



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES**

**ARAGÓN**

“La poética del sacrificio en el cine de Andréi  
Tarkovski”

**TESIS EN LA MODALIDAD DE ENSAYO**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO(A) EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

PRESENTA:

Flores Islas Cristian Axl



**ASESOR(A):** Mtro. Miguel Ángel Quemain Sáenz

Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México

octubre de 2021



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.



## **Agradecimientos y dedicatorias**

Gran parte de la redacción y revisión de esta investigación se desarrolló en el contexto de la pandemia mundial de la covid19, el confinamiento y la reducción de las labores habituales se convirtió en el tiempo perfecto para la culminación de este trabajo. Es difícil calificar como “tiempo perfecto” a un momento que pasará a la historia por las miles de pérdidas humanas, pero más que una aseveración es un síntoma de optimismo que en la incertidumbre vislumbra un camino provechoso.

Lo realizado en las siguientes páginas se debe al total apoyo de un grupo de personas que aún en los momentos más difíciles confiaron en la importancia de este proyecto en el ámbito académico y el personal; a ellos van dirigidos todos los agradecimientos y dedicatorias posibles:

A mis padres, quienes me han dado todo y que no han dudado un solo momento para apoyarme a cumplir mis sueños; por la paciencia, entendimiento y cariño que las palabras no me alcanzan para describir.

A mis hermanos, Alejandra y Sebastián, quienes a su corta edad han sido un ejemplo de perseverancia y responsabilidad, cada día el observarlos me da el aliento que necesito para seguir adelante.

A mi asesor, Miguel Ángel Quemain, por dedicar su tiempo y esmero en la revisión de este trabajo, aún en plena pandemia. Sin su ayuda y orientación ninguna línea podría existir.

A todos los profesores que he tenido en mi vida y a todos los que ejercen responsablemente esa profesión. En un momento en el que lo único importante parece

ser el éxito individual, la docencia toma una relevancia mayor, porque implica ver el crecimiento del otro como si fuera el propio, algo que cada vez parece más imposible.

Finalmente, a cualquier persona a la que pueda llegar este texto, porque el principal objetivo de toda tesis, más allá del proyecto metodológico, es que la información y juicios recopilados puedan servir para que otra persona pueda crear los propios. Una cadena que en el ideal promueva la creación de conocimiento y contribuya a que este sea algo colectivo.

# Índice

Contraportada.....	2
Agradecimientos y dedicatorias.....	3
Índice.....	5
Introducción.....	7
<b>1. El cine, el nacimiento de un fenómeno de circo y su camino hacia el séptimo arte</b>	<b>12</b>
1.1 Breve introducción a la historia del cine.....	17
1.1.1 Los primeros pasos.....	18
1.1.2 La proliferación de los nuevos cines.....	27
1.2 Símil y teatralidad. Hacia una orgánica propia del film.....	31
1.3 La concepción del cine como arte.....	37
1.4 Introducción al lenguaje cinematográfico.....	43
1.4.1 El encuadre.....	46
1.4.2 El plano.....	47
1.4.3 La escena y la secuencia.....	51
<b>2. Lenguaje cinematográfico y poético: una unión sagrada.....</b>	<b>53</b>
2.1 Breves disertaciones sobre el lenguaje cinematográfico.....	60
2. 2 Breves disertaciones sobre el lenguaje poético.....	68
2.3 Fundamentos hacia una poética del cine.....	75
<b>3. Andréi Tarkovski, el poeta cinematográfico.....</b>	<b>84</b>
3.1 La biografía de un poeta.....	85
3.2 Esculpir el tiempo.....	92
3.2.1 El tiempo para Andréi Tarkovski.....	95
3.2.2 El espacio para Andréi Tarkovski.....	100
3.2.3 El sonido para Andréi Tarkovski.....	105
3.3 Breves apuntes sobre la filmografía de Andréi Tarkovski.....	111
3.3.1 Los primeros trabajos.....	111
3.3.2 La infancia de Iván.....	117
3.3.3 Andréi Rublev.....	121
3.3.4 Solaris.....	126

3.3.5 El Espejo.....	130
3.3.6 Stalker .....	135
3.3.7 Nostalgia.....	139
3.3.8 Sacrificio.....	146
<b>4. Andréi Tarkovski y la poética del sacrificio.....</b>	<b>151</b>
4.1 La lógica poética en el cine de Andréi Tarkovski .....	155
4.2 Análisis de las escenas.....	159
4.2.1 El sacrificio de Domenico .....	160
4.2.2 El sacrificio de Gorchakov.....	164
4.2.3 El sacrificio de Alexander .....	167
4.3 La poética del sacrificio.....	170
4.3.1 Correspondencias entre Domenico, Gorchakov y Alexander .....	174
4.3.2 Disertaciones finales.....	179
<b>Conclusiones .....</b>	<b>182</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>185</b>
Bibliográficas .....	185
Hemerográficas.....	189
Videográficas.....	189
Cibergráficas .....	190
<b>Anexos.....</b>	<b>193</b>

## Introducción

La obra del director de cine ruso Andréi Tarkovski se ha erigido, ya desde hace algunos años, como una referencia ineludible para cualquier aficionado o estudioso del cine. Con solo siete largometrajes y un par de cortos estudiantiles en su filmografía, Tarkovski ha sido grandemente venerado por su capacidad de crear todo un universo subjetivo en cada película, a la par de desarrollar una teoría sobre su propio trabajo, recopilada en las páginas del libro *Esculpir el tiempo*.

El beneplácito alrededor del nombre de este cineasta ha contribuido a crear un mito que se ha enriquecido por su muerte prematura en 1986 a los 54 años, meses después de terminar su última película titulada *Sacrificio*. En vida, Tarkovski se enfrentó en múltiples ocasiones al aparato burocrático de la Unión Soviética que buscó silenciar su trabajo y que, incluso, llegó a invisibilizarlo de los grandes espacios dedicados al cine, pues el único premio mayor que obtuvo en un festival se debe al éxito de su primera película *La infancia de Iván* en el Festival de Cine de Venecia.

Este aspecto mítico, que lo inscribe en la historia del cine no solo como un buen cineasta, sino como uno de los más importantes, ha hecho que la obra de Tarkovski sea más difícil de analizar a través de nuevos conceptos e interpretaciones. Es decir, alrededor de él existe todo un marco conceptual que es repetido constantemente sin ser discutido a fondo.



Este trabajo es un intento por analizar la obra de Tarkovski desde una nueva mirada, que tome en cuenta y discuta los conceptos establecidos alrededor de ella, para formular una teoría propia que dé explicación y conjunción a cada una de sus películas.

Para ese propósito se ha establecido como eje principal el concepto de poética del sacrificio, que agrupa el aspecto poético (tanto su filiación poética representada en los poemas de su padre que se leen en las películas *El Espejo* y *Stalker*, hasta su discurso cinematográfico que ve en el ritmo y la observación los fundamentos para hablar de una poética del cine) grandemente estudiado en su filmografía y también el del sacrificio, un concepto que aparece en la mayoría de sus películas y que no ha sido estudiado a la luz de la teoría cinematográfica.

En la siguiente investigación se presenta un estudio que indaga en los aspectos históricos del cine, desde su creación y la formación de las primeras escuelas teóricas; un análisis de los fenómenos internos del film, que en este trabajo se han definido como la voluntad del símil y la teatralidad; y cómo estos configuraron la consideración del medio cinematográfico como un arte.

A través de un seguimiento a esa corriente del pensamiento que ve en el cine un medio artístico, se discuten los principios y fundamentos de lo que se conoce como lenguaje cinematográfico, para trazar un camino que une a este último con el lenguaje poético. Una unión que se caracteriza por sus amplias posibilidades, pero también por un número igual de restricciones que se ven resueltas gracias a los aportes de Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer y del propio Tarkovski, en el campo de lo que se ha querido llamar como cine-poesía.

La poética del cine puede ser entendida como aquella contradicción que desde un principio supuso el medio cinematográfico: el de captar y reproducir la realidad, pero a la vez, transformarla y apropiarse de ella; ya desde temprana edad del pensamiento, Aristóteles identifica en su *Poética* el nacimiento de la poesía y lo poético no en el poema mismo, sino en la capacidad de imitación del ser humano. Como se comentará en el segundo apartado de este trabajo, el concepto de poética del cine no refiere a una relación inmediata con la escritura poética o la aparición de un poema, sino a esa facultad que tiene el cine de crear mediante las imágenes y sus propias particularidades asociaciones de ideas y emociones.

Esa aproximación al estudio de la unión del cine y la poesía no es gratuita, porque a través de ella se permite analizar el interés poético de la obra de Tarkovski, sustancial en cada una de sus películas. En sus filmes, Tarkovski desarrolló un sistema que igualó al haikú, no por seguir las reglas de esa forma de escritura, sino porque al igual que esta, su discurso se fundamenta en el ritmo y la observación: captar el tiempo, pero a la vez darle una voluntad propia que vive dentro de la película; concepto que se desarrolla a profundidad en el tercer apartado de este trabajo.

En él se implementó un estudio de toda la filmografía de este autor, que va desde los cortometrajes estudiantiles hasta su última película realizada; se recurrió a sus propios apuntes en el libro *Esculpir el tiempo* y a diversos aportes de estudiosos de todos los campos del conocimiento como Slavoj Žižek, Ángel Sobreviela, Michel Chion, Sauro Borelli entre otros, todo con la finalidad de clarificar el estilo tan característico de Tarkovski, dividido en las categorías de tiempo, espacio y sonido.

En el capítulo final se ha escogido analizar tres escenas de las películas *Nostalgia* y *Sacrificio* en el supuesto de que estas dos realizaciones muestran el discurso cinematográfico del autor en su pleno apogeo y porque a través del comportamiento de sus protagonistas se ejemplifica en plena forma el concepto de poética del sacrificio, que adquiere significaciones cinematográficas, filosóficas, antropológicas y por lo tanto comunicativas.

Es importante resaltar que la metodología de este trabajo se inscribe en una corriente del pensamiento que ve en el cine un objeto de estudio multidisciplinario, por lo que se recurre a textos estrictamente ligados a la teoría del cine y también a otros pertenecientes al campo de la filosofía, la estética y el periodismo cinematográfico, que ayudan a ahondar en las cualidades expresivas del cine como un medio que comunica.

En su totalidad esta tesis funciona como un acercamiento para el que no conoce la obra de Andréi Tarkovski, así como una profundización temática y estética para el conocedor de la filmografía del autor; a la vez que propone un modelo de análisis que recurre a diversas áreas del pensamiento sin descuidar el estudio de la forma cinematográfica.

Antes de finalizar esta introducción, debo aclarar una elección en el marco teórico, en específico al estudio sobre lo escrito y filmado por Andréi Tarkovski, solo se ha tomado en cuenta el libro *Esculpir el tiempo* porque este representa el epítome de toda su teoría cinematográfica y aunque, en la actualidad hay múltiples ediciones de los diarios del autor, estos no igualan la exhaustividad teórica del primero.

De igual forma, solamente se han elegido sus cortometrajes y largometrajes de ficción porque gracias a ellos se puede dar cuenta de su relación con aquello que hemos llamado poética del cine.

Por lo que, el objetivo general de esta investigación es definir cómo actúan la dimensión poética del cine y el sacrificio en las cintas *Nostalgia* y *Sacrificio* dirigidas por Andrei Tarkovski, así como establecer un rasgo común de acción entre los protagonistas de estas dos películas. De igual forma, mostrar cómo el devenir de ambos crea dentro de la filmografía del autor una especie de poética del sacrificio que desafía la lógica convencional del relato cinematográfico y de la vida misma.

Para el análisis se optó por un ensayo, pues este conjunta el rigor argumentativo, la interpretación y sensibilidad personal. El ensayo es un texto que se mueve entre la frontera analítica y estética, sin embargo, pese a que se ha relacionado en gran medida a un discurso personal que fomenta la creatividad, una de sus grandes cualidades es la argumentación debido a su “naturaleza crítica, dialógica y persuasiva”<sup>1</sup>. Por lo que una de sus grandes particularidades es problematizar una idea de una manera constructiva y estructurada, justamente como se hace en las siguientes páginas en las que se confrontan diversos aportes de estudiosos de diferentes campos de estudio. El ensayo, en este contexto, puede ser entendido como un texto en el que se desarrolla una idea con base en argumentos debidamente fundamentados y contrastados.

---

<sup>1</sup> “El ensayo académico: algunos apuntes para su estudio, <https://www.redalyc.org/pdf/410/41080110.pdf>, 28/05/2021.

## **1. El cine, el nacimiento de un fenómeno de circo y su camino hacia el séptimo arte**

La aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX en el ámbito cultural, social y económico representó un cambio sustancial en la forma de ver el arte y la vida misma. Desde ese momento, tuvo lugar lo que se llama la ilusión cinematográfica<sup>2</sup>. El invento de los hermanos Louis y August Lumière en 1895 inició como un fenómeno de circo, pero pronto tuvo mayores implicaciones.

Esta transformación se dio gracias a una evolución y conjunción de diversas artes, entre las que destaca la fotografía, a tal grado es su influencia que la narrativa y la dramaturgia (conceptos relevantes aún en el cine actual) se vieron relegadas por ella, al menos en una primera instancia y en el inicio de esta historia.

La fotografía tiene antecedentes desde la cámara oscura de Aristóteles, pero no es hasta Daguerre y el posterior perfeccionamiento de la técnica que adquiere relevancia artística. Así como el progreso de la fotografía en el siglo XIX y comienzos del XX hizo olvidar el afán impresionista al arte pictórico, el cine hace lo mismo con el anhelo de captar el movimiento puro que tenía la fotografía en sus inicios, para centrarse en la captación plena de lo real.

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Irene Agoff, España, Paidós Comunicación, 1984, p. 14.

Sin embargo, el progreso del cine como arte también se vio influido por la literatura y el teatro, desde la adaptación de novelas y obras teatrales, hasta la implementación de la lógica teatral como principal estructura interna del film, en una suerte de abstracción de lo real, surge el concepto de lo ficticio.

Así se crean dos caminos que posteriormente tendrán desenlace en la configuración del cine, fotografía para retratar la vida como tal y literatura-teatro para transformarla, se forman desde el inicio los dos ejes discursivos que hasta la actualidad siguen en pleno apogeo: el documental y la ficción, respectivamente. El cine como un devenir entre lo real y lo ficticio.

No se debe olvidar que las innovaciones tecnológicas y científicas fueron de gran ayuda hacia la concepción del cine como medio artístico, pues influyeron en la forma de realizar, analizar y ver cine.

La multidisciplinariedad del medio cinematográfico no es una cuestión relativamente nueva, pues desde el principio significó un reto mecánico o técnico (en el caso del primer impresionismo), un reto artístico e incluso de visualización, que va ligado en cierta medida a los posteriores estudios de la psicología de la Gestalt que influyeron en la corriente conocida como Expresionismo Alemán y lo que Béla Balázs denomina cultura visual del hombre occidental.

Son precursores en la creación fotográfica Muybridge con sus fotografías de caballos trotando de 1881 y Marey con su fusil fotográfico; en el caso de la técnica los Lumière y Edison; finalmente en el campo de la visualización, los estudios de Newton y posteriormente los ya mencionados de la Gestalt sobre la persistencia retiniana, fenómeno de la ilusión de movimiento.

La recopilación cronológica de diferentes sucesos y aspectos que marcaron el surgimiento del cine es de gran relevancia porque explica los elementos sorprendidos e innovadores que marcaron la historia del cine y sus procedimientos.

Como este trabajo tiene una finalidad analítica de la filmografía de Andréi Tarkovski y no una pormenorizada interpretación e investigación cronológica de cada uno de los sucesos relevantes para la evolución del cine como conocemos, se tomará íntegramente la recopilación de factores que influyeron en la creación del cine que propone Antonio Zubiaur Carreño en su libro *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, en la que se distingue de los factores físico-ópticos (la visualización) de los mecánicos (evolución del aparato fotográfico):

#### Físico-ópticos

-1645. Von Kircher construye la primera Linterna Mágica, que permite proyectar diversas figuras por medio de una lente convexa y luz solar o artificial.

-1680. Newton analiza la persistencia retiniana de las imágenes, que ya conocían los antiguos griegos, y París verifica este fenómeno por medio del taumatropo en 1823.

-1757. Beccari descubre la acción de la luz sobre una capa sensible (entonces de cloruro de plata).

-1800-1884. Se suceden ensayos y descubrimientos que permiten disponer en la década de los 1880 de tres elementos de la cinematografía posterior: aparato fotográfico, película instantánea e idea de espectáculo (derivado de la Linterna Mágica).

Otros mecánicos, tendentes a registrar el movimiento:

-1833. Fenakistiscopio de Plateau y su derivado el zootropo de Horner (1834)

-1877. Praxinoscopio de Reynaud: emplea banda de papel perforada.

-1882. Fusil fotográfico de Marey.

-1890. Kinetógrafo de Edison: graba las primeras imágenes fotográficas sobre la película de celuloide perforada y anchura de 35 mm., producida en Estados Unidos por Eastman, que se mantendrá como formato estándar de tipo profesional; lanza al mercado el aparato de proyección llamado kinetoscopio (1893-1894), que es de visión individual, concebido para exhibir las películas del kinetógrafo.

-1893. Cronofotógrafo de Marey: permite proyectar película, pero aún de imágenes inestables.

-1895. Cinematógrafo de los hermanos Luimiére: permite el arrastre intermitente de la película perforada de 35 mm. de anchura, fabricada para Edison, a una velocidad de 15-16 imágenes por segundo. También permite el registro de imágenes, su proyección (pues se transformaba en proyector conectándose por detrás a una fuente luminosa), análisis y síntesis del movimiento. Es la primera cámara que se fabrica industrialmente.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Francisco Zubiaur Carreño, *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, España, EUNSA Ediciones., 1999, pp. 32-33.



Esta aproximación comprueba la tesis de párrafos anteriores en la que se plantea una multidisciplinariedad evolutiva para que se llegara a la creación del cinematógrafo. Sin embargo, ese proceso solo creaba un medio incompleto, pues ni la mera reproducción de la realidad, ni el teatro o las primeras adaptaciones literarias lograban el pleno artístico que el cine buscaba.

El cine, como medio artístico, no busca convertirse en la realidad, sino que, como todo arte, es un medio cerrado en sí mismo, es decir se libera del afán impresionista cuya única finalidad era captar la “vida en sí” para establecer su propio lenguaje, asimismo se aleja de una dependencia directa de las demás artes, el film establece su propia organicidad.

Los diversos aportes de realizadores que innovaron y reinventaron el medio cinematográfico como Griffith en Estados Unidos; Eisenstein, Kulechov y Pudovkin en la URSS; y Lang en Alemania significan un intento por llevar al medio más allá de la mera reproducción de la realidad, del simple teatro o novela filmada y traen consigo la creación del relato cinematográfico<sup>4</sup>.

Entonces, el cine adquiere una perspectiva más artística, grandemente enriquecida por las investigaciones teóricas, se le empieza a considerar como el Séptimo Arte. Este término proviene de la concepción de Ricciotto Canudo y su *Manifiesto de las Siete Artes*, en el que considera que la importancia artística de la discursiva del medio cinematográfico se debe principalmente a la conjunción de todas las artes.

---

<sup>4</sup> Anne Guerin, *El relato cinematográfico*, Carlos Roche, España, Paidós Comunicación, 2004, p. 10.

Canudo no considera o no ve una expresión artística pura dentro del medio, sino a través de la conjunción de los diálogos (literatura) con la actuación (teatro), la belleza de los decorados (arquitectura), el ritmo (música) y la fotografía (que podía verse también desde el arte pictórico).

Hay una doble cara en esa consideración, pues si un arte es solo arte por una suerte de conjunción de las demás, este está destinado a morir. Ricciotto Canudo no ve que el cine posee en el tiempo un medio único, que, como ninguna de las otras artes el cine tiene la capacidad de (hablando en términos de Tarkovski) esculpir en el tiempo. No se habla de la cualidad única que tiene el cine de captar el movimiento y el paso de este en el tiempo, de esto solo se dará cuenta, tiempo después, el filósofo francés Gilles Deleuze que le confiera un carácter ontológico a la realización fílmica con sus estudios sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo.

Esta introducción sirve para centrar la búsqueda de este capítulo en relatar las primeras vicisitudes del medio cinematográfico, que van desde el breve recuento histórico hasta el análisis de la condición e implicaciones del cine como arte.

### **1.1 Breve introducción a la historia del cine**

La concepción de una historia del cine a través de las corrientes cinematográficas trae consigo una cierta reflexión del medio como una actividad artística, pues cada una de estas escuelas, sin hacer uso específico de un manifiesto, plantea variantes estilísticas que quedaron para la posteridad. Esta visión significa estudiar al cine como una creación humana y parte del ideal de que la importancia del arte esté aislada de factores económicos, científicos y tecnológicos.

De esta forma, el cine se convierte en dialéctica pura, pues hay afirmaciones y negaciones que nos llevan de los postulados del impresionismo del cine francés hacia los del expresionismo alemán y finalmente a los del formalismo ruso; para después dar paso a la llegada de las vanguardias que ayudan en gran medida a entender el fenómeno cinematográfico desde una mayor perspectiva.

Se aíslan en este breve recuento, varios factores económicos que ayudaron a la implementación de un espectáculo formal, para hacer hincapié en los recursos estilísticos que marcan a cada una de las corrientes.

### **1.1.1 Los primeros pasos**

Los inicios del cine tienen, como lo evidencia la cronología del apartado pasado, un cimiento basado en la experimentación técnica, sin embargo, es la experimentación formal lo que marca el nacimiento de una suerte de lenguaje cinematográfico, que en primera instancia se presenta como un manifiesto de las cualidades expresivas del medio.

Fuera de una corriente teórica o de un movimiento que agrupara las obras de diversos realizadores, los aportes de David Griffith son sustanciales para la evolución del cine como arte. Se le atribuye a Griffith la invención del lenguaje cinematográfico, que, para una total sorpresa, no se dio desde la formulación teórica, sino desde la experiencia práctica.

Griffith le da movimiento a la cámara y a través del uso del primer plano el cine comienza a tener un punto de vista propio alejado de la lógica teatral y del impresionismo de los Lumière. Es en la obra del norteamericano donde comienza el germen del cine y a su vez de lo que no sería considerado como cinematográfico.

Francia, por su parte, es el lugar en el que nace el cine como espectáculo y precisamente también como arte, la preocupación de los hermanos Lumière por el registro puntual de los acontecimientos deja una escuela conocida como impresionista, que desarrollaría posteriormente un discurso cinematográfico sencillo para los espectadores, en el impresionismo la experimentación teórica y técnica es casi nula, sin embargo, sí rompe una narrativa episódica cuyo primer legatario es Méliès.

Esta escuela se construye con los cimientos de tres figuras fundamentales para el cine, dos universales, la de los Lumière y la de Méliès; y una local, la de Ferdinand Zecca. Si a las dos primeras se les consideró precursoras en el ámbito del documental y la ficción respectivamente, a Zecca se le puede atribuir el primer film orientado a representar una temática de interés común, con la película religiosa *La Pasión (La Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ, 1904)*.

Para esos momentos ya se había descubierto el travelling y el plano general, por lo que su uso era común, sin embargo, las realizaciones de ese tiempo priorizaban al cine como un medio tecnológico o científico y no como un medio artístico.

La corriente impresionista surgió como una nueva manera de ver el cine como un arte, pues con una clara influencia pictórica emergieron cineastas como Jean Epstein, Germaine Dulac (antes de su incursión en el surrealismo), Abel Gance, Louis Delluc y Marcel L'Herbier que fueron agrupados por el historiador cinematográfico Henri Langlois bajo la corriente denominada impresionista<sup>5</sup>, aún las categorizaciones aludían a corrientes provenientes de otras artes.

Este tipo de realizadores, en sintonía con Zecca, se interesan por la representación de problemáticas cercanas al público, abordan temas sociales o políticos. Una de las realizaciones más importantes de esa época es el *Napoleón* (*Napoleon*, 1927) de Abel Gance, *biopic* de más de 5 horas de duración sobre el conquistador francés que fue innovadora por el gran ritmo del montaje e incluso por la gran movilidad de la cámara en comparación con otras películas de su tiempo. También son representativas de la época, películas como *Yo acuso* (*J'accuse!*, 1938) y *La rueda* (*La Rouee*, 1923) del mismo Gance, así como *La mujer de ninguna parte* (*La femme de nulle part*, 1922) y *Fiebre* (*Fièvre*, 1921) de Louis Delluc.

En ese sentido, el impresionismo francés se postula como el nacimiento del cine artístico en Francia y servirá en años posteriores, dentro del cine sonoro, como influencia para el realismo poético francés con cineastas como Jean Renoir; las vanguardias como la Nueva Ola Francesa y el surrealismo con realizadores/soñadores como Jean Cocteau<sup>6</sup> y su legado en *La sangre de un poeta* y *El testamento de Orfeo*.

---

<sup>5</sup> Zubiaur Carreño, *op. cit.*, p. 173

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 173-174.

Un proceso similar se vivió en Alemania, lugar de nacimiento de la que quizá sea la corriente más singular en un aspecto formal: el expresionismo alemán; que representa un periodo de gran creación para Alemania después de la Primera Guerra Mundial y ve en la película *El Gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene la catedral del movimiento. Esta corriente se vio fortalecida por los estudios sobre la percepción, que se realizaron en el marco de la corriente psicológica conocida como Gestalt.

Si se parte de la realización de Wiene, se puede establecer que en el expresionismo hay una gran riqueza estética sin dejar de lado las connotaciones políticas y satíricas de la época. En la película, el personaje del Doctor Caligari maneja a su antojo a César (una de las primeras versiones del monstruo criminal del cine alemán y si se quiere del zombi) para realizar diversos crímenes, en lo que podría ser una metáfora del autoritarismo, sin embargo, no es la primera en realizar un discurso tan ambicioso, pues la película *El Golem* (*Der Golem*, 1915) innova en la presentación de dicha temática.

Este tipo de cinematografía es deudora en primera instancia de la pintura expresionista alemana de finales del siglo XIX y principios del XX, principalmente de los grupos pictóricos El jinete azul y El puente. Estos llevaron a la pintura a una deformación sumamente abstracta y con una búsqueda espiritual, incluso Wassily Kandinsky, uno de los precursores de El jinete azul, publicó *De lo espiritual en el arte* en un intento de regresar a los tiempos en los que la principal finalidad del arte era preguntarse por la divinidad.

El expresionismo alemán, malamente llamado Caligarismo, ve el nacimiento de jóvenes realizadores que durante los años posteriores dirigirán obras maestras tanto en su país como en su exilio en Estados Unidos a causa de la persecución nazi. Destacan principalmente los casos de Fritz Lang, con *M* (1931) y *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927); F. W. Murnau, con *Nosferatu* (*Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, 1922); y Joseph Von Sternberg, con *El Ángel Azul* (*Der blaue Engel*, 1930) que marcaría el inicio de la brillante carrera de Marlene Dietrich.

Las características a priori de esta escuela son:

-Un particular interés por la iluminación que se ve demostrado en el uso de las sombras que hace Von Sternberg en *El Ángel Azul*.

-Los decorados y la arquitectura siempre toman la forma de figuras geométricas como el triángulo y el rectángulo. Un ejemplo de esto puede ser el cementerio y los caminos en *El Gabinete del Doctor Caligari*.

-Los personajes siempre toman decisiones influidos por otros, la idea humana del monstruo y la del humano en ocasiones como monstruo.

Otra de las escuelas que tuvo relevancia en los albores del siglo XX, fue la conocida como el formalismo ruso, que ve en el cine un medio de experimentación teórica y hasta política. El formalismo ruso se caracteriza por ser un cine pensado desde la investigación teórica y no desde una experiencia totalmente práctica, entre sus principales representantes se encuentran Serguéi Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin y Aleksander Dovzhenko.

En un análisis retrospectivo sobre la cinematografía soviética de los años veinte y treinta, antes de la total aparición del sonido, se encuentra que fue una época de gran apogeo y discusión sobre los procesos cinematográficos; al contrario de los demás países en Rusia no hay una figura que una todas las perspectivas, se podría hablar más de una diversidad en la unidad, sin embargo, la presencia de S. Eisenstein es de gran influencia para todos los directores de la época.

El cine de Eisenstein siempre fue tachado de simbolista y político, e incluso de extranjerizante, situación por la cual cineastas como Kulechov, Pudovkin, Dovjenko y en especial Vertov no vieron con buenos ojos su teoría del montaje de atracciones. En este, Eisenstein intercala imágenes para dar un significado que no está presente como tal en la imagen filmada, por ejemplo, los bueyes en el matadero después de haber presentado a un grupo de militares, es decir, conjuga imágenes y las piensa como un ideograma.

Kulechov por su parte, con un desarrollo similar, pero con finalidades distintas, logra con el conocido efecto Kulechov alternar el mismo plano del actor Mosjoukin con diferentes objetos, el público interpreta cada escena de diferente forma, como si el rostro del actor cambiara. Primero el de una mesa abastecida en el que el rostro da a entender felicidad; después el de un cadáver, el rostro refleja miedo y sufrimiento; para finalizar muestra a un niño, el público entiende que el actor hace un gesto de ternura.



Otra figura sustancial dentro del montaje ruso es el ya mencionado Dziga Vertov con su teoría del cine-ojo, Vertov a diferencia de Eisenstein, no tenía su fuente de inspiración en el estadounidense David Griffith y de hecho pedía a sus compañeros que dejaran atrás la influencia del norteamericano. Él buscaba un montaje que captara al hombre en su naturaleza sin la intervención del hombre.

En Vertov, el intervalo de movimiento es la percepción, el vistazo, el ojo. Pero el ojo no es el del hombre, demasiado inmóvil, sino el ojo de la cámara, es decir, un ojo en la materia, una percepción tal que está en la materia, tal que se extiende desde un punto que comienza una acción hasta el punto al que llega la reacción, tal que llena el intervalo entre ambos, recorriendo el universo y palpitando a la medida de sus intervalos.<sup>7</sup>

Es interesante comparar la visión de Kulechov uno de los montajistas menos extremos con la de Vertov, pues deja una particular reflexión sobre la imposibilidad del uso de la teoría del cine-ojo por alguien más que no fuera su autor, pues “el concepto del montaje en Kulechov es técnico y no arbitrario como en el cine de Vertov: las secuencias deben estar fragmentadas por planos breves equivalentes a las sílabas gramaticales que permiten realizar una lectura inmediata.”<sup>8</sup>.

Entre toda la diversidad de montajistas, aún quedan dos cuyos experimentos fueron radicalmente hacia otros discursos, Pudovkin, con la representación de las emociones humanas a través de la unión de diversos planos; y Dovjenko, que con una gran maestría logra tomar a la naturaleza y al hombre en conjunción.

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Irene Agoff, España, Paidós Comunicación, 1987, pp. 64-65.

<sup>8</sup> Zubiaur Carreño Francisco, *op. cit.*, p. 227.

Lo que en Eisenstein era un personaje colectivo en películas como *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), *La Huelga* (*Stachka*, 1925), *Octubre* (*Oktyabr*, 1927) y en Dziga Vertov la incesante mirada de la cámara en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929); en Pudovkin se transforma en un personaje individual con conciencia moral, política y una vida en plena de sufrimiento.

“Es evidente que Pudovkin se interesa ante todo en la progresión de la conciencia, en los saltos cualitativos de una toma de conciencia... el arte más profundo de Pudovkin está en revelar el conjunto de una situación por la conciencia que un personaje toma de ella, y en prolongarlo hasta donde la conciencia puede extenderse y actuar...”<sup>9</sup>.

El montaje de Pudovkin, es sumamente simbólico, innova no solo en la sucesión de los planos, sino también en la elección de temas a desarrollar.

Por su parte, Dovjenko genera un discurso único en el que el gran retrato de los espacios naturales y la alternancia del tiempo constituye, desde ese momento, ciertos esbozos hacia una poética del cine, entendida más allá de un simbolismo unívoco, como el conocido “cine poético” de Eisenstein que en los años 30 cayó en el olvido, para optar por el realismo socialista<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Deleuze Gilles. *La imagen-tiempo...*, p. 62.

<sup>10</sup> Giusi Rapisarda (Coordinador), *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del actor excéntrico*, Dolores Cantieri y Giovanni Cantieri, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 13.

Si hubo un autor que supo hacer que un conjunto y unas partes se sumerjan en un todo que les otorga una profundidad y una extensión sin medida común con sus límites propios, ese autor fue Dovjenko, mucho más que Eisenstein. Sus escenas pueden ser unas veces partes estáticas o fragmentos discontinuos, como las imágenes de la miseria al comienzo de *El Arsenal*, la mujer postrada, la madre impasible, el mujik, la campesina, los muertos por gases de combate...<sup>11</sup>

Estos nombres significan el auge del cine soviético antes de la proliferación del cine representativo de los cánones de la revolución y del héroe revolucionario del realismo socialista. Este último tipo de cine llevó a la industria soviética a la decadencia, se cayó en una producción pobrísima que apenas alcanzaba las 4 cintas por año, el gobierno tenía todo el control de la industria, elegía qué producciones se realizaban y cuáles no e incluso los parámetros para la realización de películas estaban fuera del ámbito cinematográfico. Se buscaba un cine soviético puro, en el que, sin embargo, se seguían estructuras provenientes del extranjero: “Lo que sí resulta paradójico es que realmente el Realismo socialista que oficialmente buscó su inspiración en una tradición artística, narrativa y teatral, autóctona de carácter realista y naturalista, para integrarlas al arte socialista cinematográfico, utilizase fórmulas convencionales propias del cine-drama burgués”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> *ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 17.

### 1.1.2 La proliferación de los nuevos cines

La última escuela canónica del cine de la primera mitad del siglo XX es el Neorrealismo Italiano: un concepto a la vez político y estético. Esta corriente agrupa un cine que busca el olvido de la artificialidad del medio cinematográfico para acercarse cada vez más a una reproducción de lo real.

El Neorrealismo Italiano agrupó a cineastas de gran renombre como Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Michelangelo Antonioni; floreció desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta mediados de los años 50. A partir de ese momento se comenzó a hablar de la existencia de los “nuevos cines”.

A finales de la década de los 50 y principio de los 60 del siglo pasado, una cierta repetición en las realizaciones cinematográficas comenzaba a ser evidente, el cine cedía cada vez más a las razones industriales que dejaban muy poco espacio para la experimentación artística. Los años 50 son también la época del auge y decadencia del llamado cine clásico hollywoodense, así como de la imitación de esta suerte de narrativa por realizadores de países con nula industria cinematográfica.

De esto se dieron cuenta varios grupos de jóvenes realizadores que, movidos por un afán de renovación buscaron, cada uno en sus respectivos países, una suerte de desafío al canon cinematográfico de su tiempo. De esta forma surgen los discursos conocidos como La Nueva Ola Francesa, el Cinema Novo brasileño, el Free Cinema y una diversidad de nuevos cines provenientes de diferentes geografías, también es de gran relevancia la labor solitaria de realizadores como Peter Kubelka, Michael Snow, Andy Warhol y Jonas Mekas, así como la labor de los surrealistas europeos agrupados bajo la figura de Hans Richter.

La visión histórica de la vanguardia tiene, en cierta medida, la misma suerte del canon cinematográfico, al ser agrupada dentro de términos que lejos de buscar un estudio pormenorizado de los objetivos de cada autor, busca reducir la búsqueda personal a una serie de características a enunciar en la redacción periodística.

Uno de los ejemplos más evidentes de esta situación es precisamente La Nueva Ola Francesa. El concepto de Nueva Ola Francesa surge de un artículo publicado en la revista *L'Express* por la periodista francesa Françoise Giroud y aunque en un principio no se refirió en concreto a la realidad cinematográfica, pronto se adaptó este término al grupo de realizadores conformado por Jean Luc Godard, Françoise Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Agnès Varda, Jacques Demy y Alan Resnais.

Sin embargo, ninguno de los realizadores mencionados tenía una visión del cine similar, cada uno seguía intereses temáticos y formales diferentes; su única similitud partía de origen, pues la mayoría vio en las filas de la revista *Cahiers du Cinéma* la manera de comenzar su carrera desde el oficio de la crítica, labor que desarrollaron bajo la tutela de André Bazin y que los llevaría a evolucionar hasta erigir una especie de manifiesto que firmó Truffaut con el título *Una cierta tendencia del cine francés*.

Truffaut se rebela contra el cine francés tradicional para “elegir el factor personal como criterio de referencia en la creación artística, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente”<sup>13</sup>. Una política del autor.

---

<sup>13</sup> André Bazin. *cit. pos.*, Rimbau Esteve, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, España, Paidós, 1998, p. 25.

En ese sentido, la principal característica de la Nueva Ola Francesa y de toda la vanguardia a partir de los años 50, es la nula existencia de un grupo al que se pudiera calificar como una escuela, aquí ya no hay lugar para un impresionismo, expresionismo o formalismo, sino para hablar de un discurso individual, perteneciente a cada autor. El análisis se centra en la figura humana detrás de la película y ya no en la colectiva.

Es por eso, que el término *Nouvelle Vague* nunca fue aceptado al interior de la redacción de *Cahiers du Cinéma*, debido a que se dudaba que un término pudiera agrupar todas las ambiciones de cada uno de los integrantes e incluso Rohmer mencionó que el concepto que mejor podría definir su rebeldía era el de posmodernos<sup>14</sup>; al ubicarse en una batalla entre el vacío del presente, la añoranza de una grandeza pasada y un afán de renovación para el futuro.

El término Nueva Ola no pudo representar en su totalidad el cambio del discurso del Godard de *Sin Aliento* (*À bout de souffle*, 1960) al de *El libro de imágenes* (*Le livre d' image*, 2018), ni tampoco el cambio formal del Truffaut de *Los 400 golpes* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) al de *El último metro* (*Le Dernier Métro*, 1980) y esa misma condena afectó a cada uno de los llamados nuevos cines, quedan solo como “recuerdo histórico del movimiento o de los pecados de la juventud de sus integrantes”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Eric Rohmer. *cit. pos.*, Riambau Esteve, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, España, Paidós, 1998, p. 45.

