



Trabajo Fin de Grado

La búsqueda de la espiritualidad en el cine de
Tarkovski: análisis de *Solaris* y *Stalker*

The pursuit of spirituality in Tarkovski's cinema:
analysis of *Solaris* and *Stalker*

Autora

Sara Millán Bruna

Director

Fernando Sanz Ferreruela

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza

2018

Índice de contenido

1. Elección y justificación del tema	1
2. Estado de la cuestión	1
3. Objetivos	3
4. Metodología aplicada	4
5. Introducción	4
6. Estudio analítico de su obra	5
6.1. Proceso creativo	7
6.2. Estructura narrativa	8
6.3. Cuestiones técnicas	10
6.4. Fotografía	11
6.5. Aspectos estético-filosóficos.....	12
7. Conclusiones	19
8. Bibliografía	20
8.1. Webgrafía:.....	22
8.2. Filmografía:.....	24
Anexo I. La influencia de la filosofía oriental y el haiku en Stalker.....	25
Anexo II. Esculpir en el sonido: Edvard Artemiev y los universos sonoros de Solaris y Stalker.	
.....	26
Anexo III. Reflexiones de Akira Kurosawa sobre Andrei Tarkovski y Solaris	27

1. Elección y justificación del tema

Andrei Tarkovski es uno de los cineastas más relevantes del siglo XX. Su obra ejerce fascinación y desconcierta a partes iguales. Plantea preguntas que ni puede ni pretende responder, es el espectador el encargado de ese proceso. Trata la realidad de forma íntima y delicada, nos intenta acercar a las emociones más escondidas y puras y a una espiritualidad olvidada por la sociedad posmoderna. Un arte tan personal ha generado infinidad de interpretaciones, comentarios y puntos de vista encontrados. En base a dos películas seleccionadas, *Solaris* y *Stalker*, y tras el exhaustivo estudio de las monografías y artículos ya publicados, aportamos una visión particular de su obra.

2. Estado de la cuestión

A nivel bibliográfico existe gran cantidad de información sobre el cineasta. Andrei Tarkovsky ha despertado el interés de escritores y teóricos en el ámbito técnico, estético, filosófico e incluso teológico. A pesar de la abundancia de textos en español, se ha contado también con material en inglés y francés, cuyas traducciones, que hemos intentado que sean lo más fieles posible, son propias. Para este trabajo se usan dos tipos de fuentes bibliográficas: audiovisuales y escritas. En este estado de la cuestión nos centramos en las más relevantes debido a la abundancia de artículos consultados.

Las fuentes más importantes, las de primera mano, son las producidas por el propio cineasta. Aparte de su labor técnica, desarrolló un extenso cuerpo teórico sobre la profesión cinematográfica. Sus pensamientos se encuentran plasmados sobre todo en *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*¹ y *Martirologio. Diarios 1970-1986*.² Estos elementos textuales ayudan a comprender mejor su producción cinematográfica, concretamente Stalker y Solaris, las películas que ocupan este análisis. En *Narraciones para cine. Guiones literarios*³, se recogen sus escritos previos a los guiones cinematográficos precedidos por un interesante prólogo escrito por los hermanos Nante. Son auténticas piezas literarias que permanecieron inéditas en español hasta este 2018. En *Éloge de l'homme faible*⁴, publicado en 1987, Tarkovski escribe acerca de los personajes de Stalker y de su concepto del hombre débil como un vencedor en la vida.

¹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética*. Madrid, Rialp. 1996.

² TARKOVSKI, Andrei. *Martirologio: Diarios 1970-1986*, Salamanca, Sígueme. 2011.

³ TARKOVSKI, Andrei. *Narraciones para cine, Guiones literarios*. Introducción de Bernardo y Mariano Nante. Mardulce. 2018

⁴ TARKOVSKI, Andrei. *Éloge de l'homme faible*. *Cahiers du cinéma* 392. Febrero de 1987

Hay numerosas fuentes secundarias sobre el realizador ruso. Destaca *Andrei Tarkovsky. Vida y obra*⁵, de Rafael Llano con prólogo de Víctor Erice, la biografía más completa sobre su vida. Pilar Carrera también analiza su recorrido en *Andrei Tarkovski: La imagen total*⁶ y sitúa su obra al lado de la de autores como Walter Benjamin, Gilles Deleuze o Roland Barthes. Antonio Rodríguez le dedica una extensa monografía⁷ y centra el tema en un aspecto de su obra en el que profundizamos, la trascendencia de la infancia como momento de plenitud espiritual. Antoine de Baecque⁸ desarrolla un exhaustivo análisis de las cuestiones técnicas y temáticas de sus películas. Nos habla de sus simbolismos y de la interpretación de la que se los puede dotar. Deleuze⁹ también sigue esta línea de análisis metafórico. Jacques Aumont, teórico y crítico de cine, reflexiona sobre su manera de trabajar en *Las teorías de los cineastas*¹⁰. El ensayo de José Seoane¹¹, aunque verse principalmente sobre *Nostalghia*, sirve para comprender su manera de dirigir, su relación con los intérpretes y su concepción del trabajo actoral.

En torno a su figura también existen varias recopilaciones de textos. Erland Josephson, director teatral, colaboró con Tarkovski en varias ocasiones y en *Acerca de Andrei Tarkovski*¹² colabora con su hermana Marina Tarkovskaya para reunir una serie de textos que redactaron sus amigos y sus compañeros de profesión tras su prematura muerte. Por su parte, el cineasta John Gianvito¹³ recopila las entrevistas al realizador publicadas en medios británicos, franceses, rusos e italianos desde 1962 hasta 1986.

No menos importantes son las referencias literarias, sobre todo a la hora de establecer una comparación entre la narrativa de la que parte y su adaptación al cine. Tanto *Stalker* como *Solaris* se basan en sendas novelas de ciencia ficción. *Solaris*¹⁴, escrita por el polaco Stanislaw Lem y *Picnic al lado del camino*¹⁵ por los hermanos Strugatski. Más que adaptaciones fieles se pueden considerar una inspiración para sus películas. Sigue las tramas principales, pero la utiliza como excusa para ilustrar viajes introspectivos.

⁵ LLANO, Rafael. *Andréi Tarkovsky. Vida y obra*. Filmoteca de la Generalidad de Valencia. 2002.

⁶ CARRERA, Pilar. *Andrei Tarkovsky. La imagen total*. S.L. Fondo de cultura económica de España. 2008.

⁷ RODRÍGUEZ, Antonio. “Apuntes sobre la infancia y el milagro en Tarkovski”, en LARROSA, Jorge, ASSUNÇAO DE CASTRO, Inês y DE SOUSA José (eds.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 133-145. 2007.

⁸ BAECQUE, Antoine de. “Andrei Tarkovsky”, París, *Editions de l’Etoile, Cahiers du Cinéma*, 1989.

⁹ DELEUZE, G. *La imagen tiempo*. Barcelona, Paidós, 1994

¹⁰ AUMONT, Jacques. *Les théories des cinéastes*. Paris: Editions Nathan-Université. 2002.

¹¹ SEOANE, José. “Poética del rostro en Nostalgia de Andrei Tarkovsky: el monólogo de Andrei Gorchakov.” Universidad de Salamanca. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 13, 62-72.

¹² JOSHEPSON, Erland. *Acerca de Andrei Tarkovsky*. Madrid: Ediciones Jaguar, D.L. 2001

¹³ GIANVITO, John . *Andrei Tarkovsky. Interviews*. Jackson: Mississippi University Press. 2006

¹⁴ LEM, Stanislav. *Solaris*. Impedimenta. 2011.

¹⁵ STRUGATSKI, Arkadi y Boris. *Picnic al borde del camino*. Barcelona: Nova-Editiones. 1972

Su obra es tan amplia y bebe de tantas posibles fuentes que este análisis trata de acercar su pensamiento al de filósofos tanto occidentales como orientales, entre los que destaca Nietzsche y su teoría de las transformaciones del espíritu¹⁶, el concepto de silencio wittgensteniano¹⁷, los arquetipos y el inconsciente junguiano, la poesía de Chantal Maillard¹⁸, la serenidad de Lao Tse¹⁹, la imagen-tiempo de Deleuze y el contacto con la tierra de Bachelard²⁰.

Incluyo a modo de anexos dos pequeños ensayos sobre otros temas de interés en la obra de Tarkovski. Para el anexo I, *La influencia de la filosofía oriental y el haiku en Stalker*, cito de nuevo a Chantal Maillard e introduzco el artículo comparativo de Lola Nieto²¹ sobre las reminiscencias orientales en la obra de la autora y sus semejanzas con la de Tarkovski. Rodríguez Izquierdo²² y Robinson²³ también meditan sobre la influencia del *haiku* en la obra del cineasta. En el anexo II *Esculpir en el sonido: Edvard Artemiev y los universos sonoros de Solaris y Stalker* se cita el testimonio de Eduard Artemiev recogido en *Acerca de Andrei Tarkovski* de Erland Josephson. Nos apoyamos también en *La música y los sonidos de Solaris: Tarkovski y Artemiev²⁴* y en *La música en el cine²⁵*. En el anexo III añadimos la transcripción de un artículo de Akira Kurosawa escrito con motivo de la visualización de Solaris.

3. Objetivos

El estudio se centra en analizar los aspectos técnicos del universo cinematográfico de Andrei Tarkovski en base a la filmografía, bibliografía y webgrafía publicada, ciñéndonos concretamente a dos películas con elementos técnicos y temáticos similares. Se recorren los temas que construyen su filmografía; la memoria, los sueños, la infancia, el sacrificio, el conocimiento... y se profundiza en el pensamiento que se encuentra tras ellos. Establecemos también una breve comparación entre las obras de ficción originales y sus adaptaciones cinematográficas. Se enmarca al autor en su contexto y se comentan sus diferencias o semejanzas frente a otros cineastas y se ponen de manifiesto las dificultades que tuvo a la hora de desarrollar una producción tan particular y subversiva.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Madrid, Alianza, 1996.

¹⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza, 1973

¹⁸ MAILLARD, Chantal. *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: Breus CCCB, 2008.

¹⁹ TSE, Lao. *Tao the Ching*. Martínez Roca, 1999

²⁰ BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. José Cortí. París, 1946.

²¹ NIETO, Lola. *Cantar haikus: correspondencias entre la escritura de Chantal Maillard y el cine de Andrei Tarkovski*: Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual Núm. 2. Pp. 115-137. 2012.

²² RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. *El haiku japonés*. Madrid: Hiperión. 2^a ed. 1994.

²³ ROBINSON, J. M. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Maidstone, Kent: Crescent Moon, 2006.

