de películas mudas, él hacía milagros, en mi opinión: cine poético. Robert Bresson siempre me ha acostumbrado y atraído con su ascetismo. Me parece que es el único director del mundo que ha

<p>17. LEONARDO DA VINCI (COLOR) 40:52-42:16</p>		<p>Algunas de las pinturas y dibujos de Leonardo da Vinci que se ven en el filme son:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Autorretrato 2) Busto de Guerrero 3) Isabel de Este 3) Cabeza de mujer (La Scapigliata) 4) Cabeza de Cristo 5) Ginevra de Benci 6) Virgen y el Niño con Santa Ana y el joven San Juan 7) La Virgen y el Niño con Santa Ana 8) Cabeza de una niña <p>En agosto de 1971, Tarkovskiy decidió añadir la batalla de campo Kulikovo al filme y quería hacerlo paralelo a la destrucción de la iglesia Simonov; aun así, cuando lo añadió, lo yuxtapuso con la descripción de Leonardo.</p>		<p>alcanzado la sencillez absoluta en el cine. Ha sido alcanzada en la música con Bach, en el arte [pictórico] con Leonardo. Como escritor Tolstoy... para mí es Tolstoy. Por eso para mí siempre ha sido un ejemplo de sencillez ingeniosa. Ascetismo».</p> <p>Para Tarkovskiy, Leonardo da Vinci ocupaba un lugar favorito en su jerarquía artística.</p> <p>En el filme, el álbum de pinturas y dibujos de Leonardo forma parte de una herencia generacional de padre a hijo. En este primer fragmento se observó en el filme que Ignat hojeaba el libro en el departamento de su padre, Aleksei; más tarde, en «Pelea en el bosque», Aleksei hojeaba el mismo libro en una mesa de madera antes de que su padre apareciera: la relación de ambos fragmentos es directa con la vida de Tarkovskiy, ya que Arseniy solía pasar su tiempo con el pequeño Andrey; Arseniy lo enseñaba a estudiar arte y Tarkovskiy hizo lo mismo con su segundo hijo, Andrey.</p> <p>El retrato de <i>Ginevra de Benci</i>, Tarkovskiy mismo explica que es ambivalente: la mujer es bella y al mismo tiempo repele.</p>
--	--	---	--	--



<p>18. IGNAT Y NATALIA (COLOR) 42:16-44:34</p>	<p>En el guión se lee el diálogo entre Natalia e Ignat; no describe el departamento de Aleksei y sí describe el <i>deja vu</i>, pero como si se hubiera tratado de un <i>shock</i>.</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>
<p>19. LA CARTA (COLOR) 44:34-48:58</p>	<p>Así como la descripción de Leonardo da Vinci sobre cómo pintar una batalla, la carta de Pushkin también es utilizada en <i>El espejo</i> (1974) para sustituir «La destrucción de la iglesia Simonov» y «Cómo pintar una batalla de Da Vinci».</p> <p>En el guión describe el libro de donde Ignat lee la carta; por ejemplo: el color del separador que apartaba las páginas de la carta era azul, además, el libro era viejo, estaba usado y las páginas estaban ennegrecidas, un detalle más del libro era que estaba escrito a mano con una caligrafía que se usaba durante la época prerrevolucionaria.</p> <p>La carta está citada de la siguiente manera: «Carta de Pushkin a Chaadayev, 1836. Copiada por mí en agosto 1838».</p>	<p>Posguerra (1970), aunque se refiere a los años 1836 y a la vida de Anna Ajmátova (1889-1966).</p> <p>Según Jean Meyer en <i>Rusia y sus imperios</i>, la carta donde Pushkin (1799-1837) responde la primera carta filosófica de Piotr Chaadayev (1794-1856) explica que los males de la sociedad se deben al avance del cristianismo bizantino y al abandono de la civilización de la Iglesia católica. Como resultado, Chaadayev fue declarado loco y lo colocaron bajo atención médica. Su publicación, aun así, desató las dudas de los rusos que miraban hacia el occidente.</p> <p>Ambos, Pushkin y Chaadayev, fueron predecesores del «siglo de plata» (1890-1930), nombrado así por los historiadores de la literatura, puesto que se trataba de un «Renacimiento» en la URSS que tuvo un desarrollo importante en la ciencia, la filosofía, la literatura,</p>	<p>El amor por la literatura que le obsequiaron sus padres a Tarkovskiy y la historia se mezclan en el fragmento: una de las mujeres que se ven en el filme cuando Ignat lee la carta que Pushkin envió al filósofo Piotr Chaadayev (escrita en 1836) es una referencia a la poeta Anna Ajmátova (por su vestimenta y cabello); la explicación de Tarkovskiy fue que ella uniría el tiempo (del presente al de la carta).</p> <p>Ajmátova es una persona con un peso enorme en la vida de Tarkovskiy, ya que su padre, Arseniy, fue quien le enseñó a leer –en un sentido profundo– y a disfrutar de poetas como Blok, Mandelshtam, Pasternak, Zabolotski y, por supuesto, Ajmátova; por eso era importante añadirla para el propio Tarkovskiy, dicho por él mismo durante la entrevista con Jerzy Illg y Leonard Neuger en 1985:</p> <p>Por supuesto, uno no puede imaginarlo [a Arseniy Tarkovskiy] apartado de la tradición poética rusa, de aquella línea de Blok, Ajmátova, Mandelshtam, Pasternak, Zabolotskiy. Para mí esto era muy</p>

<p>19. LA CARTA (COLOR) 44:34-48:58</p>		<p>las artes, la religión y la política. Fue «la puesta al corriente» con las demás vanguardias del mundo.</p> <p>El simbolismo en la poesía rusa triunfa en 1900 y en 1910 con tres generaciones de escritores: la primera conformada por Konstantin Balmont, Valeriy Briusov, Zenaida Gippius, Fiodor Sologub, Inokentiy Annenski; la segunda por Alexander Blok, Andrey Biely, Venceslav Ivanov, y la tercera por Nikolay Gumiliov (a quien fusilan por órdenes de Lenin en 1921 por participar en un complot), Ana Ajmátova, Vladislav Jodasevich y Osip Mandelshtam.</p> <p>La carta que lee Aleksei a una de las dos mujeres desconocidas (quien hace referencia a la poeta Anna Ajmátova) tiene relación con la evolución y el relativismo, los artistas del siglo de plata no contestaban preguntas de Rusia ni del imperio, sólo indicaban un cambio en la URSS (cabe mencionar que Bunin, a quien Tarkovskiy cita en su diario, también escribió durante el siglo de plata en Rusia).</p>	<p>importante, de alguna manera recibí todo esto de mi padre.⁶</p> <p>De manera personal, Tarkovskiy tuvo problemas con Yermash respecto a esta carta, incluso dentro de la lista donde especificaban las modificaciones de la película, el punto cuatro explica: «Cortar algo de la carta de Pushkin, así como el final místico de la secuencia»; sin embargo, no lo recorrió y, en su lugar, dejó la cita completa.</p> <p>En la entrevista con Jerzy Illg y Leonard Neuger, Andrey Tarkovskiy explicó que no podía dar respuestas a todo lo que había resultado dentro de la película y una de ellas era que la abuela debía reconocer a Ignat puesto que eran iguales él y su padre cuando tenían la misma edad (incluso es actuado por el mismo actor). Andrey Tarkovskiy explicó lo siguiente refiriéndose al fragmento:</p> <p>Esta no es una retrospectiva regular. Hay muchas más complicaciones que ni yo mismo entiendo por completo. Por ejemplo, para mí era muy importante el hecho de que mi madre estuviera en algunas escenas. Hay un episodio en el filme en el cual el niño, Ignat, está sentado...</p>
---	--	---	---

⁶ Illg Jerzy y Leonard Neuger, «I'm Interested in the Problem of Inner Freedom», entrevista a Andrey Tarkovskiy en Estocolmo, 1985. Disponible en: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/interview.html> [Consultado durante mayo de 2012-junio de 2012.]



<p>19. LA CARTA (COLOR) 44:34-48:58</p>		<p>Mientras que las referencias a Boris Pasternak se refieren a un poeta y novelista ruso a quien Stalin, cuando le transmitieron el expediente en contra del poeta, le dio la siguiente sentencia: «Dejen en paz a ese habitante de los cielos»⁷. Así que Pasternak, durante la época soviética, escribe sobre una guerra en <i>Doctor Zhivago</i> como la liberación que no llegó a ser victoria.</p> <p>En cuanto a Anna Ajmátova (1889-1966), la Grande, además de un puente de Da Vinci, Pushkin y Chaadayev y, por último, Tarkovskiy, es la representación de otra etapa soviética más: ella no fue arrestada ni deportada en la época leninista, sino que su primer esposo, Nikolay Gumiliov, fue fusilado por órdenes de Lenin. El segundo esposo de Ajmátova, Nikolay Punin, fue arrestado tres veces y fue enviado a un campo de concentración junto con el hijo de Ajmátova, Lev Gumiliev. Así que Punin murió en el campo de concentración y Lev Gumiliev pasó 10 años ahí. Ajmátova fue</p>	<p>Ignat, no... ¿cuál era su nombre? –el hijo del autor– está sentado en el cuarto vacío de su padre, en el presente, en nuestros tiempos. Este es el hijo del narrador, aun así el niño interpreta a ambos: al hijo del autor y al autor cuando era un niño. Y mientras está sentado ahí, escuchamos el timbre de la puerta, la abre y una mujer entra y dice: «Oh, creo que me equivoqué» –estaba en la puerta equivocada. Ella es mi madre. Y es la abuela de este niño que le abre la puerta. Pero, ¿por qué [ella] no lo reconoce?, ¿por qué él [el niño, tampoco] la reconoce si es su nieto? –uno no tiene ni la menor idea. Esto es, porque primeramente, nunca fue explicado en la propuesta ni en el guión literario y después, incluso para mí no estaba claro.⁸</p> <p>Por último, por segunda ocasión se observa la fotografía realizada por Lev Gornung a su madre como un recuerdo persistente.</p>
---	--	--	---

⁷ Iósif Stalin, *apud* Jean Meyer, *ibid.*, p. 259.

⁸ Ilig Yerzy y Leonard Neuger, *op. cit.*

<p>19. LA CARTA (COLOR) 44:34-48:58</p>		<p>castigada con la prohibición de publicar sus poemas hasta 1961.</p> <p>Éste es un verso del poema Реквиема (Réquiem), de Anna Ajmátova:</p> <p>Эта женщина больна, Эта женщина одна, Муж в могиле, сын в тюрьме, Помолитесь обо мне.</p> <p>[Éta zhenschina balná, Éta zhenschina adná, Muzh v maguúlie, syn v tyurmie, Pamalítés aba mnié]</p> <p>Esta mujer está enferma, Esta mujer está sola, Marido en la tumba; hijo en la prisión, Recen por mí.</p>	
<p>20. CONVER- SACIÓN CON EL PADRE (COLOR) 48:58-49:49</p>	<p>No hay diferencias entre el filme y el guión.</p>	<p>Posguerra (1973).</p> <p>De 1970 a 1975 son los años de «arreglo político» de Brezhnev. Además, en esta conversación hay una reminiscencia al año 1943 (época de guerra) cuando, después de dos años, Rusia empieza a triunfar sobre el nazismo.</p>	<p>Véase el episodio VIII. El instructor militar, puesto que la referencia personal de este fragmento envía hacia la época de guerra.</p>



EPISODIO VIII. EL INSTRUCTOR MILITAR	ESENCIA			
49:49-1:03:27	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
21. EL TIRO (COLOR) 49:49-56:32	En el guión hay fragmentos que detallan la siguiente información: 1) la clase en la que estaba Aleksei era la 4B; 2) la descripción del instructor militar detallaba que había sido gravemente herido en la guerra y que había perdido una parte del cráneo; 3) las burlas o respuestas que le hacían al instructor militar: «If you knew how to shoot you would not have ended up with a	DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME La aparición de la pelirroja no es tan clara como en el filme. Incluso sólo es mencionada en el fragmento anterior: «Conversación con el padre».		
			<p>Guerra (1943).</p> <p>Cinco meses después de la Guerra Civil española (1939), Stalin decidió hacer un pacto de paz con Hitler con el fin de no ser atacados antes de tiempo. Además, Stalin estaba consciente de que la poda del ejército que realizó en 1937 y 1938 no sería efectiva en caso de ser atacados por Alemania. Su finalidad: desarmarla con un pacto.</p> <p>Stalin decidió hasta el verano de 1940 la apertura de academias militares que en 1941 tendría un 75% de cuadros militares y un 70% de los políticos. Aun así, tendrían menos de un año de preparación y no poseerían la capacidad de enfrentar a un ejército alemán bien armado y equipado.</p>	<p>Para Tarkovskiy la guerra significaba la separación de la gente amada:</p> <p>Cuando la gente me pregunta acerca de qué soñaba en mi infancia, puedo contestar una sola cosa con seguridad: esperábamos que la guerra llegara a su fin. Yo sólo tenía dos pensamientos: quería que mi padre regresara y que la guerra acabara.⁹</p> <p>Incluso, para hacerlo tan parecido a lo que vivió, consultó a expertos en guerra para crear la herida de la cabeza del militar (cabe mencionar que durante la época soviética, todas las películas sobre la guerra tenían en la producción un consultor militar y ningún filme salía a la pantalla sin revisión previa por los peritos).</p>

⁹ Natasha Synessios, *op. cit.*, p. 64.

<p>195 — ❖ —</p> <p>21. EL TIRO (COLOR) 49:49-56:32</p>	<p>hole in your head» («Si hubieras sabido disparar, no hubieras terminado con un hoyo en tu cabeza»); 4) la división de niños que había: los locales y los que habían sido evacuados de Moscú y de Leningrado —ahora San Petersburgo—; 5) lo que debían cantar mientras eran entrenados por el instructor militar y, 6) el suceso de la granada que debido a una caída previa Tarkovskiy no necesitó aventarse al suelo en cuanto gritan: «¡Al suelo!».</p> <p>Asimismo, Tarkovskiy, en la última edición del guión, añadió que el pelirrojo provenía del sitio de Leningrado (en versiones rusas no está explícito).</p>		<p>En 1941, los alemanes habían avanzado de 10 a 60 kilómetros de la frontera e imposibilitaban a la defensa soviética, porque, en realidad, el Ejército Rojo no estaba preparado para la defensiva contra la Alemania nazi.</p> <p>Hitler, quien, ilusionado por sus victorias en Europa durante los años 1939 y 1940, envió a su ejército sin ropa ni equipo de invierno. Así que en 1941 los alemanes ya habían conseguido llegar hasta los suburbios de Leningrado, Moscú, el Donetsk y Bakú, aunque nunca lograron tomar estos centros vitales del país. En realidad, las metas de Hitler eran los recursos naturales: el carbón, el acero y el petróleo.</p> <p>En noviembre de 1941, la URSS parecía ya había llegado a un punto crítico. Los alemanes ya habían atacado dos ciudades en específico: Leningrado y Stalingrado. Al no lograr la toma de Leningrado, lo sitiaron por casi 900 días. Los soviéticos construyeron una intrincada defensa alrededor de la ciudad, ocultaron edificaciones históricas con redes. Durante el cerco, Dmitriy Shostakovich, compositor ruso, creó su séptima sinfonía —también conocida como la «Sinfonía de Leningrado»— y demostró la actitud</p>	<p>En este fragmento Tarkovskiy retomó una de las actividades que realizaba de pequeño en época de guerra: el tiro con rifle. En Yúryevetz Andrey aprendió a disparar un rifle y aunque no existió nunca el episodio del instructor militar, sí conoció a un instructor militar en su escuela y sí vivió la visita del grupo de niños de Leningrado, pues se detuvieron unos días en Yúryevetz, ya que se dirigían al Volga. De tal modo que lo imposible para Tarkovskiy fue olvidar sus rostros demarcados y de terror. Por eso, 30 años más tarde el episodio surgió como un recordatorio del precio de una guerra en el alma de los humanos.</p> <p>El instructor militar es sustancial, ya que forma parte de dos recuerdos específicos: el primer amor de Aleksei (como si se tratara de un retrato de la Ginevra); y de la guerra (de ahí su apodo Контуженный ([kontuzheniý] el Contuso por la detonación).</p> <p>La idea inicial de Tarkovskiy era escribir las memorias que lo habían asolado y todo el filme había surgido a partir de una novela sobre la evacuación y el instructor militar.</p>
---	--	--	---	--

21. EL TIRO
 (COLOR)
 49:49-56:32

que tenían los habitantes de la ciudad ante las condiciones del ataque nazi. Actualmente, los sobrevivientes repiten: «¡Troya cayó, Roma cayó, Leningrado no cayó!».