<sup>15</sup> Esteve Riambau, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, España, Paidós, 1998, p. 27.

Resulta revelador que en años posteriores el mismo Truffaut aceptara que la famosa política de los autores que buscaba doblegar el “cine de papá”, en realidad era “una máquina de guerra inventada por el equipo de *Cahiers* para forzar las murallas de la fortaleza del cine francés de los años 50”<sup>16</sup>.

En ese sentido, sucedió así con El Cinema Novo, cuyas figuras capitales Glauber Rocha y Nelson Perreira dos Santos, precursores de la llamada estética del hambre, posteriormente fueron acusados de burocratizar el cine brasileño por un nuevo grupo de cineastas emergentes rumbo a los años 70; el concepto nuevo cine soviético solo sirvió como una suerte de promoción de cineastas como Andréi Tarkovski, Andréi Konchalovski y Alexander Sokúrov, y nunca logró definir de buena forma las ambiciones de estos autores, al contrario, buscaba supeditarlos a un marco nacionalista, no muy lejano del realismo-socialista.

La dialéctica del cine se puede definir como un afán de renovación constante, en la que se da pauta a la proliferación de vanguardias y nuevos cines, de ahí que sí se puede reconocer la existencia de una sola época clásica. Por lo regular el tiempo que abarca las décadas del 40 al 50 en el cine norteamericano y no de una sola vanguardia, porque el cine en su calidad artística es un devenir entre la afirmación y la negación de nuevos postulados artísticos, así como de su propia dinámica interna, el símil y la teatralidad.

---

<sup>16</sup> *Ibidem* p. 44.

Sin embargo, sí existe una constante entre los diversos tipos de vanguardias como “la consciencia lingüística, la ofuscación de la transparencia de la imagen (cortes), las rupturas narrativas o la reflexión explícita sobre el propio medio”<sup>17</sup> en la que la figura humana detrás de la cinta es un factor clave, que hace al cine un objeto de estudio comunicacional, sociológico, filosófico, antropológico, etc. y permite, al ubicar un discurso autoral como objeto de análisis, un trabajo de esta categoría.

Pues como dijo el mismo Glauber Rocha “allí donde haya un cineasta, cualquiera que sea su edad y origen, dispuesto a poner su cine y su oficio al servicio de las causas importantes de su tiempo, habrá un germen de cine nuevo”<sup>18</sup>.

## **1.2 Símil y teatralidad. Hacia una orgánica propia del film**

Como he tratado de explicar en párrafos y epígrafes anteriores, la aparición del cinematógrafo y particularmente de la realización cinematográfica a finales del siglo XIX y principios del XX responde a una dialéctica del entorno artístico, que los hermanos Lumière se hayan interesado en la exquisita reproducción de la realidad que llevaría a los espectadores a levantarse y pensar que serían arrollados por un tren en la proyección de *La llegada al Tren (L'Arrivée d'un train à La Ciotat, 1896)* no es un hecho gratuito, la transformación de la realidad de Méliès y su *Viaje a la luna (Le voyage dans le lune, 1902)* tampoco.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>18</sup> Vicente Sánchez Biosca, *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 242.



Proceden de una tradición en la que el arte quería cada vez más parecerse a la naturaleza, evocar a la realidad mediante un medio externo a ella, el cine con la concatenación de imágenes en movimiento lo logra desde sus inicios. Ya André Bazin en su ensayo *Ontología de la imagen fotográfica* pone en evidencia este proceso, pues retoma un apunte de Malraux que ubica al cine como la última consecuencia de un realismo presente desde la pintura barroca para hablar de esta herencia; aunque en una diferente perspectiva, pues el cine ya no solo calca los objetos, sino que los muestra en su duración, es decir las realizaciones de Lumière y Méliès liberaron al arte de su “catalepsia convulsiva”<sup>19</sup>.

Estas dos representaciones se encuentran entonces, ante el reto de representar lo real, es decir, ser reproducciones de la realidad, pero sin llegar a la exactitud, pues el mero hecho de situar cualquier objeto frente a la cámara representa en sí una artificialidad, se retrata solo un lado de los hechos, todo se convierte en una especie de puesta en escena.

Si bien en los primeros filmes impresionistas no hay puesta en escena (entendida en su concepto actual), el aspecto mecánico de la cámara representa un engaño (semejante a la idea del *trompe-l'oeil* de Marcel Duchamp o Leonora Carrington), posteriores estudios sobre el encuadre cinematográfico plantean que en realidad la elección del objeto filmado representa en sí una subjetividad por parte del director y operador de cámara, como el ya mencionado Cine-ojo de Vertov. También las limitantes tecnológicas son un obstáculo para el registro puntual de los hechos.

---

<sup>19</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?*, José Luis López, España, Ediciones RIALP, 2000, p. 29.

En los filmes que actualmente se conocen como de ficción, el concepto de puesta en escena significa una limitación en cuanto a la reproducción de la realidad, pues este encubre una artificialidad solo vista anteriormente en la actividad teatral, Bergson define esto como la ilusión cinematográfica, en la que solo se puede lograr una suerte de verosimilitud. Así la épica del cine y la capacidad natural del hombre para contar historias se confrontan “nada es más natural que contar historias, ni nada lo es menos que poner en escena”<sup>20</sup>.

Los diferentes procesos que conforman la actividad cinematográfica como lo son el guion, el rodaje y el montaje engrandecen aún más este concepto y requieren que el espectador sepa que está ante un material fabricado anteriormente, pero que se envuelva en él como si fuera realidad.

Aún con el cine mudo se lograba esta funcionalidad y de ahí que algunos artistas de esta época del cine se manifestaran en contra del sonido dentro del film, afirmaban que, al menos en sus películas ningún personaje necesitó expresar algo mediante su voz, la organicidad propia del film silente sustituye la ausencia de sonido con diversos artificios. En ese sentido, es relevante la diferencia que postula André Bazin al separar los directores que se interesan por la imagen y los que se interesan por la realidad. Bazin plantea que la historia del cine se define en esos dos preceptos y no en las polémicas que se forman alrededor del sonido o el color, incluso que películas como *Avaricia (Greed, 1924)* de Von Stroheim y *La pasión de Juana de Arco (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928)* de Dreyer son ya películas sonoras<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Guerin, *op. cit.*, p. 7.

<sup>21</sup> Bazin, *op. cit.*, p. 86.

Este problema, como lo ve Bazin, no es una cuestión extracinematográfica ni de estilo, sino que la guerra entre la imagen y la realidad es interna del propio film, Anne Guerin explica este hecho de mejor forma, la dialéctica interna del filme es una lucha entre la autenticidad (símil) y la voluntad de ficción (teatralidad):

Al registrar el movimiento de imágenes tomadas de la realidad, y luego de sonidos, el cine sin cesar juega con el doble registro de la autenticidad y de la voluntad de representación ficticia de acontecimientos de la vida, incluyendo aquí la tentación, igualmente fuerte, de mantener la vida lejos, a distancia. El relato cinematográfico abolió esa distinción clásica...<sup>22</sup>.

Sin embargo, la idea del símil o sea la de la captación plena de lo real no se murió con la idea del primer impresionismo francés, sino que continuó en gran medida en las vanguardias europeas de la segunda década del siglo XX en especial con el relato en especie de etnografía de Robert Flaherty en su *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the north*, 1922), la teoría del cine-ojo de Dziga Vertov y de la estética neorrealista italiana. Es el cine-ojo el que se convierte en el grado máximo del símil cinematográfico, pues los planteamientos de este consideran que el director del filme debe influir lo menos posible en la elaboración de la película. Vertov se interesa en que la cámara sea la que dirija a la cinta, así el ojo de esta es el principal personaje seguido de la mesa de montaje, una teoría sumamente difícil de comprender y realizar, de hecho, Vertov es el único que la utilizó en películas como *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929).

---

<sup>22</sup> Guerin, *op. cit*, p. 8.

El realizador soviético intenta escapar con gran maestría de todos los artificios del arte cinematográfico, no usa actores, tampoco guion, solo se dedica a captar la realidad, sin embargo, nunca pudo lograr sus ambiciones pues el proceso de montaje siempre estaba ahí, la subjetividad se hacía presente cada que se decidía un plano por otro, así lo que parecía la perfecta captación de lo real volvió a quedar en la ilusión del símil.

En ese sentido, el problema sobre la teatralidad intrínseca del film representó un gran dilema en la medida en que esta se fue adueñando cada vez más del medio, e incluso como menciona André Bazin el término teatro filmado se convirtió en un peyorativo de uso común para la crítica cinematográfica. El cine buscó erradicar el uso de otras artes para la realización de un film, pues, la necesidad de la implementación de un lenguaje único se volvió prioridad. En ese sentido, son fundamentales los aportes de David Griffith, el precursor del lenguaje cinematográfico, quien decide darle mayor movilidad a la cámara e implementar el uso del primer plano,

Aunque se tiene documentado que el primer plano de la historia del cine es más longevo que las realizaciones de Griffith, pues se dio en el cortometraje *The sick kitten* (1903) de George Albert Smith, se cuenta que, en las primeras visualizaciones de este tipo de secuencias la gente se mareaba por ver cabezas cortadas, pero solo era acostumbrarse a la nueva forma de comunicar que tenía el film, en sintonía con el concepto de cultura visual de Balazs<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Béla Balázs, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Enric Vázquez, España, Editorial Gustavo Gili, 1978, pp. 28-31.

El cine que comenzó con la teatralidad de Méliès y el símil de los hermanos Lumière, e incluso como una mera consecuencia de un afán realista evolucionó en un lenguaje (o al menos a una serie de convenciones lingüísticas) valiéndose de la imagen y su relación con la realidad para la creación de alegorías, metáforas, elipsis y simbolismos que perfeccionan su calidad artística.

Desde ese momento el arte cinematográfico ya era uno en sí mismo, las demás artes siguieron influyendo, pero no se volvieron a adueñar de él, muestra de ello es el cine del sueco Ingmar Bergman, en el que el teatro siempre estuvo presente, pero nunca afectó en un plano mayor sus ejecuciones estéticas y su trascendental discurso; o en el aspecto documental las películas de Frederick Wiseman y Kazuhiro Soda, (este último con sus famosos 10 mandamientos del cine observacional) en las que el afán de captar lo real aún está presente, pero se conjunta con una gran ejecución formal que prioriza el lenguaje cinematográfico.

Es en ese devenir entre el símil y la teatralidad, en la ilusión y la representación de un yo falso en el que se puede hablar de un realizador, de un contacto autor-público, de una cultura visual, de una estética y lenguaje del film conceptos esenciales para el nacimiento del cine como arte, por lo que en palabras de Rohmer el cine se encuentra en medio de una paradoja pues “es un arte sin ser un arte, un espectáculo sin serlo, un teatro sin ser teatro, que rechaza al teatro, pero lo practica” <sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Riambau, *op. cit.* p. 30.

### 1.3 La concepción del cine como arte

La concepción del cine como arte siempre ha estado en medio de una nebulosa en la que se confrontan factores sociales, culturales, estéticos y teóricos; actualmente el término de séptimo arte se ha convertido en el categórico inmediato para hablar del medio cinematográfico sin importar factores de producción, realización o cineescritura. Aunque este apartado no busca marcar de forma autoritaria una frontera, casi siempre subjetiva y por lo tanto muy sesgada, entre lo que es el arte del cine y lo que no, es relevante ahondar en este tipo de consideraciones que desde un primer momento plantean al cine como un medio único, con sus propias maneras de ser y comunicar, es decir con una dialéctica y estética propia.

Como he hablado en párrafos anteriores, la especificidad del film y la noción teórica de esta, es resultado de un devenir teórico-práctico en el que primero se tomó en cuenta la relación film-realidad para después pasar al film-espectador y finalmente al film-lenguaje, esta última ya toma al cine en su calidad artística como un medio cerrado en sí mismo, como lo hace patente Anne Guerin:

Desde el nacimiento del cine la tendencia documental que aspira al registro aquí y ahora (adivinada por los Lumière), se ve acompañada por una tendencia la recreación de otros lugares y tiempos (que Godard asocia a Méliès).

Al mismo tiempo las películas de Griffith, de Jean Renoir, de Fritz Lang, Charlie Chaplin, Serguei Eisenstein, inventaban al espectador de cine, convirtiéndolo en un exigente eslabón en la cadena del relato.<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Guerin, *op. cit.*, p. 5.

En primera instancia, el cine como arte nace del olvido de la reproducción y extensión de la realidad, solo se apropia de ella para abstraerla a su medio, saca de la realidad imágenes separadas entre sí (imágenes movimiento), provenientes del caos (por ejemplo una cabeza flotante viendo hacia una dirección) y les da un sentido en la mesa del montaje, hace ver desde la subjetividad de los personajes, va de un espacio a otro y todo lo llena de una unidad llamada duración de la película.

El montaje, con sus diferentes procesos como el alterno (que presenta planos alternos de diferentes acciones que ocurren simultáneamente estableciendo relaciones entre ellos) y el paralelo (que contrasta planos muy diferentes entre sí y genera asociaciones entre ellos, formulando ideas o rompiendo una linealidad temporal)<sup>26</sup>, es junto a la fotografía los medios únicos que el cine no comparte con ningún arte, a través de la unión de estos se comienza a hablar de un lenguaje, de una poética del cine. La llegada del sonido no solo altera esta concepción, sino que la enriquece.

Como he comentado, aún el cine mudo utilizaba diversos artificios para dar la impresión de sonido dentro del film. Un ejemplo serían los caballos agitados después de oír un disparo en *La Tierra (Zemlya, 1930)* de Dovzhenko e incluso el habitual artificio de los pájaros volando después de oír un ruido fuerte, sin embargo, la espacialidad del film mudo es puramente visual, la mímica del actor del cine mudo expresa sentimientos y a su vez palabras, una especie de lenguaje universal en el que la exageración no ocurre como en el teatro, sino que resalta el aspecto visual.

---

<sup>26</sup> Vincent Pinel, *El montaje*, Carles Roche Suárez, España, Paidós, 2004, p. 18.

En el cine con sonido la espacialidad se ve enriquecida, se observa un objeto más de cerca, pero gracias al diseño sonoro se sabe que está en el mismo contexto. La unión imagen-sonido da al cine un tiempo diferente; lo hace más parecido a la realidad porque “el sonido se escucha siempre en todo el espacio, también los distintos planos. En el espacio, el sonido se escucha completo, incisivo y homogéneo lo que significa que posee el mismo carácter en cualquier lugar”<sup>27</sup>.

Si el cine mudo solo se guiaba mediante leyes visuales, en el sonoro se agregan leyes espacio-tiempo. El sonido crea un tiempo irrompible para la imagen, un tiempo que está impregnado en la película desde el momento de la filmación. La relación imagen-sonido involucra necesariamente una relación imagen-tiempo y esto es fundamental para entender de mejor manera el concepto de esculpir el tiempo y, por lo tanto, de gran interés para el análisis de la poética de Tarkovski.

La imagen-tiempo se entiende como la conjunción del movimiento con el paso del tiempo al interior de la imagen cinematográfica. Esta visión de la imagen está presente en teóricos del cine como Gilles Deleuze, quien realizó un estudio enorme a propósito de esa relación; André Bazin, quien afirmaba que el plano secuencia era lo más cercano a la realidad; Pier Paolo Pasolini, principalmente en los postulados dentro de su discurso *El plano secuencia como semiótica de la realidad*; y finalmente, como habíamos mencionado, en el concepto de esculpir el tiempo de Andréi Tarkovski.

---

<sup>27</sup> Balázs, *op. cit.*, p. 45.



La imagen cinematográfica es básicamente, la observación de los hechos de la vida transcurriendo en el tiempo, organizados de acuerdo con la estructura misma de la vida y acatando sus leyes temporales. Esta observación de los hechos de la vida es necesariamente selectiva: uno deja en la película solamente aquello que en justicia es parte integral de la imagen cinematográfica —y no es que esta se pueda dividir y fragmentar contrariamente al tiempo natural, ya que este no se puede desechar—.

La imagen es auténticamente cinematográfica cuando (entre otras cosas) no únicamente vive en el tiempo, sino que el tiempo vive en ella<sup>28</sup>.

El plano de larga duración vive en el tiempo y el tiempo vive en él, de esta forma la situación temporal ya no se reduce solamente al proceso de montaje, como sí sucedía en el cine mudo. La simple reproducción de lo real se ve superada, pues la creación cinematográfica ahora no solo depende de ella, también de los sueños, de las imágenes creadas y sacadas del caos, a través de ellas, el cine supera la voluntad de la similitud.

El cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo... Buscar el más pequeño circuito que funcione como límite interior de todos los demás, y que junte a la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo. Los circuitos más amplios del recuerdo o del sueño suponen esta base estrecha, esta punta extrema, y no lo inverso.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup>Andrey Tarkovski. *Esculpir el tiempo*. Miguel Bustos García. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1993. p. 69.

<sup>29</sup>Deleuze. *La imagen-tiempo...*, p. 97.

En la consideración del cine como arte es esencial la visión del director de cine como autor y es de hecho a través de ella que, procesos como el montaje y la dirección adquirieron una mayor evolución, por ejemplo, “en los tiempos del cine mudo, el montaje evocaba lo que el realizador quería decir, en 1938 la planificación describía; hoy, en fin, puede decirse que el director escribe directamente en el cine”<sup>30</sup>.

La discusión sobre qué es arte y qué no es arte en el cine, es sin duda una discusión de nunca acabar y este trabajo no pretende de ninguna forma reiniciarla, acabarla ni incluso darle una nueva interpretación, decido tomar aquella postura de Benedetto Croce en su *Breviario de la Estética* donde afirma que el arte es aquello que todos saben lo que es y lo emparenta a la intuición, para él, sinónimo de “visión, contemplación, imaginación, fantasía, figuración, representación”<sup>31</sup>, y lo contrapone a visiones del arte como un fenómeno físico, un acto utilitario, un acto moral y de conocimiento conceptual.

Los conceptos antes descritos hablan de una estética de la imagen cinematográfica que enriquece la visión del cine, no solo como un interesante objeto de estudio, sino como un medio de realización artística. Si existe algo cercano al “buen cine” o al “cine de arte” es sin duda el que contempla a la imagen de esta forma, ya sea para evocar estos conceptos o para desafiarlos.

---

<sup>30</sup> Bazin, *op. cit.*, p. 100.

<sup>31</sup> Benedetto Croce, *Breviario de estética*, José Sánchez Rojas, España, Ediciones Castilla, 7° ed., 1967, p. 17.

No se busca entrar en problemáticas como si existe un cine de autor o un cine político y sus críticas sobre el de cine paternalista o populista y panfletario; o cuáles son los fundamentos de un llamado cine experimental, al manejar estos conceptos se entra en una suerte de estudio de las dinámicas de producción, ejecución, percepción e incluso de distribución (el cine como un acto utilitario), que si bien están inmersas dentro del fenómeno cinematográfico, son más extracinematográficas y dejan de lado la discusión del lenguaje del cine.

Gracias a la idea del lenguaje cinematográfico se puede hablar del cine como arte. El arte mismo es un lenguaje y es a través de este que se puede hablar de una reproducción de la realidad (símil y teatralidad), un lenguaje que no tiene su único fundamento en la palabra, sino que “el arte puede describirse como cierto lenguaje secundario y la obra de arte como un texto creado en ese lenguaje...la idea del artista se realiza en su modelo de realidad”<sup>32</sup>.

Así se llega a otra discusión ¿hay acaso, un lenguaje cinematográfico? ¿Cómo este puede crear una suerte de poesía? A través de estos conceptos se puede hablar del cine como arte.

---

<sup>32</sup> “Arte como lenguaje”,  
[http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/2182/Renato6.pdf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/2182/Renato6.pdf),  
17/10/2019.

## 1.4 Introducción al lenguaje cinematográfico

Para el ámbito de los estudios en comunicación, que es donde se desenvuelve este trabajo, discutir la validez o existencia del lenguaje cinematográfico podría parecer un puntapié, porque precisamente el estudio de lo fílmico en las diversas ciencias sociales parte de la premisa de que los filmes, ya sean considerados como arte o medio, comunican. Sin embargo, al no contar con unidades específicas de significación, la consideración de que el cine tiene un lenguaje ha sido discutida y negada en múltiples ocasiones.

Por una parte, existe la postura de teóricos como Christian Metz que ven el cine como un objeto de análisis y que, en lugar de negar el lenguaje cinematográfico por esas particularidades o faltas de rigor lingüístico, proponen partir de ellas “tener conciencia de aquellas dificultades, pensar las cosas en esa región, implica ya desplazar el estudio del cine, de manera irreversible, hacia otro tipo de exigencias y seriedad”<sup>33</sup>. Metz, en ese sentido, propone un análisis del medio cinematográfico a través de códigos que no aspiren a establecer relaciones gramaticales, sino que retomen la singularidad de los procesos del cine como el montaje. Sin embargo, a esas consideraciones se le ha añadido una contrariedad por parte de diversos cineastas que, convencidos en el impulso de creación artística, como el mismo Andréi Tarkovski, han negado que sus imágenes puedan ser traducidas por un modelo de análisis.

---

<sup>33</sup> “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, <https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/Metz-El-estudio-semiol%C3%B3gico-del-lenguaje-cinematogr%C3%A1fico.pdf>, 23/05/2021.

Incluso otros aseguraron ver a la creación cinematográfica más como un oficio que como un arte y que la realización de sus películas no tomaba en cuenta ese lenguaje cinematográfico, como el curioso caso de John Ford, cuyas películas son para diversos discursos críticos uno de los puntos más altos del uso del lenguaje cinematográfico.

En ese sentido, el aporte de Metz es fundamental, porque más que establecer un modelo de significantes y significados, también considera el factor artístico de la creación cinematográfica y ubica al filme como un objeto que siempre estará en una disputa eterna y casi más allá del lenguaje, pues la única forma de considerar al cine enteramente como uno es definiendo al lenguaje como una serie de signos destinados a la comunicación, porque:

El cine no es un sistema, pero contiene varios. Parece no tener signos, pero es que los suyos son muy diferentes de los de la lengua; además el dominio de la significación es muchos más amplio que el del signo. Es igualmente mucho más amplio que el de la comunicación propiamente dicho: cierto es que el cine no autoriza el juego inmediato del intercambio bilateral, pero no es el único conjunto semiológico que se comporta así; nadie responde directamente a un mito, a un cuento popular, a un ritual, a un sistema culinario o vestimentario, a una pieza de música<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Christian Metz, *Lenguaje y Cine*, Jorge Urrutia, España, Editorial Planeta, 1973, pp. 340-341.

Aunque en un sentido estricto la conclusión de Metz todavía siga tendiendo un poco al equívoco, sin duda en ella se zanján varias de las objeciones sobre el lenguaje del cine y dan pauta para que el cine y sus diversos procedimientos puedan convertirse en un objeto de estudio para las diferentes ciencias sociales, entre ellas, la comunicación, porque el principal acierto de Metz es hablar del lenguaje del cine como una serie de códigos, que posteriormente serán definidos por estudiosos del cine como códigos visuales, gráficos y sonoros y que se comentarán de manera más profunda en el siguiente apartado.

Estos códigos, sin embargo, apenas trazan un esquema de la expresividad del cine en su conjunto y no pueden servir de manera estricta para todos y cada uno de los filmes, (en ese caso la semiótica y la hermenéutica con la noción del texto fílmico consideran de mejor forma las capacidades expresivas de cada filme).

De tal forma, los elementos de significación que se presentan a continuación son unidades que contribuyen a la expresividad del cine como lenguaje y como arte, consideraciones que ven al cine en su acepción más general y no un esquema rígido aplicable para todas las expresiones cinematográficas. Siempre queda un poco de inmanejable en el lenguaje del cine por su cualidad artística.

### 1.4.1 El encuadre

Se puede definir como encuadre a todo lo que entra en la visión de la cámara, en un inicio, con el cine como un medio de la reproducción de la realidad o como una extensión de la representación teatral, la noción del encuadre era muy poco explorada y su expresividad se reducía a mostrar todo lo que sucedía en escena, es decir el espacio del filme era unidimensional. Nada existía más allá de lo que se observaba en pantalla.

El encuadre aparece desde la que se considera la primera película de la historia del cine: *La llegada del tren a la estación de la Ciotat*, sin embargo, es con la noción del plano, la diferente escala de estos y los diferentes movimientos de cámara que adquiere más relevancia expresiva, pues a través de la fragmentación del espacio y el tiempo que formula el corte crea lo que se conoce como espacio *in* y espacio *off*.

En el segundo apartado de este trabajo, cuando se mencionen los códigos, se encuentra una reflexión más profunda sobre la relación espacio *in*- espacio *off*. Sin embargo, desde este momento es relevante marcar su importancia y su relación con el siguiente elemento: el plano.

### 1.4.2 El plano

El plano es, comúnmente, considerado la unidad mínima de significación del cine, sin embargo, para lograr la descripción de uno se necesitan varias frases “puesto que este objeto, necesariamente situado, no puede ser aislado totalmente como la palabra en un vocabulario”<sup>35</sup>, por eso lo que aquí se presenta es un modelo de planos existentes y lo que podrían llegar a significar en su conjunto y no un análisis del plano en sí. Eso como he recalcado, solo se podría hacer cuando se haga un análisis de un filme en particular y no del cine en su totalidad.

Se pueden identificar varios tipos de planos, cada uno con una distancia específica hacia el objeto que se retrata.

Plano general: Este plano es el que más distancia toma respecto a los objetos retratados y suele ser usado para retratar los ambientes en los que se desenvuelve la narración. Este es uno de los pocos planos que no busca destacar la figura humana, sino mostrarla disminuida.

Plano entero: Contrario al general, este plano sí está supeditado a la figura humana y como su nombre lo dice, en él se muestran los cuerpos enteros.

Plano conjunto: En este plano también se retratan los cuerpos humanos de forma entera, pero su particularidad consiste en que se usa para retratar a los personajes acompañados o rodeados de personas.

---

<sup>35</sup> Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, España, Ediciones Akal, 1990, p. 45.



Plano Americano: Su especificidad consiste en retratar a los sujetos a partir de la rodilla hacia arriba. Este tipo de planos busca resaltar la figura humana sobre el entorno, pero aún manteniéndola dentro de él.

Plano medio y Plano medio corto: Este tipo de planos retratan la figura humana a partir de la cintura y el cuello, respectivamente. Este tipo de planos son los planos tradicionales en el cine narrativo para filmar diálogos e incluso contraponerlos mediante el tipo de montaje denominado campo-contracampo.

Primer plano: Como he comentado con anterioridad, este plano es aquel en el que la distancia entre la cámara y el sujeto retratado es muy pequeña. La particularidad de este plano consiste en hacer grandes para el espectador gestos que en cualquiera de los otros planos podrían pasar desapercibidos.

En el caso de la figura humana, también existe el caso del primerísimo plano que busca acercarse lo más posible a partes del cuerpo humano para mostrarlas detalladamente. En el caso de los objetos, este tipo de planos suele ser nombrado como plano de detalle.

Si bien se podría establecer cómo el uso de cada plano puede tener una significación (por ejemplo, un primer plano puede revelar de mejor forma el estado emocional o psicológico de un personaje que el plano general), falta agregar dos aspectos interesantes como lo son los ángulos y los movimientos de cámara que, aunque diversos estudiosos lo separen del estudio del plano (como Marcel Martin en su libro *El lenguaje del cine*), me parece que en conjunto pueden analizarse de mejor forma.

Marcel Martin identifica cuatro tipos diferentes de ángulos: el contrapicado, el picado, el inclinado y el desordenado<sup>36</sup>.

El contrapicado es el ángulo en el que el punto de vista de la cámara se encuentra debajo de los sujetos/objetos, agrandándolos y dándoles un aspecto mucho más imponente. Este plano puede ayudar a darle un personaje una cierta fuerza y superioridad.

El picado es, contrario al plano contrapicado, aquel en el que el punto de vista de la cámara se encuentra por arriba de los sujetos/objetos retratados, el ángulo contrapicado se usa normalmente para mostrar la pequeñez o vulnerabilidad de los personajes.

El ángulo inclinado, o también comúnmente conocido como aberrante o plano holandés, es aquel en el que no se siguen líneas rectas en el retrato y se usa para transferir la incomodidad, locura o ansiedad de un personaje a la pantalla.

Finalmente, el ángulo desordenado ya lleva implícito otro de los aspectos que se pueden analizar en un plano: los movimientos de cámara. En este plano se difuminan los bordes del encuadre a través de una cámara que se mueve constantemente y por lo regular se usa para transmitir una sensación de vértigo y confusión.

---

<sup>36</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa Editorial, 5° ed., 2002, pp. 47-50.

Asimismo, en esa diferenciación de los ángulos, Marcel Martin habla del punto de vista, que puede ser objetivo, cuando la cámara observa a los personajes como si fuera un narrador; y subjetivo, cuando esta filma los acontecimientos desde la mirada de un personaje<sup>37</sup>.

En el apartado de los movimientos de cámara, Martin identifica que son tres los que se usan habitualmente en el cine: el travelling, la panorámica y la trayectoria, a este último diversos autores como Pasolini e incluso Bazin, lo identifican como una de las conquistas del cine sobre la realidad.

El travelling, es aquel movimiento en el que la cámara se mueve sin afectar el ángulo y el eje de visión, puede ser horizontal (de izquierda a derecha y viceversa) o vertical (de abajo hacia arriba y viceversa). La panorámica es cuando la cámara se mueve sobre su propio eje sin ningún desplazamiento del aparato. La trayectoria, también conocida como plano-secuencia, es el movimiento que conjunta los dos movimientos anteriores con ayuda de una grúa o un steadicam. En la trayectoria, cuya principal característica es seguir a un objeto/sujeto sin recurrir a ningún corte, incluso se puede observar completamente la escala de los planos. Cada uno de estos elementos posee una gran importancia, pero por sí mismos poco pueden decir, es en su conjunto como se pueden analizar.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, 49-50.

Cada uno de los elementos anteriores responde a preguntas como ¿a qué distancia debe mirar la cámara? ¿Desde qué posición?, o sobre si es mejor desplazar la cámara o que esta permanezca inmóvil; preguntas que ya ven al cine como un medio de expresión y creación artística. Sin embargo, estas unidades aún se engloban en conceptos más grandes como la escena y la secuencia.

### 1.4.3 La escena y la secuencia

Como ya mencioné, el plano es la unidad mínima de significación de un filme, que mediante el montaje se enlaza con otros planos que le dan un sentido narrativo, a esa unión se le conoce como escena.

Una escena, según Robert McKee puede definirse como:

Una historia en miniatura —una acción que se produce a través de un conflicto en una unidad temporal y espacial que cambia el signo del valor con que está cargada la situación de la vida de un personaje—. En teoría no existe límite alguno en relación con la extensión o localización de una escena. Una escena puede ser infinitesimal. En su contexto correcto, una escena formada por una única toma en la que una mano de la vuelta a una carta podría expresar un gran cambio... Las localizaciones o la extensión no importan, una escena se unificará alrededor del deseo, de la acción, del conflicto y del cambio<sup>38</sup>.

A diferencia de muchos de los estudiosos del cine que he citado, los escritos de McKee no se desarrollan en una corriente analítica, sino mucho más práctica en los campos de escritura y realización de un guion cinematográfico.

---

<sup>38</sup> Robert McKee, *El guión*, España, Alba Editorial, 2009, p. 56.

Tal diferencia, sin embargo, no es algo que demerite o que quite rigor a lo documentado, sino que ese aspecto ya habla en sí mismo de la particularidad de la escena y es que esta puede ser entendida como una unidad narratológica en la que se desarrolla una acción que influirá en el desenlace del filme, de ahí que en la definición de McKee mencione conceptos como acción, conflicto y cambio que brindan al filme una unidad dramática.

Así como la escena está compuesta por varios planos, la agrupación de varias escenas se conoce como secuencia. La secuencia es una sucesión de escenas que comparten una unidad espacio-tiempo. Para McKee, la principal diferencia entre una escena y una secuencia es la forma en la que cambia el desarrollo dramático del filme: “Las escenas producen un cambio relativamente pequeño, aunque importante. Sin embargo, la escena culminante de una secuencia aporta un cambio más poderoso, más determinante. Una secuencia es una serie de escenas —habitualmente de dos a cinco— que culminan con un mayor impacto que el de cualquier escena previa”<sup>39</sup>. Finalmente, las secuencias se engloban y se estudian gracias a que pertenecen a la totalidad de un filme.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.

## 2. Lenguaje cinematográfico y poético: una unión sagrada

El problema de y sobre el lenguaje en cine, siempre ha estado en medio de gran polémica. En un comienzo todo se orientó, como he mencionado en epígrafes anteriores, a la especificidad del medio, sobre qué tenía el cine que no tuvieran otras formas de expresión, cómo este se expresaba y cómo esta expresión se podía convertir en un arte y este arte en un lenguaje, sin partir de ninguna lengua o unidad mínima de significado.

Abordar el cine basándose en la especificidad del medio presupone que cada forma de arte tiene normas y capacidades expresivas que le son privativas. Como señala Noël Carroll en *Theorizing the Moving Image*, esta actitud tiene dos componentes, uno interno (la relación planteada entre el medio y la forma de arte que se deriva de éste) y otro externo (su relación diferencial con otras formas y medios artísticos)<sup>40</sup>.

Al deseo impresionista del primer cine, poco le importó la creación de un lenguaje, solo buscaba representar y reproducir la realidad, mientras que el impulso teatral solo abstraerla.

La cámara estática, ya sea para grabar el paso de un tren o la escena fantástica de una representación teatral, no representaba ningún lenguaje, sin embargo, hablaba a través de uno: el de la realidad. La novedosa imagen cinematográfica, llena de movimiento se movía como la realidad, los objetos iban de un lado a otro, no decían nada y a la vez comunicaban.

---

<sup>40</sup> Robert Stam, *Teoría del cine Una Introducción*, Carlos Roche Suárez, España, Paidós, 2001, p. 25.

Así, cada filme hablaba de un hecho en específico, es decir, no hablaba de todos los trenes, sino de ese tren de la estación de La Ciotat, que a la vez podía ser entendido por los espectadores como cualquier otro tren, lo que creó en palabras de Metz una técnica de lo imaginario.

Técnica de lo imaginario, pero en dos sentidos. En el sentido común de la palabra, como muy bien ha demostrado toda una tendencia crítica que culmina con Edgar Morin, porque la mayoría de las películas consisten en relatos ficcionales, y porque todas las películas, a partir de su significante, se basan en lo imaginario primero de la fotografía y de la fonografía.

En el sentido lacaniano, además, cuando lo imaginario, opuesto a lo simbólico, aunque en constante imbricación con él, designa la fundamental añagaza del yo, la huella definitiva de un antes del Edipo (que también continúa después), la marca duradera del espejo que aliena al hombre a través de su propio reflejo (...) <sup>41</sup>.

El plano en una película se convierte en la unidad mínima de significación en gran parte gracias a Griffith, a quien Malraux atribuye el primer pensamiento de la relación filme-espectador al hacer más visible el rostro de una actriz mediante un primer plano y así dar al cine una cualidad artística: “la independencia del operador con relación al objeto derivó la posibilidad de expresión del cine, es decir, nació el cinematógrafo como arte” <sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Christian Metz, *Psicoanálisis y cine*, Josep Elías, España, Editorial Gustavo Gili, 1979, pp. 11-12.

<sup>42</sup> “*Esbozo de una psicología del cine*”, <https://www.lettraslibres.com/vuelta/esbozo-una-psicologia-del-cine>, 19-04-21.

El plano, entonces, designa, nos muestra un objeto y nos esconde otros, aquí se comprueba la tesis de que el cine habla en primer lugar desde aquello que Pasolini definió como el lenguaje de la realidad, un “inexpresado e inconsciente código que nos hace comprender la realidad”<sup>43</sup> y que reconocemos “en los films, que se expresa en ellos para nosotros como hace cotidianamente en la vida”<sup>44</sup>; para después hablar en el plano simbólico, este plano simbólico no tiene un origen en la palabra, sino en la ilusión del movimiento, en esa añagaza del yo.

Pasolini tenía una concepción sobre el lenguaje cinematográfico, en la que no se puede hablar de una gramática/semiología del cine, sin hablar primero de la semiología de la realidad. El cine no como un lenguaje propio, sino como mimesis de aquello anteriormente descrito como lenguaje de la realidad.

De los diversos ceremoniales vivientes del lenguaje del comportamiento específico se llega, insensiblemente, a los diversos ceremoniales conscientes: de aquellos mágicos arcaicos a aquellos establecidos por las normas de la buena educación burguesa contemporánea. Hasta llegar, después, siempre insensiblemente, a los diversos lenguajes humanos simbólicos, pero no sígnicos: los lenguajes en que el hombre, para expresarse, utiliza su propio cuerpo, su propia figura. Las representaciones religiosas, los mimos, las danzas, los espectáculos teatrales pertenecen a estos tipos de lenguajes figurales y vivientes. También el cine<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Pier Paolo Pasolini, “Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad”, Della Volpe Galvano, en *Problemas del nuevo cine*, España, Alianza Editorial, 1971, 61-76, p. 69.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 70.



La reflexión que hace Pasolini va encaminada a definir al plano y a la imagen cinematográfica como “palabras sin lengua”<sup>46</sup>, debido a que antes de remitirse a un lenguaje cinematográfico per se, este se remite a la realidad. El director, no posee una serie de “elementos cinematográficos únicos” a su disposición, es decir no crea un concepto cinematográficamente puro, cuya existencia es nula. La imagen no se crea a través de un significado unívoco, sino que se engendra dentro del caos.

El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde todo cuando existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica.

Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una “serie de im-signos”, o sea, de manera primordial una secuencia cinematográfica... Y así sucesivamente cada sueño es una serie de im-signos, que tiene todas las características de las secuencias cinematográficas: encuadres en primer plano, planos generales, insertos, etc.<sup>47</sup>.