²⁴ PÉREZ, Miguel Ángel. "La música y los sonidos de Solaris: Tarkovski y Artemiev." *Frame*, 1, 146-161. 2007.

²⁵ CHION, Michel. *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997

4. Metodología aplicada

El proceso de realización de este trabajo comienza con el visionado de toda la filmografía del autor. Estas películas raramente se encuentran dobladas al español, así que ha habido que visualizarlas con subtítulos en español o inglés. Partiendo del interés suscitado por estas, continuamos con búsqueda de bibliografía general para realizar un contexto en torno a su figura y luego centrarnos en una investigación de bibliografía más específica. Tras esta investigación decidimos centrar el estudio en Solaris y Stalker por sus afinidades. Comenzamos el análisis por los aspectos más relativos a la técnica para luego llegar a la parte más profunda de su obra. Al ser su lenguaje narrativo simbólico e intrincado, esta reflexión es plenamente subjetiva, aunque sustentada en múltiples opiniones de otros autores. En un paso más allá, pongo brevemente en relación algunas teorías filosóficas de autores tanto occidentales como orientales con elementos del pensamiento tarkovskiano.

5. Introducción

Andréi Arsénievich Tarkovski nació en Zavrazhie en 1932 y llegó a ser uno de los máximos representantes del cine, tanto soviético como europeo. Desarrolló su filmografía a lo largo de veinticinco años en los que produce siete largometrajes. Todas sus películas se caracterizan por un carácter marcadamente íntimo y anticomercial, y tratan el papel de la memoria y las emociones humanas. Es recordado por sus coetáneos por el extremo detallismo y exigencia con los que preparaba sus proyectos. Dejó por escrito sus impresiones sobre el arte y el cine en *Esculpir en el tiempo*, donde destacaba la capacidad del cine para fijar el tiempo. Como hacía Miguel Ángel en escultura, el cineasta debe esculpir un bloque de tiempo para dejar al descubierto la imagen cinematográfica.

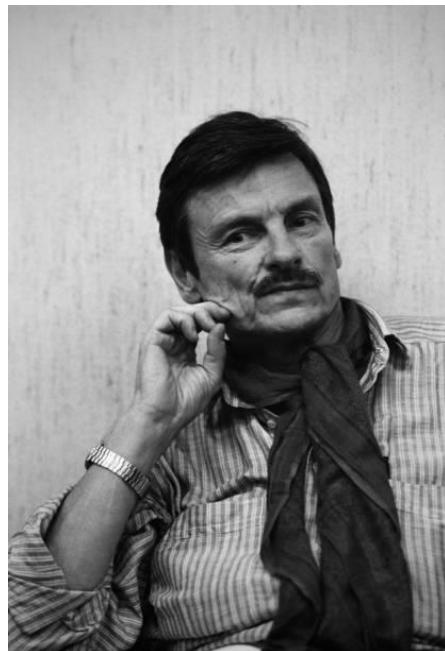


Fig. 1. Fotografía de Andrei Tarkovsky

Estudió en la Escuela de Cine VGIK con Mijaíl Romm. En 1956 dirigió su primer cortometraje, *The Killers*, inspirado en un relato de Ernest Hemingway y terminó sus estudios en 1961 con el mediometraje *El violín y la apisonadora*. Su primer largometraje saldría a la luz en 1962. *La infancia de Iván* es definida por Ingmar Bergman como “*un verdadero milagro*”. Gracias a este impresionante debut, fue el primer cineasta soviético en recibir el León de Oro de Venecia. Sin embargo, su trabajo

no era igual de apreciado en su país. Las autoridades soviéticas repararon en su resistencia a acatar los dogmas ideológicos que eran impuestos sobre cineastas, escritores, artistas... debido a esto, tardó siete años en estrenar su siguiente película, *Andréi Rubliov* (1969). Con un pintor como protagonista, consideraba que mostraba la verdadera responsabilidad social de un artista, aludiendo a que él mismo, como cineasta, no tenía por qué ser obligado a ser un mero trabajador del estado ruso que reflejase simplemente las maravillas de la política. Aceptó dirigir *Solaris* (1972), promocionada por el partido Comunista como «la respuesta soviética a 2001, una odisea del espacio», porque necesitaba seguir trabajando. En 1975 pudo realizar *El espejo*, narración autobiográfica en la que narraba momentos de su propia vida. En 1979 se estrenó *Stalker* tras un calamitoso rodaje en el que se perdieron muchas de las tomas originales.

Debido a la presión de las autoridades culturales soviéticas, emigró primero a Italia, donde realizó el documental *Tempo di viaggio* (1983) y el largometraje *Nostalgia* (1983). En Suecia, con parte del equipo de Ingmar Bergman, dirigió su obra póstuma, *Sacrificio* (1986), que terminó ya muy enfermo de cáncer, montándola y diseñando el sonido desde la cama de un hospital. Esta película es la más premiada en la historia del Festival de Cannes. Esta última obra reúne todos los elementos de su teoría cinematográfica y versa sobre sus temas recurrentes: la espiritualidad y la metafísica, el amor, los recuerdos, las emociones... Con esta última aportación al arte muere prematuramente, a causa de cáncer de pulmón, en París en diciembre de 1986.



Fig. 2. A, Tarkovski durante el rodaje de Solaris

6. Estudio analítico de su obra

El cine de Andrei Tarkovsky contiene un componente profundamente humano. Él se mostraba interesado en el hombre y su búsqueda de respuestas de la vida misma, la decadencia de la verdadera espiritualidad en la sociedad moderna y la incapacidad de la humanidad para responder adecuadamente a las demandas de la tecnología. Estos elementos poéticos y filosóficos retratan al ser humano en todas sus pasiones y temores. El objetivo del presente estudio es analizar esto mediante los elementos técnicos y estéticos de *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979). La elección de estos dos largometrajes

dentro de su producción se debe a similitudes en estructura, elementos formales, temática y filosofía.

Si Tarkovski consideraba *Stalker* su película predilecta²⁶, *Solaris* es todo lo contrario. Concebida desde las autoridades como una respuesta al éxito de la ciencia ficción de Stanley Kubrick es una adaptación de la novela homónima de Lem. Pese a que el resultado es lo más “comercial” de su producción, mantiene las características perennes en su obra. Es a partir de *Solaris* donde comienza a desarrollar sus ideas y su particular sello estilístico. Es en este momento cuando se afianza su idea sobre una imagen que tiende hacia lo infinito y conduce a lo absoluto, concepto que se materializará por completo en *Stalker*. Para rodar *Stalker* se utilizó una cámara Kodak experimental y durante el proceso de revelado se perdió el negativo. En una entrevista con Rashit Safiulin, diseñador de producción, insinúa que era cuestión del gobierno crear dificultades a un cineasta que se estaba saliendo de los límites que entonces marcaba la política gubernamental²⁷. De forma desafiantes y precaria grabó de nuevo todo el material perdido con el presupuesto reducido a la mitad.

La obra de Andrei Tarkovski resulta etérea, surreal, hipnótica... Aunque la crítica haya intentado poner etiquetas a su cine, lo que pretendió fue destruir las barreras entre géneros para crear una obra única, personal y poética. Tarkovski pretende un distanciamiento de los géneros clásicos cinematográficos que invita al espectador a olvidar todo lo que conoce sobre cine y a meditar sobre nuevos códigos y maneras de narrar. Pilar Carrera afirma que “*bajo argumentos o géneros aparentemente identificables (...) empezamos a detectar algunos elementos que convierten el reconocimiento en un efecto de lectura cuyo fin es - he aquí la paradoja - intensificar el desconocimiento, la conciencia de que lo aparentemente cercano está muy lejos*”²⁸. Tanto *Stalker* como *Solaris* suelen ser clasificadas dentro de la ciencia ficción, y con respecto a *Solaris*, Tarkovski llegó a decir que hubiera preferido eliminar de la película toda referencia a naves espaciales, pues lo consideraba superfluo y distraía al espectador de la historia principal.²⁹

Gran parte de la crítica lo considera un poeta del cine. Aunque a lo largo de su vida negó ese vínculo con la poesía, Andrei no deja de ser hijo de Arseny Tarkovski, uno de los más célebres poetas rusos. El cineasta, como el poeta, utiliza elementos simbólicos, pero mediante imágenes; las palabras no le impiden avanzar hacia la búsqueda de la espiritualidad. *La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad*³⁰. Para él, nada de lo que filma es ficción, sino que cada una de sus imágenes es una impresión de la verdad extraída a través de una observación precisa del universo. Su objetivo es comunicar con la mayor sencillez posible con una

²⁶ TARKOVSKI, A. Diarios. *Op. cit.* p.106

²⁷ Entrevista incluida en el dvd de stalker (<https://www.youtube.com/watch?v=ye5iCKVckhU>)

²⁸ CARRERA, P. *Op. cit.* p.65

²⁹ TARKOVSKI, A. Esculpir *Op. cit.* pp. 222-223

³⁰ *Ibidem* p. 39

imagen honesta y fiel basada en el mismo mundo material que a la vez expresa. Para él, el objetivo del arte no era el de ser consumido como una mercancía, sino el de "explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizás no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a ese interrogante"³¹. El espectador busca un sentido a sus películas, olvidando que muchas veces la vida misma no tiene sentido. Como la memoria, sus escenas son a veces pasajes inconexos, una niebla que significa algo para el personaje que los experimenta, pero no para el observador externo. El mundo es misterioso y único, y por lo tanto, la imagen de él también lo es.

6.1. Proceso creativo

En sus memorias se refiere a cineastas que admira como Bresson, Buñuel, Kurosawa, Antonioni, Bergman, Mizoguchi... Pero no cuenta a ninguno como verdadera influencia, ya que para él la finalidad del arte es buscar un lenguaje personal. Si durante el rodaje encontraba alguna escena parecida a alguna previamente filmada por otro director, la cambiaba para evitarlo.³² Una base muy importante de su pensamiento es que el artista debe seguir sus emociones y su concepción de la realidad y no debe caer en representaciones típicas. Hay que dar forma por primera vez, conseguir que la imagen evoque algo conocido pero de una forma individual y personal. "Mi objetivo es crear mi propio mundo y las imágenes que creamos no significan nada más que las imágenes que son".³³ Tras esbozar la idea de la película debe mantenerse fiel a ella, pero dejando espacio a la espontaneidad para que conserve la frescura. Para él, el guión es una mera estructura cambiante, una herramienta sobre la que deben meditar el director y todo su equipo, ya que al fin y al cabo una película es un producto colectivo.

