



Universidad
Zaragoza

1542

Trabajo Fin de Grado

La naturaleza y los cuatro elementos en el cine de Andrei
Tarkovski.

Autora

Bárbara Valdecantos Pascual

Director

Alberto Castán Chocarro

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza

Grado en Historia del Arte 2021

RESUMEN

En el marco del cine soviético de mediados del siglo XX surge la figura de un joven cineasta llamado Andrei Tarkovski. Este director utilizaría sus películas para llevar la cinematografía soviética por un camino distinto del que habían elegido los grandes maestros rusos de la primera mitad de siglo. Los impedimentos que le pusieron, por parte de las instituciones y la crítica, no fueron suficientes para que Tarkovski cesara su actividad, pero si para que terminase exiliado de su país. Hoy en día, se sigue reconociendo a Tarkovski como uno de los más grandes cineastas por su singularidad creadora.

De todos los aspectos a tratar en su cine, el presente trabajo se centra en analizar la naturaleza y los cuatro elementos con el objetivo de demostrar que estos fenómenos, cargados de simbolismo, adquieren un protagonismo especial en las películas de Tarkovski: *La infancia de Ivan* (1961), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *El Espejo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) y *Sacrificio* (1986).

ABSTRACT

In the framework of the Soviet cinema of the mid-twentieth century, the figure of a young filmmaker named Andrei Tarkovsky emerges. This director would use his films to take Soviet cinematography down to a different path from the one chosen by the great Russian masters of the first half of the century. The impediments they put in his way, on the part of the institutions and the critics, were not enough for Tarkovsky to cease his activity, but for him to end up exiled from his country. Nowadays, Tarkovsky is still recognized as one of the greatest filmmakers for his creative uniqueness.

Of all the aspects to be dealt with in his cinema, this work focuses on analyzing nature and the four elements with the aim of demonstrating that these phenomena, full of symbolism, acquire a special role in Tarkovsky's films: *Ivan's childhood* (1961), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *The Mirror* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) and *Sacrifice* (1986).

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA.....	4
1.1. Justificación del tema.....	4
1.2. Objetivos.....	5
1.3. Estado de la cuestión.....	6
1.4. Metodología.....	10
2. DESARROLLO ANALÍTICO.....	11
2.1. Aproximación al contexto político y cinematográfico de la Unión Soviética..	11
2.2. Biofilmografía.....	13
2.3. La naturaleza y los cuatro elementos en el cine de Tarkovski.....	15
2.3.1. La naturaleza.....	16
2.3.2. Los cuatro elementos.....	21
2.3.2.1. Agua.....	22
2.3.2.2. Aire.....	28
2.3.2.3. Fuego.....	29
2.3.2.4. Tierra.....	30
3. CONCLUSIONES.....	34
4. ANEXO.....	35
4.1. Fichas técnicas.....	35
4.2. Biografía ampliada.....	38
5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	44
5.1. Bibliografía general.....	44
5.2. Bibliografía específica sobre Andrei Tarkovski.....	44
5.3. Webgrafía.....	44

1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

En el presente Trabajo Fin de Grado nos centramos en analizar la cinematografía de Andrei Tarkovski ahondando en la naturaleza y los cuatro elementos como parte de su discurso cinematográfico. El estudio de la naturaleza dentro del cine de Tarkovski viene dado principalmente por lo que esta supuso en su cine, no solo estéticamente, sino como un elemento con gran protagonismo dentro de la película.

1.1. Justificación del tema

La elección del tema viene motivada por un especial interés personal en el cine de Europa del Este y en el cine de autor en general, especialmente por la obra del director soviético Andrei Tarkovski. Desde nuestro punto de vista, y el de muchos, es considerado uno de los cineastas más influyentes del siglo XX por su concepción del arte y del cine y, además, por la habilidad que tuvo para plasmarlo en el celuloide. Asimismo, suscitó nuestra atención profundizar sobre el concepto de “cine de autor” que surge a raíz de las teorías de críticos como André Bazin quienes, en los años cuarenta del siglo XX, comenzaron a englobar bajo este término a autores cuyo estilo es tan propio que se diferencia fácilmente del resto. El director de la película se encarga de formar a una idea y llevar a cabo la elaboración de esta con el fin de expresar una visión personal del mundo.

En la Historia del Cine estamos acostumbrados a obras más comerciales, orientadas al gran público con el fin de generar beneficio económico. Por ello, nos pareció importante centrarnos también en obras que se han desarrollado lejos de los cánones marcados por la industria cinematográfica, como es el caso del cine de autor que encontramos en Tarkovski.

Tras el estudio de este autor, mi enfoque se centró en la naturaleza y el estudio de los cuatro elementos que encontramos en ella. Los fenómenos naturales que Tarkovski plasma en su filmografía, la simbología que ocultan y la relación que tienen con la biografía del autor me parecieron especialmente interesantes para abordar mi trabajo. A pesar de que Tarkovski en ocasiones lo negase, la naturaleza en sus películas no solo sirve como escenario, sino como elemento discursivo cargado de simbolismo que adquiere un protagonismo especial en su cine.

1.2. Objetivos

El presente trabajo tiene como finalidad:

- Realizar un breve análisis del contexto político y cinematográfico del cine ruso desde su llegada a la Unión Soviética, en 1898, hasta la muerte de Tarkovski, en 1986.
- Analizar la obra de Andrei Tarkovski a través de su biografía.
- Apreciar las constantes estéticas y temáticas de su obra.
- Poner en valor los recursos cinematográficos utilizados por el cineasta ruso, centrándonos en la naturaleza y la plasmación de los cuatro elementos.
- Estudiar cómo esos recursos cinematográficos fueron plasmados en sus largometrajes.

1.3. Estado de la cuestión

Para familiarizarnos con el contexto político y cinematográfico ruso nos hemos servido de dos publicaciones acerca de la historia del cine.

*Historia del cine*¹ de Roman Gubern e *Historia del cine*² de Mark Cousins. Muestran una mirada universal desde el nacimiento del cinematógrafo hasta el cine actual. Nos han permitido contextualizar y contrastar el cine soviético con el resto de las cinematografías del mundo.

Para un estudio pormenorizado del director hemos optado por publicaciones cuyo contenido se centra en la figura de Tarkovski y el desarrollo de su obra.

Pablo Capanna con *Andrei Tarkovski, el ícono y la pantalla*³. Se centra en realizar un amplio recorrido por la biografía de Tarkovski, analizando etapas de su vida cruciales para su producción cinematográfica.

Rafael Llano publicó *Andrei Tarkovski, vida y obra*⁴. Es uno de los autores por excelencia, del ámbito español, que abordaron de manera íntegra al director. Este libro, dividido en dos tomos, aborda la carrera de Tarkovski deteniéndose en relatar acontecimientos y aspectos relevantes de su trayectoria.

¹ GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016.

² COUSINS, M., *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2019.

³ CAPANNA, P., *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.

⁴ LLANO, R., *Andrei Tarkovsky: Vida y obra (I y II)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003.

Pilar Carrera publicó *Andrei Tarkovski. La imagen total*⁵. Dejando de lado los datos biográficos, Carrera se centra en diseccionar la posible significación de su obra. La autora explica que tras sus imágenes no tenemos por qué encontrar símbolos, sino que ellas mismas funcionan como tal y nuestro deber no es convertirlas en algo más.

A nivel internacional encontramos *Andrei Tarkovski. Elements of cinema*⁶ de Robert Bird. Desglosa la filmografía del director partiendo de los elementos que conforman su cinematografía. Una investigación a través de la estética y el modo de trabajar del cineasta.

El libro del que hemos extraído la mayor parte de la información y que, además, bebe de algunos ya citados es, *Andrei Tarkovski*⁷ de Carlos Tejeda. Esta publicación nos aportó tanto datos biográficos, como el análisis pormenorizado de las películas y todos los puntos a tratar de la cinematografía del autor.

Cabe destacar la publicación más reciente que encontramos sobre el director: *Andrei Tarkovksi y la cultura universal* de Tamara Djermanovic y Olena Velykodna (coordinadoras) publicado en 2021. Este libro integra a un conjunto de autores que se reunieron en Barcelona para llevar a cabo un Simposio Internacional celebrado en 2016. Contiene los enigmas de la vida y obra de Tarkovski, sin dejar atrás la tradición rusa y la cultura universal. Es interesante observar que, en el año 2021, multitud de estudiosos dedican su tiempo al cine de Tarkovski y llevan a cabo publicaciones centradas en descifrar sus incógnitas. Debido a su reciente publicación, no nos ha sido posible acceder a esta obra.