Así lo que se conoce como lenguaje cinematográfico, la escala de los planos y cómo estos se comunican formal y estéticamente, no existe por sí mismo y no significa un lenguaje per se, es primeramente la representación de la realidad, en términos más tarkovskianos, es “esculpir el tiempo”.

El tiempo, según Tarkovski, es la idea en la que se debe basar el cine como arte y la observación del tiempo, en la forma que lo hace el haikú, el fundamento de la poética del cine.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Y aún cuando soy muy cauteloso al hacer comparaciones entre las distintas artes, me parece que este ejemplo poético particular (el haikú) se aproxima a la esencia del cine, con la diferencia de que la literatura y la poesía utilizan, por definición, palabras, mientras que el cine nace de la observación directa de la vida; esto, según mi opinión, es la clave de la poesía en el cine, ya que la imagen fílmica es esencialmente la observación de un fenómeno transcurriendo el tiempo<sup>48</sup>.

Es interesante la forma que tiene Tarkovski de interpretar el haikú, que siempre está acompañado de los sentimientos del autor y representa las emociones que sintió el escritor al realizarlo. Este tipo de poesía está en cierta medida alejada de la concepción poética occidental e incluso de la labor literaria, pues se podría hablar de la literatura oriental como una literatura del sentimiento, que evoluciona en el tanka, la novela personal y posteriormente en la novela del estado de ánimo, de esto habla Natsume Sosegi en su teoría de la literatura (*Bungakuron*).

En su argumentación principal, Natsume sostiene que la literatura está basada en la combinación de dos elementos: la idea o el elemento cognoscitivo, y la emoción o elemento estético.

Todos los productos literarios poseen estos dos elementos, los cuales pueden formar parte de la conciencia colectiva y, como tales, estar firmemente arraigados en la historia social de las diferentes naciones. Natsume cree que la literatura oriental pone mucho énfasis en el aspecto emocional, en detrimento del cognoscitivo<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Tarkovski. *op. cit.* pp. 68-69.

<sup>49</sup> Shunsuke Tsurumi, *Ideología y literatura en el Japón moderno*, México, Colegio de México, 1980, p. 75.

Sin embargo, aunque Tarkovski hable del haikú y de la literatura oriental como lo más cercano a la poética del cine, no significa que esta sea el único acercamiento válido ya que una característica particular de la poesía en general es la observación de los hechos “(...) El texto poético oral comparte algunas características con el discurso cotidiano. Por ejemplo, está dividido en pequeños fragmentos estructurales, enlazados entre sí por reglas sintácticas que no tienen nada de estrictas (...)”<sup>50</sup>.

La poesía cuenta con un tiempo artificial, en el que poco importa el hilo de los actos, sino su expresividad, la poesía es, como lo definió Heidegger un acto inofensivo, un simple juego de palabras, de imágenes en el que el acto no es importante.

Sin embargo, pese a la abstracción que significa el lenguaje poético, este al igual que el cinematográfico, ve en lo “real” su inspiración, crea nuevos mundos, pero habla solo de uno, lo poético en el medio cinematográfico no adquiere importancia gracias a lo que significa, sino a lo que expresa.

“La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad.”<sup>51</sup>. La poesía y la obra de arte se convierten en mera alegoría. De esta forma la poesía toma la realidad, la distorsiona, pero para hablar de ella.

---

<sup>50</sup> M. Angenot, *et. al.*, *Teoría literaria*. Isabel Vericat Nuñez. México. Siglo veintiuno editores. 1993. p. 23.

<sup>51</sup> Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 2° ed., 1973, p. 31.

Así el lenguaje poético y el cinematográfico se conjuntan para dar paso a un nuevo cine, ese que combina el sueño con lo real, que toma a la acción no como el centro de su narrativa, sino a la emoción, al estado mental.

El mejor cine comienza por el adjetivo y acaso no llega al sustantivo; corre sin puntuaciones de una habitación a otra, como si el mundo fuese una única habitación; narra acontecimientos puramente mentales... Crea tiempos nuevos, el futuro presente, el pasado futuro, el presente anterior; extiende las relaciones entre sonido e imagen de la misma manera que en una poesía se extiende la relación entre sentido y metro en el encabalgamiento (la prolongación de una frase sobre otra secuencia y su adelanto, que nos da una percepción diferencial, forzándonos a frecuentar un hecho narrativo, como se frecuenta un hecho pictórico o sonoro, a explorar una dimensión de la vida que en la vida normal es imposible: nuestros ojos no frenan ni aceleran, no ven el macrocosmos ni el microcosmos)<sup>52</sup>.

Solo así podemos acercarnos a la definición de un cine-poesía. Esta unión representa el centro de esta investigación, por lo que en las siguientes páginas se aclarará mejor el concepto, pero es importante resaltar que la poética del cine se construye principalmente en ese juego de palabras sin lo serio de la acción heideggeriana, porque "La poesía cinematográfica, en resumen, no nos hace no conocer ni reconocer la realidad, nos la hace desconocer -del conocimiento del desconocimiento- pero precisamente en este desconocimiento de la realidad ideologizada toma la iniciativa una nueva conciencia visual"<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Gianni Totti, "La obra y el sentido", Della Volpe Galvano en *Problemas del nuevo cine*, España, Alianza Editorial, 1971, 143-167, pp. 165-166.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p.163.

## 2.1 Breves disertaciones sobre el lenguaje cinematográfico

*“Pero si es un lenguaje, el cine solo lo es,  
en la medida que es representación, es decir,  
imagen del mundo y de las cosas”.*

-Jean Mitry

Como mencioné, el cine antes de ser un lenguaje en sí mismo se encontraba dentro del lenguaje de la realidad, asimismo, el arte cinematográfico a diferencia de cualquier otro ve en el tiempo su especificidad, sin embargo, el concepto más importante fue el de la actividad de la memoria y del sueño como una secuencia cinematográfica, el caos que toma forma de cine, a través de la concatenación de planos.

El lenguaje cinematográfico nace del caos y toma forma en el montaje e incluso desde la misma actividad de filmar, formando una imagen-tiempo.

...Y aquí marginalmente es necesaria una observación: mientras la comunicación instrumental que está en la base de la comunicación poética o filosófica está ya extremadamente elaborada, es en definitiva un sistema real e históricamente complejo y maduro- la comunicación visiva que está en la base del lenguaje cinematográfico es, al contrario, extremadamente tosca, casi animal. El instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el cine es por tanto de tipo irracional ...<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> *“Cine de poesía contra cine de prosa”*,  
<https://drive.google.com/file/d/10mSI3zDEmiqx5R74xNdZPo55vhjTGeo/view?usp=sharing>, 03/03/2019.

Esta visión, que está cargada de una clara orientación semiótica, contribuye a interpretaciones como las de Emilio Garroni, quien desmiente que el cine no es un lenguaje por la simple objeción de que la imagen no es un lenguaje verbal con niveles morfemático-gramatical y lleva la discusión del lenguaje cinematográfico a una cuestión de significado contextual, en el que no existen “sistemas de referencias fijos, articulados y rigurosos”<sup>55</sup>.

El lenguaje del cine se construye a través de significados semánticos (lexomáticos o contextuales) y no de gramaticales, como sí lo hace el lenguaje verbal.

Si ahora preguntamos de qué manera el lenguaje se hace instrumento del pensamiento realizador de conocimiento, trámite efectivo entre nosotros y el mundo, advertimos que esto es posible precisamente por la heterogeneidad de sus niveles de significado: en particular porque posee de manera fija y articulada una estructura morfemática-gramatical que nos garantiza la posesión de la estructura formal del mundo, una estructura semántica que nos garantiza la posesión de una estructura cualitativa, una estructura convencional-formalizada que nos garantiza la posesión de su estructura conceptual<sup>56</sup>.

El significado semántico se refiere a la lengua natural del medio y retoma la definición de Pasolini del cine como una lengua que usa el lenguaje de la realidad para comunicarse y que tiene en el “cinema” su mínima unidad de significado.

---

<sup>55</sup> Emilio Garroni, “Contenido y significado en la obra cinematográfica” en Della Volpe Galvano, *Problemas del nuevo cine*, España, Alianza Editorial, 1971, 78-109, pp. 123.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 121.

Pese a que la teoría de Pasolini no da una explicación irrefutable sobre el nacimiento o el porqué del lenguaje cinematográfico e incluso su concepto del “cinema” resulte un poco oscuro; comienza a hablar de que el cine comunica y lo hace a través de lo visual, lo auditivo, e incluso lo narratológico, que lo hace un lenguaje mixto con gran tendencia a ser convertido en arte.

Pero si es verdad que el lenguaje fílmico, lejos de ser ni específico o jerárquico ni transformable en semiótica verbal, es un lenguaje mixto y simultáneo, si él constituye un conjunto interdependiente de semiótica, entonces -de nuevo- su único nivel de significado es el contextual. En los límites en que un film no es transferible en semiótica lingüística, a menos que no pierda del todo su carácter propio, entonces el film es siempre -por así decirlo- obra de arte<sup>57</sup>.

El lenguaje del cine se estructura a partir de la relación de la realidad externa, e incluso de la realidad intrínseca del propio film, es un lenguaje contextual y secundario en el sentido en que sus recursos no están sometidos a reglas estructurales, la imagen a diferencia de la palabra no tiene un significado a priori de su uso sino que adquiere importancia en la actividad estética y sin embargo, es en la relación que tiene con las otras imágenes como adquiere un mayor significante.

La cuestión del significado conceptual es importante porque a diferencia de otras artes visuales, el cine rodea a cada una de sus imágenes de un contexto, presenta un esquema de ellas, da la ilusión del movimiento y crea una imagen-movimiento imagen-tiempo.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 128.

El cine expresa para significar y no existe en él, como en la pintura, una imagen aislada, una imagen que represente una sola cosa, en el cine el plano siempre tiene una interioridad que a la vez se relaciona con el todo y viceversa.

Así, el cine adquiere en el plano la unidad mínima de significación; este significa por sí mismo y en conjunto con todo el film, esta noción se debe en primera instancia a la suspicacia del ya mencionado David Griffith, quien en sus films acerca la cámara a los objetos, crea el primer plano para mostrarlos en su subjetividad, sin sustraerlos de su entorno, el espacio cinematográfico adquiere nuevas dimensiones que tomarán en el montaje una unidad propia, los cortes representan una sucesión de tiempo, se puede incluso hablar de cortes significativos y de artificios como las cortinillas y transiciones.

El plano en general tiene una cara vuelta hacia el conjunto, traduciendo las modificaciones habidas entre sus partes, y otra cara vuelta hacia el todo, del que expresa el cambio, o al menos un cambio. De ahí la situación del plano, que se puede definir abstractamente como intermediario entre el encuadre del conjunto y el montaje del todo. Vuelto unas veces hacia el polo del encuadre, y otras hacia el polo del montaje.

El plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se trasforma en la duración<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Deleuze Gilles. *op. cit.* pp. 37-38.



En ese sentido, el medio cinematográfico estructura su lenguaje mediante los significantes visuales y los sonoros, estos a su vez se pueden dividir en imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música.

En la misma línea de Pasolini, Casetti<sup>59</sup> formula que el cine es un laboratorio, cada elemento tiene libertad plena, pero tiene un significado en común con todo el contexto del film. Todo elemento tiene un poco de código.

Así, se puede hablar de la existencia de códigos cinematográficos, que se pueden entender como una serie de normas aceptadas dentro del medio (conjunto de comportamientos ratificados) y un sistema de equivalencias. Algunos otros autores lo llaman la ilusión cinematográfica, que consiste en un acuerdo entre el realizador y el público, de que ciertas acciones no son reales, es decir, saber que se está mirando una “reproducción de la realidad” pero que no es la realidad “un código, así, puede ser definido como un sistema de significación en tanto y en cuanto articula entidades presentes con elementos ausentes. Cuando algo ofrecido a la percepción de un destinatario humano representa otra cosa, existe significación.”<sup>60</sup>.

Estos códigos cinematográficos van desde la concepción del proyecto cinematográfico y filmación del material hasta su proyección final. El film como medio y como arte no tiene final, pues ninguno de sus significantes tiene un solo significado y siempre involucra una interpretación desde la visión del espectador.

---

<sup>59</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Carlos Losilla, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1991, pp. 278.

<sup>60</sup> Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, México, REI Editorial, 1993, p. 50.

El espectador cinematográfico completa el círculo del lenguaje en un contacto que va más allá de un mero objetivo comercial, el cine como cualquier arte necesita de alguien que lo aprecie, que le encuentre sentido a lo que “dice” y es en ese sentido que el lenguaje del cine es sumamente contextual.

...una lectura significativa de un film consistiría en la aplicación, por parte de un espectador, de una serie de códigos y subcódigos que le permitiesen decodificarlo, de modo que la información de llegada fuese equivalente a la información de salida... El contenido o mensaje, aquí, no depende de una existencia previa ya codificada, sino que surgiría, a posteriori, como resultado de una determinada forma de recepción y apropiación. En el caso de un film, el espectador no sería un punto de llegada, sino una especie de coautor, es decir, un elemento activo en el proceso de construcción de ese nuevo tipo de significado que hemos denominado sentido<sup>61</sup>.

Se pueden identificar distintos tipos de códigos:

Códigos tecnológicos de base: Que son los códigos del cine como medio y que van desde el uso de la pantalla dentro del film para la creación de efectos, el deslizamiento de la cinta a la hora de filmar y proyectar, el manejo de los diferentes formatos de cinta, la profundidad de campo y la iluminación de los escenarios.

Códigos visuales iconicidad: Son aquellos códigos que influyen sobre todo lo que se ve en pantalla, no se refiere a la estética propia del film, si no a lo que este dice a través de la presentación de los distintos objetos y personajes, si hay un fondo y una figura.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 52.

Códigos visuales fotograficidad: Esto se encargan propiamente de la estética del film, es decir, qué plano será el mejor para utilizar, de qué forma será presentado, las limitantes del encuadre, cómo se moverá la cámara. Estos códigos son ciertamente específicos del cine.

Estos códigos se refieren a la especificidad significativa de cada uno de los planos cinematográficos, así el plano en contrapicado es utilizado en mayor medida para mostrar a los personajes con una autoridad superior a su entorno, se les muestra como gigantes; el plano de detalle o inserto, para capturar las emociones más íntimas del personaje y el plano general para mostrarlos pequeños en su entorno.

Códigos gráficos: Se refieren a todos los textos que son presentados en el film, van desde la tipografía usada en el nombre de la película, hasta la forma en la que se presentan los créditos.

Códigos sonoros: Se refieren a toda la sonoridad del film, se dividen en tres partes las voces (voz in, voz off), los ruidos (in, off) y la música (diegética y no diegética). Es de gran relevancia el uso de los sonidos como reforzadores de emociones, como el uso de leitmotiv.

Códigos sintácticos o del montaje: Estos son los que le dan una estructura final al material filmado y que dan la ilusión de que cada imagen se sucede continuamente por la otra, existe una gran posibilidad para el uso del montaje que pueden ir desde la asociación de imágenes asociaciones por transitividad de una idea.

Gracias a los amplios estudios que se hicieron sobre el montaje, es el código del que más se tienen teorías e incluso varias de las llamadas teorías del cine, son en realidad, más una teoría del montaje que teorías totalizantes sobre el medio. Esto se debe en gran medida a la ya mencionada escuela de montajistas rusos entre los que destacan Eisenstein, Vertov, Kulechov y Dovjenko, sin embargo, también se puede hablar de montaje clásico, como el montaje que se usó durante los años 50 en el cine hollywoodense en el que campo-contracampo era el elemento que más abundaba.

Asimismo, existen grandes investigaciones sobre el montaje paralelo, cuya base es la comparación de imágenes; el de atracciones en el que una imagen yuxtapone a la otra sin ninguna lógica narrativa, sino más bien icónica; el montaje psicológico, en el que se prioriza un encadenamiento de primeros planos que buscan que el espectador simpatice con las emociones de los personajes y su contraparte el montaje sintético que con el uso en su mayoría de planos abiertos, como el general y el americano, buscan un distanciamiento emocional.

Pese a que en la actualidad el montaje o mejor dicho el proceso de edición y postproducción son de gran importancia, no se puede de ninguna forma, fundamentar el arte cinematográfico en él, cada uno de los códigos antes mencionados tienen en sí gran importancia, pero solo dentro de la totalidad del film (y del cine), por sí mismos poco pueden decir. Por ejemplo, lo que entendían por “poética del cine” los antiguos montajistas, dista mucho del concepto que este trabajo busca abordar, en ellos se entendía como una mera concatenación de imágenes para crear una metáfora, un artilugio del autor para mostrar su idea.

Ver a los códigos como unidad, es la única manera de hablar de un lenguaje cinematográfico, en el que cada uno habla sobre algo diferente (la iconología sobre el fondo forma, la fotografía sobre la estética de la imagen, etc.), pero hablan en un mismo sentir, el de comunicar el sentido del film y cada uno da a entender un significado contextual, es en ese sentido el lenguaje cinematográfico un lenguaje secundario, como el mismo lenguaje del arte.

## 2. 2 Breves disertaciones sobre el lenguaje poético

“El poema es esencialmente  
una aspiración a imágenes nuevas”.

-Gastón Bachelard

El lenguaje poético se articula gracias a la palabra, sin embargo, el lenguaje poético no tiene una lógica lineal, ni tampoco usa el significado de las palabras como tal, sino que les da otro, las usa para significar algo ausente. En la poesía cualquier objeto viene a ser convertido en otro objeto: “...El discurso poético se puede tratar como un desarrollo jerarquizado de unidades predictivas. Parece que este tipo de desarrollo está en competencia con una acumulación de versos germinados, paralelos e isomorfos...”<sup>62</sup>.

La poesía se encuentra en la misma situación del cine, aunque usa el lenguaje de la palabra (un sistema morfológico-gramatical), su labor se inscribe en falsear lo real: toma la realidad, pero la transforma mediante la elaboración de símbolos al usar figuras retóricas como la metáfora o la hipérbole y rompe el uso común del lenguaje.

---

<sup>62</sup> Agenot. *et. al. op. cit.* p. 23.

La poesía, con base en una definición de Heidegger es un sueño que toma a la realidad.

Aquel tipo de especial organización lingüística que se llama poesía: donde debemos distinguir al menos, por una parte, el sistema lingüístico verdadero y propio y, por otra, un sistema de convenciones métricas y ulteriores restricciones estilísticas. Se habla en este caso de semiótica connotativa porque su plano de la expresión es a su vez una semiótica (que es ya por definición una función de interdependencia entre un plano de la expresión y un plano del contenido: en este caso el lenguaje verbal utilizado en la poesía en cuestión) y su plano del contenido en una señal (constituida en este caso por unidades, y por sus relaciones propias del sistema métrico utilizado)<sup>63</sup>.

El lenguaje poético en ese sentido es una contrariedad al lenguaje lineal con el que los humanos nos comunicamos en el día a día, en la poesía la palabra es autónoma y no sirve como enunciación de otro objeto, la palabra no es referencial, sino que tiene valor por sí misma. Un poema es una realidad hecha por palabras, en él el significado no es un equivalente a la realidad real, sino una creación de una nueva realidad<sup>64</sup>, es esa aspiración a imágenes nuevas de las que habla Bachelard en la cita que da comienzo a este apartado.

En su artículo *Algunas observaciones sobre el lenguaje poético* Ramón Trujillo habla sobre que el lenguaje poético no tiene ningún equivalente al lenguaje real, es decir, la poesía es un tipo de lenguaje secundario en el que importa más la voluntad artística que el mismo acto de comunicar.

---

<sup>63</sup> Garroni. *op. cit.* p. 125.

<sup>64</sup> *Algunas observaciones sobre el lenguaje poético*, <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1095/1093>, 4-12-2019.

La poeticidad entonces, como define Jakobson, es “indiferente respecto del objeto enunciado, así como la prosa práctica o, más estrictamente dicho, objetiva es indiferente en sentido inverso respecto del ritmo”<sup>65</sup>.

El ritmo en la métrica poética es la materia más importante, la poesía como arte toma las relaciones naturales y las transforma, les da un sentir, señala sus contradicciones y tensiones dentro de una organicidad propia.

...De hecho, el arte no está fuera de la vida, nació de un impulso natural. Su ley fundamental, como hemos visto, es el ritmo, igual que en la naturaleza. Es un proceso dinámico que resulta en una armonía no estática, como la del cosmos “Las leyes de la tensión máxima (proximidad de los límites)” y el contenido definen al genio...El desenlace es la expresión de la calma obtenida por el equilibrio de las tensiones<sup>66</sup>.

La poética toma a los elementos naturales para expresar sus ideas, la tierra, el agua, el fuego y el aire se presentan como metáforas de algo más allá, crea un ensueño, en el sentido de que cada elemento es una hormona de la imaginación. Mientras el fuego en la realidad significa un elemento que destruye, en la poesía el fuego da vida.

El poema es un tipo de escritura irracional en el sentido de que no se rige por los preceptos comunes del pensamiento, la imaginación que da nacimiento a la poeticidad se puede interpretar como una deformación de la realidad.

---

<sup>65</sup> *La lingüística y los estudios literarios (una introducción a la poética de Roman Jakobson)*, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/9178c823-d711-4718-88c1-c6e75b028abd>, 4-12-2019

<sup>66</sup> Wassily Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, España, Alianza Editorial, 1987, p. 14.

Si en la realidad es imposible hablar de una *Muerte sin fin*, aludiendo al poema de José Gorostiza, poéticamente es posible, no solo por una suerte de abstracción, sino también porque es la misma palabra la que da pauta a la creación de este tipo de combinaciones, en ese sentido la palabra en el poema se inscribe en esa paradoja a la que hace alusión un verso del poema de Gorostiza:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,  
que todo lo concibe sin crearlo!

El tiempo poético, es en cierto sentido parecido a un sueño, pues no se molesta por mostrarnos todo el recorrido, imagina diversos lugares y nos transporta a ellos. Un poema es un viaje en el que la única guía es la sensibilidad del poeta.

Cada poeta nos debe, pues, su invitación al viaje. Por ella recibimos en nuestro ser íntimo, un suave empujón, el empujón que nos conmueve, que pone en marcha el ensueño saludable, el ensueño verdaderamente dinámico.

Si la imagen inicial está bien definida, se revela como el impulso a un sueño poético bien definido, a una vida imaginaria que tendrá verdaderas leyes de imágenes sucesivas, un auténtico sentido vital<sup>67</sup>.

Esta realidad, adquiere significación a través de la existencia de los objetos poéticos, que como ya hemos dicho se presentan a través de una representación de la realidad sin involucrarse completamente en ella.

---

<sup>67</sup> Gastón Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Kristina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 12.



Bachelard menciona esta característica del hecho poético como la presencia de lo imaginario, que responde a una cualidad nata del hombre, incluso antes de la palabra, así la poesía proviene de lo más profundo de la naturaleza humana y adquiere un sentido irracional, no está regida por las leyes de la razón. Así, todo objeto poético como hemos dejado en claro en páginas anteriores va acompañado de diversas significaciones, cargado de imágenes y sonidos.

El objeto poético, debidamente dinamizado por un nombre pletórico de ecos, será según nosotros, un buen conductor del psiquismo imaginante. Para esta conducción hay que llamar al objeto poético por su nombre, su viejo nombre, dándole su justo número sonoro, rodeándolo de los resonadores a los que va a hacer hablar, de los adjetivos que prolongarán su cadencia, su vida temporal. ¿Acaso no dijo Rilke (Cuaderno de Malte Laurids Brigge) para escribir un solo verso, hay que haber visto muchas ciudades, hombres y cosas, hay que conocer los animales, sentir cómo vuelan y saber qué movimiento hacen las florecillas al abrirse por la mañana?

Cada objeto contemplado, cada gran nombre murmurado, son el punto de partida de un ensueño y de un verso, son un movimiento lingüístico creador<sup>68</sup>.

A través de la observación, el autor da vida poéticamente a una nueva realidad con base en su idea y forma de ver la vida, de hacer patente su realidad. La poesía en sus diferentes medidas es subjetiva y debe cuidarse de abigarrar su verso, pues el poeta descubre su verdad a través de la propia poesía, en sintonía con la idea de Kundera quien concibe la actividad del poeta como un servicio a la verdad que está a punto de descubrir, si sirve a cualquier otra es un falso poeta.

---

<sup>68</sup> Bachelard. *op. cit.* p. 15.

En esto se inscribe la definición heideggeriana de la poesía, en la que “Poetizar es por ello enteramente inofensivo. E igualmente es ineficaz, puesto que queda como un hablar y decir. No tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad y la transforma. La poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. La poesía es inofensiva e ineficaz.”<sup>69</sup>.

Se puede establecer a la poesía, o más estrictamente al lenguaje poético como un perfeccionamiento de ciertas capacidades humanas como lo son la imaginación, la observación e incluso el lenguaje, así lo postula la poeta soviética Marina Tsvetáieva, que afirma que la poesía no es un acto divertido, ni consecuencia de un hecho artístico en sí, sino “más bien nuestra finalidad como especie. Si aquello que nos distingue de los animales es el habla, entonces la poesía es la forma superior del habla, nuestra, digamos, diferencia genética principal de los animales.”<sup>70</sup>.

Esta idea de la poesía se relaciona directamente con la visión del hecho poético de Andréi Tarkovski, en la que lo fundamental es la observación y la visión que tiene el poeta sobre el mundo, por lo que cada creación es única más allá de los temas que aborde. Es interesante cómo en un artículo titulado *Signo poético e identidad rusa en el cine de Andréi Tarkovski* Tatiana Nubnova establece que la filiación poética presente en Tarkovski va más allá de una simple herencia paterna, sino que es consecuencia de un tiempo en el que solo mediante la poesía se podía manifestar un descontento político, como lo hizo Osip Mandelstam con su *Epigrama contra Stalin*.

---

<sup>69</sup> Heidegger. *op. cit.* p. 29.

<sup>70</sup> *El falsete del tiempo: Marina Tsvetáieva*. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2703032.pdf> 11/12/2019.

“Es por eso que su vocación tenía que definirse justamente como poética (no filosófica o, por ejemplo, puramente estética). Ser poeta es tener derecho propio a un juicio ético que vale para los demás. `La poesía no es sino la conciencia de tener razón´ había dicho el poeta Osip Mandelstam. `En Rusia, un poeta es más que un poeta´ ...”<sup>71</sup>.

El poeta debe pensar que nadie comparte su misma visión, por lo que cualquier hecho se vuelve de relevancia poética, es por lo que Tarkovski habla del haikú como la principal representación de su teoría. En él, es de gran importancia el estado de ánimo del autor, hechos que podrían parecer insignificantes adquieren una relevancia universal, al hablar de lo más profundo de la naturaleza humana. En *Esculpir el tiempo* Tarkovski ejemplifica esta hipótesis con un haikú de Matsuo Basho (1644-1694).

No, no hacia mi casa

La sombrilla trastabillante

Se fue con mi vecino.

Tres líneas cargadas con imágenes sobre la ausencia y la pérdida que son también testimonio de un estado psíquico particular, que consiste en mostrar la vida a través de metáforas que la colocan al filo de una existencia altamente intervenida por un pensamiento poético.

---

<sup>71</sup> *Signo poético e identidad rusa en el cine de Andrei Tarkovski*,  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2725569.pdf>, 11/12/2019

## 2.3 Fundamentos hacia una poética del cine

En el inicio de la película *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, 1959) se establece la importancia del cine como un instrumento de poesía, pues la voz en off de Cocteau señala “El privilegio del cine es que permite hacer que muchas personas sueñen juntos el mismo sueño y mostrarnos además, con el rigor del realismo, los fantasmas de la irrealidad. En resumen, es un admirable vehículo de poesía...”. En unas pocas palabras, Cocteau traza lo que se podría denominar poética del cine. No se puede decir que *El testamento de Orfeo* sea una película poética, sino más bien que trata de desentrañar el concepto de poesía en el cine, el viaje que hace Cocteau revisitando su propio cine, es en realidad una disección de la voluntad poética del cine, esa transformación de la realidad a través de la propia representación.

Como traté de explicar antes, tanto el cine como la poesía transforman la realidad a la vez que la representan, ambos parten del lenguaje de la naturaleza y lo abstraen a través de un sistema de reglas propias, así se puede hablar de una ilusión cinematográfica y de un sueño poético. Estos dos lenguajes, ven en el tiempo y en su observación su principal característica, cada uno de ellos implementa diversas herramientas como el montaje, la sucesión de los planos; la métrica y la rima para crear un nuevo mundo.

Hablar de una conjunción de estos dos tipos de lenguaje, es un camino sumamente aventurado, el lenguaje de la actividad literaria es totalmente distinto al del cine, hablar de que el cine toma prestado un recurso de la literatura y vea en este su fundamento significa regresar a la polémica del teatro filmado y el cine-literatura que se limitaba a representar tal cual la adaptación de una obra dramática o literaria.

En esos términos sería imposible hablar de un cine-poesía, al menos en el aspecto de la realización cinematográfica, porque en cierto sentido estaría más cerca de ser literatura que cine, sin embargo, el concepto existe y representa la ambición de diversos autores por expresar y hacer sentir su mundo interior a través de la transformación y manipulación de la realidad gracias a la imagen cinematográfica. No se trata de un cine que transcriba poesía, sino de uno que logra mediante la conjunción de imagen-sonido e imagen-tiempo los efectos de la poesía.

El cine poético se inscribe fuera de la gramática literaria e incluso de la llamada “gramática cinematográfica” (a la que se pone entre comillas no por la duda de su existencia, sino por la complejidad del término), y se sitúa principalmente a través de la propia representación de realidad del autor, de su sentir y de lo que se podría denominar su estilo, la poética del cine es de esta forma subjetiva.

“El cine de poesía está en realidad, por consiguiente, profundamente basado en el ejercicio del estilo como inspiración, en la mayor parte de las cosas, sinceramente poética: capaz de suprimir cualquier sospecha de mixtificación a la pretextualidad”<sup>72</sup>, por lo que la observación es de gran importancia, incluso más que el dominio de la técnica y lenguaje cinematográfico, este concepto de cine poesía representa un desafío a la concepción de poética cinematográfica de los años 20.

---

<sup>72</sup> “Cine de poesía contra cine de prosa”.

<https://drive.google.com/file/d/10mSI3zDEmiqx5R74xNdZPo55vhjTGeo/view?usp=sharing>. 03/03/2019.

Este tipo de poética partía del manejo del lenguaje cinematográfico para realizar diferentes analogías y metáforas, un proceso que se daba principalmente en la sala de montaje y en el que el autor no expresaba como tal una forma de ver la realidad, sino que explicaba su postura hacia ciertas problemáticas que imperaban en su sociedad, como la cuestión política en Vertov y Eisenstein, que son en cierta medida representantes de esta corriente.

Esta breve descripción del problema que significa hablar sobre una poética cinematográfica tuvo, en primera instancia, tres finalidades: la primera hablar sobre los fundamentos de esta (ritmo y observación), la segunda definir qué no es la poesía cinematográfica (al menos para este trabajo) y la tercera hablar de esta como una suerte de empeño del cine por conversar sobre la espiritualidad sin abordar aspectos religiosos.

La subjetividad de la poesía cinematográfica se debe en gran parte a la introspección de su discurso, sin embargo, al tocar el tema de la espiritualidad humana habla hacia a la universalidad. El poeta cinematográfico no es un artista que trabaja desde lo desconocido, sino que lo hace con los temas que siempre han estado presentes en la historia del arte (occidental si se quiere ser más específico), como lo son la vida, la muerte, el sacrificio, la existencia de Dios y finalmente la condición humana.

En ese sentido, aunque no coincide estrictamente con los propósitos de este trabajo, resulta interesante como Paul Schrader agrupa a este tipo de discursos bajo el nombre de discurso trascendental.

Al igual que los antropólogos descubrieron con el cambio de siglo que artesanos de sociedades dispares habían encontrado caminos similares para expresar emociones espirituales semejantes, así en el medio cinematográfico, directores de distintas culturas han creado un estilo común: el estilo trascendental... Este estilo común no está determinado por la personalidad de cada cineasta o por el ámbito cultural, político, económico o moral en el que le ha tocado vivir. Este estilo es el resultado de dos contingencias universales: el deseo del arte de expresar lo metafísico y el modo de ser propio del medio cinematográfico. En el resultado final ningún otro factor determinará su universalidad... De acuerdo con esto las obras humanas no pueden informar de lo Trascendente, sino solo ser expresiones de lo Trascendente (...)<sup>73</sup>

Lo trascendente en la poética del cine, se convierte en la visión de la realidad y de lo espiritual que tiene el propio autor, de la representación y transformación de esta a través del tiempo cinematográfico, en especial del ritmo. Sin embargo, en consonancia con Schrader, considero que la poética del cine está ausente de pretensiones personales, el autor pese a hablar desde la propia visión no es un sujeto al azar, sino resultado de una evolución en la forma de ver la realización artística. El poeta es una suerte de traductor de lo espiritual para el no poeta y en ese sentir se podrían establecer similitudes entre cineastas como Tarkovski y Angelopoulos o Tarkovski y Bergman.

---

<sup>73</sup> Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson y Dreyer*, Breixo Viejo Viñas, España, Ediciones JC, 1972, pp. 23-26.

De esta forma, solo se puede concebir una poética cinematográfica si se parte del hecho de que esta es una representación de la verdad del mismo poeta y de la vida misma, algo que habla a la parte espiritual del espectador y no a la intelectual, la poesía del cine no es ni debe ser un jeroglífico (aquí en su versión más eisensteiniana) a revisar, es trabajo del poeta traducir lo espiritual y no oscurecerlo más.

Ritmo y observación al igual que en el haikú y en la poesía occidental son los fundamentos de la poética del cine, que se construye a través de la mezcla de lo espiritual y lo cotidiano. La fortaleza de la poesía cinematográfica reside, como en cualquier poesía, en su interior orgánico.

“El haikú cultiva sus imágenes en un modo tal que no significan nada fuera de sí mismos, y al mismo tiempo expresa tanto que, es imposible captar su significado final. En la medida en que la correspondencia entre su imagen y su función es más próxima, en esa misma medida es imposible constreñirla dentro de una fórmula intelectual”<sup>74</sup>.

Esta debe ser la principal finalidad y característica de la poesía cinematográfica, ejemplo de ello pueden ser la filmografía de artistas como Ingmar Bergman, Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos y por supuesto Andréi Tarkovski. En ese sentido resultan de vital importancia los aportes de Robert Bresson cuyo libro aforístico *Notas sobre el cinematógrafo*, postula una serie de preceptos a seguir para desarrollar una poética del cine.

---

<sup>74</sup> Tarkovsky. *op. cit.* p. 106.



En Bresson se esconde un afán del cine por mostrar con naturalidad las cosas que están ocultas, el francés no crea una serie de entramados que dramaticen sobre el cine, ni siquiera un método para realizar una película, sino una serie de recomendaciones (que él se hacía para sí mismo) para convertir al cine en un instrumento de visualización de lo que a simple vista parece oculto.

Así Bresson formula que la particularidad del poeta cinematográfico es no trabajar mediante un método, es decir “no tener alma de ejecutante. Encontrar, para cada toma, nuevas maneras de condimentar lo que había imaginado. Invención (reinención) inmediata”<sup>75</sup>. Asimismo, Bresson defiende que una forma de dar pauta a una realización poética es el uso de no actores, dado que en ellos no habrá ningún gesto predispuesto o fingido por una motivación teatral y en lugar de centrarse en lo manifiesto, se debe estar atento en lo que ocultan, en lo que “no sospechan que está en ellos”<sup>76</sup> y en ese sentido se puede formular una imagen poética, pues en relación con Bachelard lo que hace especial a una imagen poética es “dejar lo que se ve y lo que se dice en favor de lo que se imagina”<sup>77</sup>, lo que aparece como oculto a simple vista.

Sin embargo, si hay una reflexión esencial en *Notas sobre el cinematógrafo* para entender la poética de Bresson y por lo tanto (entendiendo al francés como un precursor del discurso poético en el cine) la poética del cine, es esta: “No filmar para ilustrar una tesis o para mostrar a hombres y mujeres limitados a su aspecto externo,

---

<sup>75</sup> Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Saúl Yurkiévich, México, Ediciones ERA, 1979, p.10.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>77</sup> Bachelard. *op.cit.*, p. 10.

sino para descubrir la materia de la que están hechos. Alcanzar ese corazón que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia”<sup>78</sup>.

En ese sentido, la afirmación de Bresson no significa una objeción hacia el cine de poesía, sino que esa línea “atrapar ese corazón que no se deja atrapar ni por la poesía” es parte fundamental para la consideración de una poética del cine, pues como había mencionado anteriormente, el cine poético tiene que estar separado de la poesía, es decir, no ser una transcripción de la poesía a las imágenes, sino crear mediante ellas un proceso similar, pero que a la vez solo pertenezca al cine.

Esa paradoja fue la misma que dio pauta a la discusión que tuvieron Pasolini y Rohmer sobre el cine de prosa y el cine de poesía. En el libro titulado del mismo modo, Pasolini defiende a un cine de poesía desde la poesía misma, en el que conceptos como su “cinema” buscan establecer una similitud entre la imagen y la palabra, sin embargo, aún con toda la teoría que Pasolini hizo, sus realizaciones no la defendían, pues la poética de Pasolini se encontraba dentro de eso a lo que aludía Bresson como corazón.

Películas como *Teorema* (1968) y *El Evangelio según San Mateo (Il vangelo secondo Matteo, 1965)* son más poéticas en el sentido de una poética de la imagen, es decir del cine, que una transcripción o cambio de la poesía al cine. En sus películas no hay un mecanismo interno que establezca una similitud entre la imagen cinematográfica y la palabra en el poema, como sí lo existe en el cine de Yasujiro Ozu en el que el llamado *pillow-shot* es equivalente a la palabra almohada del haikú.

---

<sup>78</sup> Bresson, *op. cit.*, p. 41-42.