En 1941, las tropas nazis estaban a sólo 25 kilómetros del centro de Moscú. Los soviéticos enviaron reclutas y voluntarios, incluyendo batallones de mujeres para defenderse de las tropas alemanas, pues Hitler había enviado sus fuerzas hacia dos direcciones: Stalingrado, sobre el río Volga; y hacia el Cáucaso, sobre Bakú.

A fines de 1942 empezó la batalla de Stalingrado y después de más de dos meses de combates, Paulus –Hitler lo envió y le prohibió la retirada cuando aún era posible– se rindió en febrero de 1943. Esa victoria significó el inicio del fin de la guerra, pues después de la retirada, aunque los alemanes intentaron otro ataque, ya no lo lograron.

El 27 de enero de 1944 levantaron el llamado «bloqueo de Leningrado», conocido así y mencionado por Asafiev, el pelirrojo huérfano, como una representación más de los niños que vivieron el «sitio de Leningrado», es decir: el ataque más largo y más cruel de la segunda Guerra Mundial, pues volvió a la gente caníbal si es que quería sobrevivir. Fueron 870 días los que estuvo sitiado

<p>21. EL TIRO (COLOR) 49:49-56:32</p>			<p>Leningrado y había muerto aproximadamente un millón de personas. Después de aquella ciudad sitiada, el Ejército Rojo expulsó a todos los alemanes que tenían los territorios rusos ocupados.</p>	
<p>22. NOTICIARIOS INTERNACIONALES</p> <p>EN EL FILME, ESTE FRAGMENTO ESTÁ DIVIDIDO EN LOS SIGUIENTES:</p> <p>1) SOLDADOS EN EL LAGO SIVASH (ESCALA DE GRISES) 56:32-56:42</p> <p>2) ASAFIEV (COLOR) 56:42-57:00</p> <p>3) SOLDADOS EN EL LAGO SIVASH (CONTINUACIÓN) (ESCALA DE GRISES) 57:00-1:00:05</p> <p>4) ASAFIEV (CONTINUACIÓN) (COLOR) 1:00:05-1:00:39</p> <p>5) NOTICIARIOS (ESCALA DE GRISES) 1:00:39-1:01:30</p>	<p>En el guión todos los noticiarios son una sustitución tanto de la batalla de campo Kulikovo, como de la destrucción de la iglesia de Simonov y de la mención al crucero Ordzhonikidze.</p>	<p>En el guión no está el poema «Жизнь, жизнь» ([Zhizn, zhizn] «Vida, vida») que retoma de su padre, Arseniy Tarkovskiy, cuando el ejército rojo cruza el lago Sivash.</p> <p>Las imágenes de los noticiarios demuestran, como dice el mismo Tarkovskiy, el último esfuerzo humano. En el filme se ve el final de la guerra (un disparo de cañón); el golpe de Praga en 1948; el cuerpo de Hitler; el desfile del día de la Victoria soviética de 1945 (al que Tarkovskiy asistió) donde se observa un retrato de</p>	<p>Guerra (1941-1945).</p> <p>Además del fragmento anterior, en éste se observa un documento gráfico de hombres del Ejército Rojo cruzando el lago Sivash en Crimea que formaba parte del avance soviético en 1943.</p> <p>Este episodio tiene relación con los globos aerostáticos y el ascenso de la URSS como una divinidad, puesto que es el esfuerzo de hombres de 16 a 50 años conformando el Ejército Rojo que se había formado con un año de anterioridad y que, sin su ayuda, Stalin hubiera sido el mismo temible Stalin que había asesinado a millones de habitantes en época de paz debido a la hambruna. De tal modo que durante la segunda Guerra Mundial, el Ejército Rojo fue el apoyo principal para que la propaganda oficial capitalizara el hecho de que la guerra era patriótica y soviética, no sólo rusa, de ahí que se llame «la Gran Guerra Patria». El Partido Comunista fue de donde se creó el símbolo de la resistencia y del «Gran Stalin»: «El padre de los pueblos».</p>	<p>Tarkovskiy no sólo muestra eventos históricos de la etapa en la que vivió sino que muestra situaciones paralelas en otros países, es decir, se ubica espacial y temporalmente dentro de su mundo. Por eso, el suceso del lago Sivash –explica Tarkovskiy– se debía convertir en el centro, en la esencia, en el corazón y en los nervios de la película que sólo había iniciado con meras memorias.</p> <p>Se trata de una rememoración y de una reproducción de la guerra, así como de la expresión de sus preocupaciones éticas y estéticas. Son 19 ángulos filmados por una misma persona que él nunca conoció, pero que le permitió recordar lo que él vivió de pequeño. De acuerdo con Tarkovskiy, eran imágenes del sacrificio y del sufrimiento que los hombres debían pagar por el progreso histórico y una vez más era la inmortalidad humana, ya no sólo de su madre al formar parte del filme, sino de un cúmulo de personas irreconocibles que salvaron a su patria.</p>



<p>22. NOTICARIOS INTERNACIONALES</p> <p>EN EL FILME, ESTE FRAGMENTO ESTÁ DIVIDIDO EN LOS SIGUIENTES:</p> <p>1) SOLDADOS EN EL LAGO SIVASH (ESCALA DE GRISES) 56:32-56:42</p> <p>2) ASAFIEV (COLOR) 56:42-57:00</p> <p>3) SOLDADOS EN EL LAGO SIVASH (CONTINUACIÓN) (ESCALA DE GRISES) 57:00-1:00:05</p> <p>4) ASAFIEV (CONTINUACIÓN) (COLOR) 1:00:05-1:00:39</p> <p>5) NOTICARIOS (ESCALA DE GRISES) 1:00:39-1:01:30</p>		<p>Stalin; un hombre con muletas (referencia a Arseniy Tarkovskiy quien perdió su pierna en época de guerra), la bomba atómica de Hiroshima y la Revolución de Mao Tse Tung.</p>	<p>El esfuerzo y el heroísmo, tanto del ejército como de todo el pueblo, están rodeados por la naturaleza de la «Madre Patria». En este sentido, hay que recordar que este paisaje fue uno de los factores principales por los que los alemanes no lograron ganarle la guerra a la Unión Soviética.</p> <p>Los noticiarios se refieren a los siguientes cinco hechos históricos:</p> <p>1) El final de la guerra, cuando el 9 de mayo de 1945, Alemania nazi firma su rendición y pone fin a la segunda Guerra Mundial.</p> <p>2) La liberación de Praga, ya que el caso checo fue diferente a Bulgaria, Hungría y Rumania —todos ellos aliados del Reich—, y Checoslovaquia fue la primera víctima de la entrada nazi. La liberación ocurrió en 1945 y de ahí nació la amistad ruso-checa. Los comunistas de Checoslovaquia habían obtenido 38% de los votos en 1946, aunque en 1947 el Partido Comunista perdió popularidad y en 1948 se realizó el «golpe de Praga», es decir, el acceso del Partido Comunista que terminó con la fricción con Checoslovaquia libertadora e independiente.</p>	<p>El fragmento está acompañado por el poema «ЖИЗНЬ ЖИЗНЬ» ([Zhizn', Zhizn', 1965] «Vida, vida») de Arseniy Tarkovskiy, como si expresara en palabras y en imágenes la inmortalidad, las raíces y la vida cíclica.</p> <p>Estos fragmentos obtenidos de noticiarios es la re-creación de su vida. El re-vivirlo fue parte de un tiempo real con fantasías, sueños, recuerdos y uso de documentos históricos en imagen. No obstante, estos momentos que generaron en Tarkovskiy una catarsis se desprendieron de un fotógrafo a quien mataron ese mismo día.</p> <p>Por eso, el utilizar material documental y actuado, como Tarkovskiy lo llama, fue una unión natural inesperada que sólo se logró debido a la investigación de Tarkovskiy, quien hurgó hasta encontrar el cruce del ejército soviético por el Lago Sivash.</p>
---	--	--	---	--

<p>22. NOTICARIOS INTERNACIONALES</p> <p>EN EL FILME, ESTE FRAGMENTO ESTÁ DIVIDIDO EN LOS SIGUIENTES:</p> <p>1) SOLDADOS EN EL LAGO SIVASH (ESCALA DE GRISES) 56:32-56:42</p> <p>2) ASAFIEV (COLOR) 56:42-57:00</p> <p>3) SOLDADOS EN EL LAGO SIVASH (CONTINUACIÓN) (ESCALA DE GRISES) 57:00-1:00:05</p> <p>4) ASAFIEV (CONTINUACIÓN) (COLOR) 1:00:05-1:00:39</p> <p>5) NOTICARIOS (ESCALA DE GRISES) 1:00:39-1:01:30</p>			<p>3) La muerte de Hitler en 1945 que fue, hasta aquel momento, confirmada por los soviéticos.</p> <p>4) El desfile del Día de la Victoria en Moscú (el 24 de junio de 1945) significa la entrada del Ejército Rojo a Moscú, en el que el Ejército Rojo ingresa a la Plaza Roja frente a Stalin ya como el vencedor de la guerra. Un momento notable del desfile ocurrió cuando, en la última etapa del desfile, los soldados soviéticos que marchaban en el desfile arrojan al suelo estandartes y banderas alemanas en frente del mausoleo de Lenin.</p> <p>5) La bomba atómica de Hiroshima que dio fin a la segunda Guerra Mundial. El ataque también tuvo consecuencias relacionadas con la entrada de Japón y Estados Unidos a la segunda Guerra Mundial, pues quienes iniciaron la ofensiva fueron los japoneses con el ataque a Pearl Harbor en 1941 y quienes finalizaron fueron los estadounidenses con el envío de las dos bombas a Nagasaki y a Hiroshima.</p>	
<p>23. EL PAJARITO (COLOR) 1:01:30-1:02:03</p>	<p>La descripción en este fragmento es más detallada en cuanto a la atmósfera de la locación</p>	<p>Dentro de la descripción del lugar donde caminaba el niño, hay una mención de la iglesia Simonov</p>	<p>Guerra (1943).</p> <p>Como continuación de los fragmentos anteriores referidos a «la Gran Guerra Patria», este fragmento resulta ser una metáfora que</p>	<p>En la vida personal él es cristiano ortodoxo, de ahí que este fragmento tenga una referencia al espíritu santo cuando el pajarito vuela.</p>



<p>23. EL PAJARITO (COLOR) 1:01:30-1:02:03</p>	<p>y a las emociones de Asafiev. Asimismo, el momento en el que el niño llora está descrito de la siguiente manera:</p> <p>El pequeño pueblo se multiplicó y fue arrasado en las lágrimas que llenaban sus ojos. Más lejos, más allá del río, apenas se percibían los pocos puntos de referencia que la llanura rusa nevada no permitía distinguir, y el crepúsculo decembrino mundial era, para Asafiev, un valle de crueldad, desesperanza y venganza.</p>	<p>en lugar del espacio donde estaban los demás niños practicando tiro.</p>	<p>anunciaba la salida de la Alemania nazi del sitio de Leningrado y de Stalingrado. Asimismo, parece ser una paloma que representa un aspecto religioso (simbolizando el espíritu santo) y también se resalta un hecho histórico importante: la participación de la Iglesia Ortodoxa Rusa (IOR) durante «la Gran Guerra Patria».</p> <p>El 4 de septiembre de 1943, Stalin recibió a tres prelados y les pidió elegir a un patriarca que ocuparía la sede vacante desde 1924. En octubre se fundó el Consejo para los Asuntos de la Iglesia Ortodoxa y de esa manera Stalin no sólo se convertiría en el «El padre de la Patria», sino también estaba a la misma altura que la Iglesia y combatían por «nuestra Santa Madre Rusia». De tal modo que para festejar el año nuevo (1944), el pueblo soviético escuchó por primera vez el nuevo himno de la URSS que reemplazó la Internacional (himno que nace con el movimiento obrero mundial) que decía lo siguiente:</p> <p>¡Unión indestructible de repúblicas libres, unión por siempre a la gran Rusia! ¡Larga vida a la creada con la voluntad de los pueblos, unida y poderosa Unión Soviética! Tras la tempestad nos brilló el sol de la libertad,</p>	
--	--	---	--	--

<p>23. EL PAJARITO (COLOR) 1:01:30-1:02:03</p>			<p>unida y poderosa Unión Soviética! Tras la tempestad nos brilló el sol de la libertad, y el gran Lenin nos alumbró la senda; Stalin nos formó y forjó la fidelidad del pueblo; al trabajo y a las hazañas nos inspiró!</p>	
<p>24. NOTICIA-RIOS: CHINA (ESCALA DE GRISES) 1:02:03-1:03:27</p>	<p>Todos los noticiarios son una sustitución tanto de la batalla de campo Kulikovo, como de la destrucción de la iglesia de Simonov y de la mención al crucero Orzhonikidze.</p>		<p>Posguerra (1960-1969).</p> <p>Después de «El pajarito» se observa la Revolución cultural de Mao Tse Tung y los enfrentamientos en la Isla Damanskiy en 1969.</p> <p>Damanskiy es una de las dos islas en el río Ussuri que separa China de Rusia. En 1969, hubo un conflicto armado que se dio después de que China pedía que se le cediera la isla.</p> <p>En el verano de 1960 los soviéticos decidieron castigar a los chinos y dejaron de apoyarlos: ingenieros y consejeros que ayudaron a China en su industrialización se retiraron; se exigió el pago de los créditos acordados, se paralizó la entrega de equipo, de material y de refacciones.</p> <p>De tal forma que esa ruptura continuó hasta 1967-1970, de ahí que surgieran las luchas por las islas y el inicio de un nuevo gobierno totalitario encabezado por Mao Tse Tung. Así como los dirigentes soviéticos,</p>	<p>En su cuaderno de trabajo, Tarkovskiy hizo listas del documental de la guerra. Entre lo contemplado desde el inicio estaban los globos aerostáticos y la bomba atómica.</p>



<p>24. NOTICIA- RIOS: CHINA (ESCALA DE GRISES) 1:02:03- 1:03:27</p>		<p>las imágenes consistieron en exaltar una personalidad comunista que seguía los matices marxistas-leninistas, pero con características de la comunidad china. La gran diferencia es el distanciamiento entre los soviéticos y los chinos cuyos fines abarcaron medidas económicas, sociales y políticas que, al igual que en la URSS en la época de las gestiones leninistas y estalinistas, el extremismo maoísta provocó hambruna en la población china.</p>	
---	--	--	--



EPISODIO IX. PEREDÉLKINO ¹⁰	ESENCIA			
1:03:27-1:05:37	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
25. PELEA EN EL BOSQUE (COLOR) 1:03:27-1:04:51	Previo a la pelea entre Andrey y Marina se describe que Marina, su hermana, «estaba en un estado de ánimo juguetón y corría entre los árboles. Cada vez que veía uno gritaba: “¡Mira, aquí hay otro más!”» y que cualquier otro día él lo hubiera soportado, pero ese día había amanecido de un humor extraño.	DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME	Guerra (1943). La razón por la que durante la guerra Tarkovskiy y su familia se encontraban en la dacha fue que el ejército alemán entró a Moscú –aunque sólo llegaron a 25 kilómetros cerca del centro, en los suburbios–, por lo tanto, la población debió ser evacuada y, entre los ellos estaban Tarkovskiy, su madre y su hermana.	Este episodio alude a un tiempo en el cual Tarkovskiy leía libros viejos en la <i>dacha</i> de la poeta Vera Inber en Peredélkino. De esos libros recortaba fotografías para lograr un personaje del ejército que utilizaba cuando jugaba con sus amigos a la guerra. En la película este episodio se modifica con el libro que contenía las pinturas y dibujos de Leonardo da Vinci que da como resultado un gusto heredado por la literatura y el arte. Es decir, existe una relación entre la importancia de los libros como fuente de información cultural (una herencia literaria tanto paterna como materna) y entre la guerra, de donde se desprende también la ausencia paterna.
26. EL PADRE (COLOR) 1:04:51-1:05:37	En el guión, la descripción del rostro de María, su madre, cuando ve a su padre es «al mismo tiempo de felicidad y al mismo tiempo de	En este episodio, Tarkovskiy añade detalles dentro del guión que difieren de los mostrados en el filme; por ejemplo: Marina y Aleksei no jugaban solos en el bosque sino se dirigían hacia el hogar de María Georguievna; no pelean porque Aleksei se haya robado un libro de pinturas renacentistas, sino porque Marina estaba de un «estado de ánimo juguetón» y, por último, la pelea ocurre porque Marina	En 1943, la guerra empezaba a favorecer a la URSS, así que el Ejército Rojo avanzó hacia el occidente en contra de los alemanes. Con ellos, una nueva oleada se llevó a	Respecto a lo obsequiado por su madre, cuando lo entrevistaban siempre agradecía a Ella por haberlo educado y cuidado, ya que Arseniy los dejó cuando Tarkovskiy tenía tres años y su hermana, un año y medio. Asimismo, le era difícil explicar alguna influencia clara de su padre, salvo la biológica en un

¹⁰ En este episodio es importante mencionar que para mí no hay una separación en los fragmentos 25 y 26, a pesar de que Andrey Tarkovskiy realizó la distinción entre ambos.