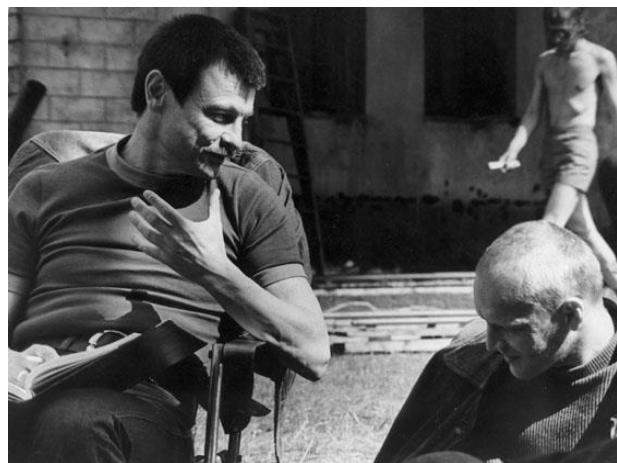


Fig. 3. A. Tarkovsky y A. Kaidanovsky en el rodaje de *Stalker*

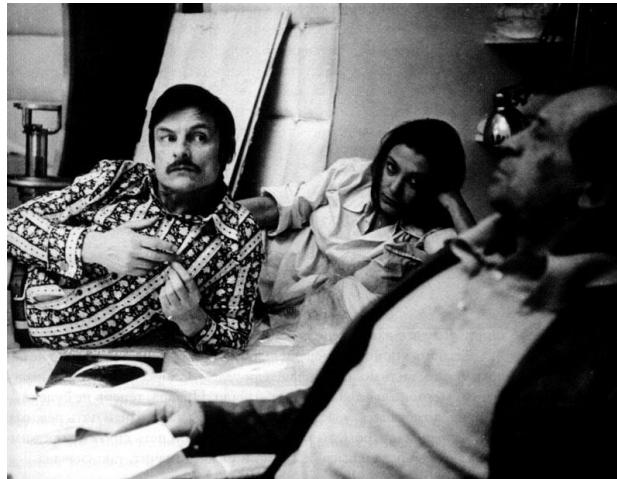


Fig. 4. A. Tarkovsky con N. Bondarchuk y J. Jarvet en el rodaje de *Solaris*

³¹ Ibídem p. 60

³² BOND, Lewis. *Poetic Harmony*

³³ GIANVITO, John. *Op. cit.* p. 67

En cuanto al trabajo actoral, Tarkovski prefería a los actores sensibles, maleables, en los que pudiera infundir fácilmente el estado de ánimo en el que se debían encontrar para determinada escena. Es una interpretación muy alejada del teatro y el cine tradicional y sus gestualidades casi mecánicas.³⁴ Evitaba el dramatismo, buscaba la sutilidad, y opinaba que el director debe conocer al elenco a la perfección para poder conectar con ellos³⁵. Nunca explicaba totalmente el guión, ya que le interesaba que el intérprete encontrara su propio camino. “*Como Tarkovski quería evitar cualquier exceso de expresividad en la interpretación, rechazaba en nosotros, los actores, todo lo que pudiera forzar al público a interpretar lo que nos está ocurriendo interiormente. El público, según él, había de tener su propio papel en la recepción de lo que nosotros comunicábamos.*”³⁶. En monólogos de gran dramatismo o importancia para la trama rompe la separación existente entre el espectador y la película, la “cuarta pared”, y hace que los actores se dirijan directamente a la cámara. El espectador se siente interpelado directamente, es partícipe, no solo observador. Esto deja libertad a lo espontáneo, son ellos los que hacen que suceda algo delante de la cámara, y se puede poner en relación con el concepto de “encuentro” de Bresson.³⁷

6.2. Estructura narrativa

A la hora de analizar la estructura interna de una obra cinematográfica o literaria, la narrativa tradicional suele seguir una secuencia fundamental dividida en planteamiento, desarrollo y desenlace. Las obras del cineasta ruso suelen plantear una estructura más innovadora, si bien es cierto que estas partes se distinguen bien tanto en *Solaris* como en *Stalker*, con la diferencia de que el desenlace no resulta como esperamos, sino que el argumento queda abierto, indefinido, como flotando en suspensión. *Solaris* narra el viaje de un científico a una base espacial en un planeta cuya morfología contiene un océano capaz de materializar los deseos más íntimos de los habitantes. En la introducción, a diferencia de la novela, que comienza in media res, se presenta al protagonista en su contexto en la Tierra, y en el desenlace, ha vuelto a la Tierra, a sus orígenes, pero sin obtener nada claro de su avatar. *Stalker* presenta a un individuo al margen de la sociedad cuyo oficio es introducir a gente de forma ilegal en la Zona, un lugar donde existe una habitación que concede los anhelos más profundos de cada uno. Tres personas viajan hasta allí y tres personas vuelven sin haber realizado lo que pretendían.

La estructura externa en una película se refiere a su duración y partes en las que se encuentra dividida. En cine es raro que este tiempo externo coincida con el interno

³⁴ SEOANE, J. *Op. cit.* P. 65

³⁵ SOLANA, Víctor. *El cine de Andrei Tarkovski*. Universidad Complutense de Madrid. p. 4

³⁶ LLANO, R. *Op. cit.* p . 76

³⁷ AUMONT, J. *Op. cit.* p. 39

(tiempo cronológico que transcurre entre el momento inicial de la historia y el momento final), pues las historias que se cuentan suelen transcurrir en duraciones temporales superiores. Debido a esto se recurre al montaje de escenas, que mediante la elipsis de momentos menos relevantes crea un tiempo discontinuo. A partir de *El espejo*, el autor empezó a seguir la regla aristotélica de las tres unidades: una sola acción, un solo tiempo y un solo lugar. Es decir, concentrar una historia desde que sale el sol hasta que se pone. Es en *Stalker* donde perfecciona esta idea; durante los 163 minutos que dura se narra una acción en un lugar en un solo día. Su intención era que sus películas parecieran rodadas en un solo plano, evitando los cambios innecesarios de escenarios y de acción.³⁸

La concepción cinematográfica de Tarkovski nunca encajó con el cine de montaje, concretamente con el de Eisenstein, pues consideraba que imponía el punto de vista del director, sin dejar que el tiempo fluyera y que el espectador sacara sus propias conclusiones. “*El ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos*”.³⁹ *Solaris* se articula en 15 secuencias integradas por 41 escenas y 349 planos cuya duración promedio es de 39 segundos. *Stalker* tiene sólo 142 planos de 1 minuto y 6 segundos de duración media. En comparación tenemos los 100 minutos de *Octubre* de Eisenstein que alcanzan hasta 3225 planos.⁴⁰ Frente al montaje frenético, Tarkovski opta por dejar respirar a cada plano; la larga duración de sus tomas es algo que define al cineasta y lo aleja definitivamente del cine comercial. Si en una escena se da una situación de isocronía (duración igual a la cronológica), cuanto más largos son los planos, mejor captan el desarrollo narrativo y emocional de la acción. El plano-secuencia, filmado sin cortes, es la situación de isocronía absoluta. Sirve para mostrarnos un escenario o para hacernos pensar sobre lo que vemos. Los planos son tan largos que el espectador se hace consciente de su propia presencia frente a la película. Este efecto de distanciamiento paradójicamente introduce al espectador en la narrativa y convierte su mirada en la de un personaje más de la historia. El tipo de plano más empleado es el general, muestra a los personajes de cuerpo entero y la visión global de lo que ocurre. Es un tipo de plano que recuerda al teatro, crea una sensación de escenario que se acentúa aún más en interiores. Otro recurso que reitera es el plano fijo; delante de la cámara se mueven los personajes sin necesidad de cambiar el plano.

³⁸ GARCÍA, Alegra. “Fidelidad absoluta a sí mismo: rasgos y temas del cine de Andrei Tarkovski.” *Revista cultural Mito*, n. 44. 2014. p. 7

³⁹ TARKOVSKI, A. Esculpir... *Op. cit.* p.142

⁴⁰ BAECQUE, A. *Op. cit.* p. 91

6.3. Cuestiones técnicas

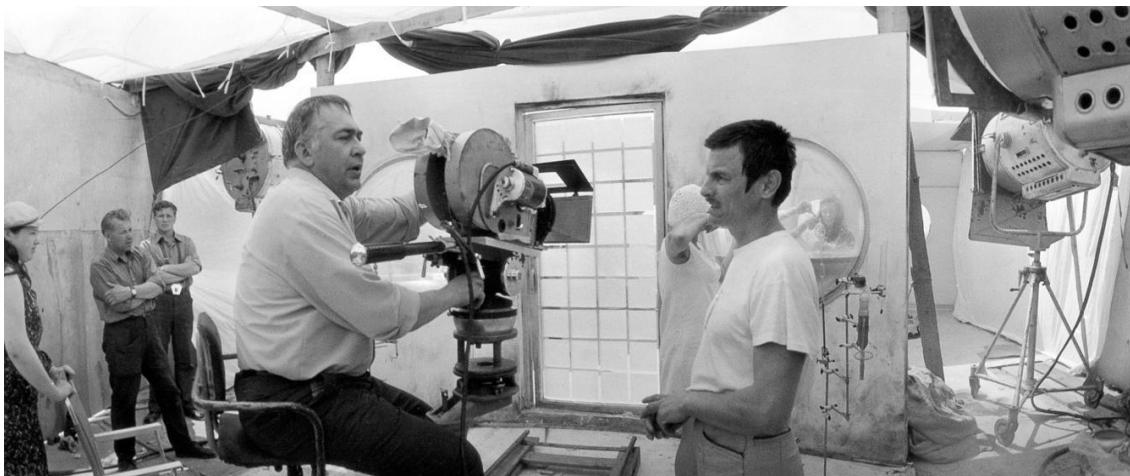


Fig. 3. A. Tarkovski en el rodaje de *Solaris*

La cámara en sus películas actúa como un elemento subjetivo, casi autónomo. Tarkovsky se vale en multitud de ocasiones de planos subjetivos en los que la imagen muestra lo que un personaje está mirando, de modo que el espectador mira con él, y a veces la cámara incluso imita las reacciones de este. La cámara recorre el espacio muy lentamente, entrando en los espacios, acercándose al sujeto de interés, observándolo de cerca o de lejos. El tiempo discurre sin prisas por sus tomas, los conceptos se toman su propio tiempo para desarrollarse en la mente del espectador, y en esta pausa lo que hace que el ritmo surja orgánicamente. Retrata tanto espacios como movimientos de los actores, atrapa la duración de ese instante y el sentimiento que se expresa. El travelling es el recurso formal al que más recurre, fundamentalmente el lateral y el de avance. El travelling lateral suele ser “de ida y vuelta”, es decir, se aleja de un punto para volver

después a él. En el travelling de avance la cámara se acerca a un objeto o personaje hasta llegar al primer plano. Por ejemplo, en *Stalker* la cámara se sitúa en el umbral de la puerta de una taberna y se va acercando a los tres protagonistas. El proceso contrario, el travelling de retroceso es menos habitual en la producción tarkovskiana. Es empleado por ejemplo en la escena final de *Solaris*, cuando la cámara enfoca al padre y al hijo y poco a poco va alejándose, revelando al espectador dónde se encuentran ambos personajes realmente.⁴¹



Fig. 4. A Tarkovski en el rodaje de *Solaris*

⁴¹ GARCÍA, Alegra. “Fidelidad absoluta a sí mismo: rasgos y temas del cine de Andrei Tarkovsky.” *Revista cultural Mito*, n. 44. 2014. p. 10

Otra característica a destacar es el ángulo o punto de vista de la cámara. Son frecuentes las tomas cenitales de objetos dispuestos en el suelo o incluso debajo del agua. Por ejemplo, en la escena del sueño de *Stalker*, la cámara en ángulo picado se desplaza sobre los objetos de la charca. Emplea raramente el contrapicado debido a que le parece un ángulo forzado. Otro recurso retórico al que Tarkovski concede importancia es a la puesta en escena en profundidad, especialmente oponiendo una imagen en el primer plano y otra en el fondo. Por ejemplo, un recurso frecuente es colocar un personaje que se mantiene inmóvil cercano a la cámara, mientras un segundo se desplaza hacia el fondo o bien se acerca desde la lejanía.⁴² Esta es una forma de ahondar en los perfiles psicológicos de los personajes, de narrar dos acciones simultáneas o de incluir en la imagen la participación del paisaje.