*Teorema* no es más que una sucesión de situaciones sin lógica aparente que pretende descifrar conceptos como el deseo y el desenfreno sexual en una familia burguesa, en las que no se puede distinguir entre el sueño y la realidad, estableciendo no un hilo dramático de acontecimientos, sino poético. Se va de una idea a otra, de un sentimiento a otro sin ningún truco de montaje o narración temporal. No hay por tanto líneas de tiempo o narrativas, sino una sola orgánica dentro del film que hace fluir todo, como fluyen los hechos de un poema.

Eso mismo pasa en *El evangelio según San Mateo* en el que la vida de Jesucristo sí está narrada a la forma en la que se hace en ese libro de la biblia, sin embargo, lo interesante en la película representa el juego de sonidos y paisajes que dan sentido a cada paso de Jesús.

Por lo tanto, confrontando aportes tanto de Bresson, Pasolini y Tarkovski, e incluso de Buñuel que consideraba al cine de entre todas las artes, como la más capaz para hacer surgir poesía, la definición más aproximada que se podría dar al cine de poesía es la que da Rohmer en *Cine de poesía contra cine de prosa*:

“Es preferentemente en un cine que no se pretenda poético, que se pretenda prosaico, donde puede encontrarse una tentativa poética de romper la manera tradicional de la narración, pero de una forma subrepticia, no de una forma espectacular, sin apoderarse de ciertas técnicas de la novela ... es preciso que la cosa sea espontánea y llegue al cineasta por las mismas necesidades...”<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> “*Cine de poesía contra cine de prosa*”.

<https://drive.google.com/file/d/10mSI3zDEmiqx5R74xNdZPo55vhjTGeo/view?usp=sharing>. 03/03/2019.

Entonces el cine-poesía se puede definir como una confrontación a la forma habitual de narración del cine, en la que lo más importante es la expresión de la idea y la subjetividad del realizador cinematográfico. Es decir, un cine que no se pretenda ni filosófico, ni propiamente estético, sino que busque transmitir al cine aquello que está presente en la vida diaria y que a simple vista no se puede ver, aquellas tensiones que se encuentran en la naturaleza humana y que según Tarkovski son el amor y el sacrificio, conceptos que dan nacimiento a cualquier manifestación artística.

“El arte es algo así como una declaración de amor. Un reconocimiento sobre la propia dependencia de los otros. Es una confesión. Un acto inconsciente que revela el verdadero sentido de la vida: el amor y el sacrificio.”<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Tarkovsky. *op. cit.* pp. 68-69.

### 3. Andréi Tarkovski, el poeta cinematográfico

Cuando se habla de cine, el nombre de Andréi Tarkovski significa, en varias ocasiones, mucho más que el de un buen cineasta; el ruso logró hacerse de un lugar disponible para muy pocos, ese que está reservado para los maestros del cine. Andréi no es solo dueño de un estilo particular e inimitable, sino que también es un teórico del cine, alguien que aunado a su labor como realizador creó un sistema sobre su percepción del arte cinematográfico, que a la par de servir como influencia para diversos realizadores, ha enriquecido el estudio de la imagen cinematográfica.

Este capítulo comienza el estudio de la filmografía de Andréi Tarkovski desde una visión que toma como referencia la vida del propio autor y los conceptos que desarrolla en su libro *Esculpir el tiempo*, en el que plasmó su interesante forma de ver el cine. Asimismo, una revisión del conjunto de películas que por factor común se agrupan dentro de su corpus cinematográfico, es decir películas en las que desde su escritura hasta su realización estuvo a la cabeza Andréi.

El presente apartado busca entender la filmografía de Tarkovski desde el contexto, estilo y teoría del propio autor, pues es necesario para lograr un verdadero análisis de su discurso poético.

En ese sentido, este capítulo está integrado por una revisión biográfica de Tarkovski en la que es de gran importancia la herencia poética por parte de su padre; una revisión de los conceptos de tiempo, espacio y sonido; y finalmente un análisis de cada película de Tarkovski en el que al final se explican cuáles son los rasgos poéticos

de cada filme y que precede a la deconstrucción (es decir, el deshacer analíticamente) del concepto de poética del sacrificio en su obra.

### 3.1 La biografía de un poeta

Andréi Tarkovski nació el año de 1932 en una provincia cercana al río Volga, en el *oblast* (entidad subnacional soviética) de Ivanovo específicamente en Zavrajié, es hijo del poeta soviético perteneciente a la generación de plata Arseni Tarkovski (conocido en la literatura rusa más por su papel de traductor que en el de poeta, algunos de sus poemas son citados en varias películas de Andréi) y de María Ivánova Vishnyakova.

La vida de Andréi desde temprana edad se ve marcada por el abandono paterno, Arseni partió del hogar en 1935, a causa de múltiples diferencias con María, justo cuando Andréi tenía tres años. Ese mismo año, según informa el *Andrey Tarkovski International Institute* en su página de Facebook, también nació su hermana Marina<sup>81</sup>.

Andréi vivió gran parte de su vida con su madre en su región natal y en un departamento de Moscú por lo que no veía con gran frecuencia a su padre. Este hecho forma parte de la película *El Espejo* (1975) en la que precisamente Tarkovski habla del sentimiento de abandono de él y su madre ante la ausencia del padre-esposo, mientras se cita el poema *Los primeros encuentros*, autoría del propio Arseni Tarkovski. En la película también aparecen las discusiones que sostenían su padre y su madre por su futuro.

---

<sup>81</sup> Andrey Tarkovski International Institute, *Información*, Facebook, <https://www.facebook.com/A.TarkovskyOfficial>, 03-01-2020.

Tenía solo tres años cuando mi papá dejó la familia. Después se dejaba ver muy raramente. De él me quedaron dos impresiones. La primera es que: vivíamos en un pequeño departamento en Moscú. Mi padre es poeta, entonces escribía por noches enteras...Y la segunda, es un recuerdo de cuando ya era mayor. Incluso ya iba a la escuela. Mi papá había llegado de noche, ya muy tarde. Mi madre y yo ya estábamos dormidos, él se enojó con ella y discutieron en la cocina. (Él) Quería que viviera en su casa con él, mi madre se negaba (hay un poco de esta historia que he usado en una escena de *El Espejo*)<sup>82</sup>

La herencia poética de su padre es un aspecto de gran importancia para Andréi y su obra que aparece explícitamente en películas como *El Espejo*, *Stalker* y *Nostalgia*. Un ejemplo de ello es el poema mencionado anteriormente, lleva por nombre *Los Primeros encuentros* y aparece en la primera secuencia de *El Espejo*, dice así:

“Cada instante de nuestros encuentros  
celebramos, como una presencia Divina,  
solos en todo el mundo. Entrabas  
más audaz y liviana que el ala de un ave;  
por la escalera, como un delirio,  
saltabas de a dos los escalones, y corrías  
a través de las húmedas lilas, llevándome lejos,  
a tus dominios, al otro lado del espejo.”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Achille Frezzato, *Andrei Tarkovskij*, Italia, La nuova Italia, 1977, pp. 10-11.

<sup>83</sup> *El espejo*, *Zérkalo*, Andrei Tarkovski, Erik Waisberg, Digital, 106 min, Unión Soviética, Mosfilm, 1975.

*El Espejo* al ser un film que en cierta medida se podría considerar como autobiográfico, muestra una parte dolorosa en la vida de Andréi que es la etapa de la Segunda Guerra Mundial, en la que tuvo que regresar junto a su madre a su vieja ciudad natal. Ahí Andréi conoció la pobreza, resulta sumamente interesante como en una escena de la película, el personaje que podría representar el alter ego de Andréi lleva los pies llenos de lodo al no contar con zapatos.

Cuando Moscú fue desocupada por las tropas nazistas, Tarkovski ya tenía edad para realizar estudios superiores, decide estudiar música, para después en el año de 1951 comenzar a estudiar lenguas orientales (en especial el árabe); estudios que dejaría inconclusos para finalmente en el año de 1954 ingresar al Instituto Estatal Superior de Cinematografía.

Ahí Andréi es discípulo de Mijaíl Romm y conoce a diversos cineastas que, como él, tomarán gran relevancia en los años 60, entre los que se encuentran Serguéi Paradzhánov y Andréi Konchalovski. Asimismo, realiza sus primeros ejercicios cinematográficos, su trabajo de titulación *La aplanadora y el violín* (1961) lo coloca en el mapa de los nuevos realizadores soviéticos y gracias a este llega a tener la oportunidad de dirigir su primer largometraje, *La Infancia de Iván* (1962).

La llegada de Tarkovski a la dirección de esta película se debe un poco al azar, pues esta, primero fue encargada a otro director que posteriormente fue apartado del proyecto por Mosfilm. Andrei aprovechó la oportunidad y vio en esta la prueba final para demostrar si su visión estética del cine valía la pena o no “La conclusión de *La Infancia de Iván* marcó el fin de un ciclo en mi vida y de un proceso que vi como una



especie de autodeterminación... acepto que necesitaba dilucidar con claridad, si bien temporalmente, mi propia posición en cuanto a la estética del cine..."<sup>84</sup>.

La película fue aclamada por la crítica especializada y se llevó el León de Oro en la Muestra Internacional de Cine de Venecia compartido con la película *Crónica Familiar* de Valerio Zurlini. El nombre de Andrei Tarkovski comenzó a sonar como uno de los representantes del nuevo cine soviético.

En la presentación de la película en 1962, Mijail Romm, maestro de Tarkovski, mencionó "¡Amigos hoy van a ver algo fuera de lo común, algo que hasta el día de hoy no existía en nuestras pantallas, pero me pueden creer, delata gran talento! El director se llama Andrei Tarkovski"<sup>85</sup>.

Posteriormente, Andrei filmaría una adaptación libre de la vida del pintor de iconos rusos Andrei Rublev titulada *Andrei Rublev* (1966), una película de más de tres horas de duración en la que Tarkovski reflexiona sobre el porqué de la existencia del artista en el mundo y cuál es la razón por la que un hombre decide crear una obra de arte. Con ella Andrei obtiene gran reconocimiento al ser exhibida en el festival de Cannes de 1969, después de una batalla en contra de las instituciones de censura soviética, que no vieron una postura adecuada del film ante el materialismo histórico<sup>86</sup>.

A partir de ese momento la filmografía del ruso dio un giro de 360° grados, pues comenzó a interesarse más en una cierta reflexión sobre la espiritualidad humana, así realiza *Solaris* (1972) basada en la novela homónima de Stanislav Lem. En esta

---

<sup>84</sup> Tarkovski. *op. cit.* p. 17.

<sup>85</sup> Miguel Pliego, *Andrei Tarkovski*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 5.

<sup>86</sup> Santiago Gómez, *El cine en busca de sentido*, Colombia, Universidad de Antioquía, 2010, p.3.

película, el autor borra cualquier rastro de ciencia ficción presente desde la novela para establecer un diálogo en el que al conjugar el sueño y la realidad busca cuestionar la racionalidad humana.

La realización de *Stalker* (1979) se vio inmersa en esa misma polémica, pues Tarkovski deformó en demasía la novela *Picnic Extraterrestre* de los hermanos Arkadi y Boris Strugatski, para dar rienda suelta a sus ambiciones estéticas y temáticas. La inclusión de Tarkovski dentro del canon de realizadores soviéticos, pese a todas las dudas sobre su discurso, llegó a su apogeo precisamente con *Solaris* que fue el film más visto y discutido del autor en territorio soviético<sup>87</sup>, sin embargo, eso cambiaría a partir de su próxima película *El Espejo*.

En 1975, gracias a la censura impuesta por las autoridades cinematográficas soviéticas, al ser catalogada como “la película de un megalómano”, *El Espejo* de Tarkovski estrena en salas de tercera categoría, es decir la película no fue aprobada por el régimen y dejó al cineasta sin retribución monetaria por su trabajo<sup>88</sup>. Esto se debe a que *El Espejo* quizá sea la película más personal y transgresora del cineasta, no solo por no seguir los cánones de un género, también porque se desarrolla mediante una narrativa que prioriza el aspecto emotivo de los personajes y del espectador. Un film en el que Tarkovski vuelve a sus recuerdos de la infancia para reflexionar sobre la vida de su familia, la de Rusia y finalmente la de cualquier individuo en este mundo. En ese sentido se podría establecer como una película que mediante

---

<sup>87</sup> Giovanni Buttafava, “*La critica sovietica: consensi e dissensi*”, en *Per Andrej Tarkovskij: atti del convegno*, Italia, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1987, 23-31, p. 28.

<sup>88</sup> Leonardo García Tsao, *Andrei Tarkovsky*, México, Universidad de Guadalajara, 1998, p. 73.

lo individual intenta descifrar lo colectivo y que está lejana del cine institucional soviético.

“Es una película sobre la infancia y sobre la madre. Alexander Misharin, que colaboró en el guion y yo, pensamos en un film que exprese aquello que la infancia significa para todos, un film que explique aquella nostalgia por la infancia que cada uno lleva dentro de sí. Un film dedicado a la madre, a sus alegrías, sus dolores, su sacrificio, su destino y a su inmortalidad”<sup>89</sup>.

Pese al rigor de la censura, *El Espejo* logró tener ciertos reflectores internacionales cuando el crítico de cine británico Herbert Marshall<sup>90</sup> publicó una gran reseña sobre la película en la revista *Sight and Sound* en el año de 1976, ahí resalta en gran medida aquellos temas que las autoridades rusas despreciaron de la cinta “Quienes no conozcan la producción general del cine soviético, no podrán apreciar qué tan original es *El Espejo* para la sociedad soviética e incluso para sofisticados cineastas y críticos soviéticos. En primer lugar, su tratamiento es subjetivo y tiene un estilo complejo y ultramoderno ...”<sup>91</sup>.

Sin embargo, la rivalidad con los censores y críticos soviéticos no acabaría ahí, pues como lo indica Giovanni Buttafava, en 1979 se silencia la promoción de *Stalker* por parte de la crítica, pues ninguna revista especializada (que ya habían hablado sobre sus películas pasadas) habló sobre la cinta, ni siquiera fue incluida en el anuario *Sovietski Ekran* del cine soviético. “Lo claro es que un film como *Stalker* vale por sí

---

<sup>89</sup> Frezzato. *op. cit.* p. 10.

<sup>90</sup> García Tsao, *op. cit.* p. 78

<sup>91</sup> Herbert Marshall, *Andrei Tarkovsky's The Mirror*, *Sight and Sound*, Spring 1976, pp. 92-95.

mismo y no es legible como una posible cara (diferente, anómala o transgresora) del cuadro artístico soviético oficial”<sup>92</sup> anota el crítico italiano.

La realización de este tipo de películas, fuera de la representación de los valores del “héroe soviético” y los múltiples enfrentamientos contra las autoridades censoras soviéticas, llevaron a Tarkovski a salir de su país natal y emigrar a Italia para filmar la película *Nostalgia* (1982). Desde ese momento Andrei no volvió a poner un pie en territorio soviético.

En el exilio, Tarkovski dirige dos películas, en las que probablemente su discurso llega a una madurez plena, filma la ya mencionada *Nostalgia* en territorio italiano, para después en Suecia filmar su última película titulada *Sacrificio* (1986). La llama de su vida se apagó el 29 de diciembre de 1986 en París, Francia, consecuencia de un cáncer en el pulmón.

En su vida personal, Andrei Tarkovski se casó en dos ocasiones, su primera esposa fue la directora de cine Irma Raush, con quien tuvo a su único hijo de nombre Andrei Andreyevich Tarkovski; su segunda esposa fue Larisa Tarkóvskaya, con la que se mantuvo hasta el día de su muerte, los restos de Andréi aún se encuentran en territorio francés.

En 2019 entre tantos largometrajes que indagan en la figura de Andréi Tarkovski, su hijo Andréi Andreyevich Tarkovski estrenó *Andrey Tarkovsky: A cinema prayer* (2019), el título de la cinta retoma la frase de Andréi Tarkovski “el cine es una

---

<sup>92</sup> Buttafava, *op. cit.*, p. 30.

oración”<sup>93</sup>. La película se construye a través de material de archivo del propio Tarkovski analizando su trabajo y que significa un esfuerzo de Andréi A. Tarkovski por indagar en el recuerdo de su propio padre.

### 3.2 Esculpir el tiempo

Esculpir el tiempo es el término en el que se fundamenta toda la realización cinematográfica de Andrei Tarkovski, en primera instancia se puede entender como una postura subjetiva e incluso como un mero estilo, pero al avanzar en su estudio se llega a la interpretación de que en realidad abarca una idea estética, morfológica e incluso filosófica de la imagen cinematográfica.

Con este concepto el autor define al tiempo como la materia prima con la que trabaja el cine. En consonancia con la imagen-tiempo de Deleuze, Tarkovski habla de que el único objeto que siempre estará presente en la imagen cinematográfica, incluso antes de la manipulación en el proceso de montaje es el tiempo y el paso de este en la imagen, ya sea a través de los movimientos de los actores o del tiempo natural mismo.

Sin embargo, eso no significa que el cine deba seguir una estructura lineal, el tiempo en el cine no se reduce a la temporalidad con la que suceden las cosas, la lógica causa-efecto es esencial, pero también se debe considerar el tiempo psicológico y en especial una cualidad única que tiene el cine, emular a los sueños.

---

<sup>93</sup> “*Entrevista a Andrej A. Tarkovskij Jr. sul film ANDREY TARKOVSKY. A CINEMA PRAYER*”  
<https://www.youtube.com/watch?v=nWL8MLvlwtU>, 03-01-2020

En ese sentido, tanto el factor psicológico como el onírico deben, para Tarkovski, aclarar la película no oscurecerla, el tiempo de estos se presenta desde el tiempo de la realidad pues, es el único que conoce el hombre, “la realidad es una potencia de sueño y que el sueño es una realidad”<sup>94</sup> escribió Gastón Bachelard, por lo que no se necesita recurrir a diversos artificios para abrir los mundos de la ensoñación. Solo en esa línea se puede hablar de una verdadera imagen cinematográfica, que es la que capta la esencia de lo real, entendido no a través de una lógica naturalista o realista, sino, artística, que busca conjuntar las tensiones presentes en la vida misma.

Ningún otro arte puede compararse con el cine en cuanto a la fuerza, precisión y rigor con que hace percibir los hechos y las estructuras estéticas existentes y cambiantes en el tiempo... Yo diría que en cine “la opacidad” e “inefabilidad” no significan una imagen confusa, sino la impresión particular creada por la lógica del sueño: combinaciones y conflictos inesperados e inusuales entre elementos completamente reales, los cuales deben presentarse con la mayor precisión<sup>95</sup>.

De esta forma el concepto de esculpir el tiempo se basa principalmente en tres vertientes: la del tiempo, el espacio y el sonido. A través del análisis de estas tres características se puede hablar de una imagen-tiempo y finalmente nos lleva a la poesía del cine, pues tiempo, sonido y espacio son fundamentales para el ritmo poético.

En ese sentido, este término de esculpir el tiempo se puede resumir en una misma frase de Tarkovski, en la que afirma que “La imagen es auténticamente

---

<sup>94</sup> Bachelard, *op. cit.*, p. 21.

<sup>95</sup> Tarkovski. *op. cit.* p. 72.

cinematográfica cuando no únicamente vive en el tiempo, sino que el tiempo vive en ella.”<sup>96</sup>.

Este breve apartado no significa un análisis de las categorías tiempo, espacio y sonido en la obra del autor, sino que busca indagar en la teoría cinematográfica de Andrei Tarkovski, considerando en primera instancia su propia idea del cine y cómo se manifiesta en su obra; así como diversos aportes de estudiosos en la materia, que sirven como una introducción a cada una de sus películas. Se ha dicho que analizar una obra a través del discurso de su autor es una falacia, sin embargo, considero que estos términos sirven en mayor medida para el estudio del cine y de la poética del cine, no solo para el engrandecimiento de un autor, es decir, en estas pocas hojas se manifiesta un afán por indagar en las cualidades expresivas del cinematógrafo.

Para quienes se afilian a las ideas del psicoanálisis, hablar del sueño y optar por Bachelard y no por Freud puede ser un despropósito. Sin embargo, esos dos sendos tomos dedicados a la interpretación de los sueños como una de las grandes columnas del psicoanálisis tienen fundamentalmente un significado clínico y se refieren a las posibilidades que se tienen de conocer el funcionamiento del inconsciente de un sujeto, un paciente. Freud dijo en esos tomos publicados en 1900 que el sueño es la “vía regia” al inconsciente porque su organización responde a la misma forma de funcionar del lenguaje.

Eso lo entendió también Melanie Klein que sostuvo que el juego es la manera de soñar de los niños. Ambos encontraron que los artistas lo hacen de la misma

---

<sup>96</sup> *Ibidem* p. 69.

manera y justo esa concepción del sueño como juego, como creación y como expresión de “lo inconsciente” se expresa en la poética de Tarkovski. Deleuze decía que había que buscar ese sentido en la película misma, lo que importa es “el inconsciente” de la película no del autor. En eso consiste ese movimiento transferencial extraordinario que Tarkovski llamó de modo tan sugerente: esculpir el tiempo.

### 3.2.1 El tiempo para Andréi Tarkovski

Hablar del tiempo contenido en una obra cinematográfica puede conducir la discusión a varias confusiones de orden conceptual. Se entiende el tiempo cinematográfico por la forma en que el tiempo transcurre dentro de la obra. Existen recursos que marcan la temporalidad de la acción del film, la referencia de época, la evolución física de los personajes, e incluso, marcas que muestran que el relato se divide en líneas temporales o se vale de saltos en el tiempo, como los famosos *flash-backs* y *flash-forwards*.

Sin embargo, el concepto de tiempo en la filmografía de Andréi Tarkovski adquiere otras significaciones, porque muestra sus cualidades interiores e inmanentes, “el estado interior del material fílmico” como él mismo aclara en su libro *Esculpir el tiempo*.

Tarkovski toma al tiempo en su acepción más fenomenológica, es por eso, que existen múltiples comparaciones entre su cine y el modelo filosófico de Martin Heidegger, en especial por lo que este último estipula en *El ser y el tiempo*<sup>97</sup>, comparación en la que no profundizaré en mayor medida porque resultaría una

---

<sup>97</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, José Gaos, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed, 2009, pp. 479.



desviación de los propósitos de este trabajo y también porque una comparación de tal magnitud requiere más rigor que un pequeño apartado.

En ese sentido, lo que sí me interesa destacar es la interpretación que hace Tarkovski del tiempo en la imagen cinematográfica. En *Esculpir el tiempo*, Tarkovski comienza el capítulo dedicado a su forma de considerarlo con una cita de *Los demonios* de Dostoievski, en ella el personaje de Kirilov le dice a Stavrogin que el tiempo “no es una cosa, sino una idea”<sup>98</sup>.

Tarkovski ve al tiempo como la idea que da sentido a la existencia humana dentro del mundo que conocemos, menciona a las operaciones mentales como la memoria (que en realidad es el paso del tiempo en la consciencia humana), como el vínculo del hombre con el mundo visible y el paso del tiempo, o más bien la manera en la que se manifiesta el tiempo dentro de un film, es el vínculo que tiene el cine con la realidad.

El autor también destaca un concepto japonés del tiempo denominado *saba*, que hace referencia a las evidencias del paso de este en objetos materiales como las hojas o los troncos de los árboles. A través del *saba*, Tarkovski construye la relación que tiene la imagen cinematográfica con el devenir “En cierto sentido el ideal del *saba* de los japoneses es muy cinematográfico, es decir, es un material absolutamente nuevo: el tiempo se convierte en un medio del cine...”<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p.80.

Es interesante volver a los postulados de Malraux mencionados en el primer capítulo, que afirmaban que el cine sacó al arte de su catalepsia convulsiva, pues este muestra a los objetos en su movimiento; Tarkovski no solo sigue esa línea de pensamiento, sino que la enriquece, pues para él, el cine no solo muestra a los objetos en movimiento, sino sus cambios en el tiempo “la fuerza del cinematógrafo consiste precisamente en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea”<sup>100</sup>.

Entonces es el *saba* japonés la representación, e incluso, la explicación más cercana del concepto de tiempo para Tarkovski, esculpir el tiempo, es en el cine, lo mismo que crea el paso del tiempo en los objetos, el vestigio de algo ya pasado que nos vincula con todo lo que nos rodea.

Es por eso, que el cine de Tarkovski está lleno de planos secuencia y planos de larga duración, estilo que en cierta medida manifiesta la herencia de realizadores como Dreyer, en el que los planos largos buscan enfatizar la puesta en escena<sup>101</sup> (esto se explicará de mejor forma en el siguiente apartado); porque parte de la premisa de que no es lo mismo que todo suceda en una misma toma a que suceda por cortes, pues así no se altera la relación temporal de la puesta en escena de la película, es decir con el espacio y con el sonido.

A ese respecto Ángel Sobreviela compara este uso del plano a la duración de una secuencia musical:

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p.89.

<sup>101</sup> Schrader, *op. cit.*, p. 141.

También nos hace pensar en esa concepción particular del plano-secuencia. Concepción que está en Dreyer y que heredan autores como Angelopoulos, quien la toma como figura retórica básica de sus creaciones fílmicas. Planos-secuencia atentos a dejar constancia del espesor del tiempo y de los espacios retratados, que hacen durar una sensación cargándola progresivamente de diversos y ampliados significados, como una frase musical sostenida y modulada a lo largo del tiempo<sup>102</sup>.

De esta forma, se puede decir que los planos largos en Tarkovski representan un afán de mostrar al hombre dentro de su entorno, como un objeto más del todo. Michel Chion habla que los filmes de Tarkovski son verbodescentrados, porque los sonidos no le sirven a la palabra, sino que la palabra es un sonido más, inmersa en el todo. Se puede decir que en realidad el cine de Tarkovski está descentralizado de la figura humana. No quiere decir que no sea su centro de reflexión, sino que su estética parte de la premisa de que el hombre es solo una pequeña parte de su universo.

El cine de Tarkovski no descansa sobre una intención naturalista que busque reproducir la realidad, que por lo general solo logra reducirla a una vana apropiación humana. Es ahí donde reside la poética de su obra, pasar a la pantalla todas las tensiones de la realidad sin caer en el utilitarismo presente en cualquier tipo de realismo y mucho más en el llamado realismo socialista. Esto se puede ver en varias escenas de la filmografía del autor, por ejemplo en el film *Nostalgia* cuando Gorchakov camina con una vela en la mano por una alberca vacía, la cámara logra filmar el viaje del personaje (que le tomó tres intentos) sin realizar corte alguno, en él las pretensiones del personaje se ven arruinadas por el viento que invade la toma,

---

<sup>102</sup> Ángel Sobreviola, *Andrei Tarkovski de la narración a la poesía*, España, Fancy Ediciones, 2003, p. 91.

asimismo la acción dramática se ve enriquecida por los sonidos que emite la naturaleza e incluso algunos otros agregados en el diseño sonoro. El tiempo en Tarkovski funciona así, como unidad y conjunción del film, no hay espacio, ni sonido sin tiempo y viceversa. Desde esa perspectiva es que se podrían justificar varias posturas del realizador, como reinterpretar las novelas de las que hizo adaptaciones.

Pues, se trata de pasar de la narración con palabras a la narración en el tiempo, en la que cada elemento tiene un punto exacto de actuación en cuanto a la realidad del film, que a la par queda fijado en la película. Es un paso que va de la narrativa a la poética de la imagen, idea que ya he desarrollado y explicado aquí. En conclusión, el concepto de tiempo en Tarkovski hace referencia a la existencia de un ritmo cinematográfico, pero no un ritmo como el que postulaban los montajistas rusos, sino uno que logre captar las tensiones presentes en el tiempo natural y que a la vez sea conjunción del espacio y de los sonidos.

No es el ritmo una sucesión métrica de las partes de una película. El ritmo queda más bien constituido por la presión temporal dentro de los planos. Yo estoy profundamente convencido de que el ritmo es el elemento decisivo- el que otorga la forma- en el cine. No lo es, por otra parte, el montaje, según se suele creer... El montaje como tal no aporta una nueva cualidad y tampoco la reproduce de nuevo, sino que tan solo saca a la luz del día lo que ya estaba impreso en los planos que ahora se juntan<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p. 145.

### 3.2.2 El espacio para Andréi Tarkovski

La definición del espacio dentro de una obra cinematográfica hace alusión en la mayoría de las ocasiones a la puesta en escena de la película, como traté definir en el primer capítulo de este trabajo, incluso las películas que dieron inicio al cine tenían en cierta medida una puesta en escena, pues lo retratado siempre estaba limitado al punto de vista de la cámara, que evidentemente solo capta un lado de los hechos.

Por eso se puede hablar de dos tipos de espacios, el espacio *in*, que se refiere a todo lo que aparece en el encuadre y el espacio en *off*, que hace referencia a lo que está fuera del encuadre, pero que incide dentro de lo que pasa en este. También, según lo refieren Casetti y di Chio en *Cómo analizar un film* pueden existir oposiciones como espacio estático/dinámico o en su caso orgánico/inorgánico<sup>104</sup>.

La oposición estático/dinámico en ocasiones se convierte en una cuestión de género y estilística cinematográfica, pues el espacio estático se usa en la mayoría de los films conocidos como de “autor” en los que la cámara se convierte en un personaje más e incluso puede fungir como una suerte de narrador. Finalmente, la oposición orgánica/disorgánica lleva en sí misma una cuestión temporal pues involucra una visión lineal del movimiento, por lo tanto, del tiempo; o en su caso, una fragmentación de este.

Contrario a lo que pasa con el concepto del tiempo, el espacio para Andrei Tarkovski no adquiere diferentes significaciones, la particularidad de las películas del

---

<sup>104</sup> Casetti, di Chio, *op. cit.*, p.139.

ruso se da más por la manera en la que se hace uso de la puesta en escena, esta se conjunta armónicamente con el concepto de esculpir el tiempo.

El cine, como alguna vez definió Eric Rohmer, es un arte de la mirada y del movimiento no una técnica del cambio de planos, en esa misma vertiente, André Bazin postuló a la profundidad de campo como el mayor logro artístico del cine, mediante ella, el espectador adquiere la libertad de elegir hacia dónde dirigir su atención. La magia del cine consiste, entonces, en el movimiento, ya sea el de los actores, el de la cámara o el del plano mismo.

Sin embargo, el espacio no se presenta como una característica independiente, sino que siempre está acompañada por el tiempo, una dicotomía espacio-tiempo que se ve ejemplificada a la perfección en el uso del plano fijo de larga duración. Este tipo de planos, logran la conjunción plena del concepto de tiempo y movimiento como sucede en el cine de Orson Welles, Alfred Hitchcock, Theo Angelopoulos, Ingmar Bergman, Béla Tarr y por supuesto Andrei Tarkovski.

“En definitiva, las formas de expresión espacial deberán concordar con los modos generales de expresión del tiempo utilizados en la película, y toda deformación del espacio se acompañará con una deformación del tiempo.”<sup>105</sup>.

Así como el concepto de tiempo en Tarkovski hacía referencia a una cualidad interna, la puesta en escena para él debe apelar al factor psicológico de los personajes, “Cuando un director quiere estructurar una puesta en escena, tiene que partir del estado psíquico de sus protagonistas, del ambiente interno, dinámico, de una

---

<sup>105</sup> El cine, arte del espacio, <https://t.co/XaMJCrQjK8?amp=1>, 18-01-20.

situación, transformando todo eso en la verdad de un hecho único, como observado directamente, y de su factura irrepetible. Solo entonces la puesta en escena fundirá la concreción y el significado de la verdad real.”<sup>106</sup>.

Podemos pensar entonces que la puesta en escena no es un artificio que solo sirve para dar parte de la temporalidad del film, sino que se relaciona con lo que el film comunica. Este aspecto se ve ejemplificado en mayor medida en películas como *Andrei Rublev* y *Stalker*, en ellas la puesta en escena no es tan valiosa como una reconstrucción temporal de un pasado histórico y de una distopía futura, sino por lo que designa del aspecto interno de sus personajes. Se trata de descartar los procesos tradicionales de la realización cinematográfica, para llegar a una verdad psicológica que haga patente la idea del filme.

Por ejemplo, un aspecto a rescatar en *Andrei Rublev* es precisamente esa falta de reconstrucción histórica, “Si hubiéramos seguido el camino de la reconstrucción de las tradiciones pictóricas, del mundo pictórico de aquel tiempo, lo que hubiéramos obtenido habría sido una realidad de la vieja Rusia estilizada y convencional, que en último caso hubiera recordado las miniaturas o los iconos de aquel entonces. Para el cine eso habría sido un camino equivocado.”<sup>107</sup>.

En *Stalker* se llega al grado máximo de ejecución de este tipo de premisa, pues se podría decir que la puesta en escena o más bien, el espacio del film es un protagonista mismo, que ayuda a realizar y poner en evidencia aquel precepto del que habló Bazin cuando se refirió a una “ontología de la imagen”. Hacer patente, entonces,

---

<sup>106</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p. 96.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 101.

una realidad en la que la imagen cinematográfica alcanza un destino temporal autónomo.

El concepto de espacio en el cine de Tarkovski designa la perfecta unidad con el paso del tiempo. En una escena de *Nostalgia* el autor pasa de un tiempo presente a un tiempo onírico a través de un simple movimiento de cámara, un travelling lateral, sin valerse de los artificios habituales para designar un tiempo onírico.

Primero la actriz Dominizia Giordano que interpreta a Eugenia se encuentra en soledad, de pronto el movimiento de la cámara designa un cambio temporal ayudado de un cambio del color en la fotografía, para pasar a un plano de Eugenia abrazando a la esposa rusa del personaje de Gorchakov.

Ese argumento se podría desmentir al decir que el paso de una fotografía en color a una en blanco y negro muestra el paso del mundo “real” al mundo de los sueños, sin embargo, en el cine de Andrei Tarkovski esa categoría no tiene validez, pues ninguna de sus películas establece una separación inmediata mediante el color de la película, sino que a veces el blanco y negro designa el tiempo presente, pero en otras ocasiones también el recuerdo y el sueño; la fotografía en color se usa también del mismo modo, como lo muestra el final de cintas como *Solaris* y *Nostalgia*.

Ángel Sobreviola explica un fenómeno similar en la película *El Espejo*, cuya lógica poética no permite distinguir entre la realidad, el sueño o el recuerdo:



A estas alturas conviene dejar claro que en esta película es prácticamente imposible desligar sueño y realidad. La alternancia entre secuencias en color y otras en blanco y negro, podría inducirnos a separar de tal modo una y otra dimensión de lo narrado; pero como señala en su libro Carlos Señor, este tipo de distinción no funciona en el film. El blanco y negro tampoco sirve para separar diversos momentos temporales, al estilo del pasado- blanco y negro, y presente-color. Recordemos que la secuencia inicial, en color, era rememoración de unas escenas del pasado. Pero el plano secuencia de la conversación telefónica, situado en el presente y en la “realidad” es también en color<sup>108</sup>.

Concluyo así que el espacio para Tarkovski funciona solo para poner en evidencia el paso del tiempo en el film, crear un cine que emule a la forma en la que vemos el tiempo en la experiencia personal; su cine respeta la poética de la naturaleza, pues consiste en que el arte parezca “una modesta observación de la vida”<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Sobreviola, *op. cit.*, p. 92.

<sup>109</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p. 121.

### 3.2.3 El sonido para Andréi Tarkovski

“El cinematógrafo es una escritura  
con imágenes en movimiento y sonidos”

-Robert Bresson

En un apartado del segundo capítulo de este trabajo se mencionó la existencia de códigos cinematográficos, es decir, de una suerte de reglas que ayudan a hablar de la forma en la que un film comunica, ahí se habló de cómo actuaban los códigos sonoros, pues bien, estos códigos solo sirven como un esbozo de todo lo importante que es el sonido en un film.

Los códigos sonoros postulan la existencia de un sonido *in* (que se refiere a que la fuente del sonido está dentro del encuadre) y de un sonido *off* (que la fuente del sonido está fuera de la cámara), también de la música diegética (que la fuente está presente dentro de lo narrado en la puesta en escena) y la no diegética o extradiegética (cuya fuente nada tiene que ver con lo narrado en escena y que corresponde más a un asunto de montaje)<sup>110</sup>.

Sin embargo, como toda formulación teórica, los códigos sonoros tienen una limitante y el uso del sonido por parte de realizadores como Andrei Tarkovski rompen, en cierta medida, con las significaciones habituales que se le da a el sonido en el cine. En el cine de Tarkovski lo sonoro no solo sirve como enunciación del espacio, sino que, en ocasiones la sonoridad del filme tiene su propia y particular organización.

---

<sup>110</sup> Casetti, Di Chio, *op. cit.*, p. 99.

En *Esculpir el tiempo*, libro que ha servido como guía para la deconstrucción del estilo de Tarkovski, se hace patente esa consideración del sonido como una parte fundamental del tiempo cinematográfico, para el autor el sonido en un film no sirve solamente como enunciación o reforzamiento de una emoción, sino que este tiene la capacidad de crear atmósferas plenamente cinematográficas a través de simples ruidos.

“La música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre, aunque siempre es posible que en una película sonora, trabajada con toda conveniencia, no quede sitio para la música, y sea suplantada por ruidos, más interesante desde el punto de vista del arte cinematográfico.”<sup>111</sup>

Lo sonoro en las películas de Tarkovski ha sido ampliamente analizado, por una parte, se puede hablar del uso de la música y por otro lado de cómo el diseño sonoro influye en la propia organicidad del film, ambos estudios abren una panorámica de la complejidad de sus largometrajes.

Un ejemplo es el uso de la música, en varias ocasiones el autor recurre a composiciones originales de Bach, Beethoven, Purcell; y en otras a creaciones electrónicas de Eduard Artemiev, pese a la frecuente aparición de estas piezas musicales nunca recurre a ellas de la misma forma. En *El Espejo* la secuencia final es acompañada por la música no diegética de *La Pasión según San Juan* de Bach y en *Nostalgia*, una película en la que la música es casi en su totalidad diegética recurre a

---

<sup>111</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p. 187.

la *Sinfonía Número 9* de Beethoven en los momentos más emotivos del film; en *Solaris* se combinan fragmentos del *Preludio coral en Fa menor* de Bach con sonidos electrónicos para hacer alusión a un sonido espacial.