<p>25. PELEA EN EL BOSQUE (COLOR) 1:03:27-1:04:51</p>	<p>sufrimiento», después narra cómo reacciona él al ver esa dualidad por parte de su madre: «Cerré mis ojos con fuerza», mientras abrazaba a su padre.</p>	<p>decide asustar a Aleksei cuando lo espera detrás de un árbol y le grita, su reacción de enojo ante su hermana se detiene cuando escucha la voz de su padre.</p>	<p>los «traidores» que fueron castigados: tártaros, alemanes, griegos, kalmuk y los pueblos del Cáucaso. Mientras tanto, el Ejército Rojo ya había recibido ayuda en 1941 de la Gran Bretaña con alimentos como carne enlatada.</p>	<p>nivel inconsciente. Tarkovskiy decía que él le debía todo a María Vishniakova, pues era ella quien lo había ayudado a encontrarse a sí mismo, incluso decía que ella los había ayudado –a él y a su hermana, Marina– a encontrar su camino en la vida. Por eso él se sentía endeudado, pues ella nunca se volvió a casar y siempre estuvo con ellos.</p>
<p>26. EL PADRE (COLOR) 1:04:51-1:05:37</p>	<p>Este episodio es previo al fragmento «La batalla de Kulikovo». Además, narra el porqué una vez más recuerda en este episodio a Leonardo da Vinci: «Fue entonces, en aquellos días, cuando Papá nos solía leer en voz alta los escritos de Leonardo acerca de cómo pintar escenas de batallas» y puntualiza que debido al cómo sonaba la voz de su padre cuando lo leía, se lograba descifrar que sus propios ojos habían visto lo que estaba describiendo.</p>	<p>Lo que no está descrito en el guión es el encuentro previo entre María y el padre; lo que sí se describe es el abrazo entre Aleksei, Marina y su padre.</p> <p>En el filme se omite que Marina le pregunta a su padre si se quedará para siempre.</p>	<p>De tal forma que después de que los alemanes ya habían atacado dos de las ciudades más importantes de Rusia en 1941-1942, en 1943 es el año en el que la victoria rusa se empieza a observar con la batalla de Stalingrado y de Kursk. Algunos oficiales, como el padre de Tarkovskiy, recibieron licencias para visitar a sus familiares.</p> <p>A pesar de lo anterior, aún faltaban dos años para el fin de la guerra, que terminó con la rendición de Alemania en 1945.</p>	<p>De igual modo, el episodio muestra a su padre cuando regresó con licencia de la guerra. El encuentro padre-hijo resulta un momento clave en el filme, pues en el episodio se ve al pequeño Aleksei llorando por un padre aparentemente ausente. Asimismo, esta relación tiene que ver con una herencia literaria a manera de metáfora de padre-hijo, ya que es el mismo libro que años más tarde también leería Ignat. Y, en ese caso, Arseniy Tarkovskiy, su padre, solía leerle libros cuando era niño y Andrey Tarkovskiy hizo lo mismo con su segundo hijo.</p> <p>A pesar de que el encuentro dentro del filme fue emotivo, a Tarkovskiy le desagradaba la muestra de emociones excesivas o de sugestiones en demasía, por lo que editó y recortó el fragmento.</p> <p>Estos momentos dentro de la guerra también tuvieron consecuencias en la vida de Tarkovskiy (durante y después de la guerra), tanto así que uno de los detalles que perfeccionó en este episodio fue la gorra de Marina, ya que era idéntica a la que utilizó su hermana en época de guerra y que fue hecha por su abuela.</p>

<p>25. PELEA EN EL BOSQUE (COLOR) 1:03:27-1:04:51</p>				<p>La visita inesperada de Arseniy Tarkovskiy –debido a la licencia obtenida del ejército– ocurrió en 1943 y ese mismo año hubo una segunda visita, pero ya era definitiva, pues Arseniy arribó con un par de muletas: había perdido una pierna; se la habían amputado.</p> <p>Por último, el retrato de <i>Ginevra de Benci</i> que simboliza la dualidad de cada uno de los personajes, así como de las imágenes-cristal (como la madre y la esposa), es la capacidad para realizar un retrato que pareciera que se ve desde otro punto de vista lejano, Tarkovskiy decía que tenía dos razones: «Para examinar el objeto desde fuera, desde atrás, observando por encima el mundo –una característica de artistas como Balzac o Tolstoy–; la segunda es el hecho de que el cuadro nos afecta simultáneamente en dos modos opuestos»¹¹, es decir, la mujer es atractiva y repelente; le atrae y no le atrae, como si el retrato consiguiera en el lector de imagen una respuesta emocional de polos opuestos.</p>
<p>26. EL PADRE (COLOR) 1:04:51-1:05:37</p>				



¹¹ Andrey Tarkovskiy, *Esculpir...*, p. 119.

EPISODIO X. SOBRE EL OFICIO Y LA VIDA ¹²	ESENCIA			
1:05:37-1:17:09	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
	DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME			
<p>27. DIÁLOGO CON NATALIA (ESCALA DE GRISES) 1:05:37- 1:12:49</p>	<p>Un detalle puntual es la mención a las fotografías que están encima de un escritorio, entre documentos, pues él estaba preparando la película <i>El espejo</i> (1974) y había hecho una pila de pruebas, es decir, una parte de la historia es lo que le ocurría en su vida personal durante esos años.</p> <p>El diálogo con Natalia está descrito con las reacciones y emociones que tanto el narrador como la esposa y el hijo tendrían a lo largo</p>	<p>Una de las principales diferencias respecto al filme es la locación del diálogo, pues no es en el departamento de Aleksei sino en donde viven Natalia e Ignat.</p> <p>En el guión está descrita la acción de Natalia al observar las fotografías, pero en lugar de estar ella (Margarita Térejova) y María (María Vishniakova), sólo menciona que son fotografías de María. En el filme tampoco</p>	<p>Posguerra (1970).</p> <p>Este episodio también se refiere al periodo de Brezhnev. En esos años se compensaron algunos errores de Jrushchiov, de tal modo que la población rusa empezó a alimentarse y a vestirse sin mayores problemas, aunque la compra de alguna vivienda aún era complicada. Aquellos arreglos políticos sucedieron sólo hasta 1982, cuando Brezhnev murió.</p>	<p>Andrey Tarkovskiy pasó cinco años con culpa por dejar a su primera esposa, Irma Rausch, y a su primer hijo, Arseniy, de hecho, nunca estuvo totalmente satisfecho con su decisión –algunas discusiones se pueden observar en este fragmento entre Natalia y Aleksei–.</p> <p>Tarkovskiy re-vive algunas situaciones que vivió con sus propios padres; por ejemplo, en una conversación con Tonino Guerra, amigo y colaborador en <i>Nostalgia</i> (1983), Tarkovskiy le comentó que cuando sus padres se separaron, él se preguntaba qué podría contestar si ellos hubiesen querido preguntarle con quién quería vivir y que a pesar de que vivir con su padre era algo deseado por él cuando era joven, nunca hubiera querido separarse de su madre; esta conversación imaginaria es recreada en el fragmento.</p> <p>Un tema que se repite es la comparación que hace Aleksei entre su esposa, Natalia, y su madre, lo cual sí sucede en la vida real de Tarkovskiy, pues su madre y su exesposa (Irma Rausch) continuaron son su buena</p>

¹² Este episodio contiene el segundo de los cuatro sueños que serán analizados más adelante en «La esencia en los sueños».

<p>27. DIÁLOGO CON NATALIA (ESCALA DE GRISES) 1:05:37- 1:12:49</p>	<p>de la conversación. Cabe mencionar que este episodio es el penúltimo escrito en el guión (antes del episodio «Final»).</p> <p>Este fragmento – antes ubicado en un episodio llamado «El hipódromo» y nunca filmado– se lo dieron en el diálogo a Natalia con el fin de que ella lograra que Aleksei notara que la relación con su madre era diferente y que nunca sería como lo fue en su infancia, pues él ahora era un adulto. Por este diálogo, los integrantes del estudio Mosfilm pidieron que se modificaran partes, ya que parecía que involucraban un tono bíblico.</p>	<p>se observan las reacciones de Aleksei, pues uno de los aspectos que le prohibieron a Tarkovskiy fue ser el personaje principal (como actor) y, por ende, decidió ser quien observa junto con el público por medio de la cámara subjetiva; en otras palabras, frases como: «Las lágrimas vinieron a mis ojos» y «se me estrujó el corazón» no se pueden detectar con facilidad.</p>		<p>relación pese a la separación del matrimonio. Además, Aleksei no es el único que hace una comparación, también Natalia compara a Ignat con Aleksei y éste, a su vez, repele a Ignat: lo mismo sucede con Irma, Arseniy (hijo) y Andrey Tarkovskiy. Asimismo, el combinar estas relaciones familiares también es resultado del trato que llevaba con su padre; él decía que lo amaba, pero que su relación era poco estable.</p> <p>La relación con la Ginevra de Benci se vuelve a ver con la comparación madre-esposa, pues se atraen y se repelen. Por eso, la gran diferencia que se logra observar en las fotografías que ve Natalia en el filme es el uso del cabello suelto y amarrado. Natalia siempre utiliza el cabello suelto (al contrario de la madre) tal como su personalidad: se mira en el espejo siempre; rara vez se dirige a Aleksei observándolo no a través del espejo; se le observa tensa y vulnerable y siempre le reclama a Aleksei su relación con su madre como si se identificara con ella por encontrarse en la misma situación del esposo ausente. Cabe destacar que en este fragmento se vuelve a observar la fotografía de Lev Gornung de la madre de Tarkovskiy, María Vishniakova.</p> <p>En este sentido, también Aleksei es el reflejo de Andrey Tarkovskiy, quien, en su afán por agradecer a su madre y por su culpa, pide a Natalia que se case de nuevo. No hay que olvidar que Tarkovskiy se sentía agradecido y en deuda con su madre por el cuidado que recibieron él y Marina.</p>
--	--	---	--	---



<p>27. DIÁLOGO CON NATALIA (ESCALA DE GRISES) 1:05:37- 1:12:49</p>				<p>Es ambiguo el significado que tiene de su madre: por un lado, la ve humillada (episodio de «Los pendientes»); por el otro, la glorifica como su sujeto más amado. Se exalta el resentimiento y la culpa que tenía a causa de que su madre los cuidara y no se volviera a casar –no volviera a vivir como una mujer libre–.</p> <p>Un aspecto más que se debe resaltar es la guerra. Aunque en algunos episodios es más clara que en otros, la guerra siempre está en el filme. Es tan importante dentro de la vida de Tarkovskiy que parecen ecos dentro de la misma película. En este fragmento, el narrador, Aleksei, le sugiere a Natalia que envíen a Ignat a la Escuela Militar de Suvorov –como referencia personal, cuando Tarkovskiy era joven, su padre quería enviarlo a la escuela militar, pues esperaba que ahí logran disciplinarlo, incluso, en <i>La infancia de Iván</i> (1962), Iván está ubicado dentro de la guerra–.</p> <p>Por último, remarca su objetivo principal al hacer una película con poesía, música, literatura: igualar las artes. En el mismo diálogo, Aleksei le dice a Natalia que «un libro no significa escribir palabras y unir las, ni un ingreso económico. ¡Un libro es un acto! La vocación de un poeta es remover el alma profundamente y no cultivar admiradores».</p>
---	--	--	--	--

EPISODIO XI. LOS PENDIENTES ¹³	ESENCIA			
1:17:09-1:30:49	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
31. NADEZHDA PETROVNA (COLOR) 1:17:09- 1:20:00	<p>En el guión, el episodio de «Los pendientes» inicia cuando Aleksei y su madre caminan en el lodo a la orilla del río antes de llegar a la casa del doctor y para arribar deben preguntarle a una mujer anciana encorvada el camino para llegar.</p> <p>Antes de llegar con Nadezhda Petrovna, Tarkovskiy describe las emociones de Aleksei: «Estaba aterrado por ver a ese “alguien”». Las descripciones tanto de emociones como de la apariencia de la mujer y de su hogar son detalladas.</p> <p>Y después de este episodio, Tarkovskiy agregó «La estación</p>	<p>DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME</p> <p>El encuentro con la anciana y el fragmento «La estación Pavletsky» descritos en el guión no se filmaron.</p>	<p>Guerra (1941-1943).</p> <p>Este episodio se sitúa en los años cuarenta y durante la guerra.</p> <p>Estos fragmentos sí se refieren tanto a la época de guerra como a las hambrunas tanto de 1932-1933 como de 1946-1947. De tal modo que un refrán ruso dice: «Неурожай - от Бога; голод - от людей» ([Neurozhay at Boga; golat at liudei] «La pérdida de las cosechas viene de Dios; el hambre, de los hombres»). Es, entonces, un recordatorio de la época en la que se debían</p>	<p>Este episodio también hace referencia a la guerra, pues desde el inicio se ve una <i>dacha</i> completamente diferente a la que Tarkovskiy recuerda de su infancia. Importa mencionar que durante la segunda Guerra Mundial no había muchas familias que se dieran lujos como tirar leche o que mostraran su riqueza en muebles, ropa o en vitrinas con vasos de porcelana y lámparas de queroseno finas, como si se tratara de algo que se pudiera obtener a diario; incluso, la riqueza de esta familia se ve en la cama del niño, así como en la comida desperdiciada y en la sirvienta que asea el piso de madera fina. Todas estas características son sinónimo de un «insulto» para otras familias como la de Tarkovskiy durante la guerra.</p> <p>El fragmento del gallo forma parte del estado psicológico de los personajes. En la madre hay orgullo y fortaleza, así como repulsión y amor (bajo estas características hay una referencia a la Ginevra de Benci). Asimismo, las</p>

¹³ Este episodio contiene el tercero de los cuatro sueños que serán analizados en «La esencia en los sueños».