6.4. Fotografía

La fotografía es una de las características más atrayentes de sus películas. Recibió formación artística, por lo que cada uno de sus planos está compuesto de manera muy cuidada, casi pictórica. Sin embargo en ningún momento imita la pintura a través de la puesta en escena; el cine es un arte con sus propios medios expresivos que no debe copiar al resto. La belleza plástica no solo se encuentra en los homenajes artísticos⁴³ y la disposición de las escenas, sino también a través de elementos como la textura, el claroscuro, el contraluz... Respecto al color, Tarkovski realizó sus dos primeras películas en blanco y negro y a partir de *Solaris* rodará alternando la fotografía en color y blanco y negro. Opinaba que el blanco y negro reproduce de forma más auténtica la verdad psicológica, y alternarlo con el color es una manera de establecer diferencias entre las escenas, como si se tratase de niveles de realidad diferentes. *Stalker* comienza en una ciudad sucia, pobre, y el blanco y negro capta esa naturaleza apagada y decadente. Es la escena de tránsito, la escena de la vagoneta, la que da paso al mundo colorido de la Zona. Sin embargo, en la secuencia del sueño del Stalker vuelve a prescindir del color como técnica para mostrar un cambio de realidad,



Fig. 5. Fotogramas de *Stalker*

⁴² Ibídem p.11

⁴³ Para profundizar en la relación de algunos planos de su filmografía con obras pictóricas, consultar RABAZAS A. *Poéticas transitivas...*

al igual que sucede con los sueños de Kelvin en *Solaris*.

Otorga gran protagonismo desde sus primeras películas al paisaje como elemento poético que refleja el estado emocional de los personajes. Es tan importante que roza el nivel de personaje con entidad propia en *Stalker*. A lo largo de toda su obra usa elementos de la naturaleza que, aunque él negó que así fuera, parecen representar distintos conceptos. Las atmósferas neblinosas, siempre presentes, envuelven y protegen la imagen como un manto. Es recurrente el agua como río, lago o lluvia cayendo libre o filtrándose a través de tejados o ruinas, e inundando interiores como en *El espejo*, *Solaris*, *Stalker* y *Nostalghia*. “*Es cierto que desde La infancia de Iván hasta ahora, en todos mis filmes, este elemento ha tenido una presencia constante. (...) Yo no puedo determinar las razones inconscientes para emplear tanta agua; quizás mi amor por ella proceda de alguna memoria atávica*”⁴⁴. Antoine de Baecque considera que la lluvia es una anunciaciόn, una preparaciόn para el instante decisivo: revela un lugar, se vuelve condiciόn del sueño o el recuerdo; la inclusión de la lluvia no es casual, sino que siempre surge en un momento de importancia dentro de la trama.⁴⁵ Sin embargo, Tarkovski siempre rechazó los intentos de buscar simbolismos en sus películas, afirmando que no deben descifrarse de manera intelectual, sino emocional. Estos elementos proceden de experiencias personales que, consciente o inconscientemente, son repetidas a lo largo de su filmografía para adquirir un significado.⁴⁶ El resultado se traduce en símbolos universales que todos percibimos como propios. Gilles Deleuze sostiene que ese tipo de imagen, de carácter mental, “*encierra esa búsqued mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu*”.⁴⁷

6.5. Aspectos estético-filosóficos

El cine de autor, en este caso el de Andrei Tarkovski, se aleja del cine comercial, acostumbrado a la lógica dramatúrgica clásica. Distanciándose de las fórmulas tradicionales pretende evocar el funcionamiento más íntimo del pensamiento humano. Describe hechos y objetos a través de una relación poética que resulta más estimulante para el espectador. Hace falta abordar su filmografía desde un punto de vista de doble subjetividad; el cineasta plantea su obra como producto de las experiencias que han construido su relación con la realidad, y a su vez, al desarrollar un lenguaje metafórico deja espacio para la subjetividad del espectador, que interpreta lo que ve a través de su propia experiencia y encuentra nuevos significados a la obra. El propio director asegura que “*no puede haber un futuro brillante para los que están dispuestos a explicar todo acerca de su propia película*”⁴⁸. Opinaba que el cine comercial, en vez de acercarnos a

⁴⁴ LLANO, S. *Op. cit.* p.589

⁴⁵ BAECQUE, A. *Op. cit.* pp.29-32

⁴⁶ Pilar Carrera opina que tal vez guarde alguna relación, aunque sea inconsciente, con el hecho de que la ciudad natal de Tarkovski fue anegada por el agua debido a la construcción de una presa. *Andrei Tarkovski: la imagen total*. 2008, p. 92

⁴⁷ DELEUZE, G. *Op. cit.* p.67

⁴⁸ Akira Kurosawa sobre Tarkovski (Anexo III)

la vida y a la naturaleza, crea universos engañosos que desdibujan la realidad. Su cine muestra la búsqueda de la verdad absoluta, las relaciones sutiles y los fenómenos más secretos y complejos de la vida. La acción transcurre de manera sobria y serena, lentamente y sin dramatismo innecesario, quedándose solo con lo imprescindible. La cámara es una lente transparente que observa a la humanidad en sus luces y sus sombras, sin idealizar ni juzgar; no hay belleza sin fealdad, ni amor sin crueldad. Esta búsqueda de la esencia más profunda libera sus obras de lo superfluo y refleja lo efímero y cambiante de la existencia.

Víctor Erice escribe en el prólogo de *Vida y obra de Tarkovski* de Rafael Llano: “*El cinematógrafo fue para él (...) ante todo una vocación y una forma de arte. Como tal lo vivió hasta el fin de sus días, con un acento de sinceridad y exigencia absolutas, haciendo de él una causa con resonancias religiosas. Habló del oficio de dirigir películas como de un acto de dignidad; del arte como una forma de plegaria*”⁴⁹. Este anhelo de denunciar el materialismo, la falta de espiritualidad y el vacío existencial en la sociedad posmoderna se convierte en uno de los ejes de sus películas y se manifiesta especialmente en *Solaris* y *Stalker*. En ambos largometrajes los tres personajes principales se encuentran sumidos en una crisis existencial. Disfrazadas de ciencia ficción, sus tramas sirven para plantear los dramas de quienes buscan respuestas en un mundo que sienten deshumanizado y frío. Sus películas son reflejo de la condición humana, analizan la incesante búsqueda interior del hombre. Para que esta introspección sea creíble, el propio autor cede una parte de su intimidad, expone su alma y la pone a disposición del espectador. Esta concepción del sacrificio es plasmada en varios de sus filmes, y en sus diarios escribe: “*La creación artística exige del artista una verdadera ‘entrega de sí mismo’, en el sentido más trágico de la palabra*”

Tarkovski plantea una visión muy escéptica de la ciencia y el progreso y, paradójicamente, elige elementos de la ciencia ficción para criticar el avance materialista. *Solaris* es la película que más encaja en estas características. La novela de Lem narra cómo este planeta ha sido visitado por científicos terrestres y sometido a experimentos radiactivos que alteraron las condiciones normales del espacio-tiempo en su atmósfera. El resultado es que los habitantes de la base espacial empiezan a sufrir extraños fenómenos como la materialización de sus sueños y recuerdos. En la introducción, el ex astronauta Berton declara ante sus superiores lo que vio en la superficie de *Solaris*, expone lo que cree frente al escepticismo del comité. Ese acto de fe ingenua choca con la

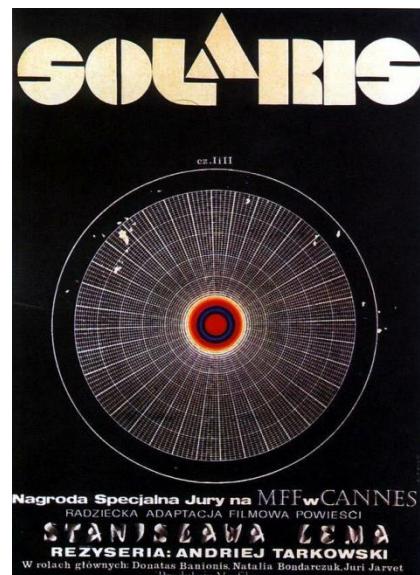


Fig. 6. Cartel de *Solaris*

⁴⁹ LLANO, R. *Op. cit.* p.129

instrumentalización del conocimiento de los científicos, que acaban por afirmar: “*La labor de tantos años ha resultado inútil. Lo que sabemos ahora de Solaris parece un montón de hechos aislados, incoherentes, que no pueden ser enmarcados en ninguna concepción creíble.*”

El ansia desmedida por el conocimiento en *Solaris* es lo que altera el frágil equilibrio del cosmos y separa a los humanos de la unidad primordial entendida en un sentido orgánico, de comunión y armonía con el entorno y la naturaleza. Esta separación ha creado individuos desarraigados, sin sentido de pertenencia a un todo, lo que deriva en estados de inestabilidad interior y alienación. El hombre moderno es un ser desvalido, sin ninguna certeza sólida y sin vínculo con lo inmaterial, base fundamental de la condición humana. Tarkovski pretende reunirnos con ese ideal de unidad cósmica a través de los grandes misterios de la existencia. No hace falta entenderlo todo, sino acogerlo dentro de uno mismo con la inocencia del que ama la vida. Hay verdades que escapan de los límites del conocimientos humano; el nacimiento y el final del universo, la infinitud de la conciencia y la finitud de los seres vivos son conceptos inabarcables. Kelvin afirma: “*En mi opinión hemos perdido nuestro sentido de lo cósmico. (...) La preservación de las sencillas verdades humanas requiere del misterio; los misterios de la felicidad, de la muerte y del amor. Pensar en ello es lo mismo que conocer el día de tu muerte.*» Las películas de Tarkovski nos hacen meditar sobre el silencio de Wittgenstein, quien afirma “*De lo que no se puede hablar, mejor es callarse*”⁵⁰.