La música en Tarkovski se asemeja un poco a la visión de lo sonoro que tenía Robert Bresson, cuya poética es en cierta medida muy similar a la poética del cine de Andréi. Bresson escribió en sus ya clásicas *Notas sobre el cinematógrafo* que el sonido o más bien las palabras nunca debían servir para ilustrar una imagen, ni acudir a su rescate, sino que tanto imagen y sonido tienen un propósito propio y por lo tanto una tonalidad propia, en ese sentido, para Tarkovski la música no funciona como salvación de lo filmado, sino como el estribillo en un poema, porque el estribillo hace que “renazca aquel estado originario con el que nosotros entramos en ese mundo poético que para nosotros era nuevo.”<sup>112</sup>.

Es por esa misma razón que se puede observar una evolución plena en la musicalidad de los films de Tarkovski que llega a su punto máximo en *Stalker*. Pues aunque en *Solaris* ya se implementa el uso de música electrónica, que gracias al gran trabajo de Eduard Artemiev en ocasiones se vuelve casi imperceptible a la primera escucha, la combinación de lo instrumental con lo electrónico aún es muy notoria; posteriormente en *El Espejo* se recurre en demasía a música instrumental para complementar a las imágenes, como la ya mencionada escena final acompañada de *La Pasión de San Juan* de Bach, de hecho, gran parte del misterio que rodea a esa secuencia se debe al uso de esa pieza musical. Solo en *Stalker* se cumple la ambición de Tarkovski de hacer una película en la que no se use música instrumental, a través

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 186.

de composiciones electrónicas del mismo Artemiev, se consigue confundir completamente el sonido artificial con los sonidos pertenecientes a la puesta en escena.

“La música electrónica desaparece exactamente en el momento que empezamos a percibirla, a comprender cómo se ha estructurado. Artemiev consigue los sonidos por vías muy complejas. Había que eliminar de la música electrónica todas las características de su origen experimental y artificial, para poder experimentarla como un sonido orgánico del mundo.”<sup>113</sup>.

Ese término “sonido orgánico del mundo”, que es quizá el más importante en la filmografía de Tarkovski en cuanto al sonido, refiere a un uso que responde únicamente a la propia organicidad de la película y no como un complemento, la música ya no es solo música también es ruido y el ruido ya no es solo ruido, también es música. Por ejemplo, gran parte de la musicalidad de *Stalker* se crea a través de los sonidos del paso de un tren, representación de esa frontera entre lo terrenal y La Zona.

Al respecto, el autor menciona “El tono sonoro debe mantenerse en una indecisión, cuando lo que se oye puede ser música o una voz o solo el viento.”<sup>114</sup>, muchas veces en sus películas el sonido del viento puede ser considerado como un leitmotiv. A propósito de esta tendencia Michel Chion gran teórico del sonido en el cine, analiza el sonido de las películas de Tarkovski en dos vertientes, una en cuanto a la

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 189.

presencia de sonidos materializadores y otra al categorizar la filmografía del autor, como verbodescentrada.

Michel Chion menciona que existe un tipo de sonidos dentro del film que sirven para representar cosas que no lleva por sí mismo el sonido, es decir que representan algo que está más allá de ellos y que sirven para dar énfasis en ciertos aspectos, así lo sonoro puede representar una emoción o situación especial en la película. A este tipo de sonidos se les conoce como sonidos materializadores, en el caso de las películas de Andrei Tarkovski, los sonidos materializadores significan un mundo en el que se adhieren todos los degradados posibles<sup>115</sup>.

El sonido del paso del tren en *Stalker* puede ser considerado como materializador, pues incluso minimiza los demás sonidos y ocupa el primer plano en varias ocasiones. Un hecho similar sucede con los sonidos del agua, que anuncian el incierto camino de los personajes hacia la zona, se trata de enfatizar un sonido como si fuera un artefacto psicológico, como si este estuviera en otro tiempo, eso según Chion sucede también en películas como las de Bergman.

“El sonido en los largometrajes de Tarkovski, evoca otra dimensión, se va a otra parte, desprendido del presente. Puede igualmente murmurar como el rumor del mundo cercano e inquietante a la vez. Tarkovski pintor -se dice- de la tierra, pero de una tierra surcada por corrientes de agua y caminos que son como las circunvoluciones de un cerebro...”<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Michel Chion, *El sonido: Música, cine y literatura*, Enrique González, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, p. 286.

<sup>116</sup> La Audiovisión,  
<https://ia902601.us.archive.org/6/items/LaAudiovisionMichelChion/la%20audiovisio%CC%81n%20-%20michel%20chion.pdf>, 30-01-20

Así se puede tomar al sonido de las películas de Tarkovski como un organismo vivo y gracias a esa interpretación Chion ahonda en su deconstrucción, pues a través de los sonidos materializadores se puede hablar de que las películas de este autor son “verbodescentradas”.

Esto se debe a que el ritmo sonoro de sus películas no es dado por las palabras, Chion afirma que las palabras en las películas de Tarkovski se podrían clasificar como palabras emanación, es decir que lo expresado mediante ellas no da explicación de la idea total del filme y por eso se pueden calificar como “verbodescentrados”, ya que el sonido marca esa diferencia entre la palabra y el sonido del mundo, que se manifiesta de esta forma:

“... con una verborrea de los personajes que se confronta con su impotencia ante el misterio del cosmos, pero que también y más específicamente comprenden los casos en que el estilo visual y sonoro del filme convierte en relativa a la palabra y la trata como un ruido entre otros.”<sup>117</sup> o también porque los diálogos parecen “ir por un lado y el resto por el suyo...”<sup>118</sup>. De esta forma, se puede relacionar el uso del sonido como una consecuencia de lo que Andrei llama esculpir el tiempo, pues el sonido no trata de salvar o ilustrar una imagen, sino también de crearla. En conclusión, tiempo, espacio y sonido son los fundamentos mediante los que Tarkovski erige el ritmo de su poética, que consiste en conjuntar todas las tensiones presentes en la vida misma, sin ninguna suerte de apropiación.

---

<sup>117</sup> Chion, *op. cit.*, p. 284.

<sup>118</sup> La audiovisión,  
<https://ia902601.us.archive.org/6/items/LaAudiovisionMichelChion/la%20audiovisio%CC%81n%20-%20michel%20chion.pdf>, 30-01-20

### 3.3 Breves apuntes sobre la filmografía de Andréi Tarkovski

Llegado este momento, en este apartado se busca un análisis completo de la filmografía del autor mediante un estudio de cada una de sus películas. Este recuento comienza con los primeros trabajos de Tarkovski en la escuela de cine, incluso cuando su nombre no aparecía en solitario, para lograr, pese al breve espacio, un estudio completo de su obra.

Antes de entrar al análisis hago una aclaración, pues que el estudio comience desde tan temprana filmografía no significa que se apele a una evolución autoral desde los primeros experimentos, sino que responde más a una cuestión contextual, pues la evolución tanto estética como temática se da solo desde su primer largometraje, *La Infancia de Iván* hasta el último titulado *Sacrificio*. En ellos se pueden identificar ciertos esbozos de aquello que llamo poética del sacrificio, que representa una combinación estética y filosófica del concepto esculpir el tiempo. Aquí se analiza cada uno de los filmes como uno mismo y la relación que establecen entre ellos, no se toman en cuenta otros aspectos como la relación de la película con lo escrito en el guion o los procesos de rodaje, que se orientan más a un estudio de la producción cinematográfica.

#### 3.3.1 Los primeros trabajos

Andrei Tarkovski comenzó sus estudios cinematográficos en 1954 en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú, ahí aprendió de profesores como el cineasta Mijaíl Romm, su primer trabajo en la escuela de cine lleva por nombre *Los Asesinos* (1956), que realizó en colaboración con otros tres compañeros. En los créditos de dirección de la película aparecen los nombres de Tarkovski, de Alexander Gordon y de Marika Beiku.



*Los Asesinos* toma como inspiración el cuento homónimo de Ernest Hemingway y narra la historia de los asesinos Al y Max que llegan al restaurante de George, en busca del sueco Ole Andreson para matarlo. Los 21 minutos de duración del cortometraje se desarrollan en su mayoría en un mismo espacio y siguiendo una estética en la que se prioriza el campo contra campo.

No hay en él, ninguna diferencia entre lo narrado literariamente y lo cinematográfico, el ejercicio escolar se convierte en un perfecto ejemplo de estructura dramática, en la medida que un texto de Hemingway lo permite, pues el misterio característico del cuento permanece en toda la duración de la película. Los dos asesinos nunca explican su origen, ni siquiera el porqué de su voluntad de dar muerte a Andreson, este mismo, tampoco muestra alguna inquietud por la amenaza a su vida, para Andreson todo se define en salir o no de su cuarto.

Esto explica que los únicos personajes de la película que no los rodea un halo de misterio son George y Nick, un cliente que permanece todo el tiempo en el restaurante y que, junto al cocinero negro es intimidado por los asesinos. En la última plática entre George y Nick, los dos buscan una explicación a lo sucedido, la única conclusión a la que llegan es que “es mejor no pensarlo”.

No hay ninguna manera de relacionar el discurso estético o temático de ese cortometraje con la filmografía posterior de Tarkovski, sin embargo, sí se podría establecer una suerte de ambición por no dar una explicación certera sobre lo realizado, es decir, esa densidad de significados que tiene cada una de sus películas que no se logra explicar de una sola forma.

Desde ese primer ejercicio se muestra una voluntad de retratar lo que sucede en el mundo interno de los personajes, sus películas nunca se interesaron por lograr una actuación cercana a un método, de ahí a que el autor se opusiera al método actoral heredado desde Stanislavski y del que se aprovecharon varias películas soviéticas; ya en *Los Asesinos* se manifiesta esa tendencia a evitar el dramatismo.

Posteriormente, en otro trabajo escolar, Andréi dirige en 1959 *Hoy no habrá salida* (*Segodnya uvolneniya ne budet*, 59) esta vez solo en compañía de Alexander Gordon, cortometraje de poco más de 40 minutos que narra la historia de cómo un grupo de militares encuentra un armamento de misiles que fueron enterrados debajo del pavimento de la ciudad durante la guerra.

Ese pequeño ejercicio es el más particular de toda la filmografía de Tarkovski, pues aquí no hay una suerte de personaje introspectivo o protagonista, sino que es más bien un film coral, en el que se desarrollan tanto las preocupaciones de los militares por no hacer explotar las bombas, como de los habitantes que son obligados a abandonar sus hogares.

También esa película, aún más que la posterior *La Infancia de Iván*, es la que más se asemeja a una suerte de realismo socialista, el ejército es exaltado como protector de la sociedad, en un momento de la película, un militar le dice a un trabajador que las bombas se deben de cuidar como bebés. Que Tarkovski haya filmado un ejercicio sobre las consecuencias de la guerra ya desde su etapa escolar, es sumamente revelador del contexto del cine soviético de la época, en la que un film como *Cuando pasan las cigüeñas* (*Letyat zhuravlí*, 1957) era el éxito internacional

soviético a emular y en la que desafiar a esa norma representaba desafiar a toda una industria.

*Hoy no habrá salida* se inscribe en relación con películas como el *Octubre* (*Oktyabr*, 27) y *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 25) de Eisenstein, o incluso junto a *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, 31) de Vertov, en tanto que la cinta de Tarkovski y Gordon también es estruendosa de principio a fin, se relacionan los sonidos del paso de un tren (ese tren que será obsesión de Andréi en *Stalker*) con la amenazante explosión de una bomba, una amenaza constante de muerte.

La influencia de ese cine propagandista y exaltador del héroe soviético llega hasta el final de la cinta, en la que después de lograr deshacerse de todas las bombas un soldado del ejército corre a tomar a su mujer, quien lo esperaba abnegada y sonriente, he aquí de nuevo una idealización que apareció desde el llamado formalismo soviético.

La fase estudiantil de Tarkovski culmina con una película mucho más madura y que sí establece ya una de las tantas preocupaciones que caracteriza a su cine: el retrato de la infancia como una etapa pura, libre de la pesimista mirada adulta; se trata de *La aplanadora y el violín* (*Kamok u ckpunka*, 1961), cortometraje realizado como graduación del autor de la Escuela Estatal de Cinematografía.

*La aplanadora y el violín* presenta la historia de Sasha (Igor Fomchenko), un niño físicamente pequeño que gasta sus horas practicando como tocar el violín, debido a esto, es constantemente acosado por los niños de su edad, su madre trabaja mucho

tiempo, por lo que la soledad es habitual a él hasta que conoce a un obrero de la construcción de debajo de su casa llamado Sergei (V. Zamonsky), con el que comienza una amistad.

Esa relación presenta, en cierto sentido, un viaje de descubrimiento en el que es central esa visión de la infancia (antes descrita) que tenía Tarkovski, en la que los niños no son tanto seres que preguntan, sino que hablan; hay algo sumamente misterioso en ellos que se presenta como incomprensible para los adultos. *La aplanadora y el violín* tiene la magia infantil que aborda problemas complejos de *El globo rojo* (*Le Ballon rouge*, 1956) de Albert Lamorisse, pues las diferencias de clases se enuncian a través del filtro de la amistad.

Cuando el trabajador de la obra llama al niño “músico” y no trabajador, este se enoja y arroja un pan al suelo, el trabajador le pregunta “¿qué sentirías si yo arrojara tu violín al suelo?”. También la relación que sostiene con los otros niños que lo molestan se da por su condición de “artista” y rumbo al final del cortometraje, su madre le prohíbe a Sasha ver a Sergei porque no es benéfico para sus prácticas de violín. Tarkovski romantiza la problemática inherente a las clases sociales y la soluciona mediante la amistad e incluso mediante un sueño infantil.

Fuera de esa mirada, la película no representa el nacimiento total del discurso autoral de Tarkovski, su relación con el tiempo cinematográfico aún es la de un principiante, toda la acción se da mediante planos cortos, sin embargo, hay ejecuciones formales interesantes en la película que rompen con la linealidad dramática del film.

En una escena de la cinta, el niño se acerca a una tienda de espejos, se refleja frente a tres de ellos y comienza a imaginar su realidad mediante la distorsión que esos tres espejos suponen, esa escena está desligada de cualquier acción dramática y supone uno de los momentos más bellos del cortometraje, incluso una de las imágenes presentadas en esa escena es sumamente similar a una de las que se presentan en los sueños del protagonista de *La Infancia de Iván*.

En esa línea, solo hay dos momentos más a lo largo del film que dan apertura a ese mundo tan característico de Tarkovski, una escena en la que el agua dentro de un vaso se mueve al ritmo del violín de Sasha y el final de la cinta, en el que se da paso a un mundo imaginario, en el que Sasha y Sergei pueden desarrollar su amistad sin ningún obstáculo. En esa escena final no hay nada de la cualidad onírica del cine de Tarkovski, ahí el sueño está completamente ejecutado mediante artificios que dan explicación a la apertura onírica, e incluso el mismo sueño tiene una cierta tonalidad narrativa, pues se presenta como solución a un obstáculo físico, en la posterior filmografía de Tarkovski el sueño es un mundo aparte a la narración, como en la *Infancia de Iván* en la que el sueño se presenta como un ideal imposible de alcanzar.

Finalmente, estas tres breves realizaciones, si bien, no dan indicio alguno de la posterior maestría de Tarkovski, sí pueden establecer ya algunas preocupaciones o constantes de su filmografía, como lo son la mirada infantil, que aparecerá en cintas como *La Infancia de Iván*, *El Espejo*, *Sacrificio* e incluso en segmentos de *Nostalgia*; la creación de espacios e imágenes que no corresponden a la lógica dramática, como en *El Espejo*, *Solaris* y *Nostalgia*; y finalmente por ese alejamiento de los desenlaces explicativos que caracteriza a toda su obra.

### 3.3.2 La infancia de Iván

La ópera prima de Andréi Tarkovski lleva por nombre *La Infancia de Iván*, estrenada y galardonada en 1962 en el Festival Internacional de Cine de Venecia con el León de Oro la película toma como inspiración el relato *Iván* de Vladimir Bogómolov, para narrar la historia de un pequeño niño huérfano que se encuentra en el frente soviético en la Segunda Guerra Mundial.

Pese a que, en un inicio, como ya se comentó, la película fue encargada al director Eduard Abalov<sup>119</sup>, Tarkovski obtuvo el permiso de Mosfilm para hacerse cargo de la realización de la cinta, e incluso de colaborar en el guion junto a Bogómolov pues su nombre aparece en los créditos iniciales de dirección y de escritura.

La primera escena de la película proviene de un sueño de Iván, en él, el pequeño Iván Bóndariev viaja felizmente por un campo hasta encontrar a su madre recogiendo agua, toda la atmósfera de la escena arroja una cierta tonalidad esperanzadora; de fondo se puede escuchar el canto de un pájaro, el niño le comenta a su madre “mamá mira, hay un cucú”, la sonrisa de la mujer se ve interrumpida por una ruptura temporal y espacial que muestra a Iván despertando en un molino abandonado. Posteriormente, el pequeño huye de ese lugar, atraviesa un lago en el que se observan instrumentos de guerra abandonados, hasta llegar a una reunión con un teniente soviético. Esos primeros minutos de la cinta, establecen el juego estético que da vida a toda la película, el sueño como una huida a la devastación de la guerra.

---

<sup>119</sup> Andrei Tarkovski: *La Infancia de Iván*, <https://www.espinof.com/criticas/andrei-tarkovski-la-infancia-de-ivan>, 19-03-20.

Es interesante cómo el aspecto onírico, pese a que fragmenta la lógica narrativa de la película, aún se relaciona dramáticamente con esta, pues cada uno de los sueños en los que Iván recuerda a su madre inician de una forma tierna y terminan hilando a la tragedia, en el segundo sueño ambos miran hacia el fondo de un pozo buscando una estrella, pues supuestamente “si un pozo es muy hondo, siempre se puede ver en él una estrella”, justo cuando Iván afirma haber encontrado el reflejo de una estrella y está a punto de tomarla en sus manos, la madre cae desfallecida.

Para David Oubiña la memoria y el sueño se postulan como la confrontación a la guerra y a la par como motivación del comportamiento bélico de Iván “el nexo entre el horror de la guerra y el paraíso de la memoria se resuelve aquí como confrontación; todavía son espacios excluyentes, nítidamente diferenciados, y es precisamente de ese hostil antagonismo que el film obtiene toda su potencia”<sup>120</sup>.

La relación que tiene Iván con la guerra no es de víctima, sino de partícipe, pese a su condición infantil él está habituado a la guerra, de hecho, él la busca a cada encuentro, es por eso que el sueño funciona como la única manifestación de su cuestión infantil y en un principio como escape a lo bélico, sin embargo, este sueño siempre termina en tragedias, esta condición avanza durante la duración del film.

A ese propósito Jean Paul Sartre escribió sobre esa cualidad presente en el aspecto psicológico de Iván: “esta alma desolada conserva la ternura de la infancia, pero no puede experimentarla, si se pone a soñar en la dulce distracción de los trabajos cotidianos, se puede estar seguro de que esos sueños se metamorfosean

---

<sup>120</sup> David Oubiña, *Filmología. Ensayos con el cine*, Argentina, Ediciones Manantial, 2000, p. 224.

inevitablemente en pesadillas... Y sin embargo, esta ternura reprimida, rota, vive en cada instante”<sup>121</sup>.

Ya en el apartado pasado establecimos ese interés de Tarkovski por retratar la pureza de la infancia, en *La Infancia de Iván* esta se muestra en su faceta más tenebrosa, Iván lo ha perdido todo y por eso no teme darlo todo para ganar la guerra. Resulta paradójico que pese a lo que se pueda imaginar a través de esa premisa narrativa, *La Infancia de Iván* no sea una película en la que la guerra se muestre en primer plano, sino que aparece solamente de manera psicológica, transformando la percepción del mundo de cada personaje.

En varias secuencias los sonidos de la guerra, como pasos de soldados o disparos y bombardeos aparecen repentinamente de forma extradiegética y permean en la puesta en escena de la película, si bien ese tipo de artificio ya lo había usado anteriormente Godard para los saltos temporales en *Sin Aliento (À bout de souffle, 1960)*, sí manifiesta una tendencia posterior de Tarkovski a darle gran importancia al espacio en off.

La película da pocos respiros de la situación bélica, sin embargo, en ellos el film encuentra sus momentos más bellos y a la vez los que mejor manifiestan el estilo estético del autor, en primer lugar, una escena romántica entre el capitán Jolin y la enfermera Mariíta filmada en un travelling dentro de un bosque, en un momento la cámara desciende hasta las profundidades de un barranco y filma un beso entre ambos justo cuando el teniente carga a la mujer, uno de los planos más representativos

---

<sup>121</sup> “*La Infancia de Iván*” de Andrei Tarkovski, crítica de la película de Jean Paul Sartre, <http://espina-roja.blogspot.com/2014/10/la-infancia-de-ivan-de-andrei-tarkovski.html?m=1>, 19-03-20.



de la filmografía de Tarkovski que también es acompañado de sonidos de disparos extradiegéticos. Sería apresurado dar una lectura unívoca sobre esa escena, pero como toda la película, enuncia la invasión de la guerra aún en los planos más íntimos.

El otro es, finalmente, la última secuencia del film en el que después de la derrota alemana y la muerte del personaje principal, este corre por las orillas del mar, fuera de cualquier amenaza; el sueño ya no tiene implicación dramática, solo es presentado como una parte más del film, es decir lo onírico ya no se presenta como confrontación o solución a la lógica narrativa, sino que existe como tal. Esa secuencia final representa completamente la poética del cine de Tarkovski, al no usar los recursos cinematográficos como un mero pretexto, sino establecer una conjunción entre el sueño y la realidad, un puente entre la ensoñación y la realidad como aquellos conceptos de Bachelard que dieron inicio al capítulo tres de este trabajo, pues “la realidad es una potencia de sueño y que el sueño es una realidad”<sup>122</sup>.

*La infancia de Iván* no representa la entrada de Tarkovski al concepto del sacrificio, pero sí aparece de forma germinal la poética que caracterizará a su filmografía posterior y un afán por llevar los recursos expresivos del cine a su máximo, ya se han mencionado varias escenas en las que eso sucede, en particular la penúltima secuencia del film, en la que se combinan imágenes filmadas de los instrumentos de tortura con material documental y al mismo tiempo voces en *off* de soldados alemanes aparecen en el diseño sonoro. Pese a la lejanía del tiempo, *La Infancia de Iván* no desentona con la ejecución estética y conceptual de *Sacrificio*.

---

<sup>122</sup> Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

### 3.3.3 Andréi Rublev

La segunda película de Andréi Tarkovski se centra en una reconstrucción del proceso creativo que llevó al pintor de iconos ruso del siglo XV Andréi Rublev a concluir su célebre icono *La Trinidad*. La película se exhibió en la sección Fuera de competencia del Festival de Cannes de 1969 y posteriormente estrenó en la Unión Soviética hasta 1971, ya bajo el régimen de Brézhnev, por lo que la película, pese a la fama mundial de Tarkovski, no recibió la misma aprobación de *La Infancia de Iván*.

Varias publicaciones soviéticas mostraron su disgusto por la violencia mostrada en el film, que para las restricciones de ese tiempo era excesiva; e incluso por su estructura narrativa manejada por capítulos con gran separación de tiempo, sin embargo, también recibió alabanzas por parte de grandes voces de la industria de cine soviético de la época. Sergei Gerasimov, director de películas como *El Don apacible* y *Pedro el grande*, afirmó que *Andréi Rublev* era la única y verdadera película histórica después de *Iván el terrible* de Eisenstein; por su parte Grigori Chujrái director de *La balada del soldado* afirmó que la película capturó, más allá de la fidelidad de los hechos históricos, el verdadero espíritu de la historia<sup>123</sup>.

No hay que olvidarse que la importancia de *Andréi Rublev* no radica en su aspecto histórico o biográfico, porque la película, durante todo su metraje, se dedica a ser una disección del problema de la creación para el artista y de la relación que este tiene con el mundo. El interés biográfico, histórico o religioso, conceptos que tradicionalmente se han manejado en la crítica de este film, se convierten en una

---

<sup>123</sup> Buttafava, *op. cit.*, p. 27.

indagación en el espíritu humano, de hecho, la figura de Rublev no es la que divide cada uno de los capítulos de la película, sino que solo sirve como guía para la problematización de la situación moral y espiritual de la época.

*Andréi Rublev* es una película inaugural para Tarkovski en varios sentidos, pues es la primera colaboración del autor con Anatoli Solinitsyn, quien será habitual en las películas siguientes; y porque marca la entrada de Tarkovski al concepto del sacrificio. También es la última película filmada totalmente en una sola tonalidad de color, en este caso el blanco y negro, posteriormente su filmografía alternará sin distinción entre diversas tonalidades.

La primera escena de la película es sumamente reveladora sobre el sacrificio: gracias a la ayuda de un globo fabricado mediante pieles un hombre se levanta por los cielos ante la sorpresa de las personas que lo rodean, posteriormente el hombre precipita su vuelo, cae y muere. Esa simple sucesión de acontecimientos marca el deseo del hombre por sacrificar su propia vida a fin de conseguir una meta, Tarkovski mencionó que esa escena se realizó con la creencia de que ese acto “era el símbolo de la audacia, en el sentido de que la creación exige que el hombre entregue su propio ser... El hombre ha volado y por eso ha sacrificado su propia vida”<sup>124</sup>; esa idea permea toda la película.

Para eso, según menciona el mismo autor, la realización debió eludir cualquier simbolismo que acercara la escena al complejo de Ícaro<sup>125</sup>, aunque en un principio se

---

<sup>124</sup> Mino Argentieri, “L’opera cinematografica”, en *Per Andrej Tarkovskij: atti del convegno*. Italia: Centro Sperimentale di Cinematografia. 1987. 11-21, p. 11.

<sup>125</sup> Tarkovski, op. cit., p. 102-103.

planteaba la utilización de unas alas, se optó por el uso del globo para escapar del pathos del vuelo y poder retratar la soledad de la creación. Desde el comienzo, la película huye del simbolismo y la perfecta reconstrucción histórica, pues resulta inverosímil que la creación de un globo de pieles en esa época pudiera simular un vuelo. El film prioriza el aspecto psicológico y el proceso espiritual de Rublev, antes que el interés museográfico por su obra y época.

A partir de esa escena, son ocho los episodios que integran a *Andréi Rublev*: I. El bufón, II. Teófanos El Griego, III. La pasión según Andréi, IV. La fiesta, V. El juicio final, VI. La incursión, VII. Silencio y VIII. La campana.

A través de ellos, se presenta el proceso artístico y espiritual de Rublev hasta llegar a la decisión de pintar su famoso icono *La Trinidad*, el monje descubre cada vez un poco más del espíritu humano a través de cada uno de los personajes que se le aparecen en el camino. La película es quizá la realización más épica de Tarkovski, tanto en estructura y duración, también es la obra menos fragmentada y una de las más dramáticas del autor, cada escena responde a una lógica narrativa antes que poética.

En un artículo publicado en el sitio El antepenúltimo mohicano, Alberto Saéz Villarino postula que *Andréi Rublev* “posiblemente sea junto a *Guerra y Paz* de Tolstoi, la obra más importante del realismo ruso”<sup>126</sup>, en ella no es tan clara la influencia de Mandelstam y sí de grandes maestros de la prosa como Dostoievski o el ya mencionado Tolstoi.

---

<sup>126</sup> *El rostro de dios*, <https://www.elantepenultimomohicano.com/2014/07/andrei-rublev-1966.html>, 25-03-20.

El largo viaje de Rublev comienza en su etapa de juventud, cuando después de abandonar el monasterio de Troitska se transporta de regreso a su convento junto a otros dos compañeros, en el camino deben ocultarse de la lluvia en una cabaña en medio del campo, ahí conocen al bufón que da nombre el primer capítulo del film. Uno de los acompañantes de Rublev, el monje Kirill menciona que “un sacerdote es obra de Dios, mientras un bufón es obra del diablo”, posteriormente acude con la guardia real y hace arrestar al bufón, ante tal hecho Rublev solo observa en soledad al apresado, tratando de descifrar el modo de actuar de este.

El monje Kirill es el mismo que unirá la acción hacia el segundo episodio cuando acude con Teófanos el griego (célebre pintor de iconos y conocido por ser el maestro de Rublev), a quien promete ayuda para pintar un icono a cambio de que lo alabe por encima de Andréi, esta promesa no se cumple, Teófanos finalmente elige a Rublev como su discípulo y el tercer capítulo del film se convierte en una problematización sobre la relación estudiante-maestro.

Ese capítulo puede funcionar como la muestra del temperamento espiritual de Rublev, la interpretación de la crucifixión de Cristo que hace el personaje se basa en que este decidió desprenderse de su forma de humano para lograr un propósito divino, aún quedando en plena soledad y abandonando a sus seres queridos; ese concepto del sacrificio está completamente ligado a la concepción que tiene el personaje de Rublev sobre la creación artística, que se presenta ante sus ojos como un tormento en soledad.

Los tres capítulos siguientes se desarrollan como una suerte de prueba al espíritu de Rublev, en uno de ellos el monje es tentado por una celebración pagana,

en la que dos hombres lo descubren espiando a una mujer; en otro se ve obligado a renunciar a la pintura de un icono sobre el juicio final, por no lograr congeniar la importancia del acto en la teodicea cristiana; y finalmente, ante la invasión tártara es obligado a matar a un hombre para defenderse a sí mismo y a una mujer abandonada. Ese suceso marca a Rublev de por vida, por lo que decide regresar a su monasterio y no volver a pintar, ni decir palabra alguna.

El episodio del silencio gira completamente en torno al arrepentimiento, el silencio de Rublev es acompañado por el regreso del monje Kirill después de vivir en el mundo laico, su errante actuar solo se ve confrontado cuando conocen a Boriska, un niño que perdió a toda su familia a causa de la peste y que promete fundir una campana para el príncipe. En un comienzo el joven afirma que su padre le dejó el secreto de la fundición de campanas antes de morir, sin embargo, ya con la obra consumada, este le comenta a Rublev que en realidad él no tenía idea de cómo realizar el acto.

Pese al júbilo, el joven decide apartarse a llorar solo, toda su vida dependía de ese acto que no tenía la más mínima idea de cómo realizar; Rublev trata de consolarlo, rompe su silencio y le dice “yo pintaré iconos y tú fundirás campanas”, posteriormente, el final de la película muestra imágenes de *La Trinidad*.

De esta forma, tanto la primera como la última escena están ligadas por ese acto de creación que pide la entrega de todo, si la duda existencial y artística de Rublev pasaba por la falta de motivación para pintar, el significado de la motivación artística se presenta como un acto de entrega total completamente irracional: un sacrificio. En ese sentido, en *Andréi Rublev* no hay una clara vocación poética (como comenté hay

una gran presencia realista), pero aspectos como el evitar la recreación histórica y postular a la actividad artística como un acto sacrificial ya marcan un esbozo de lo que en el cuarto apartado de este capítulo defino como poética del sacrificio.

### 3.3.4 Solaris

*Solaris* es la primera de dos incursiones de Tarkovski en el género de ciencia ficción. Pese a lo que esta categorización podría suponer, la película no es un claro ejemplo del género, pues funciona más como un viaje hacia los deseos internos del protagonista, de hecho en múltiples entrevistas el mismo autor refirió que su idea era crear un film que no cayera en los errores habituales de las películas de ese género, como el dar más importancia a los mecanismos técnicos y tecnológicos que al desarrollo interior de los personajes mismos “espero haber creado, con respeto a la psicología de cada personaje, un ambiente real y habitual”<sup>127</sup>; en algún momento incluso refirió que no había estado del todo conforme con el resultado.

La película narra la historia del psicólogo Chris Kelvin, quien fue destinado a analizar la sostenibilidad del proyecto de investigación del planeta Solaris, cuya continuación se encuentra en duda por la falta de resultados e investigaciones pasadas fallidas. Antes de embarcarse a su viaje hacia el espacio, Kelvin contempla por última vez el paisaje del campo, permanece tranquilo ante una densa lluvia y finalmente discute con su padre y con el exastronauta Burton (quien fue de los primeros integrantes del proyecto Solaris) sobre el dilema moral que supone el aprobar un bombardeo al desconocido planeta.

---

<sup>127</sup> Frezzato *op. cit.*, p. 9.

En una llamada posterior a la discusión, Burton advierte a Kelvin que ya en el planeta existe la posibilidad de presenciar apariciones que desafían cualquier lógica. Una de las últimas imágenes que se lleva Kelvin de la tierra es el retrato de su esposa quien se suicidó hace 10 años.

A su llegada a la instalación Solaris, dos de los tres investigadores del proyecto, Snaut y Sartorius, siguen vivos; el otro, Gibarian, se ha suicidado. Ambos sobrevivientes advierten a Kelvin de las apariciones, este verá con sus propios ojos una de ellas. Después de un sueño, el psicólogo encuentra a su lado a su exesposa Hari, ante la sorpresa, Kelvin reacciona enviando lejos a la aparición en un cohete. Snaut advierte que sin importar qué haga Kelvin, la mujer volverá “imagínate que has visto algo desconocido, algo proveniente de tu propia alma”, le dice.

Esa premisa narrativa brevemente descrita en las líneas anteriores es la que alimenta los acontecimientos posteriores, que se manifiestan como un viaje de Kelvin a través de su conciencia, un viaje que parece haber sido trazado por el planeta Solaris.

Si bien la novela *Solaris* de Stanislaw Lem es la historia de una confrontación ante lo desconocido, el encuentro del hombre ante la otredad; la película de Tarkovski toma rumbos completamente diferentes, es más una confrontación del ser humano ante su realidad ignorada, ante sus deseos más complejos y desconocidos, un dilema moral sobre cómo se debe usar el conocimiento.

El planeta Solaris, como dice Zizek, es la materialización del pensamiento mismo, una máquina-ello que responde antes de la formulación de la pregunta “para



expresarlo en los precisos términos del idealismo trascendental de Kant, la zona donde nuestra intuición se vuelve directamente productiva: un estado de cosas que según Kant, corresponde en exclusiva a Dios”<sup>128</sup>. En ese sentido, son de vital importancia las diferencias que existen entre la obra escrita y la filmada, para Lem la vida en la tierra no tiene importancia, para Tarkovski lo es todo.

Es decir, la vida terrestre, al menos para el personaje de Kelvin (es interesante cómo las apariciones que acompañan a Snaut y Sartorius son completamente diferentes e incluso parecen fetiches o manifestaciones de los más profundos terrores) presenta varios sentimientos de culpa y de búsqueda de reconciliación con el pasado; mientras Lem comienza la novela ya en la estación Solaris, Tarkovski usa las escenas de la campiña rusa para subrayar los problemas de Kelvin con su familia, posteriormente Kelvin mostrará un video home de su infancia que presenta imágenes de su madre, a partir de ese momento es central el conflicto entre el recuerdo de su madre y la presencia de su esposa.

Las dos mujeres son los catalizadores del problema moral del protagonista, los desvaríos de Kelvin vuelven una y otra vez a las incidencias marcadas por su recuerdo, al punto de que el mayor tormento de Hari es no poder desligar su figura a la de Kelvin, ella entiende la pesadumbre del hombre por su presencia, por lo que busca suicidarse sin éxito, solo hasta ser ayudada por Snaut y Sartorius, gracias a la proyección de un encefalograma de Kelvin sobre la superficie del planeta. El sacrificio de Hari se inscribe en un acto de amor total, al negar su propia individualidad (como lo plantea Zizek, Hari

---

<sup>128</sup> Slavoj Zizek, *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, España, Debate, 2006, p. 122.

adquiere el estatus de lo Real, al no tener identidad propia<sup>129</sup>, o como le dice el propio Snaut a Kelvin “mientras más tiempo pase contigo más se humanizará”) para que Kelvin pueda volver a su proyecto inicial y principalmente para que pueda olvidar la culpa de su suicidio.

El viaje del héroe en Tarkovski “es un ensimismamiento, una introspección, un doloroso camino hacia lo despojado”<sup>130</sup>, es por lo que el final de la película tenía que distanciarse completamente del final de la novela, porque Tarkovski no comprende la importancia del viaje en cuanto a un descubrimiento pragmático, sino como uno espiritual, interior.

Finalmente, después de la transmisión del encefalograma, cada uno de los visitantes desaparece, ante tal hecho Snaut menciona que el propósito de Kelvin en Solaris ha terminado, que ha llegado su momento de abandonar el planeta. Una transparencia enlaza a una imagen de Kelvin contemplando un lago, la cámara sigue cada uno de los pasos del personaje hasta llegar a su casa, desde afuera Kelvin observa a su padre, quien sale a recibirlo a la entrada, los dos se funden en un abrazo, el hijo pródigo ha regresado (Achille Frezzato apunta que los dos personajes toman las mismas posiciones que el cuadro *El retorno del hijo pródigo* de Rembrandt<sup>131</sup>), sin embargo, gracias a una toma cenital que se aleja cada vez más del suelo, se muestra que esa escena solo fue una alucinación más en la superficie del planeta Solaris.

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>130</sup> Oubiña, *op. cit.*, p.229.

<sup>131</sup> Frezzato, *op. cit.*, p.91.

Pese a que el film sea consecuencia de una adaptación, en él Tarkovski establece la constante temática de su filmografía: el viaje interior, hay una consonancia fundamental entre Kelvin y todos los protagonistas de sus siguientes films. La casa en la campiña rusa, la madre, los conflictos maritales, la separación del padre siempre estarán presentes en la poética del autor, que consiste en llevar aún el hecho más general hacia los caminos más personales e internos de sus personajes. La prueba de Rublev sobre la creación artística es similar a la de Kelvin en cuanto al aspecto moral del conocimiento.

Ambos casos presentan la voluntad de sus personajes por ir más allá de lo que su misma visión podría llegar, de realizar un sacrificio. De tal forma, en *Solaris* la poética de Tarkovski aparece ya desde el mismo hecho de ir eliminando los convencionalismos del género de la ciencia ficción y valiéndose de un discurso en el que a través del mismo planeta Solaris hace imperceptible el cambio de lo onírico a lo real.