<p>31. NADEZHDA PETROVNA (COLOR) 1:17:09- 1:20:00</p>	<p>Paveletsky» en donde su madre vendía flores en una canasta cubierta con ropa y mientras él la observaba llegó un policía y se los intentó llevar del lugar donde su madre vendía porque estaba prohibido hacerlo, aunque después el policía se marchó. Asimismo, describe cómo Aleksei apenas se mantenía de pie debido al hambre que describía tener, hasta que una mujer anciana se acercó a ellos y le ofreció a un vaso con leche, su madre aprobó que él la bebiera, se dio la vuelta y se alejó del lugar.</p>		<p>vender joyas o cosas personales para poder conseguir comida y, se contraponen esa situación a la de una familia que lo tenía todo, lo cual en esos momentos se volvía un insulto, sobre todo si se trataba de papas, pan y leche desperdiciados.</p> <p>El fragmento marca una etapa en la cual se perdieron de cinco a siete millones de vidas debido a la hambruna.</p> <p>Asimismo, muestra a una segunda Guerra Mundial en la que no sólo el Ejército Rojo luchaba contra los nazis por su vida, sino también por las personas que necesitaban comida. De tal modo que no se muestran ciudades, sino pueblos, debido a las evacuaciones de las ciudades principales (Leningrado, Stalingrado y Moscú). Se observa un fragmento con los niños que vivieron el</p>	<p>emociones y la tragedia de la guerra se vuelven a percibir por medio de la pobreza y la desesperación por conseguir dinero por parte de la madre para poder darles de comer a sus hijos. Es la «humillación» –como lo llama Tarkovskiy en la entrevista con Jerzy Illg y Leonard Neuger– hacia su madre; así como la emoción más profunda del alma humana, como un desánimo y restricción espiritual; es la emoción de sentirse derribada. Él buscaba todas esas emociones en su madre cuando ella intenta vender los pendientes de oro con una turquesa. La humillante visita a la casa del doctor formó parte del estado psicológico que, al parecer, deseó ver alguna vez en su madre.</p> <p>Los aretes –Marina en <i>Oskolki zerkala</i> los describe de oro y en ellos hay una frase grabada en árabe del Corán– los usaba la madre de Tarkovskiy cuando aún estaban juntos ella y Arseniy, pues a Arseniy le gustaba verla con ellos, además, cuando él los abandonó, ella los dejó de usar y de tan pesados que estaban, los agujeros de sus lóbulos habían engrandecido. A pesar de todo, durante la evacuación, María los llevaba con ella. Cabe destacar que en la fotografía que Lev Gornung le hace a su madre y que se ve en tres ocasiones durante el filme, su madre está usando los aretes de oro con una turquesa.</p> <p>La historia de los aretes de oro con una turquesa inició con la tía tatarabuella de Andrey y Marina, quien, soltera y</p>
---	---	--	---	--

<p>31. NADEZHDA PETROVNA (COLOR) 1:17:09- 1:20:00</p>			<p>bloqueo de Leningrado donde la tercera parte de la población que tenía un hogar ahí murió por hambre y frío.</p>	<p>«fea» –como la describe Marina–, se fue a Jerusalén, donde se casó con el señor Mazaraki. Su tía tatarabuella se quedó en Jerusalén hasta que su esposo murió y al regresar a Moscú repartió los regalos que obtuvo de su esposo; uno de esos objetos fueron los aretes de oro con una turquesa que tenían una inscripción grabada del Corán. A pesar de todo, esos aretes los pensó vender su madre, María, en 1943, cuando regresaron a Moscú, sin embargo, en esa época la gente no se podía dar lujos de ese tipo, así que hasta años después los vendió para darles «comida en casa».</p> <p>El estado psicológico de los personajes es personal. Tanto para los personajes y para el autor (Tarkovskiy), como para el lector de imagen, ya que en el fragmento «El espejo», Aleksei se sumerge una vez más en ese estado inconsciente, pues se ve de nuevo la presencia de la guerra: después de ver la riqueza dentro de la casa del doctor, Aleksei retorna a un momento de respiro con su amada pelirroja la cual también vivió en esa misma etapa y tenía una relación con el instructor militar.</p>
<p>32. EL ESPEJO (COLOR) 1:20:00- 1:23:53</p>	<p>Aleksei explica que los aretes de oro con una turquesa son «un objeto innecesario y, por lo tanto, valioso. Mi reflexión no tiene nada en común con él»; luego se asoma hacia la puerta</p>	<p>La situación con los aretes de oro con una turquesa está omitida dentro del fragmento «Nadezhda Petrovna», de hecho, a María nunca se le caen – como sucede en el</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>



<p>32. EL ESPEJO (COLOR) 1:20:00- 1:23:53</p>	<p>semiabierta y ahí observa cómo Nadezhda Petrovna se prueba unos aretes «de oro y algo azul».</p>	<p>filme— y no están descritos sino hasta el fragmento «El espejo».</p> <p>Hay dos diferencias importantes entre el filme y el guión: no hay ningún recuerdo de la pelirroja en el fragmento y no están descritas las emociones de su madre al matar al gallo.</p>		
<p>33. EL BEBÉ (COLOR) 1:23:53- 1:26:24</p>	<p>La descripción de la recámara del bebé es la siguiente:</p> <p>Era una habitación grande, prácticamente vacía. Estaba casi completamente oscura. Las ventanas estaban oscuras, y el débil resplandor de la noche se reflejaba en el brillante piso de mosaicos. En el centro de la habitación, entre las ventanas y la puerta por la cual habíamos entrado, estaba algo que podría haber sido una cama o cualquier otra cosa hecha de pulido de secuoya.</p>	<p>No está descrito que Nadezhda Petrovna enciende la lámpara, se arregla el cabello y luego se mira al espejo.</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>
<p>34. EL GALLO (COLOR) 1:26:24- 1:29:02</p>	<p>El fragmento finaliza del siguiente modo:</p>	<p>En el guión no está descrita la reacción de la madre después de matar al gallo.</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p><i>Ídem.</i></p>



<p>34. EL GALLO (COLOR) 1:26:24- 1:29:02</p>	<p>—¡Necesitas sujetarlo firmemente! ¡De lo contrario, va a estallar y a romper toda la vajilla! ¡Vamos, sujétalo! Oh, puedo sentir algo regresándose... El gallo gritaba horriblemente e intentaba ocultarse en sus brazos. —¡Bueno, vamos, entonces! Coge el hacha.</p>			
<p>36. EL RETORNO (COLOR) 1:29:58- 1:30:49</p>	<p>En el guión explica que antes de salir de la casa de los Soloviov, su madre no quería vender los pendientes a un precio tan bajo, así que la toman del hombro y la intentan persuadir. Luego, en el regreso a la <i>dacha</i>, caminan a la orilla del río, Aleksei no observaba nada, pero escuchaba los pasos que su madre daba en el lodo, así como el susurro de los árboles mientras ella los rozaba en la oscuridad.</p>	<p>Este fragmento, aunque en el filme tiene una pausa («La madre levitando»), en el guión es posterior a «El gallo». El episodio en el guión es similar al del filme, salvo el poema Эвридика ([Evrídika] «Eurydice»), de Arseniy Tarkovskiy, ya que no está escrito en el guión.</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p>El último poema Эвридика ([Evrídika] Eurídice), escrito por su padre en 1961, es utilizado en este fragmento.</p>



EPISODIO XII. LA ESPERA ¹⁴		ESENCIA		
1:30:49-1:36:38	GUIÓN		CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
		DISCREPANCIAS Y SIMILITUDES ENTRE EL GUIÓN Y EL FILME		
39. LA LIMPIEZA EN EL RÍO VORONA (COLOR) 1:33:12-1:33:34	<p>Este episodio está fragmentado en 3 partes dentro del guión:</p> <p>1) En el primero, los niños, Aleksei y Marina, estaban ubicados en el bosque, cerca del río Vorona. Tarkovskiy describe cómo era el río y los árboles que lo rodeaban. Asimismo, explica que ambos, él y su hermana, buscaban grosellas negras y cuando las comían sus labios se pintaban en un tono azul profundo; sus palmas, rosas, y sus dientes, azul claro. Y mientras, no lejos de ellos, su madre lavaba ropa y la doblaba en una vasija de esmalte.</p> <p>2) el segundo está ubicado casi al final del guión, describe cómo se arroja hacia el agua para nadar y comienza a observar a</p>	<p>En el guión el episodio se fragmenta en tres y se distribuye a lo largo del escrito, mientras que en el filme es un episodio continuo.</p>	<p>Pre-guerra (1935).</p> <p>Estos dos fragmentos («La limpieza en el río Vorona» y «Recuerdos y presente») se sitúan en los años treinta.</p> <p>Desde mayo de 1929, debido a la escasez de alimentos, en la URSS sucede el peor problema de hambruna que se incrementó en los años 1932-1933.</p> <p>El año 1932 fue un año de sequía, por lo tanto, al siguiente año vendría una consecuencia mayor: en 1933 de cinco a siete millones de personas</p>	<p>Es un recuerdo que sucede cuando Andrey y Marina estaban pequeños. Además, es el recuerdo que en la conversación telefónica con su madre se refiere al río donde ella lavaba la ropa y ellos nadaban.</p> <p>Asimismo, la canasta donde arrojaba la ropa lavada es fundamental para comprender el episodio titulado «Final».</p>

¹⁴ Este episodio contiene el último de los cuatro sueños que serán analizados en «La esencia en los sueños».

<p>39. LA LIMPIEZA EN EL RÍO VORONA (COLOR) 1:33:12- 1:33:34</p>	<p>su alrededor; ahora su madre, sentada en un bote, lo observa. Pero él se describe de pronto a sí mismo como si fuera un hombre adulto y su madre lo observara como un niño:</p> <p>Не стоило приезжать сюда. Никогда не возвращайтесь на развалины - будь то город, дом, где ты родился, или человек, с которым ты расстался. Когда построили Куйбышевскую ГЭС, Волга поднялась, и Завражье ушло навсегда под воду...</p> <p>(No valió la pena venir aquí. Nunca se debe regresar a las ruinas, ya sea a una ciudad, casa, a una casa donde naciste, o con una persona de quien te apartaste. Cuando se construyó la central hidroeléctrica de Kuibyshev, el Volga subió y Zavrazhye se fue, para siempre desapareció debajo del agua...)</p> <p>3) por último, el tercero es un monólogo concluyente, es una idea previa y similar al final, pues se refiere a cómo Tarkovskiy observaba a una madre</p>		<p>desaparecieron debido a la hambruna, pese a que el Estado exportaba trigo o se quedaba con las reservas.</p> <p>Aunado a ello, de 1929 a 1936, a las oleadas de deskulakizados se les empezaron a quitar sus propiedades para colectivizarlas. Además, debido al retraso industrial después del zarismo, la industrialización se aceleró y comenzó la deportación a minas, a los campos, al trabajo forzado en el bosque y, cada ciudad y cada distrito recibía su cuota de arrestos al azar.</p> <p>Ambos fragmentos se refieren a etapas del autor más personales que de contexto, la referencia que se realiza es, más bien, la vida «normal» en las alquerías.</p>	
--	--	--	---	--

<p>39. LA LIMPIEZA EN EL RÍO VORONA (COLOR) 1:33:12-1:33:34</p>	<p>caminando con sus dos hijos y jugando cerca del río Vorona. Se compara con ellos y dice:</p> <p>Y su madre exprimió la ropa en los tablones del pasillo hechos por dos alisos, y ocasionalmente los miraba, moviendo un mechón de cabello que había caído a sus ojos, así como alguna vez ella nos miró a mi hermana y a mí.</p>			
<p>40. RECUERDOS Y PRESENTE (COLOR) 1:33:34-1:34:46</p>	<p>Es otro de los fragmentos confusos dentro del guión, puesto que se refiere solamente a una frase del autor que describe a una madre anciana diferente a la de su niñez:</p> <p>Это была не та, не молодая мать, какой я помню ее в детстве. Да, это моя мать, но пожилая, какой я привык ее видеть теперь, когда, уже взрослый, изредка встречаюсь с ней.</p> <p>(Ésta no fue aquella, mi madre joven, como la recuerdo cuando era un niño. Sí, es mi madre, pero madura, a la cual estoy acostumbrado a ver ahora, ya como adulto, cuando a veces me encuentro con ella.)</p>	<p>En el guión no está descrito todo lo que ocurre en el filme, sólo se reconoce en una sola frase nostálgica sobre su madre.</p>	<p><i>Ídem.</i></p>	<p>Este fragmento es fundamental para comprender el final del filme, sobre todo porque mantiene lo que desde el inicio Tarkovskiy mostró en el primer sueño: la delgada línea entre el pasado y el presente de una persona es lo suficientemente delgada como para dejar claro que el autor-narrador es su presente debido al pasado. Para Tarkovskiy los recuerdos tienen relación con su presente en forma de añoranza y nostalgia.</p> <p>En ese sentido, una vez más se observa el interior como aquella casa de su infancia que revive, no como sueño, sino como un recuerdo reconstruido con ayuda de la fotografía de Lev Gornung.</p> <p>El recuerdo también tiene una inferencia al presente y se representa con el estado psicológico de los personajes. Así, Aleksei se ve a sí mismo de niño (1935-37): habla con su madre, mas no su abuela, en su presente (1970); la edición de</p>



<p>40. RECUERDOS Y PRESENTE (COLOR) 1:33:34-1:34:46</p>				<p>la película también tiene relación en esta línea delgada presente-pasado: luego de «La limpieza en el río Vorona» en la preguerra continúa con «Llegada de Misharin» que es en la posguerra.</p>
<p>41. LLEGADA DE MISHARIN (COLOR) 1:34:46-1:36:38</p>	<p>El fragmento no está contemplado en el guión, sin embargo, antes de éste está descrito el fragmento «Hipódromo» que se omitió en el filme y que es previo al final, en el cual toda la familia de Aleksei, junto con su madre anciana, su hermana y la familia de su hermana (un niño de nombre Mishka), van al hipódromo; aunque, en realidad, el episodio es un recuerdo de Aleksei.</p>	<p>Este fragmento se utilizó para mostrar una continuidad en el filme que muestra a un hombre a punto de morir que recuerda su infancia y la relaciona con su presente.</p>	<p>Posguerra (1970-1973). A partir de 1970 hubo un crecimiento económico en la URSS realizado por Brezhnev. Ya había posibilidad de vestirse y de alimentarse de mejor manera. Asimismo, empezó la apertura acelerada hacia el Occidente: se compraron bienes de equipo, fábricas y cereales para cubrir las insuficiencias agrícolas. Fueron «arreglos políticos» hasta 1982, cuando Brezhnev murió.</p>	<p>Este fragmento tiene relación no sólo con el presente del autor en el filme, sino con el futuro del director, ya que es autobiográfico y está compuesto por emociones, recuerdos, sueños y fantasías; sin embargo, parte de la historia tiene un final que, al menos en 1970, Tarkovskiy desconocía: el cáncer de pulmón que ataca el cuerpo de Andrey Tarkovskiy es detectado hasta 1986.</p> <p>En este caso, el pasado –representado por una de las mujeres extrañas (como la poeta Ajmátova)– y el presente de Andrey (Misharin, con quien realizó el guión de <i>El espejo</i> [1974]) se unen como uno solo. Ambos son parte de las dualidades que se desprenden de la <i>Ginevra de Benci</i>. Por ese motivo, la atmósfera en el departamento de Aleksei es diferente, es blanca, con espejos que permiten observar todo (de manera metafórica). Asimismo, se ve por primera vez que el cuerpo de Aleksei es en realidad el mismo Andrey Tarkovskiy quien, en un intento para no modificar el fragmento decidió cambiar el diálogo del final a un «todo estará bien».</p>

EPISODIO XIII. FINAL ¹⁵	ESENCIA		
1:36:38-1:41:41	GUIÓN	CONTEXTO HISTÓRICO	VIDA PERSONAL
42. LA MADRE (COLOR)	<p>En este último fragmento, relacionado con «Limpieza en el río Vorona» y «Recuerdos y presente», se utiliza la última página del guión para describir a su madre en el río, a su madre actual y a una madre que bañaba a su hijo.</p>	<p>Pre-guerra (1930-1935).</p> <p>Estos últimos dos fragmentos («La madre» y «Final») se sitúan en los años treinta.</p>	<p>Así como el fragmento «Recuerdos y presente», el episodio «Final» tiene una relación presente-pasado, hijo-él mismo y esposa-madre. Se trata de imágenes-cristal que en todo el filme se definen cuidadosamente y que, al final, son momentos esenciales de la vida del autor.</p>
43. FINAL (COLOR)	<p>Al final, la descripción de lo que se ve en el filme no es literal, sino que hace referencia a conceptos abstractos como el amor y como la inmortalidad de su madre:</p> <p>Мать вымыла мальчишке голову, наклонилась к нему и знакомым мне жестом слегка потрепала жесткие, еще мокрые волосы мальчишки. И в этот момент мне вдруг стало спокойно, и я отчетливо понял, что МАТЬ — бессмертна.</p> <p>Она скрылась за бугром, а я не спешил, чтобы не видеть, как они подойдут к тому пустому месту, где раньше, во времена моего детства стоял хутор, на котором мы жили...</p>	<p>Desde mayo de 1929, debido a la escasez de alimentos, en la URSS sucede el peor problema de hambruna que se incrementó en los años 1932-1933. En 1933 de cinco a siete millones de personas desaparecieron debido a la hambruna, pese a que el Estado exportaba trigo o se quedaba con las reservas. Aunado a ello, de 1929 a 1936, a las oleadas de deskulakizados se les empezaron a quitar sus propiedades para colectivizarlas. Además, debido al retraso industrial, la industrialización se aceleró y comenzó la deportación a las minas, a los campos, al trabajo forzado en el bosque</p>	<p>La dualidad presente-pasado es un aspecto constante que nace desde que Tarkovskiy sueña una y otra vez lo mismo. Por eso, en el filme esa primera dualidad está representada por episodios que van y vienen en la mente del autor.</p> <p>En la segunda dualidad (hijo-él mismo), el autor es quien cuenta la historia, pero se ve a sí mismo como un niño de 3 años –edad en la que el padre los abandona–.</p> <p>Y la tercera (esposa-madre), aunque la madre-esposa tienen características específicas en todo el filme: la madre es nostálgica, emotiva, digna, reservada, contemplativa, cuidadosa con sus hijos y siempre peinada con el cabello amarrado. La esposa es lo contrario: más extrovertida, irónica, banal y siempre con el cabello suelto. Todas estas características</p>

¹⁵ En este último episodio es importante mencionar que para mí no hay una separación en los fragmentos 42 y 43, a pesar de que Andrey Tarkovskiy realizó la distinción entre ambos.