Para conocer la propia obra del director sobre el cine, el arte y la vida, hemos utilizado *Esculpir en el Tiempo*⁸, escrito por el propio Andrei Tarkovski. Un libro personal en el que plasmó todo su pensamiento. Ofrece las claves para comprender sus distintos proyectos, su opinión y sus sentimientos acerca del arte y de cómo lo concebía.

⁵ CARRERA, P., *Andrei Tarkovski. La imagen total*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2008.

⁶ BIRD, R., *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.

⁷ TEJEDA, C., *Andrei Tarkovski*, Madrid, Cátedra, 2010.

⁸ TARKOVSKI, A., *Esculpir en el Tiempo*, Madrid, Rialp, 2018.

En *Escritos de juventud*⁹, escrito por Tarkovski, encontramos un esbozo de su futura obra a través de una serie de relatos, guiones y poemas escritos a temprana edad. Nos ayuda a comprender la personalidad del joven autor y los primeros pasos que marcarían su carrera.

*Stalker de Andrei Tarkovski*¹⁰, por A. Mengs, nos ha servido para realizar un análisis sobre esta película en la que la naturaleza tiene una importancia clave.

*Diccionario de símbolos*¹¹, de J. E. Cirlot, nos ha servido para poder dotar al trabajo de una visión complementaria sobre la simbología y la iconografía que hemos ido tratando a lo largo del trabajo.

A nivel internacional, la bibliografía existente sobre el autor es muy amplia debido a lo importante que fue, y sigue siendo, en todos los contextos cinematográficos. Hemos estudiado dichas fuentes de forma indirecta a través de los anteriores títulos bibliográficos pertenecientes, en su mayoría, al ámbito hispanohablante.

En 1989, Antoine de Baecque escribió para *Cahiers du Cinema*, *Andrei Tarkovski*. Una importante monografía sobre el director soviético que narra los ambiciosos proyectos del director desde sus comienzos en el cine hasta el final de su carrera. Realizando a su vez un análisis del lenguaje cinematográfico a través de los temas que más apelan a Tarkovski.

Maya Turovskaya, crítica de cine y guionista, escribió la publicación *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, en 1989. La autora, que había conocido a Tarkovski personalmente, tuvo acceso a los archivos de los estudios de Mosfilm donde el director guardó sus primeros borradores y notas de las películas que esta autora incluye en su libro.

En el ámbito estadounidense nos encontramos con Johnson and Petrie, quienes llevaron a cabo en 1994 *The films of Andrei Tarkovski. A visual Fugue*. Arrojando coherencia y despojando la obra de aspectos superfluos, aportan nuevos conocimientos explorando los distintos significados del mundo tarkovskiano.

⁹ TARKOVSKI, A., *Escritos de Juventud*, Madrid, Abada, 2015.

¹⁰ MENGS, A., *Stalker de Andrei Tarkovski*, Madrid, Rialp, 2016

¹¹ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2021

En 1998 aparece la publicación *Andrei Tarkovski*, redactada por Larisa Tarkovskaya, ayudante y pareja de Tarkovski. Este libro ha servido a muchos de los autores que hemos utilizado para nuestro trabajo como fuente esencial de sus publicaciones. Esta obra supuso una de las primeras publicaciones en la que se elaboraba un análisis de las películas al mismo tiempo que se explicaba la biografía del autor presente en ellas. La intimidad de este se desvela al mismo tiempo que sus archivos personales y la iconografía de su cine.

Para enriquecer nuestros conocimientos en la materia, nos hemos servido de dos documentales que abordan la figura y cinematografía de este autor:

El documental *Dirigido por Tarkovski* de Michal Leszczyłowski de 1988. Constituye uno los muchos dedicados al cineasta ruso y se convierte en valioso testimonio sobre el método, la forma y el rigor con el que Tarkovski afrontaba sus proyectos.

Andrei Tarkovski. A cinema Prayer (2019). Ganador de un premio del Festival de Venecia, el D'A Film Festival y otros, explora la vida y obra en primera persona del cineasta. Tanto sus recuerdos como la visión que tenía del arte y del significado de la existencia humana. Está dirigido por su propio hijo, Andrei A. Tarkovski y nos muestra materiales actuales y de archivo, muchos de ellos inéditos. Localizaciones en Italia, Rusia y Suecia para mostrar donde se rodaron sus mejores títulos.

También hemos utilizado un número limitado de páginas web: Filmin, además del visionado de las películas, nos ha permitido obtener una sinopsis precisa sobre estas y también sustraer información relacionada con las nominaciones y premios de estas. Y la plataforma Enfilme, con publicaciones que nos han facilitado ahondar en distintos aspectos de las películas a través de los datos y observaciones que contienen.

1.4. Metodología

Para la realización de este trabajo, ha sido necesaria la búsqueda y recopilación previa de toda información relacionada con el objeto de estudio para posteriormente proceder a la lectura de la bibliografía seleccionada.

Otro medio indispensable para la búsqueda de información ha sido la utilización de la red, donde he podido visualizar las películas que han ayudado a comprender el tema. Entre ellas cabe destacar Filmin, la cual cuenta también con información acerca de las películas y el director.

Una vez recopilada toda la información, hemos procedido a la extracción y la organización de esta para su posterior redacción. En este Trabajo de Fin de Grado analizaremos en primer lugar el contexto en el que se desarrolla la cinematografía soviética desde su llegada a Rusia. Para ello es necesario ahondar en los cambios políticos que se sucedieron y cómo estos fueron afectando a la cinematografía. Analizaremos la trayectoria de Tarkovski desde sus inicios hasta su culminación como director. Para finalizar examinaremos la naturaleza y sus cuatro elementos en las películas de Tarkovski teniendo en cuenta la significación de esta para el director y la posible simbología que pueda contener.

2. DESARROLLO ANALÍTICO

2.1. Aproximación al contexto político y cinematográfico de la Unión Soviética

Cuando el cinematógrafo llegó a la Rusia de los Zares en el año 1898 fue con el objetivo de rodar la coronación de Nicolás II. El zar en un momento dado comentó que el cine era “una forma de entretenimiento totalmente vacía”¹². La opinión del monarca se vio reflejada en la producción cinematográfica prerrevolucionaria, con autores como Bauer y Protozanov quienes, tal y como apunta Gubern, “parecían empeñados en reflejar el ocaso histórico de una aristocracia para la que ya no había lugar en este mundo”¹³.

En el año 1917 comenzaba a gestarse un ambiente de Revolución que incidiría sobre la industria del cine. Lenin, líder del sector bolchevique y principal dirigente de la Revolución de Octubre, decretó la nacionalización de la industria cinematográfica en 1919 y, ese mismo año, se creó en la capital la Escuela de Cinematografía del Estado (GIK). De este modo, el gobierno bolchevique fue el primero en todo el mundo en saber valorar la importancia del aparato cinematográfico. Lenin lo apreciaba hasta tal punto que en 1922 lanzó una consigna radicalmente contraria a la del zar: “De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”¹⁴. Los maestros rusos encargados de hacer despegar la cinematografía en esta época fueron Lev Kuleshov, Dziga Vertov y Serguei Mijailovich Eisenstein, siendo este último el más conocido por sus largometrajes estrechamente relacionados con los acontecimientos de este periodo.

En el año 1932, ya bajo el gobierno de Stalin, se puso en marcha el Segundo Plan Quinquenal donde se incluía la revisión de la situación del cine. Fue entonces cuando se desarrolló la teoría artística del Realismo Socialista, consistente en una corriente artística y social surgida tras la Revolución Rusa y a modo de reacción frente al fenómeno de vanguardia imperante en el arte de la época. Se centraba en hacer consciente a la población de los conceptos de conciencia de clase y el conocimiento de los problemas

¹² COUSINS, M., *Historia del cine*. Op. cit., p.49

¹³ GUBERN, R., *Historia del cine*. Op. cit., p.164

¹⁴ GUBERN, R., *Historia del cine*. Op. cit., p. 164

sociales que atravesaban las personas. El I Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934, proclamó el Realismo Socialista como único estilo apropiado.

Con la muerte de Stalin el 5 de marzo de 1953 llegaron los cambios para la URSS. La desestalinización¹⁵ del país comenzaría con la celebración del XX Congreso del Partido Comunista en 1956, donde Nikita Kruschev presentó un informe sobre la nefasta actuación de Stalin en el campo de la cultura. Kruschev acusaba al cine del periodo estalinista de poco realista, nada socialista y muy cercano al culto a la personalidad del líder. Kruschev proponía el comienzo de una nueva etapa bautizada como el deshielo, buscando introducir nuevos aires a la cultura y sociedad soviética. *Cuando pasan las cigüeñas* (1957) de Mijail Kalatozov constituye uno de los primeros síntomas de que el deshielo cinematográfico se había iniciado.