### 3.3.5 El Espejo

Hasta este momento, si algo parece claro en la filmografía de Tarkovski es que están presentes varios factores que podrían analizarse fácilmente con base en el psicoanálisis, sin embargo, quizá no haya película de Tarkovski (e incluso en la historia del cine) más psicoanalizable que *El Espejo*, pues esta según el mismo autor es casi hasta autobiográfica<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 10.

Si en *Solaris* ya era de gran importancia el conflicto que tenía el protagonista con la figura de su madre y de su esposa, en *El Espejo* este conflicto se presenta de una forma más clara, la estructura de la película muestra una ambición por descifrar los recuerdos de la infancia del protagonista (y del propio Tarkovski) y la forma en la que estos se manifiestan en su vida actual. La problemática relación con su madre desemboca en el conflicto con su esposa, de hecho, el papel de la madre María y de la esposa Natalia es interpretado por una misma actriz: Margarita Terekhova.

La primera escena de *El Espejo* muestra a un niño encendiendo un televisor, posteriormente sabremos que ese niño es Ignat, el hijo de Alexei el protagonista de la película. En la televisión observamos una terapia de lenguaje en la que un tartamudo logra hablar con normalidad después de un proceso de hipnosis, la escena finaliza con el sujeto afirmando “puedo hablar”.

Ese suceso, que funciona como el prólogo de la película, se enlaza con una escena que sucede en la infancia del protagonista, un recuerdo en el que su madre María charla con un desconocido, quien pide indicaciones porque se ha extraviado. “Antes de la guerra ahí pasábamos los veranos... generalmente sabíamos si venían los nuestros si aparecían por detrás del arbusto”, menciona la voz del narrador como contexto de la escena. A partir de la unión de esas dos secuencias, la del tartamudo y la del recuerdo de su casa de verano, se establece la estructura que cimentará la película: un viaje por los laberintos de la memoria, como si la película fuera producto de una hipnosis.

*El Espejo*, es en cierto sentido, una concatenación de escenas e imágenes sin ninguna progresión dramática, lo que sucede en ellas es más importante en cuanto a

lo que revela emocionalmente de los personajes; la lógica mediante la que se desenvuelve la película es una continuación de recuerdos y ensoñaciones.

Es una película atípica incluso dentro de lo atípico que resulta el cine de Tarkovski, porque, pese a que la narración del film toma como punto central la experiencia del narrador y protagonista Alexei, quien nunca aparece dentro del campo de visión de la cámara; las líneas temporales se dividen y por momentos se olvidan por completo de este, para retratar el camino de María, su madre y de Ignat, su hijo. Pese a que la figura de Natalia sea central para la obra, Tarkovski no le brinda en ningún momento un espacio propio, solo aparece ligada a María o Ignat.

Un camino explicativo sobre los hechos que ocurren en la película establecería los tiempos de acción del film dividiéndolo en 4 campos: los recuerdos de la infancia de Alexei, los recuerdos de María o que la toman a ella como el principal punto de vista, las vivencias de Ignat y lo que se podría denominar como el tiempo presente de la película.

Sin embargo, dentro de la estructura de la película no existe un mecanismo que marque las diferencias entre la realidad y el sueño, o entre el presente y el recuerdo; ahí reside la poética de Tarkovski: envolver a la realidad con la magia del sueño y el sueño con el filtro de la realidad. Como señala Ángel Sobreviela, tampoco los cambios en el color de la imagen infieren una distinción entre el sueño y la realidad o el pasado y el presente<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Sobreviela, *op. cit.*, p. 92.

*El Espejo*, al igual que lo hacía el planeta Solaris, es un film que disecciona la complejidad de la mente humana, en una de las escenas iniciales de la película el protagonista Alexei le dice a su esposa “cuando recuerdo mi infancia y a mi madre, no sé por qué mi madre tiene tu rostro”. Posteriormente él mismo mencionará esa trampa que representan sus propios sueños, ese camino hacia la nostalgia y la forma en la que esta afecta su relación con sus seres queridos: “siempre veo un mismo sueño, como si el sueño quisiera obligarme a volver a aquellos lugares amados hasta el dolor”.

La mención de esa complejidad no significa que el film esté cargado de significaciones ocultas o de cierto discurso intelectual. Ante la complejidad de formular un relato que hable de los sueños, recuerdos y emociones humanas, Tarkovski elige a la poesía como su eje de acción, a través de poemas escritos por Arseni Tarkovski que aparecen a lo largo de casi todo el film, crea una relación entre el verso y la imagen para enfatizar en la riqueza de esta para hilar un discurso sin necesidad de lógica dramática alguna. En el apartado correspondiente al sonido en la obra del autor se mencionó que Tarkovski relacionaba la música cinematográfica con el estribillo de un poema, esa misma interpretación puede funcionar con la poesía declamada en *El Espejo*, esta renace la vitalidad poética de la imagen.

Es singular el uso que hace el autor de una parte del poema *Los primeros encuentros*, pues lo combina con imágenes documentales de la guerra para remarcar cómo los sucesos históricos influyen aún en los planos más personales, en esa misma línea se muestra la vida de exiliados españoles que huyeron de su país por la guerra civil y la propia experiencia del protagonista en el servicio militar. *El Espejo* es también

una película histórica que pasa por varios momentos dolorosos para la Unión Soviética, pero todos son contados desde un relato crepuscular repleto de añoranza.

La poesía busca trascender las barreras de la memoria, el recuerdo y la realidad; esto lo logra rumbo al final de la película, en donde la continuación de las acciones olvida el presente de la historia para ubicarse completamente en el tiempo onírico, solo cambia este eje para mostrar el cuerpo de nuestro protagonista Alexei en cama. Aquejado por una enfermedad que su mismo doctor cataloga como espiritual, Alexei toma en sus manos a un pájaro muerto, cuando el pájaro resucita y vuelve a volar el protagonista afirma “ya todo estará bien”.

Después de un viaje lleno de dolor a través de la memoria, la escena final de la película vuelve a aquella casa de verano de las primeras escenas del film, pero ahora todo es felicidad, el protagonista supera ese problema que lo hacía ver el rostro de su esposa en el de su madre, ahora una mujer de avanzada edad camina por el bosque con dos niños, mientras suena de forma extradiegética *La pasión de San Juan de Bach*.

La lógica poética de *El Espejo* es en realidad una disección de los más profundos deseos y culpas, desentrañar el recuerdo para conjeturar sobre el futuro. No hay una búsqueda que emparente los procesos de la poesía al cine (como sucedía con los montajistas soviéticos, para más sobre esto volver al capítulo dos de este trabajo), si no de trabajar únicamente con el elemento más característico del cine: el tiempo, en todas sus acepciones cinematográficas.

*El Espejo* se encuentra a la mitad de la filmografía de Tarkovski y a partir de ella, el cine del autor no volvió a ser el mismo, su poética ya no aparecerá a través de ciertos esbozos como lo hace en ciertas escenas de *La infancia de Iván* o *Solaris*, se hará patente en la totalidad del film. *El Espejo*, no tanto en temática, pero sí en ejecución marca el inicio de lo que considero la poética del sacrificio, sin embargo, aún queda un film inclasificable por recorrer antes de habitar este concepto: se trata de *Stalker*, segunda incursión del cineasta en la ciencia ficción.

### 3.3.6 Stalker

*Stalker* es el quinto largometraje dirigido por Andréi Tarkovski, también es la última realización del autor en territorio soviético. La película toma como base la novela *Picnic extraterrestre* de Arkadi y Boris Strugatski, dos de los escritores del género de ciencia ficción más reconocidos de la Unión Soviética con novelas como *Mil millones de años hasta el fin del mundo* y *Qué difícil es ser un dios*; ambos participaron en la escritura del guion de la película. La historia de la cinta se centra en el personaje de Stalker, quien recibe ese nombre porque ayuda a diversas personas a entrar a un lugar conocido como la Zona, en el que supuestamente existe una habitación que puede cumplir cualquier deseo. La primera escena de la película muestra al protagonista en el interior de su hogar durmiendo junto a su esposa y su hija.

Posteriormente el Stalker se levanta cautelosamente para ir a otro encuentro con la Zona, aunque su mujer le pide que no vaya (“me prometiste que tendrías una vida normal”) él decide huir, pues fuera de ese lugar su vida no tiene sentido (“para mí es una cárcel en todos lados”).



El *Stalker* ha sido contratado por dos hombres para llevarlos a La Zona, a quienes les da el sobrenombre de “Escritor” y “Profesor”. Después de sortear una serie de obstáculos policiales los tres hombres logran entrar al lugar sin problema alguno, sin embargo, una vez en la Zona todo cambia, tanto por las trampas que pone el lugar en su camino, como por una suerte de dilema existencial que sufre cada personaje.

Si bien, ya desde la elección del texto se podría suponer que la película debería seguir un camino dictado por la ciencia ficción, sucede algo parecido al discurso de *Solaris*, pues el género sirve como mero pretexto para el desarrollo de las problemáticas habituales en el cine de Tarkovski.

*Stalker*, pese a la categorización que le ha dado normalmente la crítica, no es una película apocalíptica, varios sucesos del film dan a entender que el curso del mundo sigue su rumbo habitual, pues se menciona la existencia de cárceles y trabajos, e incluso una cita al comienzo profundiza en la incerteza sobre la existencia de La Zona y por lo tanto de que su aparición haya cambiado el curso de la vida en la tierra: “Enviamos tropas. No regresaron. Entonces rodeamos la Zona con cordones policiales... Hicimos bien... Aunque no estoy seguro”.

Es interesante la concepción de Antonio Mengs que menciona que la película ejemplifica de mejor forma una *road movie* que una película de ciencia ficción<sup>134</sup>, en la que el viaje de los protagonistas hacia la zona podría funcionar como una metáfora del viaje interno. En algún momento Andréi Tarkovski declaró “si hablamos acerca del viaje, incluso metafóricamente, uno ha de decir que, en efecto, no es importante el

---

<sup>134</sup> Antonio Mengs, *Stalker La metáfora del camino*. España: Ediciones RIALP. 2004. p. 16.

lugar a donde se llega, lo importante es embarcarse en un viaje”<sup>135</sup>, esa idea aparece en todo el film.

*Stalker* al igual que las demás películas de Tarkovski hace hincapié en temas como la creación artística, el personaje del Escritor dice al principio del film que acude a la Zona para pedir inspiración y uno de los momentos más dramáticos (en cuanto a ejecución) del film sucede en esa línea temática cuando en un monólogo el atormentado personaje pone en duda su calidad de artista “quise cambiarlos, pero ellos me cambiaron a mí, haciéndome a su imagen y semejanza”; así como la duda sobre el progreso científico, ejemplificado en el Profesor quien acude a ocultar una bomba que desarrolló en el pasado.

Sin embargo, *Stalker* es una película sobre la fe. En el apartado correspondiente a *Solaris* hablamos del concepto máquina-ello de Zizek<sup>136</sup>, en el que se aproximaba al concepto kantiano de Dios, en *Stalker* la Zona es también una máquina-ello. La habitación cuya encomienda es cumplir los deseos del hombre no cumple los deseos superficiales, sino los que están en lo más profundo del corazón, los que atormentan cada espíritu. La respuesta antecede y burla a la petición. Es un complejo regalo divino inentendible para el conocimiento humano, que no se puede usar para un beneficio pragmático.

Eso lo demuestra Escritor cuando analiza el caso de Puercoespín, otro stalker quien fuera maestro del protagonista de la película y que se suicidó porque al pedirle a la habitación que le devolviera la vida a su hermano, a quien él mismo había

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>136</sup> *Vid. supra.*, p. 126.

asesinado, solo recibió riquezas materiales. El tormento más grande del hombre es que aún en su encuentro con la divinidad continúa ligado a lo material, a lo perecedero.

La Zona existe para dar esperanza a los hombres afirma el Stalker, quien en múltiples ocasiones durante el film ora a Dios para que ayude a Escritor y Profesor a tener fe, incluso la segunda parte del film inicia como una oración y en un momento más avanzado la voz en off de la esposa de Stalker recita un pasaje bíblico del versículo 6 del libro de Apocalipsis en el que los hombres faltos de fe son condenados por la furia del cordero.

Achille Frezzato afirmó que al igual que Iván Turghénev en su ensayo *Hamlet y Don Quijote*, Tarkovski plantea en *Stalker*, mediante estos dos personajes literarios, una división en el espíritu humano, la diferencia entre el creer y el no hacerlo: “Estos Hamlets tarkovskianos radican en una condición de privilegio, de ocio mental... no logran ser sacudidos por la fuerza ascética del entusiasmo y del sacrificio de Don Quijote, del Stalker, quien, proyectándose hacia adelante, a una realidad que solo él ve y siente verdadera, está dispuesto a sacrificar todo por ella, incluso a sí mismo”<sup>137</sup>.

Finalmente, ni Escritor o Profesor logran convencerse a entrar a la habitación pese a las súplicas e invitaciones del Stalker, ninguno de los dos logra superar el miedo de que la zona los observe a profundidad. El propósito del viaje no se ha cumplido, pero quizá esa experiencia ante lo inentendible alteró todo objetivo, todo pierde sentido ante lo que se podría definir como divino.

---

<sup>137</sup> Sauro Borelli, *Il cinema dei Desideri*, Italia: Grafici Associati, 1980, p. 82.

Es por eso que, con el viaje terminado el Stalker llora por no haber logrado que esos dos incrédulos personajes tuvieran fe, “tienen los ojos vacíos” le dice a su esposa, ninguno de ellos estaría dispuesto a sacrificar sus propias creencias, ceder lo intelectual ni aún ante una presencia que los supera en todo sentido. Solo el Stalker, quien ha sido despreciado por la sociedad y cuya familia ha sido destinada a vivir entre murmuraciones está dispuesto a sacrificarse para, según su visión de la vida, dar una nueva esperanza al mundo.

Esa característica del personaje de Stalker como sujeto fuera del “buen” razonamiento humano, en tanto todo su actuar es meramente ilógico, también aparecerá en sus siguientes dos películas. Se trata de sujetos que están más allá de las costumbres sociales, o recurriendo a un concepto nietzscheano sujetos que están más allá del bien y el mal. En tanto a la ejecución cinematográfica y la relación con la poética del director, *Stalker* es una cinta en la que la poesía no está en primer plano, como sí sucedía en *El Espejo*, pero en ella aún permanece abierta la relación del autor con el retrato de los sueños y con su concepto de esculpir el tiempo, cada plano de la película reclama la duración de cada instante.

### 3.3.7 Nostalgia

*Nostalgia*, realizada en Italia, es la primera de dos películas que dirigió Andréi Tarkovski en su exilio de la URSS. La película contó con la colaboración del guionista italiano Tonino Guerra, quien acompañó a Tarkovski durante todo el proceso creativo antes del comienzo del rodaje, que a la par se convirtió en otra película: un documental titulado *Tiempo de Viaje (Tempo de Viaggio, 1983)*, en el que Tarkovski junto a Tonino estructuran una suerte de percepciones sobre el arte y la realización cinematográfica.

*Nostalgia* fue exhibida en el Festival de Cannes de 1982 en donde se llevó el premio FIPRESCI y el premio a Mejor Director para Andréi Tarkovski, compartido con Robert Bresson, quien dirigió *El Dinero*.

El filme relata la historia de Andréi Gorchakov, un poeta ruso que se encuentra en Italia escribiendo la biografía de Sosnovski, un músico soviético que vivió en el país en el siglo XVI. En su viaje, Gorchakov es acompañado por su traductora Eugenia, con quien lleva una relación distante.

Ya desde la simple premisa narrativa de la película se establece la lógica de acción, el viaje de Gorchakov en primera instancia se centra en investigar las huellas del célebre compositor de música, sin embargo, este trayecto le presenta una problemática ante el idioma, al inicio de la película el protagonista le dice a Eugenia que hay cosas como la poesía que son intraducibles; y también a una idiosincrasia completamente distinta. Esta abstracción, como la mayoría de las problemáticas en Tarkovski, es puesta en escena a través del sentimiento y precisamente lo hace sobre el que le da nombre a la película: la nostalgia, que también es una palabra que, por sus raíces, se pronuncia del mismo modo en casi todas las lenguas.

Es interesante la concepción del sentimiento que tiene Tarkovski, porque la afirmación pasada no significa que la película invoque a un sentimentalismo o una dramatización excesiva del discurso, sino que cada plano busca retratar el estado psicológico de los personajes.

Si Brecht (quien influyó en discursos cinematográficos totalmente opuestos a los de Tarkovski como los de Huillet-Straub y Jean Luc Godard) buscaba en su célebre

propuesta por un teatro épico/dialecto un distanciamiento en el que cada artificio estuviera separado del otro y se pudiera distinguir entre la actuación, el texto, la puesta en escena, etc.; en Tarkovski sucede lo contrario, todo lo que sucede en el film, como estipula el mismo concepto de esculpir el tiempo, va en una misma dirección, en este caso para profundizar en un malestar espiritual que aqueja a su personaje principal y al propio Tarkovski, pues *Nostalgia* es uno de los filmes con los colores más grises y oscuros de la filmografía del autor (tal vez solo superado por *Sacrificio*). Las propias memorias del cineasta revelan que al momento de realizar esta película él se veía aquejado por un fastidio similar al del protagonista del filme.

“... es una película sobre un hombre ruso que ha perdido completamente su órbita... Yo mismo he vivido algo similar: cuando me despedí de casa para una larga temporada y me vi confrontado con un mundo y una cultura diferentes que me atraían, estos empezaron a someterme a un estado casi inconsciente e irremediable de ansiedad...”<sup>138</sup>.

Es notorio cómo cada filme se enlaza mediante las mismas ideas, más en un trabajo como este en el que se puede analizar la filmografía del cineasta de forma cronológica. En el apartado correspondiente a *Stalker* afirmé que era un film sobre la fe, el final de aquella película refleja el pesimismo del Stalker ante la incredulidad y vacío del mundo moderno. La primera escena de *Nostalgia* también retrata una falta de fe.

---

<sup>138</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p. 206.

Al inicio del film Eugenia y Andréi viajan a una iglesia para mirar el cuadro de *La virgen del parto* de Piero della Francesca. Un plano general muestra la llegada de un carro, desde la lejanía se observa el descenso de los dos personajes, pese a la larga travesía, Andréi decide no entrar a la iglesia, solo Eugenia es quien acude al encuentro con el cuadro.

Al interior del templo, Eugenia observa a un grupo de mujeres inclinarse frente a una virgen, a la que le piden les dé la facultad de tener hijos. En su encuentro con el sacerdote de la iglesia, la mujer declara no tener la fe suficiente para arrodillarse frente a la virgen. Ni aún después de presenciar un ritual en el que se presenta un milagro Eugenia logra realizar la prueba de fe.

Esa problemática también aparece en la figura de Domenico uno de los personajes principales del film, a quien Andréi y Eugenia conocen en el hotel en el que se hospedan (anteriormente el convento en el que se alojó Sosnovski). La presentación de Domenico no se da a través de una participación propia, sino gracias a las murmuraciones de personas que aseguran es un loco, pues mantuvo encerrada a su familia durante siete años para ocultarlos de un supuesto fin del mundo; ante tales afirmaciones solo una voz femenina dice “no está loco, solo tiene fe”.

En *Nostalgia*, Tarkovski vuelve una vez más a la fe como acto irracional y fuera de la lógica materialista humana, quien solo la concibe como “locura”; solo que ahora lo hace desde una perspectiva más trágica y esperanzadora. Domenico y Andréi se unen a través de ese vínculo, pues luego de oír sobre la supuesta locura del personaje italiano, Andréi pide a Eugenia que le ayude a concretar un encuentro con Domenico, pues para él este tipo de personas “están más cerca de la verdad”.

Este encuentro no se da en las mejores condiciones, cuando es mediado por Eugenia ella dice que es imposible mantener una comunicación con Domenico porque “él es un loco”. Esta incomunicación se da porque Tarkovski diferencia el mundo de la fe o el de la espiritualidad con el superficial, solo Andréi Gorchakov quien en cierto sentido tiene un dolor semejante al de Domenico puede entenderlo y comunicarse con él, pues parcialmente los dos hombres pueden ser la misma persona. En una escena de la película que tiene las tonalidades oníricas habituales del cine de Tarkovski, Gorchakov se mira al espejo y ve reflejada la figura de Domenico.

Es por esa razón que Domenico le pide a Gorchakov continuar con una de sus tareas. Ahora el poeta ruso debe cruzar la alberca de los baños del hotel con una vela encendida, porque según Domenico ese acto cambiará las ideas del mundo.

A partir de ese momento sucede lo que podría denominarse el desenlace de la película y dos de las escenas que para este trabajo fundamentan el concepto de poética del sacrificio que se analizan con mayor profundidad en el siguiente apartado. Mientras Gorchakov cumple con el mandato de Domenico, este comanda una protesta en Roma, en la que después de pronunciar un discurso sobre el progreso de la humanidad y el malestar que trae consigo decide prenderse fuego. Ambos actos concluyen con la muerte de los dos personajes.

Estos actos sacrificiales no tienen nada de sagrado en ellos, de hecho, se presentan de forma errática. El discurso de Domenico es completamente ignorado por aquellos que lo rodean, todos ellos podrían categorizarse como locos o enfermos, e incluso la música no logra encenderse en el momento adecuado; por su parte Gorchakov se toma tres intentos para lograr cruzar con la vela encendida. Es en ese



sentido que toda categorización religiosa de los films del autor pierde sentido, no hay en él un afán de trascendencia a través de valores teológicos, sino, solo por una suerte de superación de los valores materiales, esto como postula Zizek es consecuencia de una profunda tradición rusa cuyo mejor ejemplo está en *El Idiota* de Dostoievski.

A propósito de esa hipótesis, hay un monólogo del personaje de Gorchakov que puede marcar esa diferencia, en el que afirma que en Italia todo se trata de zapatos, mientras en Rusia eso es un hecho irrelevante. En un análisis sobre este monólogo, José Seoane remarca las múltiples interpretaciones que se le puede dar a esa escena, entre las que destaca una en la que el monólogo es en realidad una confrontación entre la Rusia ortodoxa y occidente<sup>139</sup>.

Sin embargo, y de nuevo recurriendo a Zizek, ese dilema también se presenta en los sueños de Gorchakov cuando se debate entre la figura de su esposa y la de Eugenia:

El universo de Tarkovski está muy centrado en lo masculino, y se orienta en la oposición mujer/madre: la mujer provocativa, sexualmente activa (cuya atracción viene marcada por una serie de señales codificadas, como el pelo largo y suelto de Eugenia) es finalmente rechazada como una criatura histérica e inauténtica, en contraposición a la figura materna, siempre con el pelo bien cuidado y recogido. Para Tarkovski, tan pronto como una mujer asume el rol de sexualmente deseable, olvida lo más precioso que hay en ella, la esencia espiritual de su ser...<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> *Poética del rostro en Nostalgia de Andrei Tarkovski: el monólogo de Andrei Gorchakov*, [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n13/Articulos/A5\\_Seoane-Poetica-del-rostro-en-Nostalgia-de-Andrei-Tarkovski-el-monologo-de-Andrei-Gorchakov.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n13/Articulos/A5_Seoane-Poetica-del-rostro-en-Nostalgia-de-Andrei-Tarkovski-el-monologo-de-Andrei-Gorchakov.pdf), 20-04-2020.

<sup>140</sup> Zizek S., *op. cit.*, p. 128.

El anhelo de Gorchakov por su patria rusa es en realidad la añoranza de un mundo abierto a lo espiritual, a esa verdad de la que afirma los sujetos como Domenico están más cercanos, de ahí su interés y su relación con este “loco” occidental. Por eso el final de la película es una de las escenas más literarias de Tarkovski (incluso el propio autor aceptó este hecho), ante la muerte de Gorchakov el protagonista de la cinta descansa junto a un perro en la campiña rusa; a través de un *zoom out*, el encuadre muestra que ese primer cuadro se encuentra al interior de una ciudad derruida, el retorno de Andréi justo como el Chris Kelvin es una imposibilidad. La nostalgia en el filme no es solo un anhelo por la patria, sino por los valores de un mundo imposible, al menos para Tarkovski, en el mundo occidental.

La relación de *Nostalgia* con el discurso poético de Andréi Tarkovski se puede encontrar en la forma en la que la película logra equilibrar el tiempo lineal de lo que le sucede a Gorchakov en su visita a Italia y todo el mundo soviético que deja atrás, por ejemplo, aquella bella escena en la que en un momento el protagonista se encuentra descansando en su habitación y con un movimiento de cámara se transporta a una imagen onírica en la que Eugenia, con lágrimas en los ojos, abraza a la mujer que dejó en Rusia.

Asimismo, en esas dos escenas finales que se analizan en el capítulo cuatro de este trabajo y que a través de una ejecución en la que la película absorbe el tiempo, Domenico y Gorchakov hacen patente el ideal del héroe tarkovskiano.

### 3.3.8 Sacrificio

La última película de Tarkovski lleva por nombre *Sacrificio* y aunque esta no haya sido planeada como un legado para la posteridad (pues Tarkovski se enteró de la enfermedad que lo llevaría a la muerte después del rodaje de la película), sí une y da sentido a todas las temáticas presentadas anteriormente en su filmografía como el progreso técnico en oposición al crecimiento espiritual, la fe como locura que acerca más a la verdad y finalmente el sacrificio como acto emancipador de lo material. “Cuanto más duras se iban haciendo mis experiencias con el materialismo del mundo occidental, cuanto más iba reconociendo el sufrimiento que conduce a una buena parte de la humanidad...más clara sentía la necesidad de rodar esta película”<sup>141</sup>, escribe Tarkovski en el apartado sobre *Sacrificio* en *Esculpir el tiempo*.

Alexander, el protagonista de la cinta, un actor jubilado que no encuentra sentido a su vida actual tiene un poco de la personalidad de Iván, Andréi Rublev, Chris Kelvin, Alexei, Stalker, Andréi Gorchakov y Domenico. La película comienza con la imagen de la *Adoración de los Reyes* de Da Vinci acompañada por *La pasión según San Mateo* de Bach, de hecho, la cinta también culmina con esa pieza de Bach de fondo, lo que bien podría enunciar un ciclo. Ambas piezas artísticas aparecen como una llamada a lo trascendente, como una contraposición al pesimismo que acompaña el estado inicial del personaje.

La premisa narrativa de *Sacrificio* es de nuevo la de un viaje interior. La primera escena ubica a Alexander en las vísperas del festejo de su cumpleaños jugando con su hijo en el bosque, el pequeño niño se recupera de una operación en la garganta

---

<sup>141</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p. 240.

que le impide hablar, por lo que la ejecución dramática de la película depende en gran medida del monólogo.

Hay una barrera comunicacional entre los personajes, pues a excepción de la relación de Alexander con su hijo y con un amigo suyo llamado Otto, el protagonista se ve imposibilitado a establecer una comunicación perdurable con los demás miembros de su familia y su psicólogo Víctor.

*Sacrificio* es la película más dramática del autor, si en *El Espejo* los conflictos familiares no eran el principal hilo de acción, sino que solo se enlazaban mediante las emociones y la poesía escrita por su padre; en su último filme Andréi Tarkovski usa estas problemáticas para mostrar el porqué del comportamiento del personaje, tampoco hay ninguna injerencia del pasado como lo había en sus películas anteriores. El distanciamiento familiar se da porque “cada una de las figuras aparece como un carácter, entre los que se producen conflictos que buscan una liberación”<sup>142</sup>, sin embargo, eso no significa que la ejecución olvide completamente lo poético, más bien solo lo hace completamente indistinguible de lo narrativo.

La unión de *Sacrificio* con el discurso poético del autor se da porque “ya no se trata de un contenido ambivalente, sino de un estatuto bidimensional de las imágenes... En *Sacrificio*... es imposible establecer el momento en que debería producirse el pasaje entre lo real y lo imaginario porque no hay puntos de inflexión, no hay comienzos, ni finales, no hay límites ni transiciones”<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>143</sup> Oubiña, *op. cit.*, 228

La introspección habitual en el cine de Tarkovski aparece en *Sacrificio* como una crisis existencial que se manifiesta a través del monólogo, en una de sus disertaciones Alexander dice “si solo pudiera dejar de hablar y en cambio hacer algo”. Esa oportunidad de “hacer algo” se le presentará posteriormente, cuando ante la amenaza de un ataque nuclear, Otto, su amigo, le dice que hay una posibilidad de regresar todo a la normalidad, pero para eso debe pasar una noche con María, una de las empleadas de su esposa, quien es considerada una bruja.

María al igual que Domenico en *Nostalgia* es un personaje que se presenta como una loca sin ningún vínculo con la sociedad y que en ese sentido también está más cerca de lo espiritual. El universo de Tarkovski recae completamente en este tipo de sujetos para los que “la vida está llena de milagros incomprensibles, viven en un mundo imaginario, no en el mundo real; no son personas empíricas o pragmáticas”<sup>144</sup>, esta visión se relaciona con la que tiene el cineasta de la creación artística como una actividad desinteresada, que debe estar abierta a los milagros, el mismo arte es para Tarkovski consecuencia de un milagro.

*Sacrificio* marca una división del espíritu humano a través de cómo reacciona cada personaje después de los momentos de crisis. Mientras Alexander decide ceder todo para salvar a los demás y sella un pacto con dios (pese a que anteriormente dijera que no tenía relación alguna con la religión) “renunciaré a todo lo que me ata a esta vida, si tú restableces todo como estaba”; su familia y especialmente su esposa reaccionan de forma histérica, egoísta.

---

<sup>144</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p. 248.

El encuentro de Alexander con María ocurre sin demora, el protagonista pide a la mujer que lo ame y esta accede después de ver el sufrimiento del hombre. Los dos amantes se funden en un abrazo mientras ambos flotan en el aire. Al día siguiente todo ha vuelto a la normalidad, no se produjo ningún ataque nuclear, por lo que ahora Alexander debe desprenderse de todo lo que ama, sin embargo, la película no retrata la importancia de este suceso, Alexander solo se despierta y todo a su alrededor se desarrolla con normalidad, es por eso que hay múltiples interpretaciones sobre la cinta que el mismo Tarkovski apunta en *Esculpir el tiempo*. No se puede discernir si aquel acto en realidad salvó al mundo o si todo fue una invención de Alexander, en especial por esa bidimensionalidad de la imagen de la que habla Oubiña: las imágenes pueden ser producto de una ensoñación y a la vez de la realidad.

El sacrificio final de Alexander es el de quemar su propia casa y el de callar completamente. La escena es probablemente uno de los planos más largos en la filmografía de Tarkovski (aproximadamente de unos 6 minutos) y es sumamente similar a las escenas sacrificiales de *Nostalgia* (de hecho, su parecido es fundamental para hablar sobre una poética del sacrificio, en la que se abundará en el próximo apartado). Todo el acto aparece ridiculizado e inexplicable: Alexander corre de un lado a otro, cuando su familia llega al lugar solo pueden llorar y posteriormente dos paramédicos se llevan al protagonista al manicomio; también da lugar al encuentro con María y con Otto, los únicos dos personajes que pueden entender la lógica del acto y que solo observan la partida de Alexander.

Ese sacrificio, como comenta Zizek es aún más interesante cuando se analiza como uno de los últimos planos de la filmografía del autor, porque “el objeto sacrificado

(quemado) al final de *Sacrificio* es el objeto por antonomasia del espacio fantasmático tarkovskiano, la dacha de madera que simboliza la seguridad y la autenticidad rural originaria del hogar”<sup>145</sup>.

Aquí ya no hay un regreso posible a lo añorado, sino que ese objeto es el sacrificado. Finalmente, la película muestra al hijo de Alexander regando un árbol seco, el mismo árbol que Alexander le ayudó a plantar al inicio del film, una tarea heredada que se manifiesta en la dedicatoria “para mi hijo, con fe y esperanza”, el sacrificio es consumado como un acto desinteresado de amor. En *Sacrificio* ya no hay una problematización de la fe, sino una demostración.

---

<sup>145</sup> Zizek, *op. cit.*, p. 139.

## 4. Andréi Tarkovski y la poética del sacrificio

“El significado último del sacrificio

es el sacrificio del significado

mismo”.

-Slavoj Zizek

Hasta aquí se han aclarado varios preceptos de la historia del cine a través de una suerte de recorrido cuyo eje ha sido el análisis de conceptos nodales: montaje, símil y teatralidad, hemos visto cómo estos han establecido una dialéctica que permite la creación de nuevos cines y también a la consideración del cine como arte.

Se hace imprescindible también un análisis sobre la conjunción entre el lenguaje poético y el cinematográfico para referir lo que significa el término de poética del cine, en un sentido amplio y como posibilidad de aproximación a la filmografía de Andréi Tarkovski.

Se realizó un análisis del autor que considera su contexto biográfico, su teoría del cine, fragmentada principalmente en las vertientes de tiempo, espacio y sonido; y un estudio de toda su filmografía, desde las producciones estudiantiles hasta su última película *Sacrificio*.

Todo ese recorrido tiene la finalidad de llegar al cuestionamiento de ¿cómo se manifiesta el concepto de sacrificio en su obra? y ¿cómo puede haber una conjunción entre la lógica poética de su filmografía y ese concepto? Para tratar de construir una respuesta elegí tres escenas de las películas *Nostalgia* y *Sacrificio*. Son fragmentos



de un discurso pleno de madurez, como ya lo mencioné y en esas escenas se concreta un acto sacrificial o lo que puede ser más cercano a lo que entendemos por sacrificio. El concepto de sacrificio aparece en plena acción a través de los personajes de Domenico, Gorchakov y Alexander.

Esclarecer el concepto de lógica poética en la filmografía de Tarkovski y cómo se representa el sacrificio específicamente en esas tres escenas, es el eje de este capítulo final para establecer ¿cuáles son sus similitudes?, ¿en qué tradición se inscriben? ¿a qué responden? Y finalmente ¿por qué ejemplifican lo que he llamado poética del sacrificio?

Se entiende como poética del sacrificio a la forma en la que Tarkovski decide retratar los actos sacrificiales mediante lo que hemos ejemplificado como la poética del autor, es decir el uso de planos largos, cambios en el color de la película, la nula diferenciación entre los planos oníricos y la realidad. Esa particular forma de filmar ubica a esos actos más allá de un posicionamiento religioso, pues lejos de apelar a un simbolismo, se opta por profundizar en la expresividad de la imagen, el sonido, el espacio y cómo se desarrollan en el tiempo.

En el capítulo anterior se dijo que, la filmografía de Tarkovski crea una suerte de división del espíritu humano a través de cómo perciben el mundo que los rodea, una división marcada por la fe. En *Lo sagrado y lo profano* el historiador de las religiones, Mircea Eliade establece una diferencia en la percepción del mundo entre el creyente y el no creyente.

Hay que aclarar, que tampoco Eliade se centra completamente en el paradigma judeocristiano, donde se percibe el espacio de una manera homogénea. El espacio en su sentido más físico; la visión del mundo del creyente no es homogénea, pues cualquier espacio puede volverse lugar para lo sagrado.

“Para el hombre religioso, escribe Eliade, el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras”<sup>146</sup>. En Tarkovski esto no solo se manifiesta en películas como *Solaris* o *Stalker* en las que hay una diferenciación entre el espacio normal y el espacio abierto a lo sagrado, eso lo mencioné cuando referí que el planeta *Solaris* y *La zona* se relacionan con el concepto kantiano de lo divino. De hecho, en películas como *Nostalgia* y *Sacrificio* lo sagrado y el acto sacrificial aparecen en espacios comunes, como el hogar o una alberca vacía.

Lo interesante de esa comparación es que ningún personaje de los analizados en *Nostalgia* y *Sacrificio* podría categorizarse como religioso. En la primera película referida, Domenico solo es considerado un loco, y no tanto un fanático religioso; por su parte Gorchakov es el perfecto ejemplo del hombre moderno atormentado por el recuerdo. También en *Sacrificio* sucede algo similar, el protagonista Alexander menciona al inicio de la cinta que no tiene ninguna relación con Dios y pese a que acuda a él en sus momentos de desesperación, no hay algo que compruebe que la acción final del film se guíe solamente por un contexto religioso.

---

<sup>146</sup> *Lo sagrado y lo profano*, [https://kupdf.net/download/lo-sagrado-y-lo-profano\\_5af543dce2b6f5565eb26b56\\_pdf](https://kupdf.net/download/lo-sagrado-y-lo-profano_5af543dce2b6f5565eb26b56_pdf), 16-05-20.

A propósito del personaje de Alexander, Tarkovski mencionó en una entrevista con el escritor Charles H. De Brantes, que el mundo interno del personaje está marcado por lo religioso, aunque al final ni él mismo sea un creyente como tal: “Personalmente no considero a Alexander como un loco... su mundo interno es el de un hombre que no ha ido a la iglesia en mucho tiempo, alguien que quizá fue educado en una familia cristiana, pero es alguien que ya no cree de una forma tradicional o tal vez que ya no cree en lo absoluto.”<sup>147</sup>.

En algún momento Tarkovski se declaró agnóstico<sup>148</sup>, ese mismo estado de indefinición permea el comportamiento de sus personajes y quizá es la máxima similitud con el sistema de Eliade, pues “cualquiera que sea el grado de desacralización del mundo que haya llegado el hombre que opta por una vida profana, no logra abolir del todo el comportamiento religioso”<sup>149</sup>.

Tarkovski traza un camino de lo profano a lo sagrado, de la inacción al sacrificio, gracias a la fe. El cambio en los personajes de Tarkovski es interno, en *Nostalgia* el encuentro de Gorchakov con Domenico no es trascendental dramáticamente, pero es el que hace que al final los dos protagonistas se entreguen completamente a un acto que, desde su visión, cambiará el mundo; de igual forma en *Sacrificio* es después de varios rezos a Dios, después de negar su propia individualidad cuando Alexander decide sacrificar su habla, aquello que lo hace un individuo consciente.

