

Espíritu, materia y sacrificio: la dimensión estética de la tradición espiritual en el cine de Andréi Tarkovsky

Spirit, Matter and Sacrifice: The Aesthetic Dimension of the Spiritual Tradition in Andrei Tarkovsky's Films

PABLO LOZANO BRIALES, *University of Málaga*
pablobri10@gmail.com

Received: June 7, 2022.

Accepted: December 26, 2022.

RESUMEN

Andréi Tarkovsky es uno de los directores más relevantes de la historia del Cine, especialmente conocido por su capacidad para renovar el lenguaje cinematográfico, su marcada personalidad artística y su importante labor como teórico del cine. A través de las siete películas de su carrera, el cineasta nos ofrece un itinerario de gran hondura espiritual y filosófica, en el que se reúnen de forma armoniosa las tradiciones espirituales orientales con las occidentales. Conceptos como el tiempo, el espíritu, la materia y el sacrificio serán de una relevancia fundamental en su obra, emparentándolo con el gran autor de la novela psicológica, Fiódor Dostoyevski. El recorrido de Tarkovsky como artista universal y su rechazo tajante al cine comercial lo llevará a una confrontación con las autoridades de su país, y se verá abocado al autoexilio, donde filmará sus dos últimas obras maestras, testimonios finales de una conciencia atormentada ante la desaparición de la espiritualidad del mundo.

Palabras clave: Cine soviético, Andréi Tarkovsky, sincretismo, tradición espiritual Oriente-Occidente.

ABSTRACT

Andrei Tarkovsky is one of the most important directors in the history of cinema, specially known for his ability to renew cinematographic language, his distinct artistic personality and his important work as a film theorist. Through the seven masterpieces that make his career, the filmmaker offers us an itinerary of great spiritual and philosophical depth, in which Eastern and Western traditions regarding spirituality come together harmoniously. Concepts such as time, spirit, matter and sacrifice are fundamentally important in his work, bringing it close to the psychological novels of Fyodor Dostoyevsky. Tarkovsky's journey as an artist with great character and his categorical rejection of commercial cinema will lead him to a confrontation with the authorities of his country, and he is forced into self-exile. During his exile firstly in Italy and later in Sweden he directs his last two masterpieces, final testimonies of a tormented conscience which has to face the disappearance of the world's spirituality.

Keywords: Soviet cinema, Andréi Tarkovsky, syncretism, East-West spiritual tradition.

1. Introducción

La carrera de Andréi Arsenievitch Tarkovsky es una de las más interesantes de la historia del cine. Con tan solo siete largometrajes, este autor logró generar un discurso estético radical alimentado por un fuerte misticismo poético capaz de iluminar las zonas más oscuras del inconsciente. Tras un período en el que estudia árabe en el instituto de Lenguas Orientales de Moscú y Geología en Siberia, se da cuenta de que su verdadera vocación es ser cineasta y decide inscribirse en el Instituto Estatal de Cinematografía (VGIK), donde acabaría teniendo como profesor al director de cine Mikhail Romm (*Le Cain*, 2002). Bajo el auspicio de sus



© 2022. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

profesores, Andréi Tarkovsky codirigiría sus dos primeros cortometrajes, *Los asesinos* (*Ubiytsy*, 1958) y el propagandístico *Hoy no habrá salida* (*Segodnya uvolneniya ne budet*, 1959). Ya en 1960 logra la obtención de su diploma en dirección gracias al cortometraje titulado *el violín y la apisonadora* (*Katok i skripka*, 1961), esta vez dirigido en solitario. En ese periodo de estudios también tuvo la oportunidad de ver, junto a sus compañeros, películas extranjeras que estaban prohibidas por el régimen socialista. Eran estrenos a puerta cerrada, donde los estudiantes descubrieron a cineastas tan relevantes como Akira Kurosawa, Roberto Rossellini, Alberto Lattuada y Giuseppe de Santis (Tejeda, 2020: 33). Este primer visionado de películas extranjeras debió ser vital para un jovencísimo Tarkovsky, ya que su corpus de referentes cinematográficos posteriores se compondrá de directores foráneos como Robert Bresson, Ingmar Bergman y Kenji Mizoguchi (Lasica, 1993).

Su auténtica consolidación como director llega con el largometraje *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1962) que le valió el reconocimiento internacional al alzarse con el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia. A partir de entonces, su carrera estaría marcada por una continua represión por parte de las autoridades soviéticas y una lucha personal por desarrollar su visión del arte cinematográfico, que lo llevarían finalmente al exilio.

El objetivo principal de esta investigación es ahondar en la síntesis que realiza el cineasta de las tradiciones espirituales de Oriente y Occidente a la hora de configurar una estética cinematográfica única. Siguiendo una metodología hermenéutica consistente en el estudio de las manifestaciones artísticas a través de su reflejo en la simbología religiosa, el caso de Tarkovsky se nos presenta como un ejemplo paradigmático de sincretismo artístico por su capacidad de servir de puente entre culturas tan diversas, lo que resulta especialmente evidente en sus referentes pictóricos, que incluyen pintura europea, símbolos zen y pintura medieval rusa.