La generación del deshielo empezaba a estudiar en distintos institutos cinematográficos del Estado, entre ellos el VGIK donde en otoño de 1954 entraba la llamada Cuarta Generación, término explicado por Rafael Llano como “hombres y mujeres nacidos en los años treinta, que se enfrentaban con la tarea de continuar la construcción del comunismo, pero sin contar con las experiencias y las motivaciones de los pioneros soviéticos: no habían vivido la contienda civil, ni la industrialización, ni el estalinismo ni la traumática experiencia de lucha contra el fascismo¹⁶. Entre los estudiantes que entraron al VGIKK en 1954 se encontraba Andrei Arsénovich Tarkovski.

¹⁵ LLANO, R., *Andrei Tarvkoski: Vida y obra (I y II)*. Op. cit., p.59

¹⁶ LLANO, R., *Andrei Tarvkoski: Vida y obra (I y II)*. Op. cit., p.64

2.2. Biofilmografía¹⁷

Aquel invento que tan poco había gustado a Nicolás II y tanto había impresionado a Lenin por sus posibilidades supuso el objeto sobre el que giraría la obra de Andrei Tarkovski, quien lo utilizaría para llevar la cinematografía soviética por otro camino distinto del que habían elegido los grandes maestros rusos durante la primera mitad del siglo XX.

Andrei Tarkovski nació el 4 de abril de 1932 en Iurevets. Comenzó sus estudios en la Escuela primaria de Moscú en 1939 y durante su juventud se formó en dibujo, pintura y escultura en la Escuela de Arte de Moscú. En el año 1952 entró en la Escuela de Lenguas Orientales, pero no acabaría sus estudios. Tras este fracaso, realizó una expedición a Siberia, donde tuvo la oportunidad de conocer los bosques propios de la región conocidos como *taiga*.

Tras su regreso en 1954, se incorporó al VGIK. El Instituto de Cinematografía exigía a sus alumnos tres prácticas cinematográficas que Tarkovski materializó en: *Los Asesinos* (1958), *No habrá salida* (1959) y *El violín y la apisonadora* (1960). A partir de su salida del VGIK, comenzó su camino en solitario como director.

Carlos Tejeda utiliza el concepto “filmografía circular”¹⁸ para referirse al hecho de que la cinematográfica de Tarkovski se desarrolló paralela a su evolución biográfica. Es por ello que, en su cine, no solo encontramos reflejadas sus preocupaciones, sino también aspectos autobiográficos que reflejan sus propias vivencias.

En *La infancia de Ivan* (1961), su primer largometraje, encontramos la preocupación por la infancia de un niño que se ve afectada por el conflicto bélico.

El punto de partida de su segundo proyecto, *Andrei Rublev* (1966), está en la celebración del aniversario del VI centenario del nacimiento de este pintor en 1960. Tarkovski, alejándose del concepto de biopic, ahondando en cuestiones de fe y conflictos internos.

¹⁷ En el anexo hemos dispuesto un apartado donde analizamos en profundidad la biografía de Tarkovski

¹⁸ TEJEDA, C., *Andrei Tarkovski*. Op. cit., p.25

Tras estos dos largometrajes, Tarkovski continuó con otros cinco, a los cuales decidió otorgarles por título una única palabra. El primero de ellos es *Solaris* (1972). Tarkovski desarrolla un largometraje en el que ahonda sobre la figura del individuo en relación con su conciencia y su entorno.

Su siguiente película recibió como nombre *El Espejo* (1974). Tarkovski revisa en ella su pasado al mismo tiempo que establece reflexiones sobre su vida personal. Se considera su título más autobiográfico, íntimo y personal.

Cuatro años después recibió la autorización para un nuevo proyecto, *Stalker* (1979). Bajo la falsa apariencia de ciencia ficción, Tarkovski nos presenta a tres personajes guiados por el protagonista que da nombre a la película. Bajo la metáfora del viaje, los personajes siguen un camino tan físico como psicológico.

El primer viaje del cineasta fuera de su tierra tuvo como destino Italia, donde empezó a esbozar el guion de su siguiente largometraje, *Nostalghia* (1983). Como su propio título indica, el tema de la nostalgia serviría a Tarkovski para desarrollar sus preocupaciones existenciales.

En la producción de Tarkovski, el fin del deshielo, acontecido en 1964, se tradujo en una carencia de libertad, falta de apoyo y de confianza y la ausencia de reconocimiento. Por ello el cineasta, el 10 de julio de 1984, anunció su exilio. A partir de ese momento comenzó a viajar por distintos países de Europa, entre ellos Suecia donde grabaría su próximo largometraje. Bajo el título *Sacrificio* (1986) se esconde la obra que supuso el colofón de su cinematografía, logrando desarrollar un proyecto personal y cerrando así su modo de comprender el arte, el cine y la vida.

Tras pasar sus últimos meses de vida internado en sanatorios, Tarkovski murió en París el 29 de diciembre de 1986.

Pese al éxito que alcanzó Tarkovski a lo largo de su carrera, no logró en vida el reconocimiento que esperaba por parte de su país. Llevó a cabo cinco de sus siete largometrajes en tierras rusas, siempre al filo de la censura y bajo el peso de la crítica. Paradójicamente, a pesar de que sus películas escondían un discurso metafísico y tradicional contrario al régimen, a Tarkovski se le había otorgado financiación y un espacio en el que exponer su obra. Por mucho reconocimiento que estuviese obteniendo en Europa, pocos países hubiesen querido financiar un proyecto tan personal, espiritual y poético como hizo la Unión Soviética.

2.3. La naturaleza y los cuatro elementos en el cine de Tarkovski

Los porqués siempre inundaron la obra del cineasta en cada estreno. Desde las críticas autoridades soviéticas hasta sus admiradores más fervientes, intentaron dar una explicación a los elementos que aparecían en sus películas que interpretaban como “símbolos”.

La necesidad de dotar de significado a las imágenes que se presentan ante nosotros es explicada por Juan Eduardo Cirlot como: “la significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas”¹⁹. Además, nos sirve como proceso de ordenación del mundo en el que vivimos.

Tarkovski negó que sus imágenes encerraran simbolismos. Cuando le preguntaban por el significado de los elementos de sus películas, siempre afirmaba que las imágenes eran simplemente eso, imágenes. Pilar Carrera apoya esta afirmación al decir que el cine de Tarkovski se puede traducir como “superficial”, en el sentido de que todo lo que ocurre se encuentra en las imágenes y no detrás de ellas: “El cine de Tarkovski no reivindica ningún más allá de la imagen para que esta *sea* o para que esta *signifique*”²⁰. Motivo por el cual la autora argumenta que, el hecho de que en sus imágenes todo sea susceptible de convertirse en un símbolo, es lo que provoca que el símbolo desaparezca y la imagen concluya en si misma.

A pesar de ello, Tarkovski se contradice en sus reflexiones cuando afirma: “la imagen artística es siempre un símbolo, que sustituye una cosa por la otra, lo mayor por lo menor. Para poder informar de lo vivo, el artista presenta lo muerto, para poder hablar de lo infinito, el artista presenta lo finito. Un sustitutivo.”²¹.

El director soviético nunca dio una respuesta definitiva a las cuestiones que planteaba en sus películas. Dejó un espacio subjetivo abierto a la interpretación para su público, ya que él consideraba que una obra transmite lo que sea capaz de estimular en el espectador.

Por ello, es inevitable pensar que en sus películas hay presente cierto simbolismo, sobre todo si tenemos en cuenta el uso artístico que Tarkovski hace de sus imágenes.

¹⁹ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p.17

²⁰ CARRERA, P., *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Op. cit., p.43

²¹ TARKOVSKI, A., *Esculpir en el Tiempo*. Op. cit., p. 60

2.3.1. La naturaleza

De todos los aspectos en los que podríamos detenernos para estudiar a Tarkovski, la naturaleza es el más omnipresente. Carlos Tejeda alude a la importancia que Tarkovski concede a la naturaleza y lo explica como la consecuencia de una vida en contacto con ella: “Contacto con la naturaleza que el propio Tarkovski mantiene desde muy temprana edad. En los períodos estivales con su familia en el campo, en Ignatievo. O la estancia en la casa rodeada por un bosque de abedules y alisos en Iruevets durante la invasión alemana [...] O cuando en su juventud forma parte de una expedición geológica [...] en la taiga Siberiana”²². En sus *Escritos de juventud*, Tarkovski señala que gran parte de lo que aprendió acerca de la naturaleza y su observación, fue gracias a haber coincidido con un hombre en Siberia del que pocos datos conocía: “Conocí a un hombre que me enseñó a tratar la naturaleza como un igual, sin adulorla ni profanarla con cinismo”²³.