---

<sup>147</sup> Charles De Brantes, “Faith is the only thing that can save man” en Gianvito J., *Tarkovsky Interviews*, Estados Unidos de América, University Press of Mississippi, 2006, pp. 178-188, p. 180.

<sup>148</sup> Movies in 5 minutes, *A tribute to Andrei Tarkovski*, <https://www.youtube.com/watch?v=zQVM3347iew&t=101s>, 16-05-20.

<sup>149</sup> *Lo sagrado y lo profano*, [https://kupdf.net/download/lo-sagrado-y-lo-profano\\_5af543dce2b6f5565eb26b56\\_pdf](https://kupdf.net/download/lo-sagrado-y-lo-profano_5af543dce2b6f5565eb26b56_pdf), 16-05-20.

Es importante subrayar que la película se vale en gran medida del monólogo del protagonista, donde sintomáticamente una de las cosas que decide sacrificar es la palabra, para salvar a los demás. A través de la fe, estos personajes logran trascender las normas materiales, romper con ese espacio que a simple vista parece homogéneo.

La interpretación de la fe en Tarkovski se da de la forma más empírica, para él antes que una cualidad religiosa, se trata de una cualidad humana, “la fe es lo único que el hombre posee verdaderamente. Cuando Voltaire dijo ‘si Dios no existe, es necesario inventarlo’, no lo decía como incrédulo, sino que habla de una fe muy fuerte”<sup>150</sup>.

El sacrificio en Tarkovski aparece como un acto emancipador de la razón humana, un acto ilógico que representa la voluntad del hombre de entregarse a sí mismo para alcanzar un bien mayor, que en cierta medida desconoce. Es a final de cuentas, un acto poéticamente gratuito, en el que como apunta el epígrafe inicial de Zizek, “el significado del sacrificio es el sacrificio del significado mismo”<sup>151</sup>.

#### **4.1 La lógica poética en el cine de Andréi Tarkovski**

Como concluí en el segundo capítulo, referir una poética del cine no significa vincular el arte cinematográfico con la literatura, que aquí se presenta en las antípodas de lo cinematográfico. Se trata de establecer mediante los propios medios del cine un discurso que emule lo que el lenguaje poético hace con el lenguaje común, es decir, transformar cada cosa en otra, transformar la realidad y multiplicar los significados.

---

<sup>150</sup> De Brantes, *op. cit.*, p. 186.

<sup>151</sup> Zizek, *op. cit.*, p. 139.

En ese mismo apartado, se estableció el principio mediante el cual actuaba la poética del cine de Tarkovski: la observación.

Observar la realidad como lo hace el haikú es una de las metas del discurso tarkovskiano, crear una imagen tan fuerte que solo pueda ser entendida dentro del film y que fuera de él no se preste a ninguna otra significación, una imagen que conduzca al estado interior del creador al momento de realizarla.

“La poética del cine, una mezcla de las sustancias materiales cotidianas más ordinarias es resistente al simbolismo”<sup>152</sup> escribe Tarkovski en *Esculpir el tiempo*. Por eso la presencia de símbolos en su obra, como el agua (presentada en ocasiones a través de la lluvia, en otras simplemente estática), el fuego, el viento, entre otros, no es unívoca, no está relacionada de manera directa o sobredeterminada a la presencia constante de ciertos objetos con un significado preciso.

A propósito de una de las escenas que este trabajo pretende analizar, Manuel Capetillo menciona la paradoja que representa analizar la vela que lleva Gorchakov en su intento de cruzar la alberca vacía como un símbolo.

“Ver el rito del estanque de la vela que tres veces se apaga en el recorrido, naturalmente da la impresión de ‘algo simbólico’ respecto a lo cual se ignora lo simbolizado. Y sí: ese conjunto de elementos ciertamente parece ser un símbolo de algo, y ante todo de una dudosa ‘solución del mundo’ aunque nada evidencia la supuesta evidencia simbólica a la que estamos acostumbrados...”<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p.

<sup>153</sup> Manuel Capetillo, *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andréi Tarkovski*, México, Laberinto Ediciones, 2010, p. 20.

Si está establecida la imposibilidad de definir lo simbólico en el cine de Tarkovski, entonces ¿a qué me refiero cuando hablo de lógica poética? Pues bien, ese concepto evoca a una suerte de fenomenología de la película, en la que la poesía involucra una cohesión entre el espacio, el tiempo y el sonido; una búsqueda por captar la vida en toda su complejidad, huyendo de cualquier objetivación de lo real.

Contrario a los preceptos de Bazin, quien postulaba a la profundidad de campo como una conquista del cine sobre la realidad, como la objetivación del paso del tiempo; Tarkovski la usa como la apertura a la ensoñación. El plano de larga duración para este director no solo sirve para enfatizar la puesta en escena o para establecer una semejanza de la película con la realidad, sino que, a través de él, del paso del tiempo, de la conjunción con el espacio y el sonido se puede alternar de lo real a lo surreal. *Nostalgia* y *Sacrificio* son la máxima representación de este tipo de poética, donde un simple movimiento de cámara trasciende toda lógica narrativa, un cambio en la forma del retrato implica una transformación temporal y espacial.

Sin embargo, esa transformación no se enuncia mediante los artificios recurrentes usados en el cine, como los cambios en el color de la película o cortinillas y transiciones que transporten a un tiempo pasado. De hecho, cuando en Tarkovski se alternan las tonalidades de la imagen, por ejemplo, del color al blanco y negro, no significa que se esté presenciando un recuerdo o un sueño, sino que a veces la realidad se pinta de esa forma para lograr una suerte de mimetismo con el estado interno del personaje.

Ángel Sobreviola también marca esa tendencia en la imagen “Sucesivamente a lo largo de su obra, Tarkovski fue abandonando los esquemas de narración fílmica

tradicional en beneficio de un cine cada vez más estático e interiorizado, donde el interés se centra no tanto en los avatares externos y dramáticos como en la exposición de procesos internos, centrados en la psique de sus personajes”<sup>154</sup>.

No es un secreto que el cine de Tarkovski es sumamente introspectivo, pero la introspección de sus personajes no se da de una forma pragmática. Una de las vías más sencillas para interiorizar en los pensamientos y la visión del mundo de los personajes, a través de la voz en *off* o incluso con la implementación de la cámara subjetiva, por ejemplo, nunca es opción para el director.

Por ejemplo, aún con el carácter autobiográfico de *El Espejo* para lo único que se recurre a la voz en *off* es para recitar una serie de poemas de Arseni Tarkovski y la cámara en ocasiones se desentiende del personaje principal, Andréi parte de que la mejor forma de entrar al mundo interno de los personajes es conjuntar todas las tensiones que los rodean.

Incluso en *Sacrificio*, una película en la que Tarkovski toma prestados más marcadamente ciertos procedimientos teatrales como el monólogo, todo lo cinematográfico sigue apareciendo por esa conjunción entre el tiempo, el espacio y el sonido, todo con el propósito de hacer honor a la frase más inmediata de toda su teoría cinematográfica: esculpir el tiempo.

La lógica poética del cine de Andréi Tarkovski debe ser entendida como una escritura o más bien una cine-escritura en el tiempo. La poesía textual o discursiva conquista el lenguaje, la poesía de la imagen busca conquistar el tiempo.

---

<sup>154</sup> Sobreviela, *op. cit.*, p. 79.

## 4.2 Análisis de las escenas

Este apartado tiene la finalidad de analizar cada una de las escenas de los actos sacrificiales en las dos últimas películas de Tarkovski, estas tres escenas son tan fundamentales para las películas, al grado de que condensan toda la acción del film, después de ellas ya no hay lugar para más.

El análisis se centra específicamente en el discurso y la autoinmolación de Domenico; los intentos de Gorchakov por cruzar la alberca con una vela encendida y finalmente el momento en que Alexander decide quemar su casa y despedirse de todo lo que lo une al mundo.

Los tres actos (como aclaré en apartados pasados e incluso en el correspondiente a cada película) están marcados por la fe y desafían cualquier pragmatismo, son en todo sentido actos gratuitos, tanto a nivel dramático como vivencial.

Se realizará un análisis formal de cada una de las escenas sin descuidar el tono ensayístico, de tal forma que el modelo analítico de cada escena se incluye en el apartado de anexos y servirá solo como una base metodológica.

En un primer visionado comparar estas escenas quizá parezca un poco forzado, pero ya se ha demostrado que hay una similitud en la cosmovisión de los tres personajes, en la forma en la que Tarkovski piensa el cine y a la vida en esas tres escenas, porque “un paso así presupone apartarse radicalmente de toda intención



primaria y egoísta; es decir, esa persona... ha quedado libre del mundo material y de sus leyes"<sup>155</sup>.

Como adicional se pueden consultar las escenas referidas en el siguiente enlace:

[https://drive.google.com/drive/folders/1RrvK7DG7kDCvKHXvWudL0EADro\\_1VeZZ?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1RrvK7DG7kDCvKHXvWudL0EADro_1VeZZ?usp=sharing)

#### 4.2.1 El sacrificio de Domenico

La escena comienza con el personaje de Domenico arriba de una estatua pronunciando un discurso, la cámara inicia con un travelling vertical a espaldas del personaje, no se preocupa por mostrar su rostro de frente, en ese momento se remarca especialmente lo que dice el discurso. La primera parte de su discurso se transcribe a continuación:

¿Dónde estoy cuando no estoy en la realidad o en mi imaginación? He hecho un nuevo pacto con el mundo, debe estar soleado de noche y nevado en agosto. Las grandes cosas acaban, las pequeñas perduran. La sociedad debe unirse de nuevo, en vez de desunirse. Solo basta observar la naturaleza, para ver que la vida es simple, deben regresar al punto de inicio, al punto donde se desviaron, debe regresar a las bases principales de la vida, sin ensuciar el agua. ¿Qué clase de mundo es este si un loco es el que les dice que deben avergonzarse? Ahora música<sup>156</sup>.

A través de ese discurso se da muestra de toda la idiosincrasia del personaje, el pathos del loco es en ese sentido una transvaloración de lo material, para él es en

---

<sup>155</sup> Tarkovski, *op. cit.*, p. 240.

<sup>156</sup> *Nostalgia*, Nostalghia, Andréi Tarkovski, Producción RAI, DVD, 130 minutos, Italia, RAI, 1982.

lo aparentemente enfermo donde se puede encontrar la sanidad, en lo pequeño lo duradero. Tarkovski ejemplifica a través de Domenico que la locura puede ser una conexión con lo espiritual, con lo que a simple vista no se puede ver, un mundo al que solo se puede acceder gracias a la fe.

En la teología cristiana del Nuevo Testamento también es fundamental esa priorización del enfermo sobre el sano, del pobre sobre el rico a través del célebre Sermón de la montaña de Cristo, en ese sentido, es significativo cómo el comportamiento de Domenico está inscrito en la ortodoxia rusa con el nombre de *yuródivy*, el término para referirse a los locos por Cristo, sin embargo, la transvaloración de los personajes tarkovskianos no pasa por ningún precepto religioso, la escena está libre de evocar a cualquier simbolismo e incluso el desarrollo de la acción es sumamente errática, hasta llegar a presentar el sacrificio como algo cómico.

Al terminar su discurso, Domenico pide que enciendan la música, mediante uno de los pocos cortes de la escena se nos presenta en un plano medio a un ayudante que avisa la instrucción, después a través de un travelling vertical se muestra cómo este ayudante le hace llegar un bote lleno de gasolina a Domenico.

Ya con el bote en sus manos, Domenico recita un pequeño poema que había olvidado: "Oh madre, Oh Madre/ el aire es ese algo ligero/ que te gira alrededor de la cabeza/ y se vuelve más claro cuando ríes". Al terminar la declamación, el personaje llena todo su cuerpo de gasolina y se prepara para prenderse fuego, el momento es interrumpido por un hombre que grita que no sirve la música y otro que mira a Domenico desde la parte baja de la estatua y comienza a imitarlo.

A partir de ese momento la escena toma otra dirección, la solemnidad característica del film y de toda su filmografía se convierte en una suerte de ridiculización del acto sacrificial. Al momento que Domenico se prende fuego la música se traba y suena una versión totalmente distorsionada de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, el sujeto que pretendía imitarlo hace algunos momentos baila por todo el espacio y se retuerce en el suelo, ninguna de las personas que presencia el acto (todas en su mayoría se podrían agrupar como locas) se inmuta y algunas hasta huyen.

Sin embargo, el acto es presenciado por un personaje esencial, el de Eugenia, que desde la lejanía (se le retrata con un plano general, en medio de la muchedumbre) se lamenta por lo sucedido. Finalmente, Domenico se arrastra con el cuerpo en llamas gritando el nombre de su perrita Zoe, mientras la música sigue sonando de manera defectuosa. Al elegir ese tipo de ejecución se evita que la película consagre a Domenico como un mártir y el significado de su sacrificio permanezca aún indefinido, al respecto de esta idea Zizek comenta lo siguiente:

Sería demasiado simple interpretar este aspecto ridículo y torpe del sacrificio como una indicación de la imagen que debe dar ante la gente corriente, inmersa en sus asuntos e incapaz de apreciar la grandeza trágica del acto. Tarkovski sigue más bien aquí una larga tradición rusa que encuentra su mejor ejemplo en el "idiota" de Dostoievski de la novela del mismo título: es típico de Tarkovski, cuyas películas están por lo demás enteramente desprovistas de humor, reservar la sátira y la burla precisamente para las escenas que describen el acto sagrado del sacrificio supremo<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Zizek, *op. cit.*, pp. 139-140.

En el aspecto formal la escena es fiel a la consideración que tenemos sobre la poética de Tarkovski. El acto se filma en su mayoría con planos de larga duración, para una escena de más de cinco minutos solo se hacen 11 cortes, que en el ritmo de montaje habitual solo servirían para llenar algunos minutos de la acción del film. Hay un perfecto ordenamiento en captar el movimiento del personaje y cómo se desenvuelve en el espacio.

Tarkovski aún en el desenlace de sus películas no busca la espectacularidad de la imagen. El sonido (otra de las categorías importantes en el estilo del autor) tampoco cae en ese tipo de búsquedas y aunque suena la *Novena Sinfonía* de Beethoven, lo hace de una forma completamente diegética, es decir motivada por la narración de la escena y por lo tanto no funciona como un artificio que incremente el aspecto sentimental de la escena, más allá de las fallas con las que se reproduce la música.

Es en ese sentido que se puede hablar de una conjunción entre el concepto de sacrificio o del acto sacrificial y la poética de Tarkovski, porque una obra que no deja nada a la especulación (incluso no crea una forma unívoca de leer los símbolos) se establece una forma preferente para el retrato del acto. “La verdadera seriedad es cómica”<sup>158</sup> dijo en algún momento el poeta Nicanor Parra y que la poética de Tarkovski decida registrar a través de lo cómico o lo errático el acto más revelador de todo el universo tarkovskiano no debe ser considerado como una simple coincidencia.

---

<sup>158</sup> *Discurso de bienvenida en honor a Pablo Neruda,*  
<https://www.neruda.uchile.cl/critica/discnparra.html#:~:text=La%20verdadera%20seriedad%20es%20c%C3%B3mica%2C%20dejar%20pasar%20tan%20espl%C3%A9ndida%20oportunidad%2C%2009-06-20.>

#### 4.2.2 El sacrificio de Gorchakov

La escena comienza con un plano de detalle de las manos de Gorchakov encendiendo una vela, sin ningún corte se observa al personaje caminar hacia la orilla de una alberca, toca con sus manos el borde y desde ahí comienza a cumplir el encargo de Domenico, quien anteriormente le pidió que cruzara un estanque vacío con una vela encendida. Ese acto busca con toda su insignificancia cambiar el mundo completamente.

Durante más de nueve minutos y en una sola toma, la única acción que se observa es el esfuerzo de Gorchakov por cumplir su promesa, la cámara registra una y otra vez el movimiento del personaje quien, aunque protege la vela del paso del viento no logra evitar que se apague dos veces. En ese sentido, también la escena se desarrolla de forma errática, la ejecución, en su mayoría en un plano secuencia, no busca esconder las fallas del protagonista o acomodarlas al tiempo adecuado del montaje de la puesta en escena, sino que se desarrolla al mismo tiempo de ellas. Si Tarkovski habló de que la poesía del cine es la simple observación del transcurrir de la vida, esta escena es la perfecta ejemplificación de tal precepto.

La cámara se mantiene a distancia y busca incidir lo menos posible en la acción y evitar el corte, solo se hace presente gracias a algunos acercamientos *zoom in* y *zoom out* que van del plano general al plano medio y viceversa, para lograr el plano secuencia más largo de toda la filmografía de Tarkovski.

Después de dos intentos fallidos Gorchakov vuelve al inicio de su tarea, pero ahora en el camino comienza a manifestar malestares, como si su cuerpo fallara ante la imposibilidad de la acción recorre trastabillando la alberca, cada uno de sus pasos

es captado e incrementado en el diseño sonoro (un aspecto que es habitual en la cinematografía de Tarkovski, sonidos a los que ya nos referimos como sonidos materializadores), hasta que finalmente Gorchakov llega a la otra orilla con un último aliento de vida antes de desfallecer, que es el que mantendrá encendida la vela.

Ante la caída del héroe tarkovskiano, en un contraplano se muestra a un hombre que acude al rescate, mientras un grupo de personas observa a lo lejos. En ese momento comienza a sonar de forma extradiegética la combinación de una sinfonía con cantos populares rusos dedicados especialmente a la figura materna, el uso de este artificio, aunque en primera instancia pueda parecerlo, no incrementa el dramatismo del acto, sino que es en realidad un viaje hacia otra realidad, pues ya con el personaje principal inconsciente, la escena final de la película es una imagen onírica que combina la campiña rusa y una derruida iglesia italiana. En la única imagen de Tarkovski con una significación literariamente unívoca.

Ese tipo de sonidos, que permean en el filme y que no influyen de gran forma en la escena pueden ser catalogados, según Michel Chion, como sonidos que se encuentran del otro lado de la vida, pues son sonidos que “nos trasladan muy lejos, a nuestra infancia, a esa edad en la que la inmortalidad nos parecía nuestro tiempo natural...el espectador de la película puede oír estos cantos sin darse cuenta que los ha oído, ya que nada en la imagen se corresponde con ellos o los subraya”<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> La audiovisión,  
<https://ia902601.us.archive.org/6/items/LaAudiovisionMichelChion/la%20audiovisio%CC%81n%20-%20michel%20chion.pdf>, 30-01-20

De esta forma el recorrido de Gorchakov es presentado dentro del estilo más representativo de la teoría tarkovskiana, en la que el elemento esencial del cine es el tiempo y cómo este se manifiesta en la imagen, el movimiento del personaje no está orientado por una idea dramática o narrativa, de hecho, en algún momento el propio director declaró que en esa escena dio libertad de interpretación al actor Oleg Yankovski. Todo se orienta en captar el acto con la misma importancia con la que se podría filmar el movimiento de un árbol cuando pasa el viento y así crear una imagen poética.

Es por esa razón que este estudio insiste en que el acto sacrificial aparece siempre indefinido y sin representar alguna idea de lo religioso. Toda la filmografía de Tarkovski está lejos de representar una idea religiosa de la vida y es consecuencia de una simple observación en la que lo que se observa puede ser una conexión con lo divino o un simple hecho sin importancia, cada acto es al final de cuentas un simple salto de fe.

Sin embargo, también hay una constante en la idea del sacrificio que tiene el director y que se ve representada de manera más inmediata en la muerte de Gorchakov, una idea que anteriormente se había presentado en algunas escenas de *Andréi Rublev* y por supuesto en el sacrificio de Domenico, el héroe tarkovskiano debe estar convencido a entregar su propia vida con tal de trascender. El acto sacrificial pide a cada individuo la entrega total para poder acceder a un mundo que anteriormente le era desconocido, debe renunciar a su vida para salvar a los demás.

### 4.2.3 El sacrificio de Alexander

La escena comienza con un plano medio de una montaña de sillas, el protagonista Alexander entra al encuadre desde el fuera de campo y se arrodilla frente a ellas, intenta encender un fósforo, el viento lo apaga, lo enciende por segunda vez y con él prende fuego a las sillas. Desde ese momento es evidente que el personaje busca comenzar un incendio al interior de su casa, pero en él no existe la ansiedad del pirómano, todo su actuar demuestra una gran solemnidad, después mediante varios cortes que siguen el desplazamiento del personaje al interior del hogar podemos observar que lleva puesto un kimono y que aún se da tiempo para reproducir un casete con música oriental.

La melodía aparece en el primer plano sonoro de la escena mientras Alexander aún se permite reflexionar y observar por última vez su hogar e incluso beber un vaso de agua antes de bajar y contemplar el incendio. Hasta ese momento la escena ha durado tres minutos y se han hecho cuatro cortes, desde ahí Tarkovski decide filmarlo todo en un único plano con más de seis minutos de duración, en el que se conjuntan a casi todos los personajes de la película.

En un primer momento Alexander solo observa cómo su casa arde en llamas, cuando el fuego se incrementa el personaje comienza a alejarse del lugar, pero en el transcurso su familia llega desde lejos atraída por el humo que provoca el incendio. Su esposa, su hija, su psicólogo y la nana de su hijo corren hacia Alexander gritando en múltiples ocasiones su nombre, ante la pregunta “¿qué sucede?” él solo responde “no se enfaden, yo lo hice”, posteriormente cuando quiere explicar a su psicólogo Víctor la razón que lo llevó a realizar tal acto dice “¡No! ¡Silencio!” y cae de rodillas.



Hasta ese momento se puede dar una interpretación sobre la escena y un contexto al significado de tal acto, Alexander quema su casa porque anteriormente, ante la amenaza de un ataque nuclear prometió a Dios dejar todo lo que lo ataba al mundo si él regresaba todo a la normalidad, el sello de aquella promesa fue pasar una noche con María, una mujer que trabaja como empleada doméstica de su esposa y es conocida como La Bruja.

En esa escena reside gran parte de la acción del film y es una gran confrontación entre casi todos los personajes, al momento de que la familia se lamenta por el hogar perdido, Alexander corre a agradecer a María quien llega a presenciar el suceso y se provoca una pequeña pelea familiar. Sin embargo, como fue una constante también en las dos escenas analizadas anteriormente, Tarkovski mantiene indefinido el valor del acto, en tanto que puede significar que el personaje cumplió con la promesa divina y salvó a toda su familia de la muerte o que en realidad todo lo sucedido fue una simple locura del protagonista, quien en su ensimismamiento creó una realidad solo comprensible para él.

Esta indefinición llega aquí a su grado de mayor ambigüedad gracias al hecho de que en la misma escena se muestra a un grupo de enfermeros que acude al lugar para llevarse a Alexander al psiquiatra, ese momento está lleno de gran comicidad porque en su intento de capturar a Alexander los enfermeros erran en varias ocasiones y se convierte en una persecución con ecos del cine de Chaplin donde la comicidad descansa en el movimiento o el trazo actoral y en muy pocas ocasiones gracias al corte. Aún en esos instantes que supuestamente están alejados del universo del autor, se sigue entendiendo al cine a través del movimiento y su duración en el tiempo.

Así, huyendo de los enfermeros Alexander logra despedirse de cada uno de sus familiares antes de resignarse a subir a la ambulancia, ninguno de ellos muestra comprensión o agradecimiento por lo realizado, para ellos todo sigue su ritmo habitual, sin embargo, Otto, un amigo del protagonista que llegó casi al final de la escena, logra entender el porqué de tan inexplicable suceso cuando observa a María y después a Alexander apretándose la boca para que no pueda salir palabra alguna.

La importancia del sacrificio tarkovskiano es que el acto debe ser tan ilógico e insignificante que sus beneficios sean totalmente imperceptibles y eso se relaciona con la forma en la que se filma, no se presenta una catarsis en la que el héroe pueda restituir su imagen frente al mundo, sino que su sacrificio también involucra su renuncia a ser considerado un individuo consciente, en esta escena este factor es más evidente en el sentido en que el personaje puede continuar con su vida, pero debe dejar de lado su voz, esa que lo hacía alguien valioso para el mundo material.

En el aspecto sonoro es interesante que todo sonido está justificado dentro de la narración de la escena, sin embargo, en una parte aún con la casa ardiendo en llamas se logra escuchar el sonido de un teléfono, es común que en los largometrajes de Tarkovski ruidos de lo urbano se mezclen o invadan momentos circunstanciales de la película, como sucede en *Stalker*, o aquí mismo en donde el incesante sonido del fuego se ve interrumpido por ese inverosímil tono telefónico. Es en esas similitudes marcadas durante toda su filmografía que se puede decir que existe una tendencia sobre lo que significa el sacrificio y la forma en la que debe ser retratado, para Tarkovski lo importante no es tanto el significado del acto, sino que el humano esté dispuesto a realizarlo. El sacrificio como la prueba más grande de entrega a una idea.

### 4.3 La poética del sacrificio

Una fórmula que puede explicar en gran medida el modelo del sacrificio en la filmografía de Tarkovski es no definirse mediante ningún tipo de teología, ni de teleología; el acto sacrificial, aunque en primera instancia pueda parecerlo, no está vinculado a una forma religiosa y ni siquiera pragmática del sacrificio, el sujeto que cede su vida (en este caso Domenico, Gorchakov y de cierta forma Alexander) no es un modelo de pureza y ni siquiera se puede decir con total validez que su meta sea establecer un contacto con la divinidad.

En la poética de Tarkovski el sacrificio es más consecuencia de una voluntad de trascendencia que un contacto con lo divino, aún cuando se usen los símbolos principales del rito sagrado religioso, como el fuego, que es el símbolo de la purificación hebrea<sup>160</sup>; la imagen se mantiene alejada de simbolizar una sola cosa, al grado de que lo que se relata pueda ser la simple observación de un hecho sin importancia.

La concepción religiosa del sacrificio, desde las religiones antiguas, está siempre formulada como una idea de purificación mediante la violencia, como menciona Sergio Valverde en religiones como la olímpica griega, el judaísmo y el hinduismo el acto sacrificial es la reformulación religiosa del asesinato.

Es un concepto que evoluciona en las religiones reformadas como el cristianismo, que rechazan el derramamiento de sangre (aunque particularmente el cristianismo encuentra la salvación en un hecho tan sangriento como la crucifixión de

---

<sup>160</sup> *El sacrificio de Israel, el sacrificio de Cristo, el sacrificio de la Iglesia,*  
<https://drive.google.com/file/d/1ftGa1hJTHc5oqyFotM--Q5GwpiRrVsDm/view?usp=sharing>, 12-06-20.

Cristo) y entonces se puede hablar de un sacrificio interiorizado o autosacrificio en “donde el sacrificante es el mismo sacrificado”<sup>161</sup>.

Sin embargo, aunque en las religiones reformadas el sacrificio parezca una elección propia o una elección moral, el contacto con lo divino sólo se da por las vías sagradas, por ejemplo, en el cristianismo: “En la Biblia no es el hombre el que da en un sacrificio. Todo lo que en la Biblia es sagrado viene de Dios, lo da Dios. Él instituye tiempos sagrados, como el sábado y las fiestas de Israel, para que el hombre entre en ellos y esté cerca de Dios. Él da las sagradas escrituras, para que el hombre las medite y así esté con Dios”<sup>162</sup>, así la idea del libre albedrío está influida por lo divino, ya la misma intención del sacrificio de Abraham está determinada por eso.

En ese sentido el concepto de sacrificio en la filmografía de Tarkovski está completamente en las antípodas del concepto religioso, para él lo importante no está tanto en la manifestación sagrada de lo divino, como ya definimos en apartados pasados gracias al modelo de Eliade una de las principales características de lo sagrado es que también aparece en lo que se podría considerar profano.

Ese modelo no aparece solo en *Nostalgia* y *Sacrificio*, también en gran parte de sus otras películas, como en *Solaris* y *Stalker* en las que la aparición de lo divino no se da precisamente en lugares destinados a lo sagrado, tanto el planeta Solaris como la Zona son lugares casi profanos y Solaris es especialmente un lugar en donde lo simbólico queda anulado, todo precede al pensamiento; para Tarkovski lo valioso del

---

<sup>161</sup> *El sacrificio de Israel, el sacrificio de Cristo, el sacrificio de la Iglesia*, <https://drive.google.com/file/d/1ftGa1hJTHc5oqyFotM--Q5GwpiRrVsDm/view?usp=sharing>, 12-06-20.

<sup>162</sup> *El sacrificio cristiano como factor de exclusión*, <https://drive.google.com/file/d/1AbCUcH0LcHJHAuxiwLfHAb4qMSCgIJW-/view?usp=sharing>, 12-06-20.

sacrificio es que el ser humano pueda transgredir las barreras de su propia vida, que esté convencido de dar su vida por otro.

El ser humano es la base del ideal del sacrificio tarkovskiano, contrariamente a la teología cristiana (a la que comúnmente se relaciona la filmografía de Tarkovski, en particular por algunas menciones de versículos de la biblia en *Stalker*), en la que el sacrificio humano no tiene ningún valor después del derramamiento de la sangre de Cristo, así se menciona en Romanos 5: 7-9.

“Ciertamente, apenas morirá alguno por un justo; con todo, pudiera ser que alguno osara morir por el bueno. Mas Dios muestra su amor para con nosotros, en que siendo aún pecadores, Cristo murió por nosotros. Pues mucho más, estando ya justificados en su sangre, seremos salvos para la ira”. Desde una percepción religiosa el acto sacrificial es fundamental, pero no el del hombre, sino el de la divinidad.

En ese sentido, ya desligado el sacrificio tarkovskiano de cualquier fundamento religioso y por lo tanto de cualquier simbolismo, se puede ahondar en la consideración de la poética del sacrificio, que es la forma en la que se congenia una concepción autoral de la imagen cinematográfica y de la vida misma.

“Creo que alguien dispuesto a sacrificarse a sí mismo puede ser llamado un creyente”<sup>163</sup> dijo Tarkovski en una entrevista y a través de la fe, la capacidad del hombre para creer, el autor contrapone a cada uno de sus personajes a una lógica materialista, como si se tratara de un relato épico el héroe tarkovskiano crea su propio

---

<sup>163</sup> De Brantes, *op. cit.*, p. 180.

sistema de valores y con base en él decide entregarse a la realización de un acto completamente ilógico.

El héroe en estas películas procede de otro mundo, su idea de la vida es una que ya no es posible en el ritmo de vida de la producción capitalista, de la nostalgia se pasa al sacrificio mediante una priorización de la interioridad de los personajes, la locura es una contraposición a la razón de un mundo que se basa en lo material, es sumamente significativo que una película como *Nostalgia* se desarrolle en la oposición hogar ruso abierto a la espiritualidad y la Italia extranjera como entrada a occidente.

Es en ese sentido que la filmografía del autor también se contrapone a una idea pragmática del cine, en la que cada plano tiene equivalencia a un significado, en la que cada plano debe tener cierta duración. Tarkovski contrapone la acción a la inacción, el ritmo del montaje al ritmo interno, el realismo de la imagen por el de una voluntad poética que traspasa las barreras de la realidad mediante la ensoñación y el recuerdo.

Esa misma voluntad poética es la que logra que aún el acto más relevante de toda su obra, la quema de la dacha rusa, el lugar seguro por antonomasia para todos los personajes de sus películas; esté libre de cualquier lectura simbólica apresurada, porque la búsqueda del significado no es para Tarkovski un fin, sino un medio. Esto no da pauta para pensar a esta filmografía como improvisada o carente de importancia, sino que la poesía juega con esa ambivalencia entre el significado y el no significado (hay que recordar la relación que tiene el autor con el haikú).

La poética del sacrificio se puede entender como la observación del acto sacrificial eliminando, a través de la forma cinematográfica, cualquier rastro de religiosidad y estableciendo el acto como producto de una voluntad de trascendencia y transvaloración de los valores materiales del mundo contemporáneo, la vuelta a un tiempo en el que la principal tarea del arte era la búsqueda de lo espiritual. Un tiempo al que Tarkovski siempre alude ya sea mediante las composiciones de Bach o el legado poético soviético y el de su propio padre.

#### **4.3.1 Correspondencias entre Domenico, Gorchakov y Alexander**

Al inicio de *Sacrificio*, el personaje principal de la cinta Alexander cuida junto a su hijo las raíces de un árbol seco, mientras le cuenta la historia de un monje que sembró un árbol en un lugar inhóspito e inesperadamente después de tres años logró dar frutos, al terminar el relato conjetura que, si una persona realizara la misma acción diariamente y a la misma hora, algo cambiaría en el mundo.

Alexander, un actor retirado y al borde del final de su vida, que a cada momento manifiesta un gran temor ante la muerte (“La humanidad también está en el camino equivocado, un camino peligroso...¡Qué diferentes serían las cosas si pudiéramos dejar de tener miedo a la muerte!”) encuentra en esas palabras una suerte de resignación y la esperanza de realizar un cambio a través de la repetición de su monótona vida.

En un principio esa conjetura tiene un énfasis especial en la repetición del hecho, se resalta la perseverancia del monje, pero rumbo al final de la película en el que el riego del árbol es una tarea heredada de padre a hijo y la imagen es subexpuesta hasta mostrar una dedicatoria del Tarkovski director a su hijo que dice

“esta película está dedicada a mi hijo Andréi, con esperanza y fe”; la importancia de esa anécdota cambia, ahora radica en la fe de que el árbol pueda crecer y que ese acto en toda su insignificancia podrá cambiar el mundo.

En ese sentido, gran parte de la película remarca el hecho de que Alexander es un hombre que está en la búsqueda de realizar algo significativo. En muchos de los monólogos que le dice a su hijo (quien no puede hablar por una operación en la garganta), es evidente que su mayor frustración es no poder hacer algo para cambiar el estado actual de su vida y aunque en cierto sentido la película le brinda la oportunidad para hacerlo, no se le da la oportunidad del beneplácito del heroísmo, no sólo porque sea un sacrificio en silencio, sino porque es producto de una concepción de la vida que solo él comprende.

Es importante regresar a una idea de Frezzato que compara a los protagonistas de *Stalker* con Hamlet y Don Quijote de la Mancha, gracias a lo postulado por Iván Turguénev en el texto *Hamlet y Don Quijote*<sup>164</sup>.

Esa comparación toma forma gracias a que desde *Stalker* Tarkovski parece cambiar el estilo de retratar el interior de sus personajes, hay un interés dramático por representar la locura (como sinónimo de entrega total) y la duda interna, que bien puede remitir a los personajes de Shakespeare y Cervantes, autores a los que él mismo menciona como un ejemplo a seguir en *Esculpir el tiempo*, de hecho en ese libro expresó su deseo de dirigir una adaptación de *Hamlet*, que por su prematura muerte no logró suceder.

---

<sup>164</sup> Vid. *supra.*, p. 136.



La relación de los personajes de Tarkovski con Hamlet y Don Quijote es de relevancia porque se podría decir que, en Alexander, el protagonista de *Sacrificio*, convive un poco de la personalidad de esos dos personajes literarios, un parecido revelado a través de la implementación del monólogo como un recurso dramático y de un comportamiento consecuencia de la locura quijotesca.

Alexander al igual que el personaje de Cervantes está dispuesto a entregar su vida por un acto que solo él comprende, una realidad que solo él conoce, Tarkovski trabaja con la concepción cervantina del héroe y es por eso que el acto sacrificial de la quema de la *dacha* rusa no se revela completamente como la salvación del mundo. El autor se acerca a una concepción del Quijote que como escribe Turguénev, no solo considera al personaje como una suerte de bufón (el “quijotismo” en Rusia equivale a eso), sino que reconoce “el elevado principio del autosacrificio, captado en una vertiente exclusivamente cómica”<sup>165</sup>.

Otro rasgo interesante que tiene Alexander es su lado más cercano a Hamlet, las divagaciones anteriores a su acto sacrificial demuestran un gran descontento con su interior y un pesimismo sobre el futuro de la raza humana, es un lado de su personalidad que aludiendo de nuevo a Turguénev podría describirse de esta forma: “se flagela con entusiasmo, de manera exagerada, se analiza a sí mismo sin descanso, bucea incesantemente en su interior, conoce en todo detalle cada una de sus faltas, las desprecia, se desprecia a sí mismo; y al mismo tiempo, puede decirse, vive, se alimenta de ese desprecio”<sup>166</sup>, un desprecio que lo lleva a autosacrificarse.

---

<sup>165</sup> *Hamlet y Don Quijote*, <https://www.nuevarevista.net/libros/hamlet-y-don-quijote/>, 17-06-20.

<sup>166</sup> *Hamlet y Don Quijote*, <https://www.nuevarevista.net/libros/hamlet-y-don-quijote/>, 17-06-20.

Esa misma hipótesis, pero dividida ahora en dos personajes, puede encontrarse en la película *Nostalgia* a través de Domenico y Gorchakov, en el sentido de que el primero puede ser la gran ejemplificación del Quijote y el segundo la de Hamlet. *Nostalgia* podría entenderse como una problematización de la fe y *Sacrificio* como una demostración de esta, el modelo más avanzado del héroe tarkovskiano aparece en esta última película, en ese sentido, Alexander es consecuencia de las personalidades de Domenico y Gorchakov, la combinación de la locura dispuesta a sacrificarse por una idea del mundo y el pesimismo del hombre moderno que no encuentra lugar para creer.

Es por eso que los actos sacrificiales son tan parecidos entre sí, porque todos están encaminados a demostrar la idea de Tarkovski sobre esa fe capaz de renunciar a todo, por lo que, tanto Gorchakov como Domenico, dos modelos de personalidades tan distintos son solo un complemento del otro, por ejemplo, en un momento de la película *Nostalgia*, a través de una imagen onírica, cuando Gorchakov se mira al espejo aparece el rostro de Domenico.

En realidad, toda la filmografía de Tarkovski (como también se mencionó en el estudio de cada película) es un ir y venir sobre los mismos conceptos e incluso sobre situaciones similares, por ejemplo, Domenico mantiene encerrada a su familia durante siete años por el temor del fin del mundo, ese mismo temor por el fin del mundo es el que lleva a Alexander a quemar su casa, un acto entendible dentro de la idiosincrasia del personaje, pero inexplicable en un sentido pragmático o lógico.