Para poner de manifiesto este aspecto tan original de la cinematografía de Tarkovsky, trazaremos un recorrido por sus películas más significativas. A tal fin, además del visionado y análisis de sus películas, han sido fundamentales los textos teóricos del propio autor: *Zapечатленное время* (1967), *Книга сопоставлений* (1979) y *Лекции по кинорежиссуре* (1979); textos recogidos para su traducción en español en los libros *Esculpir en el tiempo* (2017) y *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo* (2017). Y como nos interesa especialmente poner en valor el patrimonio cinematográfico del cineasta ruso tal como ha sido recepcionado en España, se ha recurrido también al análisis de la literatura científica especializada en lengua castellana.

2. La percepción del tiempo y del espacio en el cine de Tarkovsky

Una de las mayores particularidades del cine de Tarkovsky es su relación con el tiempo, puesto que, para él, «la potencialidad más valiosa del cine es su capacidad para fijar la realidad del tiempo [...] la fuerza del cine consiste en atrapar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia misma de la realidad» (Tarkovski, 2017a: 19). Sin embargo, esa connatural potencialidad sería pervertida ya desde una época muy temprana al quedar convertido el cine, según Tarkovsky, en un medio para adaptar obras teatrales y literarias, renunciando por completo a su valor estético específico. Mediante su obra, Tarkovsky trata de devolverle su

componente perdido y explorar las nuevas posibilidades que quedan abiertas, componiendo en apariencia un cine radicalmente moderno, pero siempre preocupado por mantener tradiciones artísticas y espirituales antiquísimas.

Tarkovsky pronto se enfrascó en una incesante búsqueda de acercamiento a la idea de lo absoluto, del misterio intemporal del arte, ya que, como el mismo confesaría, «el arte surge y se desarrolla allí donde hay esa ansia eterna, incansable, de lo espiritual, de un ideal que hace que las personas se congreguen en torno al arte» (Tarkovski, 2017b: 59-60). Aquí surge una cuestión fundamental, que ya apuntábamos anteriormente, y es que el cine de Tarkovsky es profundamente espiritual, debido a que en él se asiste a una suerte de sincretismo entre la tradición hesicasta eslava y la tradición oriental taoísta (Garcells, 2016: 22).

De la primera tradición, observamos cómo sobrevuela sobre toda su filmografía el concepto de sacrificio personal, tan presente en las prácticas ascetas. Tarkovsky llega a afirmar al respecto que «a mí, como persona con convicciones religiosas, me interesa sobre todo alguien capaz de entregarse en sacrificio, ya sea por un principio espiritual, ya sea para salvarse a sí mismo, o por ambos motivos a la vez» (Garcells, 2016: 23). En este sentido, cabe señalar que la poética del cineasta es muy cercana a la del gran novelista ruso del siglo XIX Fiódor Dostoyevski. La admiración de Tarkovski por su maestro literario lo llevó a concebir la adaptación de cinco textos (*Adolescente*, *El Idiota*, *Crimen y Castigo*, *El doble* y *La leyenda del Gran Inquisidor*) (Djermanovic, 2017: 64-72) que nunca llegaron a realizarse, debido quizás a la temprana muerte del cineasta. Pero a través de sus películas podemos observar una asimilación de muchos de los postulados estéticos y espirituales del gran escritor ruso, máximo exponente, a nuestro entender, de la novela *psicológica* de su tiempo.

En la obra de ambos artistas se nos presentan personajes que deberán enfrentarse a la crisis de su propio mundo interior, a sus demonios, a sus deseos y aspiraciones, generando un *pathos* mediante el arte que transforme y prepare a los seres humanos para «percibir el bien y liberar su energía espiritual» (Tarkovski, 2017a: 100). También comparten una visión crítica y apocalíptica de la sociedad industrializada, donde el hombre se ve envuelto en una sociedad que subyuga al individuo, en la que solo triunfa la ruindad y el oprobio. Ya Dostoievski señaló que un mundo que invierte todo su potencial en el desarrollo tecnológico y científico, olvidándose del ser humano, solo puede conducir a la destrucción y al surgimiento de hombres sangrientos y crueles, de ahí que llegara a sostener que «la torre de Babel se convirtió en un ideal y, por otra parte, en una pesadilla de la humanidad entera» (Djermanovic, 2017: 68). Los dos artistas se nos revelan profundamente humanistas, creyendo que el ser humano es el único capaz de invertir esta terrible situación, mediante su capacidad de sacrificio y arrepentimiento.