Además de la importancia que tuvo la presencia de la naturaleza para Tarkovski a lo largo de su vida, Rafael Llano escribe sobre la influencia que ejerció en Tarkovski la figura de Dovzhenko, director de cine ucraniano. De él aprendió cómo comprender la naturaleza y sobre todo a plasmarla en sus películas. Encontramos en Rafael Llano las palabras que Tarkovski dijo sobre este director: “La causa por la que Dovzhenko me sea tan próximo es porque él sabe sentir la naturaleza como ningún otro, porque nadie se manifiesta tan unido a la tierra como él [...] Él amaba la naturaleza, era capaz de verla y sentirla”²⁴.

Para Carlos Tejeda la naturaleza en Tarkovski es el origen de la vida y el contenedor de esta. De este modo, en el cine de Andrei Tarkovski aparece poblada de numerosos elementos que, por el modo en que son representados, adquieren una dimensión simbólica o espiritual. Sin embargo, autores como Pilar Carrera, renuncian a la utilización de términos como “metáfora” o “espiritualidad” para hablar sobre su cine. Para Carrera, la naturaleza no es más que el fondo de las películas del director, carente de un significado o simbolismo mayor que lo que la naturaleza representa ya en sí misma.

²² TEJEDA, C., *Andrei Tarkovski*. Op. cit., p. 63

²³ TARKOVSKI, A., *Escritos de Juventud*. Op. cit., p.65

²⁴ LLANO, R., *Andrei Tarvkoski: Vida y obra (I y II)*. Op. cit., p.105

La representación del individuo en contacto con la naturaleza es uno de sus temas más habituales. Tarkovski siempre presenta a sus protagonistas en entornos naturales alejados de los núcleos poblacionales, hasta el punto de que podríamos considerarles más parte de la naturaleza que de la sociedad. Esta misma relación del ser humano con la naturaleza la encontramos en pintores del siglo XIX como Caspar David Friedrich. Tarkovski, quien basó su obra en la recuperación de la cultura del siglo XIX, se vio también influenciado por los románticos. Podemos establecer una similitud entre los personajes de Tarkovski, rodeados de naturaleza y cuyas preocupaciones son existenciales, como Kelvin al inicio de *Solaris*, y los protagonistas de las pinturas de Friedrich, quien muestra figuras sobre un fondo natural lidiando con conflictos individuales.



Al igual que las distintas etapas de la vida de Tarkovski, sus películas comienzan, se desarrollan y culminan con la presencia de sus personajes en ambientes naturales. En *La infancia de Iván*, el primer sueño del protagonista que abre la película, nos muestra un espacio lleno de árboles que se desvanece y se cambia por un paisaje carbonizado al despertarse. La película concluye con el cuarto sueño, en el que Iván, acompañado por su familia y amigos, se encuentra jugando en una playa.



En *Andrei Rublev*, gran parte de las naturalezas que aparecen son vírgenes, es decir, no han sido tocadas por la mano humana. La propia tierra rusa que recorre el monje en su peregrinación es también protagonista de la película.



En *El Espejo*, donde entran en juego los recuerdos del creador, todos los espacios son restos de su memoria, en parajes rusos recreados para revivir vivencias pasadas. Así encontramos el que fue hogar durante la infancia del director.



Al comienzo de *Solaris* nos encontramos al protagonista contemplando el paisaje que rodea la casa paterna. La película concluye mostrando, antes de desvanecerse, entre las nubes la isla rodeada por un inmenso océano.



En *Stalker* la importancia de la naturaleza se nos ofrece mediante una explosión de color en “La Zona” en contraposición al resto de espacios representados en tonos grises compuestos por ruinas. Aquí nos encontramos la naturaleza radiante que se contrapone a la civilización en ruinas exterior. Rafael Llano escribe: “la metáfora de la Zona es, en efecto, una gran ocasión para tratar la libertad. Nada simboliza la Zona sino la vida. Ella es la vida y atravesar la Zona es vivir”²⁵. Como metáfora de la vida, esta otorgará a sus visitantes con deseos sinceros, todo aquello que ansíen. Antonio Mengs describe la Zona como el lugar en que “la naturaleza se expresa aún con libertad, la presencia de la vegetación sobrepasa mucho la de las ruinas y detritus diseminados por doquier”²⁶. En ella se producen fenómenos que, por muy extraños de analizar que parezcan, no sorprenden al espectador, quien se encuentra inmerso en esta.



Nostalgia comienza en los alrededores de un campo donde se detiene el automóvil en el que viajan dos de los protagonistas. Nos encontramos un amanecer con niebla que deja ver una antigua iglesia. El final es anunciado por un movimiento de retroceso de la cámara mostrando al poeta tendido ante una laguna con el paisaje ruso a las espaldas, todo ello amparado por la Abadía de San Galgano.



²⁵ LLANO, R., *Andrei Tarvkoski: Vida y obra (I y II)*. Op. cit., p.468

²⁶ MENGS, A., *Stalker de Andrei Tarkovski*, Madrid, Rialp, 2016, p.56

En *Sacrificio* encontramos un largo plano secuencia con las siluetas de Alexander y su hijo plantando un árbol a la orilla del mar. Será su hijo quien aparezca al final del metraje tumbado a los pies del árbol que había plantado al comienzo.



La naturaleza tarkovskiana significa algo más que el telón de fondo sobre el que se desarrollan sus películas. Es el núcleo de la vida y la máxima expresión de esta, un lugar que sirve a sus personajes para abstraerse del mundo y poder exponer con claridad sus preocupaciones.

2.3.2. Los cuatro elementos

Gracias a la observación de la naturaleza, los seres humanos se dieron cuenta de que existía un ciclo de creación y destrucción en los cuatro elementos básicos que nos permiten subsistir: el aire que utilizamos para respirar, el agua para beber, el fuego para dar calor y la tierra para alimentarnos. Si alguno de ellos falla, la naturaleza se desequilibra y se origina la muerte. Es por esto por lo que los cuatro elementos han constituido las formas básicas por las cuales se explicaba el comportamiento del mundo.

Tarkovski nos ofrece a lo largo de sus siete largometrajes los mismos fenómenos naturales que hemos podido agrupar bajo cada uno de los cuatro elementos. Es inevitable pensar que subyace un significado en ellos. Sin embargo, él mismo negó esa posibilidad: “Muy a menudo, incluso con apasionamiento, se me pregunta por el significado de la lluvia. Por qué aparece en todas las películas. Y por qué aparece siempre el viento, el fuego y el agua. Preguntas de este tipo me confunden [...] La lluvia, el fuego, el agua, la nieve, la escarcha y los campos son elementos del ambiente material en que vivimos, son una verdad de la vida”²⁷.

A pesar de la constante negativa del director, advertimos que estas manifestaciones naturales no son meras construcciones estéticas, si no que en ellas subyace algo más. Esta idea la refleja Robert Bird al hablar sobre el espacio en las películas de Tarkovski: “Nature is simply a flow that absorbs the human gaze, though sometimes it eerily seems to be returning it [...] Constructed by human gazes, space is always personal, never merely decorative or informative”²⁸.

²⁷ TARKOVSKI, A., *Esculpir en el Tiempo*. Op. cit., p.234

²⁸ BIRD, R., *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema*. Op. Cit., p.53

2.3.2.1. Agua

El agua es el elemento por excelencia que más destaca en sus distintas formas dentro de la imaginería tarkovskiana. Algunos autores, como Carlos Tejeda, definen este elemento como una sustancia que lleva implícita términos como fluir, renacer y vida. Además, Tejeda señala que este elemento lo encontramos representado en sus películas a través de sus distintos estados: líquido a modo de lluvia, sólido en la nieve y gaseoso en la niebla. Si nos centramos en el posible simbolismo del agua tenemos que tener en cuenta lo que Cirlot apunta sobre ella: “La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. El simbolismo del bautismo, estrechamente relacionado con el de las aguas”²⁹.

La posición de Tarkovski en cuanto al posible simbolismo del agua era radical al negar que hubiese algo más allá que la representación de un elemento que tan presente había estado en su vida en sus distintas formas, principalmente la lluvia. Era un fenómeno muy familiar para Tarkovski, por ser habituales las precipitaciones en Iurevets: “Muy a menudo se me pregunta por el significado de la lluvia [...] Se podría decir que los aguaceros son característicos de la región en que me crié [...] En la lluvia se puede ver, sin más, mal tiempo, mientras que yo lo utilizo de una forma determinada, con un ambiente estético, que marca el desarrollo de la acción. Pero eso no significa que en mis películas la naturaleza sea símbolo de algo”³⁰.