La locura en estos dos personajes de Tarkovski no es una locura psiquiátrica que necesita de atención médica (aunque el final de *Sacrificio* le brinde ese futuro al

protagonista), sino que, es una locura que está relacionada a la de los *yurodivy* o incluso, como marca Zizek, a la representada en la célebre novela *El Idiota* de Dostoievski a través del personaje del Idiota, personajes sabios que razonan de otra forma. El mismo Gorchakov evidencia esta concepción de Domenico cuando dice que personas como él están más cerca de la verdad o al aceptar que “no está loco, sólo tiene fe”, la locura de estos personajes está motivada completamente por la fe.

Una vez más debemos volver a que la fe en la filmografía de Tarkovski se presenta como la cualidad del hombre para trascender los valores materiales, para creer que un simple acto podrá cambiar todo el estado del mundo. Sin duda es una visión extraña de esta, porque no tiene relación con algún sistema de valores religiosos y principalmente porque el acto de fe no tiene una representación sagrada, por eso es imposible distanciar completamente a la fe de la locura.

Quizá el caso de Gorchakov sea el más especial dentro de los tres personajes, él nunca renuncia completamente a la razón, incluso en los últimos instantes aún continúa analizando su situación y anhelando su regreso a casa, pero en el último momento logra trascender su ensimismamiento y dejarse guiar por la petición de Domenico. El acto sacrificial de Gorchakov procede de la misma fe/locura que los de Alexander y Domenico.

Finalmente, se puede establecer que a través de estos tres personajes se hace patente un concepto que ya estaba presente incluso desde las primeras películas de Tarkovski, en personajes como Iván y Andréi Rublev; que en estas dos películas llega a su mejor ejemplificación: el del autosacrificio.

### 4.3.2 Disertaciones finales

Como he tratado de explicar, la poética del sacrificio (un concepto creado desde y para el análisis de este trabajo) se inscribe dentro de una idea que piensa a la imagen cinematográfica como un vehículo de poesía y no solo de significados e historias. Una idea que piensa al cine más allá de lo que se conoce como lenguaje cinematográfico, en la que el fin es casi siempre un inicio.

Este concepto de poética del sacrificio se ejemplifica en la forma de retratar los actos sacrificiales de los personajes de Domenico, Gorchakov y Alexander, sacrificios que están fuera de una concepción dramática y que desafían una forma de ver el cine e incluso, de ver la vida.

La poética cinematográfica de Tarkovski, que utiliza planos de larga duración para observar la incidencia del paso del tiempo en la película, busca evadir el simbolismo y borrar cualquier rastro teológico y teleológico, en ese sentido, no es azaroso que el autor haya manifestado su fascinación por el haikú y es que al igual que esta forma poética japonesa su cine expresa tanto que es imposible captar su significado final.

Hablo de borrar el simbolismo porque, aunque ciertamente su cine usa elementos que se podrían categorizar como simbólicos, no tienen una lectura unívoca y esto se relaciona con lo teológico, porque, aunque se hable de sacrificio este acto nunca es sacralizado mediante los símbolos sagrados de religión alguna. Es interesante el caso del fuego, que en la cosmovisión judeocristiana puede ser un símbolo de purificación y que está presente en los tres actos sacrificiales que analizo, pero no se puede establecer que el fuego funcione como purificación, ni que el acto

cumpla con las características del sacrificio judeocristiano, no hay alusión a la unión sagrada del Dios judío con el ser humano, que se da mediante la Biblia.

También se habló de un desafío a una teleología en el sentido de que en el cine (aún en el cine actual) hay un culto a los finales explicativos y que no dejan cabos sueltos, en Tarkovski no hay una sola explicación para lo sucedido, todo se mantiene en una cierta ambigüedad, cuando los actos sacrificiales podrían ser interpretados como la salvación del mundo (más explícitamente en *Sacrificio*) o un acto consecuencia del insano comportamiento de los personajes; pero principalmente porque no se representa al sacrificio en su fin más inmediato, que es el del contacto con una divinidad, sino como el de una voluntad de entrega total.

Este concepto de poética del sacrificio no tiene solamente implicaciones filosóficas o antropológicas, sino que es en realidad toda una fórmula cinematográfica, tanto en un nivel técnico como filosófico, e incluso temático; una forma de pensar a la imagen cinematográfica en todas sus cualidades expresivas (tiempo-sonido-espacio) sin dejar de lado las comunicativas, es decir, el concepto de poética del sacrificio ejemplifica la forma en la que Tarkovski conjunta su idea sobre el cine, el arte y la vida, no es casualidad que en sus escritos en *Esculpir el tiempo* conjeture que el artista debe estar dispuesto al sacrificio.

Es a tal grado la importancia de este concepto que se podría decir que también aparece en cineastas contemporáneos que son ampliamente deudores de Tarkovski, como es el caso del turco Nuri Bilge Ceylan y su película *El peral silvestre*. En esta película también están presentes problemáticas familiares, temáticas religiosas e incluso ese acto incomprensible en el que se sumerge el protagonista rumbo al final

de la película y que hereda de su propio padre: cavar un pozo en un lugar donde se sabe que no hay agua. Todo representado desde una lógica poética que también se sirve en mayor medida de planos de larga duración y una priorización de lo emotivo sobre lo dramático.

Estas disertaciones finales tienen el objetivo de establecer que la poética del sacrificio es una conceptualización cinematográfica que trasciende a planos filosóficos y antropológicos, como lo hace la misma teoría del cine de Tarkovski. Estas páginas que en su totalidad intentaron un estudio de la filmografía de Andréi Tarkovski, tuvieron la finalidad de analizar cómo la poética de este autor encamina a una reflexión sobre el cine y cómo este puede trascender las barreras de lo que se conoce como lenguaje cinematográfico y los códigos narrativos para tocar temas tan profundos como el sacrificio humano y la fe, sin que lo religioso se convierta en una sobredeterminación.

## Conclusiones

El final de este trabajo puede dar varias conclusiones, cada uno de estos capítulos tuvo el propósito claro de establecer por qué el cine es motivo de interés para un análisis como este, qué se puede entender como poética del cine, cómo esa poética se ejemplifica en la filmografía de Andréi Tarkovski y finalmente, cómo la poética del autor se relaciona con el sacrificio, entendido desde una perspectiva alejada de cualquier religión.

En el boceto de este proyecto, fueron tres los objetivos, uno general y dos particulares. El primero y más grande fue definir cómo actúan la poesía y el sacrificio en las cintas *Nostalgia* y *Sacrificio* dirigidas por Andréi Tarkovski; el segundo fue, definir el concepto de poesía en el cine; y el tercero, establecer un rasgo común de acción entre los personajes principales de las dos cintas escogidas.

Ya concluida la redacción de este ensayo, se puede dar parte que cada uno de los apartados cumple con una función para cada uno de los objetivos. Tanto el primer capítulo como el segundo se orientan a definir el concepto de poesía del cine, el tercero define lo que hemos llamado poética del autor y encamina el análisis hacia el concepto del sacrificio, mientras el cuarto enlaza el concepto de poesía en el cine y el de sacrificio mediante tres escenas en las que participan los personajes principales de las películas, que, por lo tanto, establece un rasgo común de acción.

Aunque parezca que cada temática está fragmentada, ahondar en una significa también profundizar en la otra, cada concepto se sucede de tal forma, que el resultado final es solo una continuación del primer esbozo, no se podría hablar de una poética

del sacrificio sin definir el concepto de poesía del cine y este concepto no tendría valía al interior del trabajo si no fuera para definir la poética del sacrificio.

En ese sentido, creo que los tres principales objetivos se han cumplido al establecer que la poética del cine no es un vínculo del cine con la literatura, sino con una forma de percibir la realidad y la imagen cinematográfica, de usar esta última en todas sus cualidades expresivas, para dar la impresión similar a la de un poema: la de la simple observación de un hecho tal vez sin importancia, que parece captar un secreto hasta ahora desconocido. Una idea del cine que escapa incluso al lenguaje cinematográfico.

También al establecer que el rasgo común entre los personajes corresponde a la visión de Tarkovski de la locura, que procede de una tradición presente en el *yuródivy* e incluso de uno de los personajes literarios preferidos del autor: el Quijote; pero sobre todo porque los tres representan la perfecta ejemplificación de la entrega total por una idea, la del sacrificio.

Finalmente, porque esos hallazgos no solo se cimentaron en una búsqueda de referencias culturales, sino que encontraron su mayor ejemplificación en las escenas finales de *Nostalgia* y *Sacrificio*, tres escenas filmadas de una forma tan parecida que no podría ser consecuencia del azar. Tres escenas que conjuntan toda una idea de la vida y del cine.

Sin embargo, reducir el presente trabajo a solo lo estipulado en esos tres objetivos sería ignorar completamente otro de los hallazgos que creo importantes, el romper con un prejuicio que se tiene normalmente de la filmografía de Tarkovski, y es el de ser un cine religioso. Si bien es cierto que la religión judeocristiana aparece constantemente en su obra, como en la lectura de pasajes bíblicos en *Stalker* o las



constantes referencias al arte sacro de esa religión, el cine del autor no es la demostración de una fe, sino la problematización de ella.

Lo que para un hombre religioso es la solución, una fe ciega que sea precisamente la convicción de lo que no se ve, la certeza de lo que se espera como dice Romanos 11:11; para Tarkovski es un problema que representa un constante sufrimiento, una capacidad humana que se sitúa más allá de cualquier materialismo y que, por lo tanto, es inentendible y opuesta al ritmo de vida de su época. El que tiene fe, en su cine sufre y se sacrifica, nunca espera, como sí sucede en otros filmes teológicos como *El diario de un cura rural* de Bresson o su opuesto y contemporáneo nuestro, *First Reformed* de Paul Schrader, en el que la fe es un castigo.

Son esas las conclusiones que llevan a pensar en la existencia de una poética del sacrificio y que también vinculan el cine de Tarkovski como una influencia para realizadores contemporáneos, como el ya mencionado Nuri Bilge Ceylan.

Como cualquier trabajo que se considere analítico, este es consciente de sus alcances y limitaciones, por ejemplo, en él se implementó un análisis formal sobre las tres escenas sacrificiales, pero no se profundizó en develar el significado de cada movimiento de cámara o cualquier análisis exclusivamente cinematográfico porque eso hubiera significado perder el estilo ensayístico y establecer la visión de que el concepto poética del sacrificio es sólo analizable desde una perspectiva puramente cinematográfica, rechazando una tradición, grandemente enriquecida por las ciencias sociales, en la que el cine es objeto de un análisis multidisciplinario, este trabajo es consecuencia de ella y todo lo planteado en él no tendría valía fuera de lo multidisciplinario.

## Referencias

### Bibliográficas

**Angenot Marie**, *et. al.*, *Teoría literaria*. Isabel Vericat Nuñez. México. Siglo veintiuno editores. 1993. p. 23.

**Argentieri Mino**, “*L’opera cinematografica*”, en *Per Andrej Tarkovskij: atti del convegno*. Italia: Centro Sperimentale di Cinematografia. 1987. 11-21, p. 11.

**Bachelard Gastón**, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Kristina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 12.

**Balázs Béla**, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Enric Vázquez, España, Editorial Gustavo Gili, 1978, pp. 28-31

**Bazin André** *cit. pos.*, Riambau Esteve, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, España, Paidós, 1998, p. 25.

\_\_\_\_\_, *¿Qué es el cine?* López Muñoz José Luis. España: Ediciones RIALP. 2000. p. 29.

**Borelli Sauro**, *Il cinema dei Desideri*, Italia: Grafici Associati, 1980, p. 82.

**Bresson Robert**, *Notas sobre el cinematógrafo*, Saúl Yurkiévich, México, Ediciones ERA, 1979, p.10.

**Buttafava Giovanni**, “*La critica sovietica: consensi e dissensi*”, en *Per Andrej Tarkovskij: atti del convegno*. Italia: Centro Sperimentale di Cinematografia. 1987. 23-31, p. 28.

**Capetillo Manuel**, *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andréi Tarkovski*, México, Laberinto Ediciones, 2010, p. 20.

**Carmona Ramón**, *Cómo se comenta un texto fílmico*, México, REI Editorial, 1993, p. 50.

**Casetti Francesco y Di Chio Federico**, *Cómo analizar un film*, Carlos Losilla, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1991, pp. 278.

**Chion Michel**, *El sonido: Música, cine y literatura*, Enrique González, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, p. 286.

**De Brantes Charles**, “*Faith is the only thing that can save man*” en Gianvito J., *Tarkovsky Interviews*, Estados Unidos de América, University Press of Mississippi, 2006, pp. 178-188, p. 180.

**Deleuze Gilles**, *La imagen-movimiento*, Irene Agoff, España, Paidós Comunicación, 1984, p. 14.

\_\_\_\_\_, *La imagen-tiempo*, Irene Agoff, España, Paidós Comunicación, 1987, pp. 64-65.

**Frezzato Achille**, *Andrei Tarkovskij*, Italia, La nuova Italia, 1977, pp. 10-11.

**García Tsao Leonardo**, *Andréi Tarkovsky*, México, Universidad de Guadalajara, 1998, p. 73

**Garroni Emilio**, “*Contenido y significado en la obra cinematográfica*” en Della Volpe Galvano, *Problemas del nuevo cine*, España, Alianza Editorial, 1971, 78-109, pp. 102.

**Gómez Santiago**, *El cine en busca de sentido*, Colombia, Universidad de Antioquia, 2010, p.3.

**Guerin Anne**, *El relato cinematográfico*, Carlos Roche, España, Paidós Comunicación, 2004, p. 10.

**Heidegger Martin**, *Arte y Poesía*, Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 2° ed., 1973, p. 31.

\_\_\_\_\_, *El ser y el tiempo*, José Gaos, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2° ed, 2009, pp. 479.

**Kandinsky Wassily**, *Cursos de la Bahaus*, España, Alianza Editorial, 1987, p. 14.

**Martin Marcel**, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa Editorial, 5° ed., 2002, pp. 47-50.

**McKee Robert**, *El guión*, España, Alba Editorial, 2009, p. 56.

**Mengs Antonio**, *Stalker La metáfora del camino*. España: Ediciones RIALP. 2004. p. 16.

**Metz Christian**, *Psicoanálisis y cine*. Josep Elías. España. Editorial Gustavo Gili. 1979. pp. 11-12.

**Oubiña David**, *Filmología. Ensayos con el cine*, Argentina, Ediciones Manantial, 2000, p. 224.

**Pasolini Pier Paolo.** *“Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad”*. Della Volpe Galvano. *Problemas del nuevo cine*. España. Alianza Editorial. 1971. 61-76. p. 70.

**Pinel Vincent,** *El montaje*, Carles Roche Suárez, España, Paidós, 2004, p. 18.

**Pliego Miguel,** *Andréi Tarkovski*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 5.

**Rapisarda Giusi** (Coordinador), *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del actor excéntrico*, Dolores Cantieri y Giovanni Cantieri, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 13.

**Riambau Esteve,** *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, España, Paidós, 1998, p. 27.

**Rohmer Eric** *cit. pos.*, Riambau Esteve, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, España, Paidós, 1998, p. 45.

**Sánchez Biosca Vicente,** *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 242.

**Schrader Paul,** *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson y Dreyer*, Breixo Viejo Viñas, España, Ediciones JC, 1972, pp. 23-26.

**Sobreviela Ángel,** *Andréi Tarkovski de la narración a la poesía*, España, Fancy Ediciones, 2003, p. 91.

**Stam Robert,** *Teoría del cine. Una Introducción*. Carlos Roche Suárez. España. Paidós. 2001. p. 25.

**Tarkovski Andréi.** *Esculpir el tiempo.* Miguel Bustos García. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1993. p. 69.

**Totti Gianni,** “*La obra y el sentido*”, Della Volpe Galvano en *Problemas del nuevo cine*, España, Alianza Editorial, 1971, 143-167, pp. 165-166.

**Tsurumi Shunsuke,** *Ideología y literatura en el Japón moderno.* México. Colegio de México. 1980. p. 75.

**Zizek Slavoj,** *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio,* España, Debate, 2006, p. 122.

**Zubiaur Carreño Francisco,** *Historia del cine y de otros medios audiovisuales,* España, EUNSA Ediciones., 1999, pp. 32-33.

## Hemerográficas

**Marshall Herbert,** *Andréi Tarkovsky's The Mirror, Sight and Sound,* Spring 1976, pp. 92-95.

## Videográficas

*El espejo, Zérkalo,* Andréi Tarkovski, Erik Waisberg, Digital, 106 min, Unión Soviética, Mosfilm, 1975.

*Nostalgia,* Nostalghia, Andréi Tarkovski, Producción RAI, DVD, 130 minutos, Italia, RAI, 1982.

## Cibergráficas

“*Algunas observaciones sobre el lenguaje poético*”, <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1095/1093>, 4-12-2019

“*Andréi Tarkovski: La Infancia de Iván*”. <https://www.espinof.com/criticas/andrei-tarkovski-la-infancia-de-ivan>, 19-03-20.

“*Andrey Tarkovski International Institute*”, Información, Facebook, <https://www.facebook.com/A.TarkovskyOfficial>, 03-01-2020.

“*Arte como lenguaje*”, [http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/2182/Renato6.pdf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/2182/Renato6.pdf), 17/10/2019.

“*Cine de poesía contra cine de prosa*”, <https://drive.google.com/file/d/10mSI3zDEmiqx5R74xNdZPo55vhjTGeo/view?usp=sharing>, 03/03/2019.

“*Discurso de bienvenida en honor a Pablo Neruda*”, <https://www.neruda.uchile.cl/critica/discnparra.html#:~:text=La%20verdadera%20seriedad%20es%20c%C3%B3mica.,dejar%20pasar%20tan%20espl%C3%A9ndida%20oportunidad.>, 09-06-20.

“*El cine, arte del espacio*”, <https://t.co/XaMJCrQjK8?amp=1>, 18-01-20.

“*El falsete del tiempo: Marina Tsvetáieva*”, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2703032.pdf>, 11/12/2019.

*“El rostro de dios”*, <https://www.elantepenultimomohicano.com/2014/07/andrei-rublev-1966.html>, 25-03-20.

*“El sacrificio cristiano como factor de exclusión”*,  
<https://drive.google.com/file/d/1AbCUcH0LcHJHAuxjwLfHAb4qMSCglJW-/view?usp=sharing>, 12-06-20.

*“El sacrificio de Israel, el sacrificio de Cristo, el sacrificio de la Iglesia”*,  
<https://drive.google.com/file/d/1ftGa1hJTHc5oqyFotM--Q5GwpiRrVsDm/view?usp=sharing>, 12-06-20.

*“Esbozo de una psicología del cine”*, <https://www.letraslibres.com/vuelta/esbozo-una-psicologia-del-cine>, 19-04-21.

*“Hamlet y Don Quijote”*, <https://www.nuevarevista.net/libros/hamlet-y-don-quijote/>, 17-06-20.

*“Entrevista a Andrej A. Tarkovskij Jr. sul film ANDREY TARKOVSKY. A CINEMA PRAYER”* <https://www.youtube.com/watch?v=nWL8MLvlwtU>, 03-01-2020.

*“La Audiovisión”*,  
<https://ia902601.us.archive.org/6/items/LaAudiovisionMichelChion/la%20audiovisio%CC%81n%20-%20michel%20chion.pdf>, 30-01-20

*“La Infancia de Iván de Andréi Tarkovski, crítica de la película de Jean Paul Sartre”*,  
<http://espina-roja.blogspot.com/2014/10/la-infancia-de-ivan-de-andrei-tarkovski.html?m=1>, 19-03-20.



*“La lingüística y los estudios literarios (una introducción a la poética de Roman Jakobson)”*, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/9178c823-d711-4718-88c1-c6e75b028abd>, 4-12-2019

*“Lo sagrado y lo profano”*, [https://kupdf.net/download/lo-sagrado-y-lo-profano\\_5af543dce2b6f5565eb26b56\\_pdf](https://kupdf.net/download/lo-sagrado-y-lo-profano_5af543dce2b6f5565eb26b56_pdf), 16-05-20.

*“Poética del rostro en Nostalgia de Andréi Tarkovski: el monólogo de Andréi Gorchakov”*, [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n13/Articulos/A5\\_Seoane-Poetica-del-rostro-en-Nostalgia-de-Andrei-Tarkovski-el-monologo-de-Andrei-Gorchakov.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n13/Articulos/A5_Seoane-Poetica-del-rostro-en-Nostalgia-de-Andrei-Tarkovski-el-monologo-de-Andrei-Gorchakov.pdf), 20-04-2020.

Movies in 5 minutes, *“A tribute to Andrei Tarkovski”*, <https://www.youtube.com/watch?v=zQVM3347iew&t=101s>, 16-05-20.

## Anexos

### El Sacrificio de Domenico

1) <b>Título</b> Nostalgia	2) <b>Director, Año</b> Andréi Tarkovski, 1982	3) <b>Formato</b> 35 milímetros
4) <b>Time code (In-Out)</b> 00.04.50	5) <b>Título/ Descripción de la secuencia</b> El Sacrificio de Domenico/ Domenico da un discurso ante una multitud y después termina prendiéndose fuego	6) <b>Número de planos en la secuencia</b> 11
<p>7) <b>¿Qué pasa en esta secuencia a nivel narrativo?</b></p> <p>El personaje de Domenico (Erland Josephson) da un discurso a una multitud desde lo alto de una estatua, en él habla sobre el mal que aqueja al mundo y la ceguera del hombre moderno al no darse cuenta que, si sigue de esa forma camina hacia su propia destrucción, de pronto comienza a rociarse gasolina mientras pide a unos ayudantes que enciendan la música. La música falla, Domenico recita un poema y después prende un encendedor, su cuerpo comienza a arder lentamente, un hombre lo imita desde la parte baja de la estatua, su perra Zoé ladra desconsoladamente, Eugenia llega corriendo y presencia cómo Domenico cae de la estatua y en el suelo, con todo su cuerpo cubierto de llamas, grita de dolor.</p>		
<p>8) <b>¿Qué papel juega esta secuencia en la totalidad de la película? (i.e., arranque, desarrollo, clímax, desenlace, presentación de patrones/motivos)</b></p> <p>La escena juega como un desenlace en el sentido de que es el final de la vida de Domenico y que su sacrificio antecede al del personaje protagonista Gorchakov, que es la escena final de la película. Este acto es prueba de toda la idiosincrasia del personaje, quien es considerado un loco por todos quienes lo rodean, es un acto que repleto de fe por adquirir un significado de salvación, de demostración de una entrega total por una idea del mundo.</p>		

9) **En un párrafo describe el tema (significado implícito) de la película.**

El significado implícito de la película es en primera instancia el de la nostalgia por la tierra natal, pero es también la de un mundo abierto a lo espiritual, entendido como lo no percedero, como lo contrario a la cultura del consumo occidental. En múltiples ocasiones Tarkovski evidenció a lo largo de su obra la falta de fe del hombre moderno, que se manifestaba en momentos en que aún en contacto con lo divino (*Solaris*, *Stalker*) no le era posible creer, en *Nostalgia* no hay un contacto posible con la divinidad, pero Domenico cree y Gorchakov ve en él y sus enseñanzas (él le pide que cruce la alberca con una vela) una forma de trascender lo material, para ello el hombre debe sacrificar su propia vida.

<p>10) <b>Cinematografía</b> (encuadre, posición de la cámara, movimiento de cámara, fuera de cámara, color)</p> <p>La escena usa en su mayoría planos medios y planos generales con movimientos de cámara como el travelling. También se vale del campo-contracampo, la escena está filmada totalmente en color.</p>	<p>Describe la manera en la que los elementos formales contribuyen a la comprensión del tema identificado.</p> <p>Como es habitual en la filmografía de Tarkovski, la cinematografía tiene el propósito de mostrar un hecho en su duración en el tiempo. Los planos medios y generales sirven para retratar la acción de la escena y mediante el travelling registrar la movilidad del personaje, en esta escena, en la que Domenico le habla a un público se usa el campo-contracampo para registrar la reacción de los sujetos que lo rodean, incluso la de su perra al momento de que este cae en llamas.</p>
<p>11) <b>Puesta en escena</b> (Uso de escenografía, atrezzo, iluminación)</p> <p>La iluminación es natural, la puesta en escenas es la de una plaza pública, el personaje principal sube a una estatua de un caballo para decir un discurso.</p>	<p>Significado:</p> <p>En esta escena Tarkovski no enfatiza tanto en la puesta en escena como en otras ocasiones y el principal mérito de ella es pasar completamente desapercibida, para que la ejecución se completamente realista o naturalista.</p>

<p>12) <b>Edición</b> (Raccord, tiempos, ritmo, patrones gráficos, continuidad, transiciones)</p> <p>El tiempo y el ritmo de la escena depende casi completamente del tiempo impregnado en el plano y no en la edición, solo en algunas ocasiones se usa el campo-contracampo que es un recurso de montaje.</p>	<p>Significado:</p> <p>El ritmo de esta escena depende, como casi toda la película, del ritmo interior del plano, del tiempo adherido al momento de filmación, sin embargo, hay un momento en que mediante varios campo-contracampo Tarkovski le da un ritmo a la escena que consiste en cómo los demás observan el sacrificio de Domenico.</p>
<p>13) <b>Sonido</b> (efectos de música, diálogo, intensidad, tópicos)</p> <p>El sonido en Tarkovski es en su mayoría diegético, en la escena el personaje de Domenico da un fuerte discurso para manifestar su idea de la vida, posteriormente pide que enciendan la música, esta falla en una primera instancia, después solo se puede oír una parte de la novena sinfonía entre cortada.</p>	<p>Significado</p> <p>El sonido en la escena funciona como en toda la filmografía de Tarkovski, no hay un reforzamiento de la imagen a través de él, sino que los dos se conjuntan y adquieren unidad a través del tiempo. Las palabras de Domenico, pese a su importancia en la estructura del film tienen la misma importancia sonora que el ruido de alrededor, también la supuesta falla de la música evita un engrandecimiento del acto, nunca aparece como un reforzador del sentimiento.</p>

<p>14) <b>¿Cómo refleja esta película las convenciones de su género? (referencia a un contexto histórico-temporal concreto)</b></p> <p><i>Nostalgia</i> no puede ser entendida dentro de ningún género cinematográfico convencional, puede que por su forma pueda ser agrupada dentro de lo que se conoce como cine poético, fenómeno al que se adhiere de buena manera porque en ocasiones olvida cualquier aspecto narrativo, para priorizar en el aspecto expresivo de la imagen, esta funciona como una apertura a diferentes degradados de la realidad.</p>
--

## El sacrificio de Gorchakov

1) <b>Título</b> Nostalgia	2) <b>Director, Año</b> Andréi Tarkovski, 1983	3) <b>Formato</b> 35 milímetros
4) <b>Time code (In-Out)</b> 00.09.17	5) <b>Título/ Descripción de la secuencia</b> El sacrificio de Gorchakov/ Gorchakov intenta cruzar la alberca con una vela encendida	6) <b>Número de planos en la secuencia</b> 3
<p>7) <b>¿Qué pasa en esta secuencia a nivel narrativo?</b></p> <p>Después de que Domenico se lo pidiera, Alexander Gorchakov trata de cruzar la alberca del monasterio (el hotel donde se hospeda) con una vela encendida, lograrlo le tomó tres intentos. Cuando concluyó el acto, cae desfallecido.</p>		
<p>8) <b>¿Qué papel juega esta secuencia en la totalidad de la película? (i.e., arranque, desarrollo, clímax, desenlace, presentación de patrones/motivos)</b></p> <p>La escena es un desenlace, pues es el sacrificio final del personaje, que ve en la realización de ese acto una forma de llevar su vida más allá de la pesadumbre cotidiana, paradójicamente representa también su muerte. El acto se encuentra fuera de cualquier lógica y por eso adquiere relevancia en el mundo de Tarkovski, que se encuentra lejos del pragmatismo occidental, es ante todo un desafío a esa forma de ver la vida.</p>		
<p>9) <b>En un párrafo describe el tema (significado implícito) de la película.</b></p> <p>El significado implícito de la película es en primera instancia el de la nostalgia por la tierra natal, pero es también la de un mundo abierto a lo espiritual, entendido como lo no percedero, como lo contrario a la cultura del consumo occidental. En múltiples ocasiones Tarkovski evidenció a lo largo de su obra la falta de fe del hombre moderno, que se manifestaba en momentos en que aún en contacto con lo divino (<i>Solaris</i>, <i>Stalker</i>) no le era posible creer, en <i>Nostalgia</i> no hay un contacto posible con la divinidad, pero Domenico cree y Gorchakov ve en él y sus enseñanzas (él le pide que cruce la alberca con una vela) una forma de trascender lo material, para ello el hombre debe sacrificar su propia vida.</p>		

<p>10) <b>Cinematografía</b> (encuadre, posición de la cámara, movimiento de cámara, fuera de cámara, color)</p> <p>La cinematografía de la escena es un travelling de larga duración que retrata el desplazamiento del personaje por la alberca vacía.</p> <p>Posteriormente el encuadre se cierra de un plano general a uno de detalle de la vela al otro lado de la alberca.</p> <p>Mediante un travelling se muestra la reacción de varias personas a la caída de Gorchakov.</p> <p>Los colores de la escena oscilan en tonalidades grises.</p>	<p>Describe la manera en la que los elementos formales contribuyen a la comprensión del tema identificado.</p> <p>La cinematografía, como es algo común de la obra de Tarkovski, se orienta en gran medida en las vertientes de espacio-tiempo, el travelling ida y vuelta de la escena es el más largo en la obra del autor. A través de él registra las fallas del personaje, así un acto sacrificial orientado por una supuesta voluntad espiritual no es retratado con sacralidad, sino como consecuencia de múltiples errores.</p> <p>Los colores de la película también evitan cualquier tipo de simbolismo al no valerse de tonalidades brillosas, sino grises o casi sepias, en ese sentido la escena enfatiza más la entrada al estado psicológico y espiritual del personaje, que la propia significación del acto.</p>
<p>11) <b>Puesta en escena</b> (Uso de escenografía, atrezzo, iluminación)</p> <p>La escena se desarrolla en una alberca vacía, la escenografía da un tono desolador al ambiente gracias a los charcos, el vapor, las paredes con hongos, las escaleras viejas. En la iluminación se usa principalmente luz natural.</p>	<p>Significado:</p> <p>En múltiples ocasiones Tarkovski declaró que la puesta en escena no debía de seguir solamente un impulso realista, sino evocar a un estado interior, en ese sentido, la puesta en escena del momento que analizamos se conjunta con el estado interior de Gorchakov, que al igual que la atmósfera se encuentra en ruinas.</p>

<p>12) <b>Edición</b> (Raccord, tiempos, ritmo, patrones gráficos, continuidad, transiciones)</p> <p>La edición de la escena es prácticamente nula, pues se desarrolla principalmente en un travelling de ida y vuelta de nueve minutos, para después realizar un corte que capta un hombre corriendo para auxiliar a Gorchakov, la escena culmina con el plano de detalle de una vela encendida.</p>	<p>Significado</p> <p>El principal significado de la edición se da en su ausencia, prescindir de ella involucra una poética que reside en que el cine es un arte de la tensión y cohesión del tiempo, el espacio y el sonido; y no solo una técnica del cambio de planos.</p>
<p>13) <b>Sonido</b> (efectos de música, diálogo, intensidad, tópicos)</p> <p>En la escena se resaltan los sonidos de los pasos del personaje, de gotas de agua que caen a lo lejos, del viento que mueve estructuras metálica y apaga dos veces la vela que lleva Gorchakov. Al final de la escena comienza a sonar una música extradiegética que es una mezcla entre una composición clásica y cantos populares soviéticos.</p>	<p>Significado</p> <p>Como menciona Michel Chion en <i>La Audiovisión</i>, los sonidos en Tarkovski actúan de una forma diferente a lo habitual, parece que están en otro lado, en esta escena en específico, todo lo hace más dramático a través de los sonidos de una gota de agua y del énfasis en los pasos de Gorchakov, posteriormente cuando el personaje logra su objetivo, suena una canción que es una combinación entre una sinfonía de Verdi y un canto popular soviético, que no es solo una forma de engrandecer la tonalidad sentimental de la escena, sino la apertura a otro mundo, en el que el protagonista regresa a casa.</p>

**14) ¿Cómo refleja esta película las convenciones de su género?  
(referencia a un contexto histórico-temporal concreto)**

*Nostalgia* no puede ser entendida dentro de ningún género cinematográfico convencional, puede que por su forma pueda ser agrupada dentro de lo que se conoce como cine poético, fenómeno al que se adhiere de buena manera porque en ocasiones olvida cualquier aspecto narrativo, para priorizar en el aspecto expresivo de la imagen, esta funciona como una apertura a diferentes degradados de la realidad.



## El Sacrificio de Alexander

1) <b>Título</b> Sacrificio	2) <b>Director, Año</b> Andréi Tarkovski, 1986	3) <b>Formato</b> 35 milímetros
4) <b>Time code (In-Out)</b> 00.09.10	5) <b>Título/ Descripción de la secuencia</b> El Sacrificio de Alexander/ Alexander, el protagonista de la película, decide quemar su casa y dejar de hablar	6) <b>Número de planos en la secuencia</b> 5
7) <b>¿Qué pasa en esta secuencia a nivel narrativo?</b> A nivel narrativo esta escena muestra cómo Alexander quema su casa y eventualmente deja de hablar, posteriormente es llevado a un psiquiátrico, mientras todos los personajes del film observan la acción sin poder hacer algo.		
8) <b>¿Qué papel juega esta secuencia en la totalidad de la película? (i.e., arranque, desarrollo, clímax, desenlace, presentación de patrones/motivos)</b> Esta escena se presenta como un desenlace. En un momento anterior, bajo la amenaza del fin del mundo, Alexander prometió a Dios abandonar todo lo que lo ataba a lo material si él regresaba todo a la normalidad, por lo que decide quemar su casa y dejar de hablar, abandonar su calidad de sujeto consciente.		
9) <b>En un párrafo describe el tema (significado implícito) de la película.</b>  El tema central de la película aparece desde su nombre mismo: el sacrificio. La constante de este film, como en la mayoría de sus películas, es la búsqueda del ser humano por trascender lo material, sin embargo, eso no representa que esta se manifieste con una tonalidad religiosa, sino que el sacrificio ejemplifica más la entrega total a una idea de la vida, a una forma de entender el mundo que rodea al personaje.		

<p>10) <b>Cinematografía</b> (encuadre, posición de la cámara, movimiento de cámara, fuera de cámara, color)</p> <p>La escena se divide en 5 planos.</p> <p>Los 4 primeros planos son planos medios que retratan cómo Alexander prende fuego a la casa y su deambular por ella.</p> <p>El quinto plano es un plano general de larga duración (6 minutos) en el que tanto Alexander como las demás personajes que acuden al rescate observan cómo las llamas consumen el hogar familiar.</p>	<p>Describe la manera en la que los elementos formales contribuyen a la comprensión del tema identificado.</p> <p>Primero mediante planos medios Tarkovski da paso a la acción, el ritmo del montaje y las elipsis son sumamente naturalistas.</p> <p>El quinto plano, retrata cómo Alexander y su familia observan a la casa en llamas, al ser retratado desde una distancia lejana permite que toda la acción pase sin cortes, el movimiento de Alexander guía toda la escena, en un principio él busca huir de los paramédicos, pero después termina cediendo. El sacrificio es en cierta forma ridiculizado y mal entendido, burlando el simbolismo religioso, mediante la articulación de la imagen.</p>
<p>11) <b>Puesta en escena</b> (Uso de escenografía, atrezzo, iluminación)</p> <p>La puesta de escena aquí tiene una gran importancia porque desde el primer momento de la escena Alexander le prende fuego a una montaña de sillas y posteriormente, todo la casa se incendia.</p> <p>El personaje lleva puesto un kimono.</p>	<p>Significado:</p> <p>Al quemar la casa familiar, aquella que recuerda el personaje como un momento crucial en su vida, Alexander se desprende completamente de su mundo más inmediato.</p> <p>Que el personaje lleve puesto un kimono en la escena, no es un hecho aislado, anteriormente su esposa había dicho que él estaba obsesionado con la cultura japonesa, una cultura orientada en gran medida hacia el sacrificio propio.</p>

<p>12) <b>Edición</b> (Raccord, tiempos, ritmo, patrones gráficos, continuidad, transiciones)</p> <p>La edición es poco relevante en la escena, los cambios de planos (cuatro) solo se orientan en dar una continuidad de los movimientos del personaje.</p>	<p>Significado</p> <p>La edición es sumamente tradicional, no hay saltos y lo más relevante es cuando se prescinde de ella para retratar todo en un plano de larga duración.</p>
<p>13) <b>Sonido</b> (efectos de música, diálogo, intensidad, tópicos)</p> <p>El personaje reproduce un casete con música oriental.</p> <p>Los sonidos del viento y posteriormente de las brasas de fuego suenan en un primerísimo plano sonoro durante gran parte de la escena.</p>	<p>Significado:</p> <p>En el aspecto sonoro de esta escena no hay variaciones respecto a gran parte de la filmografía del autor, la melodía que musicaliza la escena es diegética y el énfasis en los sonidos ambientales es producto de toda una idea del cine en la que el sonido está separado de la imagen, por lo que puede incidir más allá de solo registrar sonoramente lo que se ve, la intensidad del fuego es más sonora que visual.</p>

<p>14) <b>¿Cómo refleja esta película las convenciones de su género?</b></p> <p><i>Sacrificio</i> quizá sea la película más dramática de la filmografía del autor, el drama se presenta a través de la confrontación de las diferentes personalidades de la familia y de los sujetos alrededor del protagonista, que al final inciden en su acto final, porque es el único que, desde su forma de ver las cosas, puede hacer algo por restituir la normalidad. En ese sentido, es también la historia de un héroe, sólo que aquí es presentado desde una variante introspectiva y errante.</p>
--