Como hemos puntualizado con anterioridad, la influencia oriental se deja entrever en la forma de concebir la espacialidad y el tiempo en su obra, el cineasta ruso privilegia el plano largo buscando conectar con una poética del “tiempo real”, un tiempo que se experimenta y se vive. En este sentido, debemos señalar que, para Tarkovsky, «la cualidad poética de una película nace de la observación inmediata de la vida» (Tarkovski, 2017a: 25), por lo que el arte que más vinculación tiene con el cine es el género tradicional de poesía japonesa, el *haiku*. Estos poemas breves compuestos por diecisiete sílabas y escritos en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente, están basados en la emoción que produce la contemplación ante la realidad y se reconocen por su precisión a la hora de expresar el

instante presente. «La imagen artística de un *haiku*», llegaría a decir, «es tan profunda que su complejidad es imposible de medir» (Tarkovski, 2017a: 67). Este debía ser para Tarkovsky, pues, el verdadero camino de la poesía cinematográfica, la senda que lograba equiparar siempre la imagen cinematográfica con la imagen de la vida.

Por otro lado, Tarkovsky también vincula su concepción del tiempo cinematográfico al término japonés *saba*, que alude al «encanto de lo viejo, el sello, la pátina del tiempo» (Tarkovski, 2017b: 78). El cineasta sostiene que este elemento de belleza daba entidad a la unión entre arte y naturaleza. Tarkovsky al igual que los japoneses, trata de apropiarse del tiempo para componer su obra artística, llegando a señalar en ese sentido que el ideal del *saba* de los japoneses «es algo muy cinematográfico, es decir, es un material absolutamente nuevo: el tiempo se convierte en un medio del cine, es una musa nueva en el sentido pleno de la palabra» (Tarkovski, 2017b: 78).

Con este tratamiento del tiempo, Tarkovsky logró ahondar en nuevas perspectivas cinematográficas, haciendo evolucionar el medio y marcando a toda una generación de cineastas que tendrían muy en cuenta sus postulados, que se erigen en un acto de reacción contra el cine constructivista ruso de cineastas como Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein, que privilegiaban una conceptualización intelectual del cine nutrida de símbolos y surgida de la mesa de montaje. En contraposición a esa visión encorsetada del cine, Tarkovsky nos ofrece una experiencia sensitiva basada en el fluir del tiempo y la capacidad del cine de transmitir mucho más de lo que el autor pueda tener pensado en origen, puesto que para él existe una «necesidad de ocultar cuanto sea posible la idea, la intención conceptual última del autor, para que la obra de arte pueda adquirir una forma viva, humana, en la que predomine la imagen artística sobre la tesis teórica» (Tarkovski, 2017a: 94).

Tampoco podemos olvidarnos de la importancia del medio natural en su cine. En este sentido, Tarkovsky parece un heredero del romanticismo con esos personajes inmersos en la grandiosidad de la naturaleza. Una naturaleza que siempre es dinámica: el viento entre los árboles, arroyos que se abren camino entre las piedras, la lluvia difuminando el horizonte. En su cine siempre existe una clara vinculación entre el estado interno de los personajes y las formas que toma la naturaleza; como si se tratase de una simbiosis, los personajes están profundamente integrados en el entorno que habitan, como queda magistralmente reflejado en la melancolía del paisaje italiano en *Nostalgia* o el paisaje cambiante de *Stalker*. Los cuatro elementos primordiales, tierra, agua, fuego y aire, están siempre presentes en sus películas, siempre en constante convulsión o tomando contacto con los personajes, como en la escena del incendio bajo la lluvia que aparece en *El Espejo*. En su forma de concebir la naturaleza, cabe destacar que existe una clara dialéctica con el pintor holandés del siglo XVI, Pieter Brueghel el Viejo (Tejeda, 2020: 74), que transita por toda su filmografía. Lo intuimos en la composición de la secuencia nevada del episodio *La pasión de Andrei* de *Andrei Rublev* (1966), lo vemos presente en el cuadro de *Los cazadores en la nieve* (1565) en la biblioteca de *Solaris*, también en la secuencia del adiestramiento militar en la nieve de *El espejo* y en una de las escenas finales de *Stalker*, cuando el guía abandona la taberna acompañado de su mujer y de su hija rodeados por un paisaje nevado. Los referentes pictóricos del director no se detienen aquí. Otros ejemplos significativos son: los grabados de Durero en *La infancia de Iván*; el icono de *La Trinidad* en *Andrei Rublev*; *El regreso del hijo prodigo* (1662) de Rembrandt en *Solaris*; varias obras de Leonardo Da Vinci en *El Espejo*; *Juan el Bautista*,

figura perteneciente al políptico de Gante (1432) en *Stalker*; el fresco de la *Madonna del Parto* (1460) de Piero della Francesca en *Nostalgia*; y la adoración de los Magos (1481-1482) en *Sacrificio*. Con este diálogo continuo entre las dos Artes, Tarkovsky pretende examinar la relación física que existe entre el medio cinematográfico, la imagen en movimiento, con la pintura, la imagen estática. De esta forma, pretende establecer y delimitar la especificidad de cada arte, afirmando que el cine es una entidad independiente, pero poniendo en valor la capacidad de todo arte para el enaltecimiento del alma humana.



Imagen 1. *Los cazadores en la nieve* (1565) de Pieter Bruegel el Viejo. Museo de Historia del Arte, Viena.