Pilar Carrera, siguiendo lo defendido por Tarkovski, apuntó que la lluvia torrencial que aparece constantemente en las imágenes del director soviético es un elemento que actúa como fondo absoluto. Además, señala que este fenómeno lleva implícito el concepto de desprendimiento y, cuando cae sobre la imagen, la lava haciendo que se desprenda de todo simbolismo. Por el contrario, otros autores como Pablo Capanna: “el agua que cae del cielo es emblema de la gracia divina que purifica como el perdón y como tal no parece molestar a sus personajes”³¹.

²⁹ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p.70

³⁰ TARKOVSKI, A., *Esculpir en el Tiempo*. Op. cit., p. 234

³¹ CAPANNA, P., *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*. Op. cit., p. 214

En este mismo sentido Cirlot escribió: “La lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con la vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte por la misma conexión , presenta un significado de purificación, no solo por el valor del agua [...]sino por el hecho de que el agua de lluvia proviene del cielo. Por esa causa, tiene parentesco con la luz”³².

La presencia de la lluvia en Stalker es, de todas las películas del director, en la que mejor se materializa. En el interior de la Habitación de los Deseos la lluvia, a modo de cortina de agua, cae sobre los personajes cuando estos, sentados, son conscientes de la razón de su existencia en el mundo. Antonio Mengs indica en su publicación que esta “abre a los personajes las puertas del alma”³³. Esta lluvia aparece acompañada de una luz que, como ya han adelantado los autores, nos lleva a pensar en ella como una metáfora de la purificación o de la fertilización que los personajes recogen como si recibiesen la gracia del cielo.



³² CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op.cit., p.295

³³ MENGS, A., *Stalker de Andrei Tarkovski*. Op. cit., p. 101

El agua dulce depositada en la tierra es muy común en el imaginario de Tarkovski. Los ríos, como corrientes de agua, simbolizan el continuo fluir de la vida, donde todo avanza hacia una dirección sin posibilidad de retorno. El río más significativo de las películas de Tarkovski será el Dnieper, protagonista de *La Infancia de Iván*. Este actúa como frontera natural separando las orillas ocupadas por los ejércitos rivales y cómo aliado de Iván en sus misiones.



Por otro lado, en *Stalker* también encontramos un riachuelo que servirá como punto de descanso para los tres viajeros. Antonio Mengs escribe sobre *Stalker* que, en La Zona, el agua se vuelve un elemento omnipresente, una constante en el camino que recorren los protagonistas junto a su guía. En ocasiones, los personajes tienen que caminar sobre aguas claras poco profundas y otras sobre cenagales plagados de objetos en deterioro como metáfora de la fugacidad de la existencia y de cómo la naturaleza es el origen y el olvido de todo.



Agua dulce también en la laguna que atraviesa el protagonista de *Nostalghia* al final de la película rodeado por ruinas. Y también la charca que se encuentra delante de él en la última escena. Para Cirlot la laguna simboliza: “De otro lado, el lago, o, mejor, la mera superficie de sus aguas tiene un significado de espejo, de imagen y autocontemplación, de conciencia y revelación”³⁴. Autores como Rafael Llano y Pablo Capanna coinciden con Cirlot al decir que esta escena aparece ante nosotros como un episodio final admirable, en el que el protagonista simboliza la condición humana, mezclando el pecado y la virtud a los que tan apagados nos encontramos.



Las superficies más vastas de agua que encontramos en las películas de Tarkovski están formadas por aguas saladas. El océano de *Solaris* aparece siempre en constante transformación, nunca permanece quieto. Como indica Rafael Llano en su publicación: “El océano de *Solaris* puede pensar, actuar y retratar tanto objetos como individuos. El océano es un ser que absorbe los pensamientos humanos y los materializa en forma de figura viviente que no se separa del individuo”³⁵. Por otro lado, Carlos Tejeda describe el océano como un lugar agitado generador de vida y energía. Coincide por tanto con la interpretación de Cirlot, quien apunta: “El océano simboliza las fuerzas en dinamismo [...] Se le considera tradicionalmente como origen de toda generación”³⁶.



³⁴ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p.275

³⁵ LLANO, R., *Andrei Tarvkoiski: Vida y obra (I y II)*. Op. cit., p.331

³⁶ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p.344

La nieve destaca por ser un fenómeno que aporta calma a las escenas, dando la sensación de que el tiempo se detiene cuando esta aparece. En *Escritos de juventud* Tarkovski recoge un fragmento en el que recuerda la primera nevada del año mientras se encontraba en Siberia: “Afuera estaba oscuro, hacía frío y nevaba. La primera nevada del año. La tierra, helada, estaba cubierta de una nieve que se depositaba sobre el suelo y no se derretía”³⁷. Este testimonio nos permite entender cómo la nieve fue un elemento que formó parte de su vida a través de los paisajes que habitó. Sin embargo, su forma de representar este fenómeno en la pantalla nos lleva a pensar que, más allá de ser algo habitual para él, pueda esconder otros simbolismos. Cirlot explicaba que: “La nieve, ya caída cubriendo la tierra, podría simbolizar una sublimación de la propia tierra”³⁸. En el epílogo de *Nostalghia* encontramos representado el mismo simbolismo que atribuye Cirlot a la nieve. Carlos Tejeda explica este episodio: “Nieve en la imagen final de *Nostalghia* [...] con Gorchakov rodeado por su paisaje ruso, quizá como acto purificador del alma del poeta que ha encontrado su lugar”³⁹.



Por otro lado, también encontramos la nieve con una función estética. Rafael Llano y Carlos Tejeda establecen una comparación entre las obras de Tarkovski y las pinturas de Pieter Brueghel el Viejo.

³⁷ TARKOVSKI, A., *Escritos de Juventud*. Op. cit., p.75

³⁸ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p.331

³⁹ TEJEDA, C., *Andrei Tarkovski*. Op. cit., p.75

Para Tejeda, Tarkovski parecía haber aprendido de Brueghel el gusto por las representaciones populares. Llano, por su parte, alude a la obra de Brueghel, *La Matanza de los Inocentes*, para establecer un símil con el episodio de la crucifixión en *Andrei Rublev*, donde la tierra aparece cubierta por la nieve.



Además, Pablo Capanna también apunta esta similitud cuando escribe sobre la presencia de los cuadros de Brueghel en las películas del director como causa directa de la veneración que Tarkovski sentía por los pintores renacentistas, en quienes buscaba la recuperación de la tradición. Algunos de estos cuadros aparecen colgados en la pared de una de las salas de la estación de *Solaris*. Entre ellos se encuentra la obra *Los cazadores en la nieve*. Tarkovski utiliza esta obra como excusa para conectar con un plano muy similar en el que aparece un joven sobre una colina nevada, similar a la del cuadro.



2.3.2.2. Aire

El aire es un elemento que, como tal, no se encuentra tan presente en sus películas. Sin embargo, como hace Robert Bird al hablar del aire en su publicación, podemos entenderlo como parte de las atmósferas creadas por el director: “Similar is the concept of cinematic atmosphere, as that which both makes the film human and opens it up to the endless and inhospitable flows of nature. Atmosphere is the element of Tarkovsky’s creative world that bridges his artistic and theoretical registers of discourse”⁴⁰.

Para la elaboración de las ubicaciones y los planos que aparecen en *El Espejo*, Tarkovski recurrió a una serie de imágenes que, mezcladas con sus recuerdos, guardaba de su infancia. José Manuel Mouriño dejó por escrito cómo las fotografías de su pasado sirvieron al cineasta para elaborar, de forma simétrica, la atmósfera de la película. Tarkovski comprendió estas imágenes “en el sentido de abarcárlas por completo, de poder inventariar en ellas todo lo relacionado con el tiempo, las personas y el lugar en el que fueron tomadas”⁴¹. Un ejemplo de estas atmósferas, en las que encontramos implícito el aire, sería la escena en que la madre, María Ivanova, se encuentra sentada en una cerca de madera. La presencia del aire se advierte mediante las ráfagas que ponen en movimiento la vegetación que la rodea. Como explica Carlos Tejeda en su publicación: “Atmósferas que adquieren un aspecto sobrenatural porque se produce el misterio de lo invisible que mueve lo visible”⁴².



⁴⁰ BIRD, R., *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*. Op. cit., p.23

⁴¹ MOURIÑO, J.M., *Andrei Tarkovsky y El Espejo. Estudio de un sueño*, Madrid, Ediciones Exposiciones, 2018, p.32

⁴² TEJEDA, C., *Andrei Tarkovsky*. Op. cit., p.80

2.3.2.3. Fuego

El fuego, después del agua, es el elemento más presente en las películas del cineasta y el que alberga un simbolismo más complejo. El fuego interactúa con los personajes como si fuese uno más. Es un elemento cambiante que ocasiona movimiento, nunca se mantiene estático. Ya Cirlot en su publicación escribía algo similar sobre el fuego: “Considerado como agente de transformación [...] En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración”⁴³.