Sin embargo, no aceptamos estas limitaciones y tratamos de desentrañar todas las incertidumbres a cualquier precio para no admitir que tememos lo que no conocemos. En una escena que puede parecer anecdótica, el hijo de Berton teme al caballo del establo hasta que le explican lo que es. Es la comprensión lo que destierra la aprensión, aunque ambas palabras comparten la misma raíz. En la siguiente escena, Berton pregunta a Kelvin: “*¿Quiere usted destruir lo que ahora no podemos entender? No soy partidario de obtener conocimientos a toda costa. El conocimiento solo es válido si se sustenta en la moral.*” Para Tarkovski, este afán de saber es algo impuesto al hombre desde fuera y va acompañado de intranquilidad y decepción, puesto que la verdad última es inalcanzable. Al comienzo de la película el protagonista, el psicólogo Kris Kelvin, parece ser moralmente opuesto al ex astronauta. Kelvin afirma: “*A mi me interesa la verdad. No puedo dejarme llevar por los impulsos del corazón. No soy un poeta. Tengo un objetivo concreto.*” El personaje se presenta lleno de los mismos tabúes materialistas que el resto de científicos y sometido a una gran tensión emocional por el reciente fallecimiento de su esposa. Antes de partir al espacio, su padre le reprocha: *Es peligroso enviar al cosmos gente como tú. Allí todo es sumamente frágil. ¡Sí, frágil! La tierra se ha adaptado a muchos seres como tú, aunque eso le ha costado muchos sacrificios.*

⁵⁰ WITTGENSTEIN, L. *Op. cit.* p.203



Fig. 7. Fotograma de *Solaris*

Sin embargo, cuando es enviado a la base de Solaris y experimenta la materialización de los recuerdos de su esposa, poco a poco va conectando con su parte más emocional y receptiva. Su conciencia despierta para aceptar la carga de la responsabilidad sobre su vida y la de otros.⁵¹ Tarkovski no proporciona respuestas, sino que apela a la interrogación como sistema. Ante tal

inestableidad racional, el espectador solo se puede guiar por su intuición y su fe en lo desconocido. El océano de Solaris puede ser entendido como la representación de la conciencia y sus límites para entender el mundo. Los científicos son expuestos al misterio de la existencia pero no saben interpretarlo. El océano podría ser una metáfora de dios, entendiendo a dios como la comunicación entre los seres y el mundo.⁵² En esta tesis crítica, la evolución personal de Kelvin representa el triunfo de lo espiritual, algo que vemos en uno de sus soliloquios: “*El amor es un sentimiento que podemos experimentar, pero nunca explicarlo. Amas aquello que puedes perder: a ti mismo, a tu mujer, tu tierra natal. Hasta ahora la tierra y la humanidad eran inaccesibles al amor (...) ¡Somos tan pocos! ¡Tan solo varios miles de millones, un puñado! Tal vez solo estemos aquí para sentir por primera vez al ser humano como motivo de amor.*»

Es este amor universal el hilo conductor que guía hasta Stalker. Tarkovski opina sobre esta obra: “*En ‘Stalker’ sentí -quizá por primera vez- la necesidad de presentar de forma elaborada, clara y sin ambages ese valor positivo superior del que vive el hombre y su alma (...) el amor humano es ese milagro capaz de oponerse eficazmente a cualquier especulación sobre la falta de esperanza en nuestro mundo.*” En *Picnic al lado del camino* se plantea también la búsqueda de sabiduría y espiritualidad del hombre: “*El hombre, a diferencia del animal, es una criatura dotada de una indefinible necesidad de conocimiento. (...) La hay, sí, pero de comprender, y para eso no hace falta el conocimiento. La hipótesis de Dios, por ejemplo, nos proporciona una oportunidad incomparablemente absoluta de comprenderlo todo sin conocer nada. Da al hombre un*

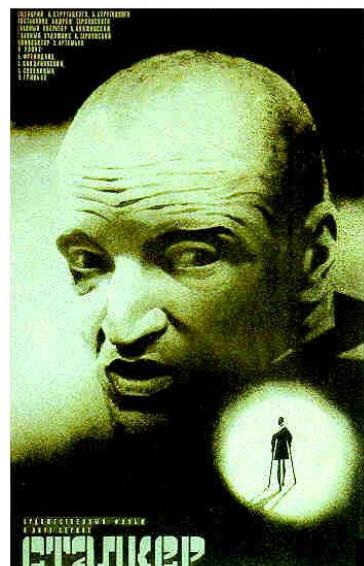


Fig. 8. Cartel de *Stalker*

⁵¹ TARKOVSKI, A. Elogio... *Op. cit.* pp.44-45

⁵² NIETO, L. *Op. cit.* p. 119

*sistema muy simplificado del mundo y explica todos sus fenómenos sobre la base de ese sistema*⁵³.

El stalker guía a dos hombres de quien solo conocemos su escepticismo y sus profesiones, el Escritor y el Profesor. La ausencia de nombres propios refuerza la cualidad alegórica del relato, se construye a los personajes en base a una evolución personal arquetípica.⁵⁴ Ambos parten en busca de experiencias que escapan de lo previsible, de lo regulado; el Profesor en búsqueda del conocimiento y el Escritor de inspiración. Para Rodríguez, “*cada personaje encarna una visión del mundo: intelectual, científica y mística, y la Zona pondrá a prueba la solidez de sus convicciones, lo arraigado de sus dogmas y aun su propia cordura*”⁵⁵. Ambos son profundamente individualistas y sirven a sus intereses particulares, por lo que no llegan a penetrar en la esencia de la Zona. Una vez en el umbral de la habitación de los deseos ninguno se atreve a entrar, han comprendido que no son capaces de conectar con el misterio del autoconocimiento. Todo lo que les ha movido a ir hasta allí no son más que meras imposiciones exteriores. Iban a explorar un lugar de quietud con elementos agresivos: una pistola y una bomba para acabar con lo incomprensible. Representan polos opuestos al stalker al tratarse de personajes descreídos, incapaces de albergar creencias puras y deseos espiritualmente equilibrados.⁵⁶ El stalker ayuda a creer, a llegar al interior de uno mismo, olvidado por el peso de la civilización.

En esta película las primeras palabras las dice la mujer del stalker y son: «*Por qué me has cogido el reloj?*» Tarkovski está diciéndole al público: Olvidad las ideas previas del tiempo. Dejad de miraros el reloj.⁵⁷ *Stalker* es la historia de un viaje iniciático. Este recorrido por la Zona se asocia al desarrollo personal, es la alegoría de una travesía por la vida. No se puede ir en línea recta, hay que dar rodeos y enfrentarse a caminos sin salida.⁵⁸ La Zona respira, habla, tiene sus peculiares reglas y cambia a cada paso de los caminantes. Es un espacio libre, pero



Fig. 9. Fotograma de *Stalker*

⁵³ STRUGATSKY, *Op. cit.* p.99

⁵⁴ NANTES en TARKOVSKI, A. *Narraciones...* *Op. Cit.* p. 26

⁵⁵ RODRÍGUEZ, *Op. Cit.* p. 138

⁵⁶ NANTES en TARKOVSKI, A. *Narraciones...* *Op. Cit.* p. 28

⁵⁷ DYER, Geoff. *Zona: Un libro sobre una película sobre un viaje a una habitación*. Barcelona: Mondadori. 2013. p. 45

⁵⁸ Como sucede con el planeta de Solaris, la Zona es un espacio de virtualización de los deseos más íntimos y cobra tal importancia que actúa como un personaje más, decisivo en la trama.

misterioso y peligroso donde el protagonista se siente totalmente pleno, en el que afirma “*hemos llegado a casa*”. Cualquier cosa puede suceder allí; la Zona alberga el potencial de conceder todos los deseos y provocar todos los futuros imaginables. Es solo en este desconocido lugar de soledad donde un ser como el stalker puede sentirse a salvo, porque juega con sus mismas bases de lo absurdo e imprevisible. El guía es considerado un proscrito, un pobre loco que no ha podido ni querido encontrar su lugar en el mundo material. Tarkovski señala que es una especie de Príncipe Mischkin, cuya ingenuidad lo hace comparable a un niño o a un iurodivyi, un loco de Dios, personaje de la piedad bizantina y rusa. Sabe que la armonía del mundo está formada por algunos actos individuales, que nadie ve ni comprende.⁵⁹ No sigue el comportamiento aceptado y es considerado un loco porque tiene conciencia de pertenecer a un todo, al destino del mundo. Se mueve por motivos espirituales en un mundo en el que la fe está confrontada con el pragmatismo y la ciencia. Busca guiar a las almas infelices y, en cierto modo, salvar a la humanidad en un afán casi quijotesco. En la concepción de Maillard, el stalker es un ser sacrificial, “*elegido pero anónimo*”.⁶⁰

En 1970 escribió en su diario: “*La humanidad ha hecho todo para destruirse. Primero moralmente, y la muerte física no es más que el resultado (...) Hoy día sólo un genio-no un profeta, no, un genio que formulase un nuevo ideal- puede salvar la humanidad.*” Tarkovski encarna a este mesías en diferentes personajes, sobre todo de las últimas películas de su producción, cuando más se centra en el concepto del sacrificio. Domenico en *Nostalgia*, el guía en *Stalker* y Alexander en *Sacrificio*. La santidad tarkovskiana surge en personajes alejados de los estereotipos del virtuosismo. “*Me atrae el hombre que se da cuenta de que, antes que nada, el sentido de su vida reside en la lucha contra el mal que él mismo lleva en su interior, lucha que le permitirá a lo largo de su vida avanzar por lo menos algunos pasos hacia la perfección espiritual.*” Sus personajes son seres imperfectos que ejemplifican la transformación del hombre mundial que no cercena su sombra sino que la integra. Esto se puede poner en relación con la concepción junguiana según la cual una verdadera integración consiste en un ideal de plenitud y no de perfección, asumir las paradojas de la vida en lugar de anularlas.⁶¹