3. Dos miradas al pasado: la desolación de la realidad frente al idealismo en *La infancia de Iván* (1962) y *Andrei Rublev* (1966)

Como ya dejamos apuntado al comienzo de este estudio, Tarkovsky realizó su debut cinematográfico en 1962 con la película *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1962) en pleno período de *deshiello*, un paréntesis temporal de discreta liberación democrática en la que se empezó a cuestionar el culto al líder y el exceso de poder de Stalin, fallecido tres años antes. Ese breve período de apertura que había facilitado el discurso de Nikita Jrushchov en el XX Congreso del Partido Comunista Soviético de 1956 (Tejeda, 2020: 30), permitió una gran liberación expresiva dentro de los organismos cinematográficos y la recuperación del cine vanguardista de los años 30. La película *Cuando pasan las cigüeñas* (*Letyat zhuravli*, 1957) de Mikhail Kalatozov se convirtió en el gran estandarte de este período al alzarse con la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1958, lo que significaría la apertura del cine soviético a la escena internacional (Markus, 2006: 22).

En este breve interludio aperturista, e influida por el nacimiento de los nuevos cines,

aparece *La infancia de Iván*, que es la adaptación de un relato de Vladímir Bogomólov, *Iván* (1957). Su trama gira en torno a un niño ruso de 12 años que pierde a sus padres durante la invasión nazi, un triste acontecimiento que le llenará de resentimiento y le hará tomar la resolución de trabajar espiando a los alemanes para el ejército ruso. Aunque se trataba de un proyecto primerizo, en esta película ya se insinúan muchos de los elementos que caracterizarán al resto de largometrajes de su carrera.

Esta película se distancia de las típicas producciones bélicas propagandísticas de la época al presentarnos un relato trágico sobre la pérdida de la infancia. El cineasta compone una película profundamente antibelicista, mostrando cómo la guerra aniquila a los individuos y genera monstruos en su lugar. Iván se muestra como «un personaje lanzado de su órbita, destrozado por la guerra [...] todo lo que forma parte de la niñez de aquel Iván está perdido irremisiblemente» (Tejeda, 2020: 252). El joven solo recupera momentáneamente la infancia cuando sueña, por lo que el sueño se erige aquí en un mecanismo de recuperación de la memoria. Es una idea sobre la que regresará en todas sus películas, la idea del cine como instrumento de asimilación del tiempo y la memoria. Al igual que Marcel Proust, Tarkovskiy se interesa por el significado poético de la memoria y a lo largo de su carrera parece recordarnos constantemente aquella famosa sentencia del escritor francés: «demos vida al inmenso edificio de nuestros recuerdos» (Tarkovski, 2017b: 78). Ambos parecen llegar a conclusiones parecidas, que la literatura/cine procede de los recuerdos. Recuerdos que son formas intangibles que permanecen ocultas en la memoria, alojadas en un estado latente, esperando pacientemente a ser reveladas mediante un proceso mecánico de rememoración.

Ante la crudeza de la guerra, los sueños de Iván se erigen como una protección contra la constante agresión del mundo real. Ya en esta primera película, el cineasta rompe con el concepto de tiempo lineal para estructurar la película en torno a cuatro sueños, en los que el protagonista recobra su infancia rodeada de una naturaleza prístina y del recuerdo de su madre. El sueño se convertirá en una de las constantes más importantes de la obra de Tarkovskiy, estableciendo en todas sus películas dos realidades: el sueño y la vigilia, pero sin llegar a implantar nunca una frontera clara entre ambas realidades, permitiendo que el mundo se convierta en un lugar de espacios cambiantes y de dislocaciones sutiles (Loughlin, 2008: 84).

Esta película también afianza ciertas ideas que ya hemos señalado, como la capacidad del arte de erigirse como punto de comunicación y experiencia sanadora entre los seres humanos, visible en ese momento en el que el niño sostiene un libro con grabados de Durero y trata de solventar su curiosidad hablando con el oficial. Y también se deja entrever el profundo humanismo del autor al mostrarnos en cierto momento un beso suspendido en las trincheras entre el soldado Kholin y la enfermera Masha, demostrándonos que, incluso en mitad del desastre de la guerra, aún hay tiempo para el amor.

Tras *La infancia de Iván*, Tarkovskiy y su co-guionista Andrei Konchalovsky empezaron a documentarse sobre el pintor de iconos, Andrei Rublev, con la idea, ya en mente desde un primer momento, de emprender un proyecto que se alejara de las fórmulas clásicas del *biopic*. La película quedaría materializada en 1966, quedando configurada como un proyecto en el que, dando un paso más en la indagación sobre las potencialidades del arte, se reflexiona sobre la propia creación artística. De ese modo, Andrei Rublev es tomado casi como una figura tangencial que nos permite ir descubriendo la convulsa Rusia del siglo XV, llegando

a convertirse la película en un gran fresco histórico que alterna tiempos y realidades para configurar el itinerario espiritual y psicológico del artista antes de pintar su gran obra maestra, el icono de la Trinidad.



Imagen 2. *La trinidad* (1422-1428) de Andréi Rubliov. Galería Tretiakov, Moscú.