Tarkovski fue capaz de representar el fuego como un instrumento de fe y, a su vez, como arma de destrucción.

La escena de fuego más emblemática de la imaginería tarkovskiana se encuentra en *Sacrificio*. Alexander deja que las llamas consuman su casa a modo de ofrenda para salvar el mundo del Holocausto que lo acecha. La utilización del fuego como ofrenda, como instrumento de fe, es entendida por Carlos Tejeda como el culmen de una decisión y, por lo tanto, el punto de inflexión en la vida del protagonista de la película. Alexander se desprende de sus posesiones materiales para, a cambio, salvar al mundo.



⁴³ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 215

En *Nostalghia* encontramos dos escenas en las que el fuego nos ofrece visiones distintas: la inmolación de Domenico, quien entrega su cuerpo a las llamas en un acto de destrucción, y la llama de la vela de Andrei, el cirio símbolo de la fe que acaba mezclándose con la nieve que cae del cielo en la secuencia final de la película.



2.3.2.4. Tierra

Para Rafael Llano, los personajes tarkovskianos están en contacto con la tierra por distintas razones: la añoranza, la infancia o porque son conscientes de pertenecer a ella. En *Stalker* la tierra aparece representada con gran luminosidad frente al resto de atmósferas y el stalker, encargado de cuidarla, la abraza y recrimina a quienes no la respetan. En *Andrei Rublev* encontramos el contacto entre el protagonista y la tierra por medio del barro en el que se tiende junto al joven fundidor. En *Solaris* es Kelvin quien, en el prólogo, aparece contemplando de espaldas el paisaje que lo rodea y segundos después se deja mojar por la lluvia. El epílogo de *Nostalghia* se inicia con el protagonista rodeado por el paisaje ruso al amparo de las ruinas de la abadía de San Galgano. Y, por último, *Sacrificio* muestra un plano del protagonista plantando un árbol junto a su hijo.

Si nos centramos en el mundo vegetal podemos advertir que el árbol es un elemento que adquiere protagonismo en las películas de distintas formas. Para Cirlot representa “en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad”⁴⁴.

⁴⁴ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 89

Además, Tarkovski estableció un árbol como inicio de su primer largometraje y como epílogo del último. Para Pablo Capanna, este árbol actúa como emblema del arraigo de los personajes a sus raíces. Sin embargo, Rafael Llano ve en estos árboles un símbolo de la fe. El árbol se convierte en el símbolo de fe que el protagonista deposita en su descendencia, del mismo modo que Tarkovski iba a hacer con su hijo.



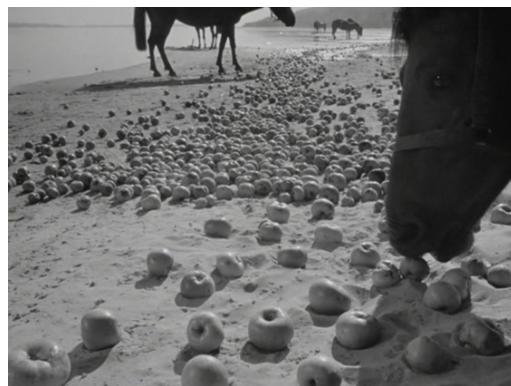
Los animales en las películas de Tarkovski aparecen acompañando a los protagonistas. Por encima del resto destacan el perro y el caballo, ambos compañeros de vida del director en distintos momentos y sus animales favoritos.

Del mismo modo en que Tarkovski había negado el simbolismo de estos animales, Pilar Carrera en su publicación explicaba: “Los perros y los caballos por ejemplo, recursos situacionales típicos en Tarkovski, son presencias repetitivas que, como la lluvia, no juegan ningún papel diegético. Son imágenes sustraídas a cualquier forma de necesidad discursiva [...] su uso ya no puede ser simbólico”⁴⁵.

Sin embargo, Rafael Llano recoge unas palabras de Tarkovski en las que explica sobre la escena de los caballos bajo la lluvia en *Andrei Rublev*: “Mi filme acaba con una imagen de caballos bajo la lluvia. Queríamos volver así al símbolo de la vida, pues para mí el caballo simboliza la vida. Puede que esto sea mi visión interior, subjetiva, pero el hecho es que cuando veo un caballo tengo la impresión de estar frente a la vida misma”⁴⁶.



También encontramos caballos en uno de los sueños de *La infancia de Ivan* comiendo las manzanas que caen de la camioneta en la que viaja el protagonista con su hermana.



⁴⁵ CARRERA, P., *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Op. cit., p. 35

⁴⁶ LLANO, R., *Andrei Tarvkoski: Vida y obra (I y II)*. Op. cit., p.272

Tarkovski retrata al perro como compañero y guía en sus distintas películas. El perro en *Stalker* es, de todos sus largometrajes, en el que más protagonismo adquiere. Antonio Mengs explica cómo el perro, que aparece al principio como un simple merodeador de la Zona, va adquiriendo importancia y se incorpora en escena de manera progresiva al grupo de protagonistas. Al final de la película es aceptado en la vida del stalker como un miembro más de su familia. Para Cirlot el perro es “emblema de la fidelidad [...] Otra atribución es la de guardián y guía del rebaño”⁴⁷ Esta simbología del perro tiene sentido con la función que desempeña en las películas de Tarkovski.



⁴⁷ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p.364

3. CONCLUSIONES

Tarkovski fue un hombre con gran bagaje cultural, esto le permitió desarrollar una labor que se apartaba de sus contemporáneos para seguir sus propios preceptos. El empeño que puso en realizar su trabajo queda reflejado tanto en sus películas como en sus escritos.

La existencia de directores disidentes que se apartasen de los preceptos que la industria o los regímenes políticos, en cuanto a temática y contenido, les imponían ha sido constante desde que comenzó la utilización del cine como medio de expresión artístico. Sin embargo, Tarkovski fue extraordinario a la hora de exponer sus ideas desafiando los cánones establecidos por la URSS.

A pesar de actuar en contra de las instituciones soviéticas, logró luchar y encontrar un espacio en el cine, algo que muchos de sus contemporáneos no consiguieron. Cuando empezó a ganarse el desprecio de su país, Tarkovski comenzaba a obtener el apoyo de la crítica internacional procedente de países europeos. Fue allí donde se sintió respaldado y donde recibió los mayores galardones por sus películas.

Para Tarkovski la cultura y la sociedad se encontraban en decadencia. Desprovistas de toda espiritualidad, avanzaban sin remedio hacia un futuro basado en los avances tecnológicos que convertían la experiencia vital en una mera valoración de lo material.

Es por este motivo que Tarkovski alejó a sus protagonistas de las metrópolis y los situó en localizaciones en cuyos horizontes solo se avistaban paisajes poblados de naturaleza.

Tarkovski concedió a estas naturalezas elementos y atmosferas que las envolvían como si de un halo espiritual se tratase. Los fenómenos naturales, que nosotros hemos agrupado en los cuatro elementos, actúan en las películas de Tarkovski como si se tratase de un personaje más. A pesar de que Tarkovski siempre se refirió a ellos como meras referencias a los climas en los que había vivido, podemos percibir, en la forma de disponerlos, cómo estos elementos tienen una simbología más allá de lo evidente. La lluvia, la nieve, el perro o el caballo no son solo recuerdos que Tarkovski relaciona con Rusia, son elementos que, con su significado simbólico, llenan de significado las imágenes del director como si de un poema se tratase.

4. ANEXO

4.1. Fichas técnicas

Los Asesinos (Ubyttsy) (1958)

Cortometraje realizado en el VGIK

Adaptación del relato de Ernest Hemingway The Killers

Dirección: Andrei Tarkovski y Alexander Gordon

Hoy no habrá salida (Segodnnya uvolneniya ne budet) 1959

Cortometraje realizado en el VGIK

Dirección: Andrei Tarkovski y Alexander Gordon

El Violín y la Apisonadora (Katok i skripka) (1960)

Producción: Mosfilm

Guión: Andrei Mikhalkov-Konchalovski y Andrei Tarkovski

Fotografía: Vadim Yusov

Música: Vyacheslav Ovchinnikov dirigida por E. Khatchaturian

Director artístico: S. Agoyan

Montaje: L. Boutouzova

Sonido: V. Krachovski

Duración: 50 minutos

La infancia de Ivan (Ivanovo Destvo) (1961)

Producción: Mosfilm

Guión: Mijail Papava y Vladimir Bomogolov

Fotografía: Vadim Yusov

Música: Vyacheslav Ovchinnikov dirigida por E. Khatchaturian

Director artístico: Yexgueni Tcherniaiev

Montaje: G. Natanson

Sonido: E. Zelentsova

Duración: 95 minutos

Andrei Rublev (Andrei Rublev) (1966)

Producción: Mosfilm

Guión: Andrei Mikhalkov-Konchalovski y Andrei Tarkovski

Fotografía: Vadim Yusov

Música: Vyacheslav Ovchinnikov

Director artístico: E. Tchernajev

Montaje: Ludmila Feganova

Sonido: E. Zelentsova

Duración: Hay dos versiones en 185 minuto y 146 minutos

Solaris (1972)

Producción: Mosfilm

Guión: Andrei Tarkovski y Friedrich Gorenstein, basado en la novela de Stanislaw Lem.