<p>42. LA MADRE (COLOR)</p>	<p>(La madre lavó el cabello del muchacho, se inclinó hacia él y, con un gesto familiar, despeinó sus rebeldes y todavía mojados pelos. En este momento, de repente sentí paz y comprendí claramente que LA MADRE es inmortal. Ella desapareció detrás de la colina, y yo no me apuraba, para no ver cómo ellos se acercarían a un lugar vacío, donde antes, en los tiempos de mi infancia, estaba la granja en la cual vivíamos.)</p>	<p>y, cada ciudad y cada distrito recibía su cuota de arrestos al azar.</p>	<p>se rompen al final, pues la madre (acostada en el pasto con el padre cuando eran jóvenes hace alusión a otra fotografía más de Lev Gornung) es quien disfruta el momento, usa el cabello suelto, es joven e imagina un futuro que pareciera que ella misma ve.</p> <p>Ambos fragmentos se refieren a un pasado de 1930 y se ve un futuro de 1935. Son planes que realizan los padres de Tarkovskiy –aún jóvenes– quienes también vivían una etapa en la que la ofensiva cultural estaba en auge y en la cual no permitían que los poetas hablaran sobre el marxismo o sobre el mismo Estado.</p> <p>Es la manera en la que Andrey Tarkovskiy observaba a su madre, con quien al final, como lo explica en el guión, desearía mantener su relación estable, como cuando era un niño de 3 años. Así, la caminata (aparentemente de la abuela con los nietos) es, en realidad, de la madre del presente como la madre del pasado. Es el último recorrido del niño por el bosque. Además, la madre sigue el camino como si siguiera la acción del fragmento «Limpieza en el río Vorona» (luego de lavar la ropa).</p> <p>Lev Gornung tiene mucha relación con la familia Tarkovskiy, de ahí que se pueda observar por última vez la <i>dacha</i>, a la madre con los niños en el bosque y a los padres de jóvenes y aún juntos.</p>
<p>43. FINAL (COLOR)</p>			



42. LA MADRE
(COLOR)

43. FINAL
(COLOR)

Para completar la influencia de Lev Gornung sobre Tarkovskiy, existen cuatro fotografías a partir de las cuales se pudo haber reconstruido el episodio:



FIG. v.16. *La dacha de los Gorchakov.* © Lev Gornung, 1935.



FIG. v.17. *María Tárkovskaya con Marina y Andrey en Ignátievo.*
© Lev Gornung, 1935.



42. LA MADRE
(COLOR)

43. FINAL
(COLOR)



FIG. v.18. *María Tarkóvskaya con Marina y Andrey en Ignátyevo.*
© Leo Gornung, verano de 1935.



FIG. v.19. *María y Arseniy Tarkovskiy en la dacha, verano de 1935.*



LA ESENCIA EN LOS SUEÑOS Y EN LA FANTASÍA¹⁶

Los sueños poseen distintas categorías de análisis respecto a lo propuesto en 5.2 Esencia debido a que son la base virtual –con referencia a las imágenes-cristal– con la que inició la filmación de *El espejo* (1974). Dichas categorías son: *a)* guión: contiene todas las características de los sueños dentro del guión. Esta columna será la base para comprender las demás, por tal motivo, será la más importante; *b)* filme: incluye las diferencias del guión y del filme, así como detalles del filme que no son parte de la preproducción, producción o posproducción, sino que son un apoyo para los fines del presente análisis¹⁷; *c)* visión psicológica¹⁸: con apoyo de libros de psicología se pretende realizar un análisis psicológico de los sueños mostrados en el filme; *d)* vida personal: consiste en los datos autobiográficos que relacionan al sueño con el autor; *e)* interpretación del lector: son interpretaciones de mi lectura de algunos detalles de los sueños.

¹⁶ Para comprender la importancia de los sueños véase el capítulo I, «La iconología en los cristales».

¹⁷ Para conocer los detalles de la preproducción, producción y posproducción, véase capítulo III, «El viaje hacia los espejos».

¹⁸ Se propone una «visión psicológica» debido a que no es psicoanálisis ni un análisis clínico. Asimismo, la importancia de que se tome en cuenta el consciente y el inconsciente dentro de la visión psicológica es el de especificar que el filme tiene una relación directa con el surrealismo que André Bretón definió como «el automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, tanto verbalmente como por escrito o de cualquier manera, el funcionamiento real del pensamiento, el dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral», cita tomada de la exposición «Surrealismo: vasos comunicantes», Museo Nacional de Arte (Munal), México, Distrito Federal, 22 de julio de 2012.



Viento

El fragmento «Viento» es el modo en el que inicia cada uno sueños recurrentes y por lo tanto se convierte en un indicador. Así, las cuatro ocasiones en las que se lee el fragmento se examinarán sólo en el siguiente análisis.

EPISODIOS III. EL PRIMER SUEÑO X. SOBRE EL OFICIO Y LA VIDA XI. LA ESPERA	ESENCIA				
1) 15:45- 19:11 2) 1:12:49- 1:17:10 3) 1:29:02- 1:29:58	GUIÓN	FILME	VIDA PERSONAL	VISIÓN PSICOLÓGICA	INTERPRETACIÓN DEL LECTOR
5, 28 y 37. VIENTO	El sueño recurrente en el guión consiste en ubicar detalles que se observan del filme, ya que ninguno de los sueños se muestra como un subtítulo o un fragmento específico. Así, en el guión literario, los sueños –el mismo sueño dividido en tres con diferentes detalles– están divididos en 4 fragmentos ubicados a lo largo del guión.	El viento se convierte en el indicador recurrente de los sueños y es con el cual inicia cada uno de los tres sueños («Madre lavándose el pelo»; «Monólogo y segundo sueño» y «Cuarto sueño») que se ven en el filme y, además, en uno de ellos se repite dos veces el fragmento «Viento». En el primer sueño, la repentina ráfaga de viento provee de un	En los diarios, Tarkovskiy se refiere al viento de <i>El espejo</i> (1974) como lo más logrado en el filme, incluso su plan era retomar el fragmento de «Viento» en otra película. Tarkovskiy, para introducir cada sueño,	Si se toma en cuenta que el sueño inicia con esa ventisca es porque el viento es el punto de partida de una de las imágenes-cristal más definidas, las cuales tienen un indicador específico hacia los sueños y la fantasía.	El viento también está conectado a la ausencia del padre, pues consiste en una atmósfera precisa que se refiere a los sueños de su infancia: el viento corriendo entre los árboles emite un sonido



<p>5, 28 y 37. VIENTO</p>	<p>El viento no se repite en cada uno de los fragmentos del guión, sin embargo, se retoma del primero y del tercero como una caminata a lo largo de las cercas viejas. Los sueños en el guión son un monólogo en el que Tarkovskiy explicó detalles que se observan en el primero, segundo y cuarto sueño:</p> <p>Я привык к этому. И теперь, когда мне снятся бревенчатые стены, потемневшие от времени, и белые наличники, и полуоткрытая дверь с крыльца в темноту сеней, я уже во сне знаю, что мне это только снится, и непосильная радость возвращения на родину омрачается ожиданием пробуждения. Но когда я подхожу к крыльцу по шуршащей под ногами листве, чувство реальной тоски по возвращению побеждает, и пробуждение всегда печально и неожиданно...</p>	<p>inicio de algo desconocido. Se debe tomar en cuenta que, después del epígrafe (I. Prólogo), es el primer episodio que está en escala de grises y se convierte en una señal de algo diferente; es la indicación de que es otra atmósfera (luz, lugar, espacio y tiempo); es la introducción a algo desconocido. En el primer sueño es lo primero que se observa antes de que a Aleksei se despierte y se escuche decir: «Папа».</p> <p>En el segundo sueño esta repentina ráfaga de viento es distinta a la primera, pues se divide en dos partes: la primera consta de unos segundos con la hierba, los arbustos y las hojas; la segunda, después del monólogo, finaliza en el recorrido en una mesa con un pedazo de pan y un candelabro que caerá con suavidad debido a la misma ventisca. Esta vez, la señal (indicador) de que se observa el mismo sueño o uno similar es el viento en escala de grises.</p>	<p>pensó en hacerlo de una nueva manera sin necesidad de efectos especiales:</p> <p>Estoy pensando en los extraordinarios efectos y la capacidad de ilusión existentes en los sueños, los recuerdos y las fantasías: demasiado a menudo los sueños son transformados, al pasar al cine, en una colección de viejos trucos cinematográficos y dejan de ser un fenómeno vital.¹⁹</p> <p>Asimismo, argumentó que el uso de la lluvia o del viento no tenía ningún significado simbólico ni metafórico en específico, sino que eran los recuerdos de aquello que vivió</p>	<p>El viento es parte del estado psicológico que, aunque no es un actor, sí se trata de un aspecto natural muy cercano al autor debido a la convivencia con la naturaleza en el bosque durante su infancia; por tal motivo, se puede ver que el protagonista de los cuatro sueños es el propio Tarkovskiy de niño.</p>	<p>que evoca el miedo de la infancia y, quizá, deseos reprimidos y rememoraciones.</p>
-------------------------------	---	---	---	--	--

¹⁹ Andrey Tarkovskiy, *Esculpir...*, p. 37.

<p>5, 28 y 37. VIENTO</p>	<p>(Estoy acostumbrado a él. Y ahora, cuando sueño paredes hechas de troncos de madera, ennegrecidos por el tiempo y con adornos blancos, con la puerta semiabierta con un porche en un pasillo oscuro, sé que es un sueño que ya he soñado, y me da una excesiva alegría regresar a mi patria, aunque ensombrecida por la expectativa de despertar. Pero cuando camino en el porche bajo el crujir del follaje, me da una sensación de añoranza por las ganas de regresar; el despertar siempre es triste e inesperado...)</p>	<p>El cuarto sueño (tercer sueño recurrente y cuarto sueño en la película) inicia con el poema Эвридика ([Evrídika] «Eurydice»), de Arseniy Tarkovskiy, lo cual es un aspecto distinto a todos los demás sueños, pues en los otros sólo se escuchan los sonidos naturales del viento. En el guión no está incluido este poema.</p> <p>La repentina ráfaga de viento es distinta al del primer y del segundo sueño, pues en esta última ocasión se observa hierba, arbustos y hojas; pero dirige de inmediato a una mesa de madera con un pedazo de pan, un jarro de barro, un vaso, un plato, una papa, una cuchara, una servilleta de tela y un candelabro que cae con suavidad debido a la misma ventisca. Otra vez la señal (indicador) de que se observa algo ya visto como sueño recurrente es el viento en escala de grises.</p>	<p>en su infancia en locaciones y en atmósferas específicas con su madre y con su hermana, Marina.</p>		
-------------------------------	---	--	--	--	--



Madre lavándose el pelo

Éste es uno de los sueños confusos dentro del cuaderno de trabajo en el sentido en el que éste y «Monólogo y segundo sueño» son el segundo sueño en diferentes etapas dentro de la producción; es decir, «Monólogo y segundo sueño» era *Traum II* (Sueño II), sin embargo, cuando Tarkovskiy terminó de hacer la edición del filme, «Madre lavándose el pelo» resultó ocupar el lugar de «v. Segundo sueño» y se ubicó en el fragmento «2. Lavando el pelo».

EPISODIO III. EL PRIMER SUEÑO	ESENCIA				
15:45-19:11	GUIÓN	FILME	VIDA PERSONAL	VISIÓN PSICOLÓGICA	INTERPRETACIÓN DEL LECTOR
6. MADRE LAVÁNDOSE EL PELO	<p>En el guión se explica el inicio de este segundo sueño desde que Aleksei se despierta y se asoma hacia la habitación contigua. La descripción es la siguiente:</p> <p>Miré a través de la puerta abierta, hacia el cuarto contiguo, y en el piso, cerca del sillón, vi unos zapatos de tacón alto con botones pequeños. Y una maleta.</p> <p>Comprendí todo en un instante. Corrí hacia la puerta y, respirando</p>	<p>La segunda parte de este sueño –todo el fragmento de la madre lavándose el pelo– no está descrito en el guión literario y, por ende, cualquier detalle que se observa en este fragmento no existe en el guión.</p> <p>En el fragmento «Madre lavándose el pelo», Tarkovskiy utiliza un método específico: la dislocación espacio temporal de los dos personajes (madre y padre): pareciera que se trata de la misma</p>	<p>El niño observa desde la puerta algo o a alguien, quizá se refiera al fragmento de sueño en el cual Tarkovskiy ve los aretes de oro con una turquesa a través de una rendija. La importancia de esos pendientes es la referencia paterna que poseen.</p> <p>El 8 de diciembre de 1973, Tarkovskiy, después de ir a Yúryevetz para filmar una de las locaciones de filme, expresó:</p>	<p>Dentro de este sueño se pueden hallar detalles que proceden de pensamientos del mismo autor que conllevan a una continuidad con el pasado y con el presente. En este sentido, este segundo sueño está constituido por una combinación y por una alteración de lo pasado con lo presente y con el futuro, a manera de simultaneidad espacio-temporal.</p> <p>En este caso, podría consistir en un <i>sueño reactivo</i>: un sueño que consiste en la reproducción de un episodio afectivo de la vida consciente (presente o pasado), de tal modo que son sueños recurrentes que reviven</p>	<p>Es la primera sugerencia de que el presente, pasado y futuro existen con simultaneidad.</p>



<p>227</p> <p>6. MADRE LAVÁNDOSE EL PELO</p>	<p>profundamente con alegría, me detuve en el umbral.</p> <p>En el armario con espejo, iluminado por el sol radiante, estaba mamá. Probablemente había llegado en la noche y ahora estaba parada enfrente del espejo con el sol cegador y se estaba probando unos aretes que destellaban chispas doradas y un mate de fulgor color turquesa.</p> <p>La segunda parte de este sueño –la madre lavándose el pelo con el padre a un costado– no está escrito dentro del guión literario.</p>	<p>locación que después se conocería en el departamento de Aleksei, no obstante, se ven sus padres cuando eran jóvenes y, al final, sólo está el reflejo de su madre, pero ya no de joven, sino en el presente de Aleksei (1970).</p> <p>Además, hay elementos naturales dentro de lugares cerrados, tales como: la lluvia dentro del cuarto, donde también se observa una estufa con el fuego encendido; las paredes erosionadas por el agua y el techo derruyéndose.</p> <p>Hay fragmentos que describe en el guión y que en el filme no se observan o sólo son detalles retomados en los otros dos sueños como las cortinas de encaje, la cosecha casera de jazmín en el alféizar de la ventana o el sol que entra por una rendija y que se refleja en las facetas de una jarra.</p>	<p>¡Qué vacío en el alma! ¡Qué tristeza! He perdido otra ilusión. Quizás fuera la más importante para conservar la paz y la tranquilidad del alma. Esta película ha enterrado la casa de mi infancia.²⁰</p> <p>Él creía que después de hacer <i>El espejo</i> (1974) los sueños y las memorias que lo habían perseguido durante mucho tiempo estaban enterradas debido a este filme.</p>	<p>y repiten un hecho doloroso como la separación de los padres. Por eso, quien la humedece con agua es el padre; mientras, su entorno se destruye. Éste es el efecto precisamente del sueño: los recuerdos de los aretes –sus padres juntos– terminan con la destrucción del entorno.</p> <p>Los padres podrían, en este primer sueño, referirse a una relación sexual que marcha bien, pero lo que ya no funciona es la relación social-de pareja entre ambos: hay un encuentro nocturno en el que el niño los observa juntos (de ahí los pendientes con una turquesa); enseguida hay una muestra de un coito entre el padre y la madre (él vacía sobre ella agua), y esto también podría tener relación con el bautismo, es decir, con el fin de lograr la purificación del pecado, la limpieza del alma y la aceptación de la voluntad de Dios; finalmente, esa acción se rodea de destrucción y al final la madre se observa a sí misma sola y anciana frente a una estufa quemándose.</p>	
--	---	---	---	---	--

²⁰ Andrey Tarkovskiy, *Martirologio*, p. 100.