En esta película el pintor se nos revela como un trasunto del propio director, que reflexiona sobre la capacidad transformadora del arte y su relación con el poder. De hecho, la película comienza con un prólogo que a modo de parábola incide en la relación del hombre con el arte: en la escena podemos ver a un campesino que se eleva sobre los cielos en un rudimentario globo aerostático, observando la pequeñez de los hombres de abajo. Pero como si de un nuevo Ícaro se tratase, el éxtasis dura poco y el globo se precipita hacia el vacío. Tras la caída, en la misma tierra en la que ha perecido el hombre, aparece un caballo revolcándose en la tierra que, según la tradición mitológica, representa la razón humana (Tejeda, 2020: 266). La secuencia es una perfecta alegoría de la creación artística y del sacrificio que ha de realizarse para acercarse a la esfera espiritual, a la esencia del arte. El resto del metraje orbitará alrededor de estas ideas, siempre confrontando al joven artista idealista que sale por primera vez de la seguridad del monasterio con la realidad brutal y cruel que lo rodea, creando una suerte de historia de crecimiento de índole espiritual. En este sentido, Tarkovsky ha señalado sobre la película que su afirmación central «es precisamente el hecho de que un artista sólo será capaz de expresar el ideal moral de su época si no huye de sus sangrientas heridas, si las vive en su propio cuerpo, en su propia vida». De ese modo, la verdadera misión del arte no sería otra que la de «trascender en nombre de un quehacer superior», que «en esencia es algo casi religioso, una toma de conciencia sagrada de un alto deber espiritual» (Tarkovski, 2017b: 193-194).

4. Dos miradas hacia el futuro: la crisis del espíritu humano en la sociedad tecno-científica de *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979)

Aunque Tarkovsky nunca había sido un gran devoto de la ciencia ficción, en 1972 se lanzó a realizar la adaptación de la novela *Solaris* de Stanislaw Lem sobre un científico llamado Kris Kelvin que es enviado a investigar un planeta cubierto de agua. Kelvin, que es capaz de leer la conciencia y extraer fragmentos de la memoria de los individuos que se aproximan al lugar para generar apariciones, se tendrá que enfrentar a la aparición de su difunta esposa. Este esbozo del argumento ya es suficiente por sí mismo para darnos una idea de las preocupaciones humanistas y metafísicas de Tarkovsky. La película se aleja conscientemente del romance tecnológico y las implicaciones filosóficas que presenta la novela, para adentrarse en temas como la culpa, la traición y la función de la memoria.

También el hecho de escoger el género de la ciencia ficción le permitiría criticar de forma velada a la sociedad de su tiempo, evitando la temible censura soviética, que ya anteriormente se había encargado de prohibir la distribución de la película, que fue exhibida una única vez en 1966 dentro de la Unión Soviética y tardó muchos años en volver a ser expuesta (Strukov, 2008: 62). En la película, Tarkovsky arremete contra el auge de la tecnología y la ciencia en la Unión Soviética, ya que en el período de 1960 a 1970 se estaba viviendo un exacerbado proceso de urbanización masiva y desarrollo tecnológico que estaba impulsado por un gobierno que consideraba a la máquina como un símbolo de prosperidad, control y progreso. Para nuestro autor, sin embargo, este proceso tecno-científico solo podía conducir a la alineación de los individuos y al declive ecológico, una preocupación que se extenderá a su película posterior *Stalker* (Strukov, 2008: 62), y que podemos ver claramente ejemplificado en el viaje en coche que realiza Burton desde la casa de Kris a la ciudad, mientras suenan acordes electrónicos inquietantes. La ciudad se nos presenta como una entidad amenazante, tremendamente hostil para el ser humano, una visión que le hermana con el cineasta Michelangelo Antonioni.

Tarkovsky estructuró la película en tres partes claramente diferenciadas: la tierra, Solaris y la tierra, nuevamente. Esta distinción tan clara de estructurar la película en torno al espacio, busca generar una dialéctica de dos espacios contrarios, confrontando lo natural con lo artificial. También en el propio diseño de la estación espacial podemos ver el frío racionalismo tecnológico empleado en la creación de sus pasillos y habitaciones; diseño al que se opone el de la Biblioteca, único lugar que escapa a la frialdad, con su decoración de mobiliario de estilo decimonónico, cuadros de Brueghel y reproducciones de esculturas de la *Venus de Milo* y la *máscara de Beethoven* (Tejeda, 2020: 299). En consonancia con las ideas de Tarkovsky sobre el arte, la biblioteca se nos revela como contenedora de la esencia espiritual del hombre, un último reducto de armonía en medio del caos del Cosmos. Ese resonar de la belleza esencial de la tierra también se presenta en las mujeres que aparecen en la película. Al contrario que los hombres, científicos y racionales, anclados en una búsqueda de conocimiento que no tiene fin, las mujeres aparecen como un recuerdo de lo terrestre, son la personificación de la belleza y de la creación de la vida. Esta idea guarda una estrecha relación con la palabra rusa *Zemlia* (tierra), que nos remite al concepto de feminidad, nacimiento y reproducción. La tierra poseía una especial relevancia en las antiguas tradiciones y creencias rusas, de ahí que, con la introducción del cristianismo, esta imagen se transfiguraría en la Virgen, la madre de

Dios (Strukov, 2008: 67).