En un momento de la película el stalker se dirige a la Zona para apelar a la inocencia en una especie de purificación de lo originario que parece remitirnos a *Así habló Zarathustra*. Vinculo al filósofo que se atrevió a matar a Dios con el cineasta que busca conectarnos con él a través de sus películas, y es que al final, lo que les une, es la búsqueda de la trascendencia, del absoluto. Nietzsche enuncia la teoría del superhombre a través de Zarathustra en «*de las siete transformaciones*». Presenta al superhombre como el fruto de tres transformaciones del espíritu: El camello simboliza a los que obedecen ciegamente a la sociedad y sus creencias. El león es nihilista y se cree liberado de cargas morales y sociales, rechaza todos los valores tradicionales, pero mantiene una

⁵⁹ TARKOVSKI, A. Elogio *Op. Cit.* pp. 45-46

⁶⁰ MAILLARD, C. *Op. Cit.* p. 76

⁶¹ NANTES en TARKOVSKI, A. *Narraciones...* *Op. Cit.* p. 12

postura rígida que le impide llegar a sí mismo. Tanto Escritor como Profesor se encuentran en esta fase embrionaria de incredulidad, mientras que es el stalker el que ha alcanzado la última transformación. Es el niño, que ha superado su autosuficiencia y vive inocente y sin prejuicios; consigue la espontaneidad de lo vivo y no niega el mundo en el que habita. Esta moral del Superhombre también la podemos ver en Solaris; Kelvin, frente a los dos científicos estancados en su cinismo, experimenta esta última etapa del espíritu. Son escenas representativas de ese estado de conexión con la Tierra las apariciones en medio de campos silvestres, incluso llegando el stalker a dejarse caer sobre la hierba como queriéndola abrazar. Esto nos remite a la obra de Bachelard⁶², quien explora la relación entre la imaginación y la materia como generadora de imágenes y conocimiento. Por una parte supone el contacto con lo desconocido pero también puede ser la manera de establecer una conexión entre el interior de uno mismo y el entorno exterior.



10. Fotogramas de Stalker y Solaris

“Siempre he amado a los que no logran adaptarse de manera pragmática a la existencia. En mis películas nunca ha habido héroes, sino personajes cuya fuerza ha sido la convicción espiritual, y que han aceptado responsabilizarse de los otros. Esos personajes, por su actitud irrealista y desinteresada desde el punto de vista del sentido común, se parecen frecuentemente a los niños que tienen gravedad de adultos.” Muchos de sus personajes son niños o poseen la candidez de estos. Por mencionar otras obras dentro de su producción, tanto el monje Rublev como Iván ven el mundo con esa sencillez. Aunque parezca que Iván está endurecido por su trágica experiencia, sus sueños nos muestran que sigue teniendo alma infantil. Estos protagonistas nos transmiten el valor del amor humilde y espontáneo. Son los personajes aparentemente más desvalidos los que nos pueden lecciones de cómo vivir sin barreras y de forma honesta. Tarkovski considera al hombre débil un vencedor en esta vida. El stalker en su monólogo defiende la debilidad como el único valor verdadero. Estas palabras están muy vinculadas al pensamiento zen taoísta, de hecho las últimas frases que pronuncia son una adaptación del *Tao The Ching*:

“déjales creer en ellos mismos. Déjales que permanezcan desvalidos como niños, porque la debilidad es algo grande, mientras que la fuerza no es nada. (...) Cuando nacemos somos débiles y flexibles. Cuando morimos somos duros e insensibles.

⁶² BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 80

Cuando un árbol está creciendo es tierno y dócil, pero cuando crece se vuelve seco y duro, entonces muere. La dureza y la fuerza son compañeras de la muerte. El vigor de la existencia se manifiesta a través de lo dócil y lo flexible. Lo que se vuelve duro no puede triunfar».

Toda esta interpretación confluye en la última escena de *Stalker*, en la que la hija del guía mueve unos vasos sobre la superficie de una mesa con tan solo mirarlos. Este acto sencillo, secreto, es tan poderoso como inútil. La discapacidad física de la niña contrasta con una fuerza interna privada dominada a través de la concentración de la voluntad. Mientras que en el padre ya vemos estos rasgos de poder, es su hija la que manifiesta estas aptitudes del niño espiritual completamente desarrolladas. Es en el silencio y la voluntad de no actuar donde se engendra ese dominio profundo de la naturaleza.⁶³



Fig. 11. Fotograma de *Stalker*

Concluimos esta reflexión con una cita del filósofo Zizek que parece captar la esencia de esta armonía tarkovskiana basada en la aceptación del desconocimiento. “*Sólo un ser menesteroso, vulnerable es capaz de amor: el misterio final del amor es así que la falta de completitud es en cierto sentido más alta que la completitud. Por un lado, sólo un ser imperfecto, menesteroso, ama: amamos porque no sabemos todo.*”⁶⁴

7. Conclusiones

Tarkovski nos plantea la imposibilidad de conocer nada por completo. La vida alberga misterios que no pueden ser desvelados, y así es como debe ser. La conciencia humana es perfecta en sus limitaciones, y solo los que aceptan esto pueden vivir y amar en libertad. A través de una manera muy particular de filmar, en la que nada está cerrado pero que tiende a mantener unos símbolos, plantea más interrogantes que respuestas para que sea el espectador el que se sumerja en un viaje de introspección y llegue a sus propias metáforas. Mediante elementos que transgreden las convenciones formales como la discontinuidad del tiempo y la relevancia de lo onírico nos introduce en un mundo no lineal, que a veces transcurre lento y otras incluso da vueltas sobre sí mismo, como una metáfora de la vida.

⁶³ RODRÍGUEZ, *Op. Cit.* pp. 139-140

⁶⁴ ZIZEK, Slavoj. *El frágil absoluto*. Editorial Pre-textos, nro. 579, 2009. pp. 190-191

Su obra se inscribe en un contexto que dificultó su producción. El cine soviético estaba marcado por dos corrientes muy definidas: el clasicismo y el formalismo. Desmarcándose del realismo socialista y sus figuras heroicas, Tarkovsky introduce personajes ambiguos, llenos de dudas e imperfecciones. El cineasta opina que el materialismo y la voluntad de dominio opuestos a la espiritualidad son los mayores problemas del mundo moderno. El pensamiento racional y nihilista occidental contamina al ser humano, que se encuentra desligado de todo lo que le rodea. Por ello, sus personajes son hombres que emprenden una búsqueda, necesitan desesperadamente una respuesta, pero no pueden obtenerla, ya que la realidad es inabarcable por la mente humana. Algunos se vuelven locos, otros solo lo parecen, pero mediante el conflicto interior adquieren una clase de sabiduría despojada de todo lo material. Su cine es un canto al hombre débil, el que conecta con la verdadera esencia de la realidad, el que participa de la armonía universal.

8. Bibliografía

AUMONT, Jacques. *Les théories des cinéastes*. Paris: Editions Nathan-Université. 2002.

BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. José Cortí. París. 1946.

BAECQUE, Antoine de. “Andrei Tarkovski”, París, *Editions de l’Etoile, Cahiers du Cinéma*, 1989.

CARRERA, Pilar. *Andrei Tarkovski. La imagen total*. S.L. Fondo de cultura económica de España. 2008.

CHION, Michel. *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997.

DELEUZE, Giles. *La imagen tiempo*. Barcelona, Paidós, 1994.

ERICE, Víctor. “Las ruinas de la Historia”. En: R. Llano: *Vida y obra Andréi Tarkovski*, vol. I. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. 2002.

FERNÁNDEZ ZICAVO, J. *El cine de Andréi Tarkovski*. Madrid: Zona. 1993.

GIANVITO, John. *Andrei Tarkovski. Interviews*. Jackson: Mississippi University Press. 2006.

HAGEDORN, Hans Christian. *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Universidad de Castilla la Mancha. 2009.

JOSHEPSON, Erland:

Acerca de Andrei Tarkovski. Madrid: Ediciones Jaguar, D.L. 2001.

Entre Bergman y Tarkovski, por un camino de charcos. *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 108, pp. 74-86. 2005.

LATORRE, Jorge; MARTÍNEZ, Antonio; PRONKEVICH, Oleksandr: *El telón rasgado. El Quijote como puente cultural con el mundo soviético y postsoviético*. Universidad de Navarra, Eunsa. 2015.

LATORRE, Jorge. Entrevista a Marina Tarkóvskaya incluida en *La figura del Quijote en el cine de Andrei Tarkovsky* (439-441)

LEM, Stanislav. *Solaris*. Impedimenta. 2011.

LLANO, Rafael. *Andréi Tarkovski. Vida y obra*. Filmoteca de la Generalidad de Valencia. 2002.

MAILLARD, Chantal. *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: Breus CCCB. 2008.

NIETO, Lola. *Cantar haikus: correspondencias entre la escritura de Chantal Maillard y el cine de Andrei Tarkovski*: Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual Núm. 2. Pp. 115-137. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid, Alianza, 1996.

ROBINSON, J. M. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Maidstone, Kent: Crescent Moon. 2006.

RODRÍGUEZ, Antonio. “Apuntes sobre la infancia y el milagro en Tarkovski”, en LARROSA, Jorge, ASSUNÇAO DE CASTRO, Inês y DE SOUSA José (eds.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 133-145. 2007.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés*. Madrid: Hiperión. 2ª ed. 1994.

STRUGATSKI, Arkadi y Boris. *Picnic al borde del camino*. Barcelona: Nova-Editiones. 1972

TARKOVSKI, Andrei.
Martirologio: Diarios 1970-1986, Salamanca, Sígueme. 2011.
Éloge de l'homme faible. *Cahiers du cinéma* 392. Febrero de 1987
Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética. Madrid, Rialp. 1996.
Narraciones para cine, Guiones literarios. Introducción de Bernardo y Mariano Nante. Mardulce. 2018

TSE, Lao. *Tao the Ching*. Martínez Roca. 1999

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza. 1973

ZIZEK, Slavoj. *El frágil absoluto*. Editorial Pre-textos, nro. 579. 2009.