Monólogo y segundo sueño

Este segundo sueño, en el plan de la película se convertiría en el «Tercer sueño» ubicado en el episodio «VII. Final». Sin embargo, en el cuaderno de trabajo es el «2. Traum mit Regen» (2. Sueño con lluvia), aunque el viernes 12 de abril de 1974, Tarkovskiy anotó una variante: «14. Interieur x. (Anfang verlängern) Traum 1» (14. Interior x. [Fragmento extenso] Sueño 1).

EPISODIO X. SOBRE EL OFICIO Y LA VIDA	ESENCIA				
1:12:49- 1:17:10	GUIÓN	FILME	VIDA PERSONAL	VISIÓN PSICOLÓGICA	INTERPRETACIÓN DEL LECTOR
29. MONÓLOGO: RECUERDOS Y NOSTALGIA	<p>En el guión literario, el sueño recurrente no es, propiamente, el sueño, sino un monólogo donde se sabe que el autor tiene un sueño recurrente. En dicho guión está descrito cómo el autor tiene el sueño:</p> <p>Мне часто снится этот сон. Он повторяется почти буквально, разве что с самыми несущественными вариациями. Просто лишь дом, где я родился, я вижу по-разному: и в солнце, и в пасмурную погоду, и зимой, и летом...</p> <p>(A menudo tengo este sueño. Casi se repite palabra por</p>	<p>En este segundo sueño algunas de las descripciones retomadas del monólogo son las siguientes: se observa el sol que entra por una rendija y que se refleja en todas las facetas de una jarra, la cosecha casera de jazmín en el alféizar de la ventana y las cortinas de encaje —éstas son parte del tercer sueño con mayor detalle—.</p> <p>Asimismo, hay referencias retomadas de los cuatro fragmentos con los que se detallan los sueños a lo largo del guión. En este sentido, dentro del filme, el monólogo donde explica que tiene un sueño recurrente no es parte del sueño, sino es un recuerdo.</p>	<p>Pareciera que la mujer de cabello negro que se observa es la nana francesa de Andrey y de Marina, sin embargo, se trata de su tía Dunia (Evdokiya Vladimirovna), su tía más joven quien se casó con un gobernador; según Marina Tarkóvskaya, era un gobernador de Yaroslav.</p>	<p>Parafraseando a Jung, el monólogo funciona como una extensión del sueño porque se trata de una exteriorización específica del inconsciente que, forzosamente, requiere que se concientice.</p>	<p>El monólogo parece ser parte del sueño, sin embargo, es una explicación del sueño recurrente dividido en tres fragmentos. En tanto que el sueño recurrente, aunque pareciera ser el mismo, en realidad no lo es, puesto que nunca se sueña exactamente igual a la vez anterior.</p>



<p>29. MONÓLOGO: RECUERDOS Y NOSTALGIA</p>	<p>palabra, salvo algunas variaciones insignificantes. Estoy en una casa donde yo nací, lo veo de diferentes formas: en el sol, en días nublados, en invierno y en verano...)</p> <p>Otro fragmento del monólogo dentro del guión dice:</p> <p>Мне с удивительной постоянностью снится один и тот же сон. Будто память моя старается напомнить о самом главном и толкает меня на то, чтобы я непременно вернулся в те, до горечи дорогие мне места, где я не был вот уже более двадцати лет.</p> <p>(Tengo con sorprendente uniformidad un mismo sueño. Si es que mi memoria intenta recordar lo más importante de nuestro hogar y me impulsa al hecho de que, sin duda, volveré con amargura al lugar donde estaban mis seres queridos, donde no tenía más de veinte años.)</p>	<p>En el guión, el sueño recurrente del filme no está descrito, sino que es un monólogo donde explica que tiene el sueño recurrente. Aun así, los sueños descritos dentro del guión no están contenidos dentro del filme. En otras palabras, en el filme se retoman los fragmentos del guión para hacer el monólogo y en el guión es un monólogo que en relación con la película no posee alguna descripción de la atmósfera que se ve en el sueño recurrente del filme sino que sólo se retoman detalles de las descripciones.</p> <p>En el filme se recrea un monólogo a partir de los cuatro fragmentos y del final del guión. De tal modo que algunas ideas que en el guión se pueden leer en el episodio «Final» están integradas al monólogo de este episodio en el filme.</p>		<p>Además, el monólogo funciona como una exteriorización de la nostalgia que poseía Tarkovskiy y de aquella insistencia de soñar una y otra vez un sueño similar que lo llevaba a su infancia. Se trata de un sueño que podría referirse a un deseo que el mismo autor buscaba por regresar a una etapa de su infancia, de ahí que dentro del mismo monólogo explique que aquel sueño era más real que la vigilia y que buscaba dentro de éste sentirse una vez más niño, «cuando todo aún era posible».</p>
--	--	--	--	--



<p>29. MONÓLOGO: RECUERDOS Y NOSTALGIA</p>	<p>Asimismo, en el monólogo menciona la casa donde nació:</p> <p>И среди высоких берез я вижу двухэтажный деревянный дом. Дом, в котором я родился и где мой дед Николай Матвеевич — принимал меня на покрытом крахмальной скатертью обеденном столе сорок лет тому назад. И сон этот настолько убедителен и достоверен, что кажется реальнее яви.</p> <p>(Y entre los abedules altos, veo una casa de madera de dos pisos. Una casa, en la cual nací y en donde mi abuelo Nikolay Matveyevich me trajo al mundo en una mesa-comedor cubierta con un mantel almidonado hace cuarenta años. Y este sueño es tan convincente y confiable que parece más real que la vigilia.)</p> <p>El final del guión que se retoma dentro del monólogo es:</p> <p>Она стояла на мостках и лила воду из ведра в эмалированный таз. Потом она позвала мальчишку, а он не слушался, и мать не сердилась на него за это. Я старался увидеть ее глазами, и когда она повернулась, в ее взгляде, каким она смотрела на</p>				
--	---	--	--	--	--



<p>29. MONÓLOGO: RECUERDOS Y NOSTALGIA</p>	<p>ребят, была такая неистребимая готовность защитить и спасти, что я невольно опустил голову. Я вспомнил этот взгляд. Мне захотелось выбежать из-за куста и сказать ей что-нибудь бессвязное и нежное, просить прощения, уткнуться лицом в ее мокрые руки, почувствовать себя снова ребенком, когда еще все впереди, когда еще все возможно...</p> <p>(Se paró en el muelle y vació la molienda del balde en la cuenca del esmalte. Después llamó al niño, pero él no la escuchó, y su madre no se enojó con él por ello. Intenté ver sus ojos y, cuando se dio la vuelta, en sus ojos, con los cuales ella miraba hacia los niños, me di cuenta del compromiso tan indestructible para proteger y salvar, que involuntariamente bajé la cabeza. Me acordé de aquella mirada. Yo quería salir corriendo detrás de un arbusto y decirle algo incoherente y tierno para pedirle perdón, y sepultar mi rostro entre sus manos húmedas, para sentirme un niño una vez más, cuando todo estaba por delante, cuando todo aún era posible...)</p>				
<p>30. SEGUNDO SUEÑO</p>	<p>En específico, en esta segunda ocasión, resalta la idea de que su madre esté dentro del sueño:</p>	<p>En «Segundo sueño» se observa que el niño corre hacia la <i>dacha</i> porque lo persigue</p>	<p>La reconstrucción que Tarkovskiy hizo en el filme del</p>	<p>En este caso, la madre es un arquetipo que evoca el</p>	<p>El uso de los elementos naturales</p>



<p>30. SEGUNDO SUEÑO</p>	<p>И снова я иду мимо разрушенной баньки, мимо редких деревьев по Завражью. Все так же, как и всегда, когда мне снится мое возвращение. Но теперь я не один. Со мной моя мать. Мы медленно идем вдоль старых заборов, по знакомым мне с детства тропинкам. Вот и роща, в которой стоял дом. Но дома нет. Верхушки берез торчат из воды, затопившей все вокруг: и церковь, и флигель за домом моего детства, и сам дом.</p> <p>(Y de nuevo voy más allá del destrozado baño de la casa, más allá de los poco comunes árboles de Zavrazhye. Sin embargo, como siempre, es cuando sueño mi regreso. Pero ahora no estoy solo. Estoy con mi mamá. Caminamos junto a la cerca vieja, por los caminos habituales de mi infancia. En aquel bosque, donde estaba la casa. Pero ésa no es la casa. Las copas de los árboles sobresalen del agua que ha inundado todos los alrededores: y la iglesia, y la dependencia de la casa de mi infancia y la casa misma.)</p>	<p>uno de los climas que describe en el guión: la lluvia y, de la mano, como indicador del sueño, el viento.</p> <p>Cabe mencionar que sólo algunas descripciones se retoman en los sueños (salvo el primero «Madre lavándose el pelo» que, aunque se considera dentro del mismo sueño, parece ser una variación más y el tercero «La madre levitando» que, en el guión tanto literario como en el cuaderno de trabajo, no es parte del sueño recurrente sino un «tercer sueño», pues al parecer, «Madre lavándose el pelo» sería el segundo).</p> <p>Y, aunque este sueño no suceda en el filme, la presencia de la madre eligiendo papas es lo representativo de esta segunda variante del primer sueño. Como resultado de lo anterior, en esta segunda ocasión, al contrario del primer sueño donde dice: «Papá»; él susurra: «Mamá».</p>	<p>del exterior y del interior de la <i>dacha</i> surgió con ayuda de las fotografías de Lev Gornung, por ejemplo:</p>  <p>FIG. v.20. La dacha de los Gorchakov cerca de Ignátyevo. En la foto: María, Andrey, Marina y una amiga. © Lev Gornung, 1935.</p> <p>El filme es la memoria y, por lo tanto, el tiempo del autor. Tarkovskiy explicaba que <i>El espejo</i> (1974) se convertía en un solo momento de la vida del autor, puesto que se separaban ya los sueños que lo habían perseguido durante</p>	<p>origen y lo natural, es decir: el origen de todo, así como un aspecto de instinto, fisiológico, que se refiere a lo más puro de la inconsciencia del autor.</p> <p>También tiene relación con sus patrones sociales de protección y de proveeduría. Su madre se convierte en el todo de Tarkovskiy, pues sustituye también a su padre y, por lo tanto, es la proveedora de todo lo que significa una madre y un padre al mismo tiempo.</p>	<p>(fuego, agua, viento y tierra) no tiene algún significado preciso, sino son parte de la vida del ruso cristiano ortodoxo; es decir, se trata de una forma de vida en la que conviven con la naturaleza y de ella aprenden, en otras palabras: es una llamada religiosa que tiene relación personal con el autor, así como de un recuerdo y, hasta cierto punto, de la nostalgia de las atmósferas en las que se ubicaba cuando era un</p>
----------------------------------	--	--	--	---	--



<p>30. SEGUNDO SUEÑO</p>			<p>mucho tiempo, aunque no significaba que el autor viviera en el pasado, sino que éste formaba parte importante de su vida.</p>	<p>niño. Por eso, en este segundo sueño (fragmento después del monólogo), el viento está acompañado por la lluvia y lo persigue hasta la dacha donde se ve al perro que se escucha cómo ladra y se puede contemplar con mayor precisión la figura materna que fue tan importante en su vida.</p>
----------------------------------	--	--	--	--



Tercer sueño: fantasía

Lo complejo de este tercer sueño es que inicia como un segundo sueño, pues dentro del cuaderno de trabajo lo anota como «*Traum Nr. II / Die Schwebende Mutter*» (Sueño No. II / La madre levitando), sin embargo, el 12 de abril de 1974 no es claro si lo escribe como «16. *Die Tröstung*» (16. El consuelo) y lo ubica entre «15. *Die Ohrringe*» (15. Los pendientes) y «17. *Die alte Mutter*» (17. La madre anciana), ya que no está incluido como «La madre levitando» y, sin embargo, hasta los últimos días del cuaderno de trabajo del filme aún lo nombra «*Die schwebende Mutter*» (La madre levitando).

EPISODIO XI. LOS PENDIENTES	ESENCIA				
1:29:02- 1:29:58	GUIÓN	FILME	VIDA PERSONAL	VISIÓN PSICOLÓGICA	INTERPRETACIÓN DEL LECTOR
35. TERCER SUEÑO: FANTASÍA	En el guión literario hay una descripción que hace referencia a la madre a manera de sueño después del episodio «Peredélkino» y antes de «Los españoles», es decir, en el guión literario, el sueño no está descrito como un sueño, sino que es una descripción que él hace como si estuviera contemplando a su madre mientras ella duerme en una cama desvencijada; describe, asimismo, el rededor: el riachuelo –como si se tratara del río Vorona–, el bosque con niebla y el alforfón con flores, y a su madre la describe	El problema principal de este sueño-fantasía fue con Síssov, quien insistió durante la posproducción que se eliminara del filme, sin embargo, como respuesta, Tarkovskiy añadió el siguiente diálogo: —Успокойся! Все будет хорошо. —Жалко, что я вижу тебя, только когда мне очень плохо бывает. —Ты меня слышишь? —Да. —Вот я и взлетела. —Что с тобой, Маруся? Тебе плохо?	Antes de la segunda Guerra Mundial, en específico, en 1935, su madre, María Vishniakova, y su padre, Arseniy Tarkovskiy, aún vivían juntos con los pequeños Andrey y Marina; no obstante, cuando su padre se separó de su madre, aún mantuvo un contacto estrecho con ellos, pues vivía	El erotismo forma parte de los sueños y esa parte erótica se refleja cuando él ve a su mamá levitando: ve a su madre en el máximo placer. El levitar, si se explica desde un punto de vista freudiano, es el erotismo al sentir el amor más profundo hacia su esposo y, como si se tratara de un acto voyerista,	La levitación existe en todas las películas de Tarkovskiy como si se tratara de un placer exacerbado; por ejemplo, en el caso de <i>Solaris</i> (1972) fue durante el acto sexual (ambos levitan), y en <i>El espejo</i> (1974) es como si se tratara del amor puro y sólido de la madre al padre, así como del hijo a la madre; el padre es alguien ajeno: a pesar de que se acerca a acariciarla, se marcha.



35. TERCER
SUEÑO:
FANTASÍA

equivalente al sonido tranquilo del lugar con unos ojos que la hacen lucir «anciana, indefensa y dolorosamente querida» para él.

La ubicación de esta situación es en un lugar diferente, no es la *dacha* ni el departamento, sino que se trata de «la casa extraña»; además cita voces de alguien a quien nunca menciona, como si fueran fantasías o si se tratara de un centro de alojamiento temporal:

Puedo oír voces. «La muchacha sin dinero y el granuja tienen que sorprenderse – así es como hay que tratarlos–. ¿No lo sabías? Debes sorprenderla con la admiración, con un profundo sentimiento de vergüenza, que un Señor pudiera enamorarse de una criatura tan humilde». Las palabras fueron moderadas, lentas, a veces se hablaban en un acento poco natural y a veces eran distintas y desagradables.

— Не удивляйся. Я люблю тебя.

(— ¡Tranquilízate! Todo estará bien.

— ¡Lástima que sólo te veo cuando la paso muy mal.

— ¿Me estás escuchando?

— Sí.

— He volado.

— María, ¿qué te pasa?

— ¿Te sientes mal?

— No te asombres. Yo te amo).

a una distancia muy corta de la casa de María.

En *Oskolki zerkala*, Marina cuenta que su padre no vivía lejos de ellos, aunque él vivía con su otra hija Lialia. Y que un día ella caminaba no muy lejos de casa y cuando vio a su padre corrió a rápida velocidad, aunque al acercarse se dio cuenta de que no era él.

Tarkovskiy los observa y se permite ver a su madre en este máximo placer.