Fotografía: Vadim Yusov

Música: Eduard Artemiev

Director Artístico: Mijail Romadin

Montaje: Ludmila Feganova

Sonido: Semmion Litvinov

Duración: 168 minutos

El Espejo (1975)

Producción: Mosfilm

Guión: Andrei Tarkovski y Alexandre Misharin

Fotografía: Gueorgi Rerberg

Música: Eduard Artemiev; Johann Sebastian Bach; Giovanni Battista Pergolesi y Henry Purcell

Director Artístico: Nikolai Dvigubski

Sonido: Semion Litvinov

Duración: 106 minutos

Stalker (1979)

Producción: Mosfilm

Guión: Andrei Tarkovski, Arkadi y Boris Strugatski, a partir del relato de éstos
Picnic junto al camino (1973)

Música: Eduard Artemiev con fragmentos del Bolero de Ravel y la Novena de
Beethoven.

Director artístico: Andrei Tarkovski

Duración: 161 minutos

Tempo di Viaggio (Documental) (1983)

Producción: RAI

Guión: Andrei Tarkovski y Tonino Guerra

Fotografía: Luciano Tovoli

Duración: 63 minutos

Nostalgia (1983)

Producción: RAI Rete 2 / Sovin Film (URSS)

Guión: Andrei Tarkovski y Tonino Guerra

Fotografía: Giuseppe Lanci

Música: Verdi; Beethoven; Debussy y Wagner

Director artístico: Andrei Crisanti

Duración: 130 minutos

Sacrificio (1986)

Producción: Svenska Filmstiftet (Estocolmo), Argos Film, Film Four
Internacional, Josephson & Nykvist, HB-SVT 2, Sandrew Films y la participación
del Ministerio Francés de Cultura.

Guión: Andrei Tarkovski

Fotografía: Sven Nykvist

Música: Johann Sebastian Bach, Watazumbido Doso y cantos de pastores de
Dalarna y Härjedalen.

Montaje: Andrei Tarkovski y Michal Leszczyłowsky

4.2. Biografía ampliada

Aquel invento que tan poco había gustado a Nicolás II y tanto había impresionado a Lenin por sus posibilidades supuso el objeto sobre el que giraría la obra de Andrei Tarkovski, quien lo utilizaría para llevar la cinematografía soviética por otro camino distinto del que habían elegido los grandes maestros rusos durante la primera mitad del siglo XX.

Andrei Tarkovski nació el 4 de abril de 1932 en una aldea cercana a Iurevets, a unos 800km de Moscú. Comenzó sus estudios en la Escuela primaria de Moscú en 1939 y pese a la mala situación que atravesaba por entonces el país, Tarkovski pudo salir adelante gracias a su madre, María Ivanovna. Durante su juventud estudió en la Escuela de Música y se formó en dibujo, pintura y escultura en la Escuela de Arte de Moscú. En el año 1952 entró en la Escuela de Lenguas Orientales para cursar lengua y cultura árabes. Al igual que había ocurrido con Tolstoi y Eisenstein años antes, Tarkovski decidió abandonar las lenguas orientales un año después de haber comenzado.

Tras este intento fallido le surgió la ocasión de viajar durante unos meses a Siberia a realizar una expedición, allí tuvo la oportunidad de conocer los bosques propios de la región conocidos como *taiga*. En Moscú, paralelo al desarrollo de esta expedición, moría Stalin y multitud de cambios comenzaban a desarrollarse entorno a las actividades artísticas y culturales.

Cuando Andrei regresó a la capital en 1954 un amigo cercano le habló del VGIK, el Instituto Estatal de Cinematografía, y le aconsejó que se inscribiese a las pruebas de acceso. Cuando Andrei Tarkovski se incorporó al VGIK en 1954, auspiciado bajo la atenta mirada del maestro realizador y profesor Mijail Romm, se daba en la Unión Soviética un momento decisivo, el deshielo postestaliniano. Durante los siguientes veinte años se produjo un renacimiento en la cultura soviética que Tarkovski pudo vivir y disfrutar siendo un joven estudiante de cine.

Los estudiantes del VGIK disfrutaban del visionado de viejos maestros soviéticos como Kuleshov, Barnett, Dovzhenko y Eisenstein. Dovzhenko siempre fue el que más llamó la atención ade Tarkovski por su forma de representar la naturaleza. Además, gracias a los nuevos aires traídos por el deshielo, pudieron familiarizarse con la obra de directores extranjeros, antes prohibida por el régimen, como Buñuel, Vigo, Bresson y Mizoguchi.

Aun así, existían obras prohibidas por no ajustarse al concepto “progresista” del socialismo soviético, pero los estudiantes pudieron disfrutar de estrenos a puerta cerrada en el VGIK con obras de Kurosawa, Godard, Rossellini y de Santis. La mayor parte de estos se convertirían en referentes de Tarkovski a lo largo de su carrera. “Hay pocas personas geniales en toda la historia del cine: Bresson, Mizoguchi, Dovzhenko, Buñuel... A ninguno de estos directores se les puede confundir con otro”⁴⁸escribió Tarkovski en su obra *Esculpir en el tiempo*.

El VGIK exigía a sus alumnos tres prácticas cinematográficas: una producción durante el tercer curso, un cortometraje en 35 mm en el cuarto curso y un proyecto de fin de carrera. Para ello. Tarkovski llevó a cabo *Los Asesinos* (1958), *No habrá salida* (1959) y *El violín y la apisonadora* (1960). Estas tres obras siguen aun los preceptos del realismo socialista, algo que Tarkovski abandonará a su salida del VGIK. Tarkovski se distanció de sus compañeros de generación para llevar a cabo en su obra una reivindicación de la cultura prerrevolucionaria, es decir, anterior a 1917, que se veía claramente reflejada en la literatura del siglo XIX con autores como Tolstoi y Dostoievski, dos de sus grandes referentes. Así encontramos en el cineasta una personalidad alejada tanto del capitalismo occidental y las vanguardias artísticas, como del comunismo soviético y el realismo socialista.

A partir de su salida del VGIK, Tarkovski comenzó su camino en solitario como director. Carlos Tejeda utiliza el concepto “filmografía circular”⁴⁹ para referirse al hecho de que la evolución cinematográfica de Tarkovski se desarrolló paralela a su evolución biográfica. Es por ello que, en su cine, no solo encontramos reflejadas sus preocupaciones, sino también aspectos autobiográficos que reflejan sus propias vivencias. “El cine ideal

⁴⁸ TARKOVSKI, A., *Esculpir en el Tiempo*. Op. cit., p.97

⁴⁹ TEJEDA, C., *Andrei Tarkovski*. Op. cit., p.25

para mi es la crónica, que no considero un género cinematográfico, sino un modo de reconstruir la vida”⁵⁰, escribió Tarkovski sobre su forma de entender el cine.

Así podemos observar en *La infancia de Ivan* (1961), su primer largometraje, la preocupación por la infancia de un niño que se ve afectada por el conflicto bélico, por lo que Ivan, lejos de actuar como un niño de su edad, posee una personalidad fría y una gran madurez. “Los protagonistas de sus filmes son asediados por imágenes que llegan del pasado, es decir, recuerdos. El recuerdo les sobreviene convocando espacios como el de la infancia”⁵¹ añade Pilar Carrera sobre esta película. Fue en 1962 cuando Tarkovski se consagró como cineasta obteniendo el León de Oro, máximo galardón en el Festival de Venecia donde acudió como representante de la Unión Soviética. A partir de este momento comenzaron las vicisitudes de la carrera del cineasta. Una serie de altibajos que Pablo Capanna denominó como “Pasión de Andrei”, estableciendo así una analogía entre la vida del director soviético y el episodio bíblico.

El origen de su segundo proyecto, *Andrei Rublev* (1966), surge debido a la celebración del aniversario del VI centenario del nacimiento de este pintor en 1960. El proyecto de Andrei no se basó en los iconos característicos de este pintor, ni en la pintura medieval, ni tampoco en otros reflejos de la época. Lo que Tarkovski llevó a cabo fue un viaje a la Edad Media con una mirada retrospectiva, buscando las raíces de la tradición cultural rusa que habían llevado al país hasta el punto en el que se encontraba. Alejándose del concepto de biopic, Tarkovski desarrolla la película en varios episodios a modo de retablo medieval, ahondando en cuestiones de fe y conflictos internos. Advertimos en este caso cómo Tarkovski se metamorfoseó en el protagonista de su película para analizar su propio pensamiento y su posición como artista creador.