En un primer momento, Kris se nos presenta como un ser extremadamente frío y racional, capaz de abandonar a su padre a las puertas de la muerte para llevar a cabo su investigación. Cuando llega a la estación espacial y comienza a tener visiones, su racionalidad choca radicalmente con la humanidad que muestra Harey, la réplica de su esposa muerta. Tarkovsky muestra cómo el frío Kris va progresivamente cediendo ante la ilusión de su difunta esposa y a consecuencia de ello se humaniza; hecho que se verá reforzado en cierto momento en el que el tripulante de la estación Snaut busca *El Quijote* de Cervantes en la biblioteca y le pide a Kris que lea un fragmento que ha señalado:

Sólo una cosa sé, señor. Cuando yo duermo no conozco el miedo, ni las esperanzas, ni los trabajos, ni la dicha. Gracias a quien inventó el sueño, está es la única balanza que iguala al pastor y al rey, al tonto y al sabio. Sólo es malo el sueño profundo, se parece demasiado a la muerte (*Solaris*, 1972).

Se trata de un fragmento que muestra la importancia del sueño y la fantasía frente a la decadencia tecnológica y científica, y que puede elevarse como un himno que surca toda la filmografía del director. Progresivamente, Harey va tomando conciencia de ser solo una imagen extraída de la mente de Kris y su infelicidad se acrecienta hasta tal punto que se suicida bebiendo oxígeno líquido. Kris la salva a tiempo y la lleva a su habitación, donde le comunica que desea quedarse en la estación con ella, lo que nos revela a un personaje transformado, en la que una mujer es más importante que cualquier verdad científica. Kris se duerme y sueña con su madre y con su hogar, la nostalgia lo inunda. Cuando despierta, Snaut le revela que Harey ya no está allí y le dice que ha dejado una nota para él, en la que se dice que le pidió al océano consciente dejar de existir.

Finalmente, Kris regresa a su hogar y allí se reencuentra con su padre, ante el que se pone de rodillas y lo abraza, en una imagen que prefigura el cuadro de Rembrandt *El retorno del hijo pródigo* (circa 1662). Se cierra el círculo y Kris regresa humanizado. Al terminar la película todavía resuenan las reveladoras palabras que Snaut le dedicó a Kris en cierto momento:

¿La ciencia? ¡Es una necedad! ¡En esta situación, son impotentes la mediocridad y la genialidad! En realidad, no queremos conquistar ningún cosmos. Queremos ampliar la tierra hasta sus confines. No necesitamos otros mundos. Queremos un espejo. Buscamos un contacto, pero nunca lo encontraremos. Estamos en la necia situación del hombre que busca la cadena que teme y no necesita ¡Al ser humano le hace falta otro ser humano! (*Solaris*, 1972)



Imagen 3. El retorno del hijo pródigo (h.1662) de Rembrandt. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

En 1979, Tarkovsky se decantó nuevamente por la ciencia ficción, pero esta vez quería alejarse aún más de los arquetipos clásicos del género, ya que consideraba que en *Solaris* hubo «muchos elementos de ciencia ficción, que distraían de lo esencial» (Tarkovski, 2017b: 220). De ese modo, decidió en esta nueva oportunidad realizar una obra insólita dentro del género, que ahondara más en sus preocupaciones humanísticas y metafísicas. Para ello, escogió el relato *Picnic junto al camino* de los hermanos Arkadi y Boris Strugatsky, una historia de tintes metafísicos y existenciales que gira en torno a un lugar llamado *La Zona*, donde hace tiempo se estrelló un meteorito y del que se rumorea que, quien acceda a una habitación que se encuentra en este lugar, podrá volver realidad sus deseos más íntimos. Unas personas llamadas *Stalkers* son las que se dedican a guiar a los que se atrevan a entrar en este paraje prohibido.

Alejándose conscientemente de sus planteamientos anteriores, en los que existe una alternancia de tiempos, decide realizar un relato plenamente lineal. De ese modo, si en el *Espejo* la intención era crear un relato no-lineal que recurriera a la lógica de los sueños, en *Stalker* «no quería que hubiese ningún salto temporal entre las diversas partes», con la intención de que «todo el transcurso del tiempo se pudiera percibir dentro de un solo plano» (Tarkovski, 2017b: 217).