En este sentido, hay que recordar que los sueños pueden estar formados por verdades ineluctables, ilusiones, recuerdos, proyectos, anticipaciones, deseos reprimidos e incluso de experiencias íntimas irracionales y de fantasías desordenadas. Hasta cierto punto, se trata de una representación del deseo hacia su madre, con una referencia al complejo del Edipo.

El sueño-fantasía de la madre levitando es una declaración del sentimiento más puro hacia su madre y de que posee un padre ausente: amor y, al mismo tiempo, abandono.

Asimismo, la referencia visual es el esposo de María acariciando su mano y, cuando ella levita y se observa su cuerpo completo, está sola en su vuelo, como si al unir lo visual y el diálogo comprendiéramos que es un amor no correspondido donde también ella está sola.

Como parte del estado psicológico de los personajes, cabe destacar que el fragmento, dentro del filme, se ubica enseguida de la matanza del gallo; esto es, después de matar al gallo, se observa un sueño-fantasía donde los padres lucen unidos

<p>35. TERCER SUEÑO: FANTASÍA</p>	<p>Un detalle más es que, enseguida de este fragmento, continúa un sueño de Tarkovskiy, en el cual se ve a sí mismo en el espejo pero más joven (este fragmento no fue filmado en <i>El espejo</i> [1974], sino que fue retomado en <i>Nostalgia</i> [1983] y en el guión de <i>Hoffmanniana</i>).</p>				<p>y a la vez no; esa sucesión funciona como una metáfora de amor-odio, sobre todo porque la imagen-tiempo previa es la expresión de satisfacción-odio de la madre al matar al gallo y desemboca en el padre (Oleg Yankovskiy).</p>
---	--	--	--	--	---



Cuarto sueño

Este sueño es, en el cuaderno de trabajo, uno de los sueños recurrentes. El sábado 13 de abril de 1974 Tarkovskiy lo propuso de este modo: «11. *Die Tröstung. Die Milch*» (11. El consuelo. La leche); mientras que en su diario lo anotó en «XII. Final» como el «Tercer sueño».

EPISODIO XI. LA ESPERA	ESENCIA				
1:29:02- 1:29:58	GUIÓN	FILME	VIDA PERSONAL	VISIÓN PSICOLÓGICA	INTERPRETACIÓN DEL LECTOR
38. CUARTO SUEÑO	<p>En el guión se menciona la ubicación del sueño recurrente:</p> <p>Мне снится, что я иду по Завражью, мимо березовой рощи, покосившейся, брошенной бани, мимо старой церковки с облупленной штукатуркой, в дверном проеме которой видны ржавые мешки с известью и поломанные колхозные весы.</p> <p>(Sueño con que voy a Zavrazhye, más allá de los abedules, de los prados, de los baños [de vapor] abandonados, más allá de la antigua capilla con el estuco descapapelado, en donde se ve un umbral en el cual yacen sacos con cal oxidados y rotos en los koljoz.)</p>	<p>En este último sueño, el niño Aliosha toma leche de una jarra de cristal, se escucha cómo cae un quinqué, el ladrido de un perro y el sonido de un barco de vapor.</p> <p>En este sueño se ve un elemento esencial que son las cortinas descritas en uno de los cuatro fragmentos del mismo sueño repetido en el guión.</p>	<p>La reconstrucción que Tarkovskiy hizo en el filme del exterior y del interior de la <i>dacha</i> se apoya en las fotografías de Lev Gornung, su padrino, hechas en 1935.</p>	<p>El sueño recurrente es la exteriorización por medio de la cual Tarkovskiy proyectó en el filme su melancolía, añoranza y tristeza que poseía un resultado perturbador en él mismo, ya que no podía desprenderse de todas las emociones provenientes de su memoria, en especial, de lo que vivió durante su infancia. De ahí que <i>El espejo</i> (1974) esté creado a partir de la mente y, por lo tanto, del tiempo significativo para Tarkovskiy.</p> <p>Los recuerdos y las memorias son aquellas que desfilan en los sueños que</p>	<p>Este último sueño tiene una intencionalidad no de observar, sino de vivir y de experimentar junto con Tarkovskiy su sueño recurrente. El resultado es sentirse el mismo niño corriendo en el interior de la <i>dacha</i>, observar las cortinas de la «casa de la infancia» y tomar un jarrón con leche; luego llegar a un antiguo espejo donde de nuevo hay que convertirse en un ser invisible y todopoderoso. Se observa al niño, Aleksei, ser confrontado consigo mismo en su propio reflejo; esto tiene</p>

<p>38. CUARTO SUEÑO</p>				<p>pueden torturar y encantar; en el caso del filme, la función de la memoria obligó a que se ligaran los <i>recuerdos medianamente asequibles e inasequibles</i> de Tarkovskiy, así como fragmentos de fantasía. En este caso, el apoyo de las fotografías de Lev Gornung fue esencial para echar a andar su mente y complementar los recuerdos, sueños y fantasías.</p>	<p>relación con el uso del poema «Eurídice», de Arseniy Tarkovskiy, en el cual la idea del vuelo del alma, como si se tratara de la imaginación, es puntual, de tal modo que el cuerpo se convierte en una prisión del alma, en una prenda que hay que vestir y cuando finaliza es el consejo –como si se tratara de un consejo paterno hacia su hijo–: no lamentar a Eurídice sino perseguir sus metas con diversión y de forma objetiva.</p>
-------------------------	--	--	--	---	--



CONCLUSIONES

ENFRENTAMIENTOS ÍNTIMOS

Andrey Tarkovskiy me invitó a viajar a través de la poesía en imágenes y me transportó por medio de lo visible y de lo auditivo a las imágenes-tiempo. Tal unión ha obligado que, a lo largo de casi 40 años, cada uno de los lectores del filme se enfrente consigo mismo.

Esa experiencia que resurge una y otra vez al observar el filme forma parte de la iconología que se planteó como meta en este trabajo: llevar al lector de imagen a la evocación. Es decir, el cine no sólo contiene un mensaje que entretiene, sino también es parte de un proceso comunicativo en el que la vida de un creador se transmite por medio de las imágenes audiovisuales y se re-cuerda, re-vive y re-crea en la mente de un lector nuevo: el lector de imágenes, que es quien debe realizar un acto de pensamiento activo durante su lectura.

Aunque en un primer acercamiento con el filme no se haya realizado la lectura de cada una de las unidades de análisis propuestas dentro de *Lectura iconológica en la imagen-tiempo* (El espejo, 1974), aquella hipótesis que el director tuvo de hacer algo tan personal como para obligar al lector de imagen a sentirlo con la misma fuerza ha sido, probablemente, acertada; es decir: el lector llega a la empatía, aunque, quizá, aún no a la evocación. Hasta cierto punto sería pertinente preguntarse si cada uno de los lectores está dispuesto a enfrentarse a tal intimidad.

En el camino para poder hacer el presente trabajo, me di cuenta de algo que no incluí: quienes venden el filme también ven en él algo misterioso y, quizá, de miedo, pues tanto en la portada como en el índice del filme pareciera que se tratará de un género cinematográfico de terror, pues lo muestran como si poseyera un aspecto desconocido y monstruoso que obligará al lector a un enfrentamiento consigo mismo. La mujer que tiene el rostro cubierto con su cabello húmedo levanta los brazos como si estuviera a punto de atemorizar al lector de imagen y esa imagen es uno de los *acentos* que se quedan en la mente de éste.

De la mano con lo anterior, el enfrentamiento con el inconsciente parece ser lo terrorífico, pues no todos estamos preparados para vernos y para ubicarnos en un universo que tiene un pasado y, sin duda, un futuro, el cual está determinado por cada comportamiento, decisión o acción que tengamos. Sin embargo, el producto que se obtiene con el filme forma parte de la mente y tal vez se entienda que se vuelve una parte oscura debido a alguna participación del



alma humana, pero ¿por qué de terror? La respuesta es, quizá, que aquella parte que el ser humano no quiere ver es lo que no desea recordar, soñar o revivir.

EL VÍNCULO DE LA MENTE CREADORA CON EL MUNDO DE FE

El objetivo primordial de Tarkovskiy fue hacer del cine algo que se igualara a las demás artes y, en el caso de *El espejo* (1974), su hipótesis era que realizar un filme muy personal provocaría que el lector de imagen lo evocara como si fuera su propia historia.

Así, por medio del análisis *forma*, descubrí un aspecto esencial: el uso de la escala de grises significaba que él soñaba o que él tenía recuerdos medianamente asequibles y, tal vez, inasequibles; se trataba de la parte más íntima de todo el cuerpo del filme, pues no sólo se involucraba el pensamiento y la razón –como consecuencia de la presencia del consciente–, sino que, además de esos recuerdos que reconstruyó por medio de la entrevista con su madre y de las fotografías de Lev Gornung, existía una parte aún más oculta: la de sus sueños recurrentes y una fantasía. Es decir, por medio del análisis formal leí que para demostrar aquella parte oculta, el director detalló esos fragmentos a través de la escala de grises que, años más tarde, alabaría por el buen material que había proporcionado.

A pesar de que el hallazgo sea trascendental por la naturaleza del filme, éste no sólo está compuesto por sueños y por la fantasía, sino por un mundo de imágenes-cristal que obligan al lector a trasladarse en el tiempo, tanto actual como virtual. Por eso, en el cine que se hace a través de imágenes-tiempo y de imagentextos es como se logran transmitir las razones para «creer» en el mundo, en el cuerpo como el germen de la vida; esa fe en la vida también está compuesta por recuerdos, sueños y fantasías, por eso Tarkovskiy creó un filme tan personal a través de las imágenes-cristal que logró establecer un vínculo del hombre con el mundo, con un mundo de fe, y lo llevó hasta la evocación.

UBICACIÓN TEMPORAL Y ESPACIAL

La lectura de la imagen es parte de un proceso comunicativo, pues se transmiten historias de un creador (narrador, emisor, director cinematográfico, fotógrafo, etcétera) a uno o a varios lectores de imagen que lo leerán a través de su experiencia, pensamientos, sensaciones y vivencias. Por si fuera poco, ese mensaje –como si se tratara de un objeto– se convierte en un legado o en una mercancía que da cuenta de eventos dentro de un espacio y de un tiempo en específico. Aquella



frontera del acto comunicativo que contiene un soporte implica que el creador se ubica a sí mismo en un tiempo y en un espacio.

En muchas ocasiones, el creador no tiene un fin tan específico como la ubicación temporal y espacial, sino que, como parte del proceso comunicativo, el mensaje inicia como una idea y conforme se va desarrollando, se detalla más la forma del objeto. Tal es el caso de *El espejo* (1974), pues antes de la producción, Tarkovskiy tenía como plan contar una rememoración, un detalle de su vida que nunca olvidó a pesar de todo, pero lo que inició como una imagen mental, se convirtió en un filme con características documentales, íntimas y ficticias que llevaban al mismo creador a mostrarse como si fuera un mar puro y transparente, y todo ese proceso se completó al momento de la posproducción: cuando recibió todas las cartas que demostraban que no sólo era una autobiografía, sino una prueba de que él estaba ubicado en un tiempo y en un espacio, y que todo eso se compartía con el lector de imagen.

Sin pensar en qué fue primero: el huevo o la gallina, Tarkovskiy se ubicó a sí mismo y también se situó dentro de un contexto, así como de un universo temporal y espacial con todos los documentales que incluyó y los episodios que filmó. Es imposible saber el orden, puesto que ambos procesos surgieron de la mano: mientras reescribía una y otra vez el guión, también encontraba documentales y ambos hallazgos se mezclaron a tal grado que sería imposible saber si primero fue ubicarse en el contexto y luego a sí mismo dentro de éste o viceversa.

La importancia es que existe un sentido histórico y contextual que no sólo informa sobre un solo ser, sino también sobre un humano que está dentro de un país y dentro de una época en específico y que todo eso es posible actualizarlo 40 años después por medio de una lectura iconológica en las imágenes-tiempo.

DEL MOVIMIENTO A LA IMAGEN-TEXTO

El cine se ha relacionado con un fin narrativo que debe presentar «una historia» y hay quienes han propuesto leerlo como un lenguaje. Si se toma en cuenta el análisis a partir del lenguaje, yo decidí no utilizar signos como movimientos de cámara, montaje, construcción de personajes o acercamientos; no realicé un análisis con tales elementos, sino que afirmé que *El espejo* (1974) es un filme hecho a base de imágenes-tiempo que añade en un segundo nivel al montaje.

En ese sentido, debo resaltar que la imagen-tiempo no surge a partir del montaje, sino que las imágenes-tiempo me llevaron a pensar en el montaje por el encadenamiento de imágenes que me guiaron hacia una narrativa en cada episodio y de este modo logré realizar una lectura de la *esencia*.



La maravilla que hallé al realizar esa lectura por medio de las imágenes-tiempo fue más lejos de los movimientos de cámara, pues se tomó una parte del filme dentro de la *forma* (que bien podría implementarse con aspectos como el sonido, los movimientos de cámara y mayores detalles técnicos como los materiales) y, aun así, en la *esencia* llegó el disfrute de los vaivenes en el tiempo y en el cristal del cono desplegable que resultaron ser infinitos e irrepitibles en cada uno de los lectores de imagen.

Cabe destacar que no hablo de la ausencia del movimiento, sino de imágenes que tienen distintas temporalidades, pues, al final, se trata de imágenes-tiempo; no se analiza el movimiento, sino las imágenes-cristal a partir de la iconología que requiere de las imagentextos: guión literario, contexto histórico y vida personal.

EL LECTOR DE IMAGEN

Cuando se habla de imagen, se dice que lo visual y lo sonoro despiertan emociones y, quizá, evocaciones, pero quien lo recibe es el lector de imagen. Sin embargo, ¿qué es aquello que recibe?, y, aun más importante, ¿cómo es el proceso de recepción? Eso va más allá de cualquier comentario, pues el lector es el responsable de completar el ciclo de la imagen: se piensa, se genera y se proyecta, pero alguien lo debe recibir y, por lo tanto, debe evocar.

El receptor de quien hablo debe ser un lector activo que esté obligado a pensar y, como consecuencia, a leer la imagen. Él es el complemento y, sin embargo, resulta casi imposible generalizar su recepción porque mucho depende de la experiencia; por eso, dice Gombrich que se percibe a través de las expectativas, es decir, comparando. Aunque se realice un reconocimiento de las formas en automático, cada lector tendrá una experiencia distinta que lo lleve a evocar hacia diversas tangentes. Por eso, argumento que la lectura iconológica nunca finaliza: el lector de imagen no sólo es uno y el mensaje llega a cada mente según las experiencias de quien lee.

Si fuera posible llegar a hacer un análisis en el que se descubra el qué interpreta el lector, a partir de qué y en qué niveles lo hace, sería tan acertado como no, pues cada humano vive algo particular y único y en esas vivencias está incluido el leer imágenes audiovisuales. La puerta se queda abierta para quien logre descifrar aquella parte oscura y borrosa que se desconoce sobre los espectadores y los lectores de imagen.



TROZOS IRRESUELTOS: LA BÚSQUEDA DE UNA UNIFICACIÓN ANALÍTICA

Primero, a pesar de la búsqueda que realicé para complementar el análisis de *forma* con los materiales que Tarkovskiy utilizó para realizar el filme, me fue imposible conseguir a detalle el material utilizado durante la producción, de tal modo que no formó parte de la lectura; no obstante, la propuesta inicial fue la de conocerlos, sobre todo porque dentro de la *forma* se incluye una lectura de los diseños de iluminación y del uso de filtros y, en ambos casos, el conocimiento del material es primordial para la comprensión íntegra, más aún porque cuando se digitaliza, muchas de las características de aquéllos se pierden.

A pesar de considerar inferirlos, decidí no hacerlo debido a que podría tener fallas irremediables al desconocer con exactitud los materiales. Aun así, considero que la importancia de éstos es indudable; por ejemplo, dentro del análisis me vi obstaculizada y no incluí los diagramas de iluminación debido a la falta de la información de los materiales que se utilizaron.

La *forma* parece ser un aspecto ajeno a la intención de la lectura iconológica, sin embargo, quisiera resaltar que es fundamental: la lectura que se realiza es casi imperceptible, como si se hiciera en modo automático; no obstante, cuando se lee con la intención de ser un lector de imagen, entonces esa lectura ya no sólo se queda en el «sentido común», sino en un nivel que implica una primera búsqueda de impresiones y de cualidades.