8.1. Webgrafía:

ÁLVAREZ, Miriam. “Tarkovski y la nostalgia del genio ruso”. *Revista Antropika*. 27 de septiembre de 2016. <https://www.revistaantropika.com/articulo/tarkovski-y-la-nostalgia-del-genio-ruso> (Consultado el 10/09/18)

ARROYO, Sergio Raúl. “Andrei Tarkovsky: devolver a la naturaleza sus enigmas.” *Argumentos* (Méx.) vol.25 no.69 México may./ago. 2012. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952012000200006 (Consultado el 30/07/18)

BANÚS, Enrique; VALERO, Jorge. *Tarkovski y el haiku: cine ruso entre Oriente y Occidente*. https://www.academia.edu/9406075/Tarkovski_y_el_haiku_cine_ruso_entre_Oriente_y_Occidente (Consultado el 19/08/18)

B. REY, Pedro. “Reseña: Narraciones para cine de Andrei Tarkovsky.” *La Nación*, 8 de abril de 2018. <https://www.lanacion.com.ar/2123069-resena-narraciones-para-cine-de-andrei-tarkovsky> (Consultado el 1/09/18)

DYER, Geoff. Zona: Un libro sobre una película sobre un viaje a una habitación. Barcelona: Mondadori. 2013. http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/pginas_zona.pdf (Consultado el 3/05/18)

DE FELIPE, Fernando. “Andrei Tarkovsky, el cineasta imposible.” *El Ciervo*. Año 50, No. 602 (mayo 2001), pp. 32-35.

http://www.jstor.org/stable/40829916?seq=1#page_scan_tab_contents (Consultado el 23/08/18)

GARCÍA, Alegra. “Fidelidad absoluta a sí mismo: rasgos y temas del cine de Andrei Tarkovski.” *Revista cultural Mito*, n. 44. 2014 <http://revistamito.com/fidelidad-absoluta-si-mismo-rasgos-y-temas-del-cine-de-andrei-tarkovski/> (Consultado el 1/08/18)

GOYES, Julio César. *La mirada espejante. Análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski.* Universidad Complutense de Madrid. 2014. <http://eprints.ucm.es/29478/1/T35950.pdf> (Consultado el 14/08/18)

JALLAGEAS, Neide. “El sol negro de Andrei Arsenievich Tarkovski (o los primeros cuatro minutos y veintidós segundos que definieron una cinematografía)”. *Zona Moebius, revista de arte, cultura y literatura*. Marzo de 2007. http://www.zonamoebius.com/Iepoca_2003-2007/2007/marzo07/nudos/nj_solnegro_tarkovsky.htm (Consultado el 13/05/18)

LATORRE Jorge: El último refugio europeo de la utopía quijotesca. Algís Arlauskas y Slava Amirkhanian o la herencia olvidada de Andrei Tarkovski. Barcelona, *II Congrés Internacional de Cinema Europeu Contemporani*, 2006 http://ocec.eu/pdf/2006/latorre_jorge.pdf (Consultado el 6/09/18)

LINGENTI, Alejandro. “Mundo Tarkovski: Un viaje de las polaroids al cine y por la literatura también.” *La Nación*, 13 de marzo de 2018. <https://www.lanacion.com.ar/2116362-mundo-tarkovsky-un-viaje-de-las-polaroids-al-cine-y-por-la-literatura-tambien> (Consultado el 3/09/18)

MENGS, Antonio: *Stalker, de Andrei Tarkovski*. Madrid, Rialp. 2004. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=W70efS2a8HUC&oi=fnd&pg=PA5&dq=antonio+mengs+stalker&ots=QACdZEQZeG&sig=9CSO7n0qaUfHuwjv9qe_feQ9-mk#v=onepage&q=antonio%20mengs%20stalker&f=false (Consultado el 23/04/18)

DE MIGUEL, Marcos. *Aportaciones de Andrei Tarkovski al lenguaje cinematográfico y su influencia en el cine europeo*. Universidad Europea de Madrid. http://www.ocec.eu/pdf/2005/demiguel_marcos.pdf (Consultado el 10/07/18)

PÉREZ, Miguel Ángel. “La música y los sonidos de Solaris: Tarkovski y Artemiev.” *Frame*, 1, 146-161. 2007. <http://fama2.us.es/fco/frame/frame1/estudios/1.18.pdf> (Consultado el 2/05/18)

RABAZAS, Antonio. “Poéticas transitivas. De la tempestad de Giorgione a Stalker de Tarkovski.” *Opción*, Año 31, No. Especial 3. 2015. <http://www.redalyc.org/html/310/31045567055/> (Consultado el 19/05/18)

SEOANE, José. “Poética del rostro en Nostalgia de Andrei Tarkovski: el monólogo de Andrei Gorchakov.” Universidad de Salamanca. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 13, 62-72. https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/58792/A5_Seoane-Poetica-del-rostro-en-Nostalgia-de-Andrei-Tarkovski-el-monologo-de-Andrei-Gorchakov.pdf?sequence%3D1&isAllowed=y (Consultado el 20/05/18)

SOLANA, Víctor. *El cine de Andrei Tarkovski*. Universidad Complutense de Madrid.
<https://biblioteca.ucm.es/BUCM/revkul/e-learning-innova/209/art3098.pdf> (Consultado el 14/04/18)

TRÍAS, Eugenio. “Travesías quijotescas de la conciencia moderna”, *Nueva Revista*, n. 94, Julio-agosto 2004, <https://www.nuevarevista.net/revista-lecturas/travesias-quijotescas-de-la-conciencia-moderna/> (Consultado el 12/05/18)

ZABALA, Iker. Andrei Tarkovski, Escultor del tiempo. *Revista Jot Down*. Marzo de 2013.
<https://www.jotdown.es/2012/12/andrei-tarkovski-escultor-del-tiempo-i/>
<http://www.jotdown.es/2013/03/andrei-tarkovski-escultor-del-tiempo-ii/>
<http://www.jotdown.es/2013/07/andrei-tarkovski-escultor-del-tiempo-y-iii/> (Consultado el 23/08/18)

8.2. Filmografía:

BOND, Lewis. Poetic Harmony. 2016
(<https://www.youtube.com/watch?v=ak6rI-j07QU>)

LESZCZYLOWSKI, Michal. *Dirigido por Andrei Tarkovsky* (1988)

MARKER, Chris (1999). *Un día en la vida de Andrei Arsénevich*. (1999)

TARKOVSKI, Andrei.
La infancia de Iván (1962)
Andrei Rublev (1966)
Solaris (1972)
El espejo (1975)
Stalker (1979)
Nostalgia (1983)
Sacrificio (1986)

Anexo I. La influencia de la filosofía oriental y el haiku en Stalker

El cine de Andrei Tarkovski persigue la esencia más profunda de la realidad; prescinde de lo superfluo para llegar a reflejar lo efímero y cambiante de la existencia, finalidad última que recuerda a la de los *haiku* japoneses⁶⁵, donde en tan solo tres versos se resumen de forma concisa aspectos de la vida, dejando espacio abierto a la reinterpretación del lector. En sus escritos, Tarkovski alude a referentes literarios para sus películas, entre ellos los *haiku*. Su interés por ellos se encuadra en la connotación iconográfica de las culturas rusa, occidental y oriental.⁶⁶ Comenta en *Esculpir en el tiempo*: “*De los «haikus» me impresiona su observación pura, sutil y compleja de la vida (...). A pesar de mis reservas frente a las analogías con otras artes, este ejemplo de poesía me parece que se acerca mucho a la esencia del cine. (...) El cine surge de la observación inmediata de la vida. Éste es para mí el camino cierto de la poesía fílmica. Pues la imagen fílmica es en esencia la observación de un fenómeno inserto en el tiempo.*”⁶⁷

Chantal Maillard afirma, en la línea tarkovskiana que aquel que compone haikus es “*un observador, un ser capaz de inmiscuirse en la eternidad física de los cuerpos que observa y comprender así sus flujos interconectados; en definitiva, es alguien avezado en entender lo otro, al otro, que sabe ser otramente sin perder la conciencia de sí. El observador. Los niños.*”⁶⁸ Vuelve a aparecer el concepto de niño nietzscheano, el que observa con la mirada limpia de prejuicios. Aborda este concepto de la imagen como observación de uno mismo y del entorno, porque el pensamiento es efímero, pero la imagen es absoluta. Este sentido del *haiku* se refiere a que no se puede conceptualizar, prescinde de toda alusión a su verdadero sentido. El cineasta opina que la imagen tiene infinitos puntos de vista; no se puede llegar nunca a su sentido último. Las imágenes de Tarkovski, como los *haiku*, significan tanto que es imposible llegar a comprenderlas completamente.

Tarkovski asocia el materialismo con Occidente, mientras que percibe Oriente más cercano a la espiritualidad. La sociedad occidental, egocéntrica e individualista, ha contaminado oriente con sus exigencias materiales. El mundo japonés tradicional se halla sumido en la contemplación de Dios, la naturaleza y el tiempo. El cineasta considera a Rusia más cercana a estos valores que al racionalismo de la vida en Occidente. *Stalker* evoca profundamente el mundo oriental, desde los característicos sonidos de su banda sonora hasta la estructura comparable a un *haiku*. Toda la película se desarrolla con una lentitud que transmite pausa y serenidad, nunca pesadez. Sus escenas son ligeras, respiran, dejan lugar al espacio vacío para que el espectador participe. Sus paisajes, como las zonas de bruma de las acuarelas orientales, muestran destellos de memoria, abren las puertas a un mundo interior, onírico, surrealista, en el

⁶⁵ SOLANA, Víctor. *El cine de Andrei Tarkovski*. Universidad Complutense de Madrid.

⁶⁶ BANÚS, Enrique; VALERO, Jorge. *Tarkovski y el haiku: cine ruso entre Oriente y Occidente*.

⁶⁷ TARKOVSKI, A. *Esculpir...* Op. cit. Pp. 87-88

⁶⁸ NIETO, L. *Op. cit.* p.135

que todo sucede mucho más despacio. Tarkovski crea islas y mares de tiempo en las que cada personaje se concede el tiempo para hundirse profundamente en la meditación sobre su propia existencia.

Anexo II. Esculpir en el sonido: Edvard Artemiev y los universos sonoros de Solaris y Stalker.

Para Tarkovski, la música ha de ser un elemento natural del mundo sonoro de la película. “*En el fondo yo tiendo a pensar que el mundo ya suena de por sí muy bien y que el cine en realidad no necesita música, con tal de que aprendamos a oírlo bien*”. Puede suceder que una película no necesite música y que baste con los elementos sonoros internos a de la propia imagen consiguiendo una sensación más realista. El director concibe la música como un estribillo poético que evoca en el receptor las emociones que inspiraron al autor a escribirlo. El estribillo hace que volvamos al estado originario con el que entramos en ese mundo poético, que lo revivamos de forma inmediata.⁶⁹ La banda sonora dirige los sentimientos del espectador en la dirección que se pretende, ampliando la experiencia del objeto visual.