Tarkovsky compone una película llena de suciedad, en la que los personajes se ven inmersos en una sociedad industrial, de sonidos metálicos y decadencia tecnológica. Durante todo el itinerario veremos paisajes desolados plagados de restos de vehículos oxidados, estancias ruinosas, postes telefónicos caídos; una sociedad donde no queda sitio para el

individuo. Tarkovsky vuelve a mostrarnos de ese modo cómo el materialismo ha conducido al desastre espiritual del ser humano, que ahora se halla sumergido en el tedio de un mundo muerto y febril. Y este es el momento en que entran en escena los tres viajeros, representando cada uno de ellos, metafóricamente, una vía de conocimiento: la científica, personificada por el profesor, la artística, a la que da vida el escritor, y la espiritual, que es la proporcionada por el guía Stalker. Este hecho se enfatiza en que el propio Stalker aconseja que se refieran entre ellos por el nombre de su profesión, para así mantenerse todos en el anonimato. Esto provee al relato de un trasfondo universal, puesto que todos se internan en el paisaje cambiante de la zona siguiendo un deseo propio y coherente con sus formas de ver la vida (Tejeda, 2020: 330).

El protagonista nos interesa especialmente por sus dudas y su constante transformación interior. Según Tarkovsky el personaje «pasa momentos de desesperación. Su fe se tambalea, pero una y otra vez siente su vocación de servir a los demás, a los que han perdido sus esperanzas e ilusiones» (Tarkovski, 2017b: 216). Como podemos comprobar, el cineasta se sigue mostrando preocupado por los personajes complejos que están en un momento de crisis interior. El personaje de Stalker nos remite directamente al príncipe Myshkin de la novela *El idiota* (1867) de Dostoievski, donde el escritor nos describe a un héroe ideal que tiene centradas sus esperanzas en la bondad humana, un Don Quijote que se convierte en «sublime porque es ridículo» (Fernández, 1982: 65). Aunque es un hombre enfermo de epilepsia, quiere llevar a las gentes la idea de que la transigencia y el perdón pueden ablandar los corazones humanos. Su bondad natural contrasta con una sociedad podrida por la exaltación del materialismo. Dostoievski nos muestra también una sociedad naciente, en la que la pérdida de los antiguos valores produce un vacío ético.

El otro gran protagonista de la película es el lugar prohibido, *la Zona*. Los tres viajeros cruzan las alambradas y se aventuran con una vagoneta en un viaje a lo desconocido, para descubrir que en realidad se trata de un viaje al interior de sus propias conciencias. Una vez en el lugar y envueltos en un silencio sepulcral, el Stalker les explica las reglas del lugar:

La Zona, es un sistema muy complejo, con sus trampas, todas mortales. No sé qué pasa aquí cuando no hay ningún ser humano. Pero basta que entren personas, para que todo se ponga en movimiento. Desaparecen las trampas viejas y aparecen nuevas. Lugares que eran seguros se hacen intransitables [...] Esto es la Zona. Quizás parezca caprichosa. Pero ella es tal y como la hace el estado de ánimo del ser humano (*Stalker*, 1979).

A través de estas palabras, podemos ver como La Zona compone un espacio natural y arquitectónico siempre cambiante, imbuido de misterio y atravesado por las oscilaciones de la mente y el sentir humano. Los hombres se mueven en el laberinto metafísico, dejando tiras de telas blancas atadas a unas tuercas, imagen que nos recuerda a Teseo y su itinerario por el laberinto en busca del minotauro. Durante todo el viaje los hombres se cuestionan a sí mismos, debido a que cada uno tiene unas esperanzas distintas puestas en la habitación de los Deseos. Cuando llegan al lugar prometido, descubren la verdad, la Zona no revela los deseos que en apariencia se quieren, sino los más recónditos de la conciencia. Unos deseos que nunca tienen que ver con las leyes morales. Para hacer hincapié en esta cuestión, el protagonista narra la historia de Dikoobras, que llegó a la sala de los Deseos pidiendo que su hermano, de cuya muerte era culpable, recobrarla la vida. Pero cuando Dikoobras vuelve de

la sala a su casa se encuentra de pronto enriquecido. La zona le regaló su auténtico deseo más íntimo y no aquello que pretendía desear. Al descubrir la realidad sobre la naturaleza de su propia conciencia, no pudo soportarlo y se ahorcó.

Los tres protagonistas se quedan en el umbral de la Sala de los Deseos, incapaces de entrar, han vivido un largo viaje, pero el fin último parece asustarlos. «De repente», confesará Tarkovsky, «han sido conscientes de que su estado moral interior, en el fondo, es trágicamente imperfecto» (Tarkovski, 2017b: 218). Los personajes se muestran incapaces de encontrar una fuerza moral que les permita creer en sí mismos, y esa única mirada hacia su interior les ha dejado aterrados.

Regresan de la Zona sin pedir el deseo, descubriendo, para su sorpresa que la mujer del Stalker, a pesar de toda una vida de sufrimiento, sigue amando profundamente a su marido. Para Tarkovsky ese amor «es el último milagro que se puede oponer a la falta de fe, al cinismo y al vacío del mundo moderno» (Tarkovski, 2017b: 219).