Aun así, en el caso de *Lectura iconológica en la imagen-tiempo* (El espejo, 1974), la *forma* sólo está mostrada como una parte de la imagen visual (más que audiovisual –aunque se plantea el plano-tiempo–), pero resulta imprescindible. Por ejemplo, si se toman en cuenta los filtros, éstos fueron los generadores de atmósferas y de texturas en la escala de grises.

La finalidad de este trabajo es mostrar que el cine puede ser leído también como imagen, pues es una imagen audiovisual y, por lo tanto, en esa *forma* puede aún existir mayor información que permita que la recepción del filme sea más completa.



Segundo, como en todo el arte, el cine se puede leer con diferentes lecturas (como la semiología, la historia del arte, las matemáticas –por los aspectos técnicos–, la física, entre otras).

Asimismo, sin eliminar la importancia de las imágenes audiovisuales, el cine también contiene lo sonoro y, como parte de las imágenes sonoras, la musicalización también podría tomarse en cuenta. La *forma* podría ser, quizá, lo menos logrado en este trabajo, pero la propuesta es ir más allá de un primer acercamiento a la lectura iconológica de la imagen en el cine.

A pesar de lo anterior, cabe destacar que en *Lectura iconológica en la imagen-tiempo* (El espejo, 1974) no se merman las imágenes sonoras, al contrario, se utilizan con el fin de llegar a una



mejor comprensión de la imagen-tiempo. Sin éstas no podría ser posible mostrar una lectura iconológica de la imagen-tiempo en una lectura de *esencia*: es la unión impenetrable que existe dentro del cine y, por lo tanto, para comprender lo que se ve, se ve también lo que se oye.

Esa perfección de análisis se podría retomar con mayor especialización, ya que, en ese sentido, mi propuesta es más visual y discursiva: busca conocer los mensajes a través de los datos que el mismo director dejó. De tal forma que, a manera de huellas, se analizan una a una sin eliminar detalles, aunque al final todos los fragmentos llevan a uno o más mensajes.

De la mano con lo anterior, algo que tampoco se tomó en cuenta dentro de mi propuesta fueron los silencios, como aquellos espacios mudos que neutralizan al lector de imagen; esa «ausencia de imagen» cobra un valor de transición y obliga a enfrentarse con lo que se verá.



Tercero, no se buscó hacer un descubrimiento histórico sino, más bien, una apertura de lo que podría ser una lectura de imágenes-tiempo y de imagentextos que se complementan no sólo atribuyendo grietas históricas, autobiográficas o detalles de guión, sino también incluyendo los aspectos formales, pues sólo a partir de ellos se puede conocer qué se ve. Y sin menor importancia, cabe mencionar que el cine se debe leer según el espacio y el tiempo en el que fue realizado el filme.

En este tercer punto, el contexto histórico, literario (atribuido por un guión) y biográfico (con la vida personal del creador) no sólo permitió realizar una ubicación espaciotemporal del filme, sino también implicó un hallazgo mayor: la propuesta iconológica sólo se podría completar con el lector de imagen, y éste sería quien, por medio de sí mismo, pudiera actualizar el filme y, después de una URSS ya no existente, lograra reconocerse dentro del filme a pesar de la barrera del tiempo y del espacio.



Y cuarto, decidí agregar la mayor cantidad de detalles sobre Andrey Tarkovskiy para aquellos que decidan realizar una lectura más clínica y psicológica del filme, ya que, a fin de cuentas, *El espejo* (1974) es un grito de una de las mentes más importantes del cine soviético.



A pesar de todo, considero que es imposible leer por completo una imagen audiovisual, y que, para lograr comprender aún más detalles, sólo si se tratara de *El espejo* (1974), sería necesario añadir una lectura sobre la simbología cultural (a partir de la semiótica), una además de una lectura psicológica clínica, una sonora y una más del lenguaje cinematográfico (movimientos de cámara, acercamientos, construcción de personajes, efectos especiales, entre otras más).



EL DESPERTAR DE LAS EMOCIONES

Una imagen significa que existe un creador, un mensaje y un lector de imagen que realizará una lectura a través de la propia experiencia y, de ese modo, el lector se trasladará y desenterrará sus recuerdos por medio de aquel estímulo de «lo representado». Por eso, argumento que la imagen no sólo es representación, sino es leer y es evocar, pero no como un acto de acción-reacción, pues la lectura implica un pensamiento y una evolución de sí mismo con las emociones y la vida personal, quizá, íntima. Entonces, la imagen es sentir y viajar hasta llegar a la evocación y volver a soñar y a crear para transmitir el mensaje hasta el infinito.

De tal modo que el proceso comunicativo –que implica hacer y leer una imagen– empieza desde la experiencia tanto de quien la crea como de quien la lee. Por lo tanto, ser un lector de imagen es un acto de pensamiento personal que involucra el momento y las circunstancias en las que se halle quien se haga partícipe de ese proceso comunicativo.

Así, la lectura del filme *El espejo* (1974) implica un mayor esfuerzo: una contemplación y una unión con las imágenes audiovisuales y, por tal motivo, con el creador, pues el filme está repleto de imágenes-tiempo que teletransportan y que llevan al pensamiento, al recuerdo, a los sueños y a las fantasías.

En este trabajo, el lector puede que haya encontrado un ciclo sin fin que se esculpe en medio de los cristales del tiempo y que puede irse a los extremos: odiar o enamorar; blanco o negro o, simplemente, olvidar o evocar.



FUENTES DE INFORMACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001.
- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, tr. de Ramón Alcalde, Paidós, México, 1993.
- _____, *La cámara lúcida*, tr. de Joaquim Sala-Sanahuja, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Capanna, Pablo, *Andrei Tarkovsky: el ícono y la pantalla*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.
- Carrera, Pilar, *Andrei Tarkovski. La imagen total*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine, 1*, tr. de Irene Agoff, Paidós, México, 1984.
- _____, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine, 2*, tr. de Irene Agoff, Paidós, México, 1986.
- Eisenstein, Serguei, *El sentido del cine*, 5ª ed., tr. de Norah Lacoste, Siglo XXI, México, 1990.
- Freud, Sigmund, *Interpretación de los sueños*, 2 tt., 3ª ed., tr. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza, Madrid, 2011.
- Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed., tr. de Gabriel Ferrater, Phaidon, Londres y Nueva York, 2002.
- Haquette, Julio, *Tecnología del cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, México, 1987.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1974.
- Jung, C. G., *El hombre y sus símbolos*, tr. de Luis Escobar Bareño, Biblioteca Universal Contemporánea, Barcelona, 1997.
- _____, *Los complejos y el inconsciente*, tr. de Jesús López Pacheco, Alianza, Madrid, 2001.
- Kandinskiy Vasiliy, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, 5ª ed., tr. de Roberto Echavarren, Labor, Colombia, 1995.
- Martínez Abadía, José, y Jordi Serra Flores, *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Mascelli, Joseph V., *Las 5 C's de la cinematografía*, tr. Marcela Fernández V. y Ma. Luisa Amador R., Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1997.



- Meyer, Jean, *Rusia y sus imperios, 1894-1991*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- Mitchell, William J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- _____, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, tr. de Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009.
- Panofsky, Erwin, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*, tr. de María Teresa Pumarega, Cátedra, Madrid, 1984.
- S.a., *Andrei Tarkovski*, Cineteca Nacional/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.
- _____, *Andrei Tarkovski: textos/fotos*, tr. de Mateo Pliego, Cineteca Nacional, México, 1989.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días*, 17ª ed., tr. de Florentino M. Torner, Siglo XXI, México, 2000.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Fontamara, México, 1998.
- Synessios, Natasha, *Mirror*, I. B. Tauris Publishers, Londres y Nueva York, 2001.
- Tarkóvskaya, Marina, *Осколки зеркала [Oskolki zerkala (Fragmentos de espejo)]*, 2ª ed., Vagrius, Moscú, 2006.
- Tarkovskiy, Andrey, *Der Spiegel. Die Novelle und das Arbeitstagebuch zum film*, Limes, Berlín, 1993.
- _____, *Andrei Tarkovsky. Collected Screenplays*, tr. de William Powell y Natasha Synessios, Faber & Faber, Londres, 1999.
- _____, *Esculpir el tiempo. Miradas en la oscuridad*, 3ª ed., tr. de Miguel Bustos García, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009.
- _____, *Martirologio. Diarios 1970-1986*, tr. de Iván García Sala, Ediciones Sígueme, España, 2011.
- Thuillier, Jacques, *Teoría general de la historia del arte*, tr. de Rodrigo García de la Sienna Pérez, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- White, Harvey E., *Física moderna*, tr. Carlos M. Tello, Montaner y Simon, Barcelona, 1965.

HEMEROGRAFÍA

- Rudoy, Miriam, «Apuntes para una iconografía de Tarkovski», *Pantalla*, 12: 34-36, s. f.
- Truppin, Andrea, «Y se hizo el sonido: las películas de Andrey Tarkovski», *Estudios cinematográficos*, revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 10 (27): 37-46, abril-junio, 2005.



Zamora Águila, Fernando, «Andrey Tarkovski: imágenes de lo místico», *Estudios cinematográficos*, revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 11 (30): 50-59, agosto-octubre, 2006.

TESIS

Castañeda Díaz, Areli Adriana, *11'09"01. El cinegrama... ese obtuso objeto de deseo barthiano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Ciudad Universitaria, México, 2008.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Chapron, Joel, «Cannes and Russia: A Love-Hate Relationship», Festival de Cannes, 12 de enero de 2011. Disponible en: <http://www.festival-cannes.fr/en/article/57957.html> [Consultado durante diciembre de 2012.]

Instituto de Cinematografía Guerásimov (VGIK, por sus siglas en ruso), «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова [Vserossiyskiy Gosudarstvenniy Universitet Kinematografii imeni s. A. Guerasimova]», historia y documentos de la VGIK, VGIK, 2013. Disponible en: <http://www.vgik.info> [Consultado durante enero de 2012-noviembre de 2013.]

Internet Movie Database (IMDb), «Andrei Tarkovsky (1932-1986)», filmografía y bibliografía, IMDb, 2012. Disponible en: http://www.imdb.com/name/nm0001789/?ref=fn_al_nm_2 [Consultado durante enero de 2012-noviembre de 2013.]

_____, «*El espejo* (1975)», materiales del filme, IMDb, 2012. Disponible en: http://www.imdb.com/title/tt0072443/?ref=nm_knf_i4 [Consultado durante enero de 2012-noviembre de 2013.]

Kazarmshchikov, Aleksandr, «Концентрат» [*Kontsentrat* (El concentrado)], sinopsis del filme, 2006-2013. Disponible en: <http://www.tarkovsky.su/films/short/concentrate/> [Consultado durante mayo-agosto de 2013.]

_____, «Сегодня увольнения не будет» [*Sevodnia uvolneniya ne budet'* (Hoy no habrá despidos)], sinopsis y ficha técnica del filme, 2006-2013. Disponible en: <http://www.tarkovsky.su/films/short/there-will-be-no-leave-today/> [Consultado durante mayo-agosto de 2013.]

_____, «Убийцы» [*Ubiyty* (Los asesinos)], sinopsis y ficha técnica del filme, 2006-2013. Disponible en: <http://www.tarkovsky.su/films/short/killers/> [Consultado durante mayo-agosto de 2013.]

- Киносценарии [*Kinostsenarii* (Guiones)], «Работать было радостно и интересно» [Rabotat' bylo radostno i interesno (El trabajo era alegre e interesante)], entrevista a Aleksandr Misharin, 2008-2010. Artículo publicado originalmente en la revista Киносценарии [*Kinostsenarii* (guiones)], 6, 1994. Disponible en: <http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Micharine.html> [Consultado durante mayo-julio de 2013.]
- Llano, R., «Mi experiencia en *El espejo* y *Hamlet*», entrevista a Margarita Térejova, Moscú, 5 de noviembre de 2002. Disponible en: <http://www.andreitarkovski.org/vita/terekhova.html> [Consultado durante mayo-septiembre de 2013.]
- S.a., «Entrevista a Aleksandr Misharin sobre *El espejo*, de Tarkovskiy», YouTube, 2 de enero de 2010. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=rEpn9DohPqk> [Consultado durante junio-agosto de 2013.]
- Tarkovskiy, Andrey, y Aleksandr Misharin, «Белый, белый день...» [Beliy, beliy den' (El día blanco, blanco)], guión literario del filme *El espejo* (inicio), 2008-2010. Disponible en: http://tarkovskiy.su/texty/scenarii/Belyi_den.html [Consultado durante abril-mayo de 2012.]
- _____, «Белый, белый день...» [Beliy, beliy den' (El día blanco, blanco)], guión literario del filme *El espejo* (fin), 2008-2010. Disponible en: http://tarkovskiy.su/texty/scenarii/Belyi_den02.html [Consultado durante abril-mayo de 2012.]
- Terukina, Ichi, «El fotograma es una imagen estática... sin embargo, se mueve», *Razón y palabra*, primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación, 10 (46), agosto-septiembre 2005. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/iterukina.html#a1> [Consultado durante abril-mayo de 2012.]
- Yerzy, Ilig, y Leonard Neuger, «I'm Interested in the Problem of Inner Freedom», entrevista a Andrey Tarkovskiy en Estocolmo, 1985. Disponible en: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/interview.html> [Consultado durante mayo de 2012-junio de 2012.]

FILMOGRAFÍA

- Marker, Chris, *Un día en la vida de Andrey Arsénevich*, guión de Chris Marker, música de Eduard Artemiev, fotografía de Chris Marker, AMP/ La Sept-Arte/ Institut National de l'Audiovisuel/ Arkéion Films, Francia, 2000.
- Tarkovskiy, Andrey, *Каток и скрипка* [*Katok i skripka* (La apisonadora y el violín)], guión de Andrey Konchalovskiy y Andrey Tarkovskiy, fotografía de Vadim Yúsov, música de Viacheslav Ovchínikov, Mosfilm, URSS, 1960.



- _____, *Иваново Детство* [*Ivánovo destvo* (La infancia de Iván)], guión de Mijaíl Papava y Vladimir Bogomolov, fotografía de Vadim Yúsov, música de Viacheslav Ovchínikov, Mosfilm, URSS, 1962.
- _____, *Андрей Рублёв* [*Andrey Rubliov*], guión de Andrey Konchalovskiy y Andrey Tarkovskiy, fotografía de Vadim Yúsov, música de Viacheslav Ovchínikov, Mosfilm, URSS, 1966.
- _____, *Солярис* [*Soliaris* (Solaris)], guión de Friedrich Gorenstein y Andrey Tarkovskiy, fotografía de Vadim Yúsov, música de Eduard Artémiev, Mosfilm, URSS, 1972.
- _____, *Зеркало* [*Zerkalo* (El espejo)], guión de Aleksandr Misharin y Andrey Tarkovskiy, fotografía de Gueorguiy Rerberg, música de Eduard Artemiev/ Bach/ Pergolesi/ Pucell, Mosfilm, URSS, 1974.
- _____, *Сталкер* [*Stalker*], guión de Arkadiy y Boris Strugatskiy, fotografía de Aleksandr Kniazhinskiy, música de Eduard Artemiev, Mosfilm, URSS, 1979.
- _____, *Tempo di viaggio* [Tiempo de viaje], fotografía de Luciano Tovoli, edición de Franco Letti, RAI 2, Italia, 1982.
- _____, *Nostalghia* [Nostalgia], guión de Andrey Tarkovskiy y Tonino Guerra, fotografía de Giuseppe Lanci, música de Ludwig van Beethoven/ Verdi/ Wagner/ Debussy, RAI 2 TV/ Sovinfilm, Italia, 1983.
- _____, *Offret* [Sacrificio], guión de Andrey Tarkovskiy, fotografía de Sven Nykvist, música de Watazumido-Shuso/ Bach/ Folklórica sueca de Dalecarlia y Härjedalen, Svenska Film Institutet (Suecia, Estocolmo)/ Argos Film (Francia, París) asociados con Channel Four International/ Josephson & Nykvist/ Sveriges Television/SVT 2, Sandrew Film & Teater AB, Suecia, Francia y Reino Unido, 1986.
- Tarkovskiy, Andrey, Marika Beiku y Aleksandr Gordon, *Убийцы* [*Ubyytzy* (Los asesinos)], fotografía de Alfredo Álvarez y Aleksandr Rybin, VGIK, URSS, 1956.