A partir de *Solaris* sus bandas sonoras se caracterizan por el empleo de obras clásicas sobre todo de Bach, Beethoven y Wagner, y algunas melodías compuestas por Edvard Artémiev, quien compuso los universos sonoros tanto de *Solaris* como de *Stalker*. De formación clásica, se convirtió en uno de los pioneros de la música electrónica rusa. Como hace Tarkovski con la imagen, Artemiev esculpe la música. El uso de sintetizadores le permite doblar o colorear el sonido y sobre todo trabajar la duración. Su tarea fue “*ordenar los timbres y ritmos en un sintetizador y la saturación de algún tema musical para que sus sonidos consiguieran una individualidad llamativa y una expresividad específica y emocional*.”⁷⁰ Artemiev compone a partir de la película montada para ver los registros estilísticos del director y comprender el filme en su totalidad. Tarkovski le indicaba donde tendría que poner música o sonidos ambientales, aunque le dejaba al compositor la elección de los momentos y el tipo de música. Era la película en sí misma la que determinaba dónde iba cada elemento sonoro.

Inicialmente no pensaba incluir música en *Solaris*; recurrió a Artemiev para que orquestara los sonidos de la naturaleza según las leyes musicales. Artemiev lo convenció para incluir banda sonora, que debía integrarse con la voz de la naturaleza y la articulación de los sentimientos. ”*El tono sonoro debe mantenerse en una indecisión, cuando lo que se oye puede ser música o una voz o solo el viento*”⁷¹ En *Solaris* su

⁶⁹ TARKOVSKI, A. Esculpir... *Op. cit.* p. 186.

⁷⁰ Del texto “*Permanecerá siempre en mi recuerdo como un creador...*” de Eduard Artemiev. De Acerca de Andrei Tarkovski / Erland Josephson ; editor Javier Rodríguez ;Madrid : Ediciones Jaguar, D.L. 2001. Pag. 160

⁷¹ TARKOVSKI, A. Esculpir... *Op. Cit.* p.189.

trabajo consiste en hacer presente el silencio y el vacío.⁷² El tema principal es una reinterpretación de una obra de Bach y actúa como el leitmotiv que hace pensar a los astronautas en la Tierra. Bach era el músico favorito de Tarkovski; opinaba que el músico alemán pertenecía a otro mundo. Por ello utiliza sus sonidos para crear la música de un espacio poblado por las máquinas. “*Esos sonidos tan abstractos y lejanos lograrán evocarles el misterio y la solemne sencillez de la vida de los hombres sobre la tierra. El espectador siente muy fácilmente la nostalgia de la tierra*”⁷³.

Para *Stalker*, Artémiev compuso una banda sonora con orquesta que fue rechazada por el director. Tarkovski prefirió una segunda versión creada con instrumentos tradicionales orientales y occidentales con sintetizador que genera un delicado entramado de efectos de sonido. Es fundamental el sonido como elemento global, resultando difusas las fronteras entre música y ruido ambiental. En la escena en la que los personajes viajan hacia la Zona se unen ambos conceptos mediante una base de sintetizador que se fusiona con el sonido de la vagoneta al circular. Hay momentos de pequeños desajustes en los tiempos marcados por el vagón y los instrumentos; nada es perfecto, todo tiende hacia el caos, sobre todo ahora que dejan la civilización, el mundo marcado por la racionalidad, para dirigirse a al lugar de intuición y creencia. Crea un mundo sonoro marcado por la pausa y la lentitud del agua, el viento, los árboles, los pájaros... Esto, junto con instrumentos de viento, es la voz de la Zona, etérea, desconcertante, salvaje y misteriosa, un leitmotiv que se repite durante los diálogos de los personajes para señalar la constante presencia de la naturaleza impredecible. El tema principal posee un carácter oriental, enigmático, delirante, filosófico...

Anexo III. Reflexiones de Akira Kurosawa sobre Andrei Tarkovski y Solaris

“Tarkovsky y Solaris”, por Akira Kurosawa. Publicado en *Asahi Shinbun* el 13 de mayo de 1977. También apareció en “Nihonkai Eigasha”, en junio de 1978.

“Conocí a Tarkovsky, por primera vez, cuando asistí a mi almuerzo de bienvenida en el Mosfilm durante mi primera visita a la Rusia soviética. Él era pequeño y delgado, parecía un poco frágil, y al mismo tiempo excepcionalmente inteligente y extraordinariamente sagaz y sensible. Pensé que de alguna manera se parecía a Toru Takemitsu, pero yo no sé por qué. Luego se disculpó diciendo: “Todavía tengo trabajo que hacer”, y desapareció, y después de un rato oí una gran explosión que ocasionó que todas las ventanas de cristal del comedor temblaran. Al verme sorprendido, el jefe de la Mosfilm dijo con una sonrisa significativa: “¿Sabes? Otra guerra mundial no se llevará a cabo. Tarkovsky acaba de lanzar un cohete. Este trabajo con Tarkovsky, sin embargo,

⁷² PÉREZ, Miguel Ángel. “La música y los sonidos de Solaris: Tarkovski y Artemiev.” *Frame*, 1, 146-161. 2007

⁷³ LLANO, R. *Op. Cit.* p. 317.

ha demostrado ser una gran guerra para mí.” Esa fue la manera en que descubrí que Tarkovsky estaba filmando Solaris.

Después de la fiesta almuerzo, visité el set de Solaris. Allí estaba. Vi un cohete quemado, estaba allí, en la esquina del conjunto de la estación espacial. Lo siento; me olvidé de preguntarle cómo había filmado el lanzamiento del cohete en el set. El conjunto de la base del satélite estaba muy bien hecho, y seguro con un costo enorme, porque todo su espesor estaba fabricado de duraluminio. Brillaba ese frío y metálico plateado, y me encontré con los rayos de luz de color rojo, azul o verde que delicadamente guiñaban desde las bombillas eléctricas colocadas sobre los equipos alineados. Y por encima del techo del pasillo había dos carriles de duraluminio de los cuales colgaron una pequeña rueda de una cámara que podría moverse libremente dentro de la base de satélite.

Tarkovsky me guió por el set, explicándomelo todo tan alegremente como lo haría un niño al que se le da la oportunidad de oro para mostrarle a alguien su caja de juguetes favoritos. Bondarchuk, que vino conmigo, le preguntó sobre el costo del conjunto, y quedó con sus ojos bien abiertos cuando Tarkovsky le contestó. El costo era tan enorme: alrededor de 600 millones de yenes. Bondarchuk, que dirigió ese gran espectáculo llamado “Guerra y Paz”, se quedó asombrado. Ahora me doy cuenta de por qué el jefe de la Mosfilm dijo: “Era una gran guerra para mí”. Pero se necesita un enorme talento y esfuerzo para aceptar el enorme costo. “Esta es una tremenda tarea”. Yo miré de cerca a su espalda cuando él me estaba llevando por todo el set con mucho entusiasmo.

Respecto a Solaris me encuentro con mucha gente quejándose de que es un filme demasiado largo, pero yo no lo creo. Ellos encuentran demasiado larga la descripción de la naturaleza en las escenas introductorias, pero estas capas de la memoria de despedida a la naturaleza terrenal los sumerge profundamente debajo de la parte inferior de la historia después de que el personaje principal ha sido enviado en un cohete a la base de la estación de satélite en el universo, y casi se tortura el alma del espectador como una especie de irresistible nostalgia hacia la naturaleza de la madre tierra, que se asemeja a la nostalgia. Sin la presencia de secuencias hermosas de la naturaleza de la tierra como una larga introducción, no se podía hacer que el público conciba directamente el sentido de ‘no tener camino’ albergado por el pueblo “encarcelado” dentro de la base satelital.

Vi esta película a altas horas de la noche en una sala de visualización previa en Moscú por primera vez, y pronto sentí que mi corazón estaba adolorido y sumido en agonía con el deseo de regresar a la tierra lo más rápido posible. Maravilloso progreso en la ciencia que han podido disfrutar, pero ¿dónde va a conducir a la humanidad después de todo? Esa emoción temerosa es la que la película logra evocar en nuestra alma. Sin ella, una película de ciencia ficción no sería nada más que una pequeña fantasía.

Estos pensamientos iban y venían mientras yo estaba mirando la pantalla. Tarkovsky estaba junto a mí entonces. Él estaba en la esquina del estudio. Cuando la película terminó, se puso de pie, mirándome como si se sintiera tímido. Yo le dije: “Muy bien.

“Me hace sentir miedo de verdad”. Tarkovsky sonrió con timidez, pero felizmente. Y brindamos con vodka en el restaurante del Instituto de Cine. Tarkovsky, que no bebía normalmente, bebió mucho vodka, y fue tan lejos como para apagar el altavoz desde el que la música había flotado en el restaurante, y comenzó a cantar el tema del samurái que aparece en Seven Samurai con toda su voz. Me le uní. Porque yo estaba en ese momento muy feliz de encontrarme a mí mismo viviendo en la Tierra.

Solaris hace que el espectador sienta eso, e incluso este único hecho nos muestra que Solaris no es ninguna película ordinaria de ciencia ficción. De alguna manera provoca terror puro en nuestras almas. Y es bajo el dominio total de las intuiciones profundas de Tarkovsky. Debe haber muchas, muchas cosas todavía desconocidas para la humanidad en este mundo: el abismo del cosmos que un hombre tenía que mirar, los extraños visitantes en la base de satélites, el tiempo corriendo en sentido inverso, de la muerte a la vida, el sentido extrañamente conmovedor de la levitación, el hogar que está en la mente del personaje principal. Me parece que el sudor y las lágrimas se deben a su agonía desgarradora que padece todo su ser. Y lo que nos hace temblar es el plano que muestra la ubicación de Akasakamitsuke, Tokio, Japón. Con un hábil uso de espejos, flujos de faros y luces de coches, amplificó la imagen de la futura ciudad. Cada plano de Solaris es testigo de los deslumbrantes e inherentes talentos de Tarkovsky.

Muchas personas se quejan de que las películas de Tarkovsky son difíciles, pero yo no lo creo. Sus películas sólo muestran cuán extraordinariamente sensible es Tarkovsky. Después de Solaris, él hizo una película titulada El espejo. Éste filme entra en diálogo con los preciados recuerdos de su infancia, y mucha gente dice de nuevo que es inquietantemente difícil. Sí, a primera vista, parecería no tener un desarrollo racional de su narración. Pero tenemos que recordar: es imposible que, en el alma de nuestros recuerdos de la infancia, deban ordenarse en una secuencia lógica y estática. Un tren extraño de fragmentos de imágenes de la memoria, destrozados y rotos pueden causar la poesía en nuestra infancia. Una vez que estás convencido de su veracidad, puedes encontrar que El espejo es una película fácil de entender. Pero Tarkovsky permanece en silencio, sin decir cosas así en absoluto. Su misma actitud me hace creer que tiene posibilidades maravillosas en su futuro. No puede haber un futuro brillante para los que están dispuestos a explicar todo acerca de su propia película.