⁵⁰ TARKOVSKI, A., *Esculpir en el Tiempo*. Op. cit., p. 83

⁵¹ CARRERA, P., *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Op. cit., p. 24

El Goskino⁵² quiso intervenir en el metraje de la película, pidiendo a Tarkovski que llevase a cabo recortes, a lo que este se negó. Como respuesta, cuando en 1966 el Festival de Venecia pidió una copia de la película para exhibirla, el Goskino se negó a otorgarla. Tuvo que pasar una temporada hasta que la película llegó al festival donde ya no pudo competir por el premio, pero sí consiguió ganar el galardón de la crítica internacional.

Tras estos dos largometrajes, Tarkovski continuó con otros cinco, a los cuales decidió otorgarles por título una única palabra. El primero de ellos es *Solaris* (1972). Basándose en la novela de Stanislav Lem y teniendo en cuenta que le habían pedido que desarrollase una película de ciencia ficción, Tarkovski desarrolla un largometraje en el que ahonda sobre la figura del individuo en relación con su conciencia y su entorno. Esta cuestión se mezcla con la reflexión sobre el desarrollo tecnológico, una de las máximas preocupaciones del autor.

Su siguiente película recibió como nombre *El Espejo* (1974). Tarkovski revisa en ella su pasado al mismo tiempo que establece reflexiones sobre su vida personal. Se considera su título más autobiográfico, íntimo y personal. El propio Tarkovski escribió sobre esta cuestión: “El tiempo que hemos vivido queda fijado en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo”⁵³. *El Espejo* fue sin duda la película que más problemas conllevó al cineasta, hasta tal punto que, para poder llevarla a cabo, tuvo que pedir permisos especiales al Soviet Supremo. Este proyecto resultó desconcertante hasta para sus colaboradores más cercanos como su fotógrafo de confianza, Vadim Yusov, quien se negó a participar en él. Una obra tan personal conllevó duros ataques por parte de la crítica tras el estreno de la película. Tarkovski cayó en una situación similar a la desgracia política, siendo puesto en el punto de mira.

Ante esta situación, Tarkovski pensó en abandonar su labor cinematográfica, pero cuatro años después recibió la autorización para emprender un nuevo proyecto, *Stalker* (1979). Con una falsa apariencia de ciencia ficción, esta película nos presenta a tres personajes guiados por el protagonista que da nombre a la película. Bajo la metáfora del viaje, los

⁵² El Goskino era el Comité de Estado para las Producciones Cinematográficas de la URSS.

⁵³ TARKOVSKI, A., *Esculpir en el Tiempo*. Op. cit., p. 77

personajes siguen un camino tan físico como psicológico. El estreno de esta obra conllevó, una vez más, el desconcierto de las autoridades y la película volvió a ser el punto de mira de la crítica, por lo que el Goskino se negó a que participase en el Festival de Venecia.

Tarkovski vio sus películas relegadas a salas de cine secundarias e incluso en cines suburbanos. Su nombre, a pesar de haber sido nombrado Artista del Pueblo de la Unión Soviética en 1980 y haber recibido varios premios internacionales, parecía haber dejado de existir en el ámbito cinematográfico y artístico de su país.

El primer viaje del cineasta fuera de su tierra tuvo como destino Italia invitado por el escritor y guionista, Tonino Guerra. Durante este tiempo codirigió con el un documental, *Tempo di Viaggio* (1983), y empezó a esbozar el guion de su siguiente largometraje, *Nostalghia* (1983). Como su propio título indica, el tema de la nostalgia serviría a Tarkovski para desarrollar sus preocupaciones existenciales. Nos presenta a un protagonista, Domenico, que busca su espiritualidad en un mundo materialista, junto a otro, Alexander, que lidiaba con el mismo sentimiento que el cineasta, la nostalgia por su patria. Exponer a un protagonista ruso fuera de su tierra no fue algo que en su país se viese con buenos ojos. Los dirigentes de la URSS vetaron la película e impidieron que triunfase en los festivales de cine más relevantes.

El deshielo había acabado en 1964 con la caída de Kruschev y la situación del arte y la cultura había vuelto a ser tan rígida como en la época prerrevolucionaria. En la producción de Tarkovski esto se tradujo, aún más, en una carencia de libertad, falta de apoyo y de confianza y la ausencia de reconocimiento. Estos fueron los principales motivos por los que el cineasta, el de 10 de julio de 1984, tras un largo periodo de reflexión junto a su mujer, anunciase su exilio. Este hecho conllevó represalias para Tarkovski, quien tuvo que partir dejando atrás a su hijo Andrei, a quien las autoridades rusas no dejaron ir como garantía de que Tarkovski regresase en un futuro. Tarkovski nunca dejó de presionar a las autoridades de su país pidiendo reunirse con su hijo, lo que no sucedería hasta 1986.

A partir de ese momento comenzó a viajar por distintos países de Europa, entre ellos Suecia donde grabaría su próximo largometraje. Bajo el título *Sacrificio* (1986) se esconde la última obra realizada por el director. Decidió convertir esta película, sin darse cuenta, en su propio testamento. El concepto “filmografía circular” se cierra en este

largometraje, al igual que daba comienzo en *La infancia de Ivan*, con la figura de un niño y un árbol. Las imágenes que aparecen se desarrollan como si fuesen el epílogo de su vida. A Alexander, se le ha diagnosticado cáncer, al igual que había ocurrido con el cineasta en la vida real. Debido a ello, ambos depositan todas sus esperanzas en su descendencia. *Sacrificio* supuso el colofón de su obra, logrando desarrollar un proyecto personal y cerrando así su modo de comprender el arte, el cine y la vida. Este último proyecto fue ignorado en la Unión Soviética, mientras que en Europa recibía grandes premios en todos los festivales internacionales. Fue el hijo de Tarkovski, el cual había logrado reencontrarse con su padre, quien recogió los galardones en nombre de su padre, quien se encontraba ya gravemente enfermo.

Para cuando su nombre volvía a pronunciarse y comenzaban a reconocer su talento en la Unión Soviética, ya era demasiado tarde para Tarkovski, quien se negaba a regresar. Tras pasar sus últimos meses de vida internado en sanatorios, Tarkovski finalmente murió en París el 29 de diciembre de 1986. Es allí donde yace junto a su mujer Larissa, lejos de su amada Rusia.

A pesar del éxito que alcanzó Tarkovski a lo largo de su carrera, no logró en vida el reconocimiento que esperaba por parte de su país. Tarkovski llevó a cabo cinco de sus siete largometrajes en tierras rusas, siempre al filo de la censura y bajo el peso de la crítica. A pesar de ello, pudo llevarlos a cabo hasta el final, al contrario de lo que había ocurrido con muchos de sus contemporáneos, a quienes se les había prohibido realizar sus producciones e incluso se les había borrado del mapa. Paradójicamente, a pesar de que sus películas escondían un discurso metafísico, tradicional y que denunciaban el fracaso del país, a Tarkovski se le había otorgado financiación y un espacio en el que exponer su obra. Por mucho reconocimiento que estuviese obteniendo en Europa, pocos países hubiesen querido financiar un proyecto tan personal, espiritual y poético como hizo la Unión Soviética.

5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

5.1. Bibliografía General

- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2021
- COUSINS, M., *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2019.
- GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2016.

5.2. Bibliografía Específica sobre Andrei Tarkovski

- BIRD, R., *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- CARRERA, P., *Andrei Tarkovski. La imagen total*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2008.
- CAPANNA, P., *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.
- LLANO, R., *Andrei Tarkovsky: Vida y obra (I y II)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003.
- MENGS, A., *Stalker de Andrei Tarkovsky*, Madrid, Rialp, 2016.
- MOURIÑO, J.M., *Andrei Tarkovsky y “El Espejo”. Estudio de un sueño*, Madrid, Ediciones Exposiciones, 2018.
- TARKOVSKI, A., *Esculpir en el Tiempo*, Madrid, Rialp, 2018.
- TARKOVSKI, A., *Escritos de Juventud*, Madrid, Abada, 2015.
- TEJEDA, C., *Andrei Tarkovsky*, Madrid, Cátedra, 2010.

5.3. Webgrafía

- <https://enfilme.com/notas-del-dia/video-andrei-tarkovsky-y-la-representacion-del-fuego> (Consultado 12-04-2021)
- <https://www.filmin.es>