5. El fluir de la conciencia: el sueño como condensador de tiempos en *El Espejo* (1975)

En su siguiente película *El espejo* (*Zerkalo*, 1975), Tarkovsky se decantó por componer un *collage* filmico sobre sus recuerdos. La película ilustra de un modo ejemplar su mundo interior, recuperando en un ejercicio proustiano su pasado familiar y los avatares de una Rusia convulsa. Aquí se pone de manifiesto todo su trabajo teórico sobre el tiempo, que se nos presenta «reversible». El único tiempo que se intuye real es el pasado, mucho más resistente que el presente, que es siempre cambiante e indeterminado. Al igual que los escritores de la memoria, Tarkovsky piensa que la mente humana está continuamente retrotrayéndose al pasado, tratando de reorganizarlo, para buscar y determinar el significado de lo que parece un tiempo perdido (Sandler, 2008: 136). Con esta película, Tarkovsky se mira en el espejo del tiempo y recompone los fragmentos de su memoria, reconociendo que «los recuerdos más bonitos son los de la niñez», de ahí que en su película trate de evocar «aquel ambiente emocional específico», advirtiendo no obstante el abismo que existe entre la idealización de la casa natal, «que no se ha visto desde hace muchos años, y la percepción directa de aquella casa después de un largo periodo de tiempo» (Tarkovski, 2017b: 48).

Lo primero que nos llama la atención es que Tarkovsky compone a su *alter ego* como un personaje que está siempre fuera del encuadre, a cierta distancia de la acción filmica. Pretende generar con ello una suerte de «héroe lírico» que se expone a través de «sus reflexiones, recuerdos y sueños» sin aparecer físicamente. El protagonista parece observar sus recuerdos desde el exilio, recordando con una honda nostalgia que lo invade. Mediante un ejercicio mental parece tratar de rescatar los fragmentos de un mundo que se pierde y se diluye en su propia conciencia.

Es muy significativo el prólogo de la película, en el que vemos a un joven que enciende un televisor, que viene a ser la prefiguración de un espejo que muestra otro tiempo. En la pantalla se proyectan imágenes de una consulta médica en la que están tratando de curar la tartamudez de un joven paciente. Después de varias preguntas, la doctora le pide que exprese en voz alta: ¡Yo puedo hablar! Como señala Carlos Tejeda, parece que con esta secuencia Tarkovsky quiere advertir desde la metáfora que se encuentra ante «una confesión filmica,

que lo que va a contemplar es una reflexión, un balance que hace un hombre sobre su vida» (Tejeda, 2020: 310).

Podemos hablar de esta película como de un proyecto en el que acaba entrecruzándose todos los temas y obsesiones del cineasta ruso, un compendio de todo lo que trataba de expresar en el cine. No es de extrañar, por tanto, que fuera un proyecto que llevara gestándose mucho tiempo en la mente del cineasta. La película tenía como nombre provisional, *El día blanco*, y estaba inspirado por un poema escrito por su padre en el que se reflexiona sobre la imposibilidad de regresar al feliz tiempo de la infancia (Goyes, 2016: 113). En esta película también observamos una vocación claramente abstracta, alejada del resto de sus películas que contienen una estructura más «lineal». Otra diferencia importante con el resto de sus películas es que mientras que en estas el sueño ocupa un lugar primordial que se va insertando en la narración, en *El Espejo*, en cambio, el sueño compone la misma realidad del relato, es decir, se vuelve total.

6. Sonatas para el fin del mundo: la trascendentalidad del sacrificio en *Nostalghia* (1983) y *Sacrificio* (1986)

Cuando Tarkovsky se lanzó a la realización de *Nostalghia* (1983) en Italia, con el permiso de las autoridades soviéticas, todavía no sospechaba que compartiría un destino parecido al del protagonista de su película. El argumento de esta, escrito en colaboración con el reputado guionista y poeta Tonino Guerra (autor de obras como *La aventura* o *Amarcord*), profundiza e ilustra el estado anímico tan característico de los rusos que están lejos de su patria. Tarkovsky quería hablar de «los lazos que-como una suerte de fatalidad- unen a los rusos a sus raíces nacionales, a su pasado y su cultura, a la tierra, los amigos y los parientes» (Tarkovski, 2017b: 223). El protagonista es un poeta llamado Andrei Gorchakov que está realizando un viaje por Italia con la intención de investigar la vida de un compositor ruso del siglo XVI, Pavel Sosnovski; personaje ficticio que está inspirado en una persona real, el compositor, cantante de ópera y violinista Maksym Sozontovych Berezovsky (Tejeda, 2020: 48). Su viaje por Italia estará marcado por la melancolía y la añoranza, siempre asaltado por los recuerdos en tono sepia de su familia en la *dacha*. El estado anímico del protagonista parece envolver al paisaje y convertirlo en un reflejo de su psique, de ahí que Italia cambie su rostro de estampa soleada y carnavalesca por una Italia lluviosa, oscura y de honda tristeza. Este paisaje se encuentra surcado por ruinas neblinosas que revelan la decadencia de una civilización, alzándose como «mausoleos de la futilidad de las ambiciones humanas, signos del fatídico camino en el que se ha perdido la humanidad» (Tarkovski, 2017b: 228).

En la película se nos relata la historia del compositor que investiga el protagonista, un hombre que triunfó en el extranjero dando conciertos. Pero, atormentado por la nostalgia rusa, decide volver a su país como siervo de la gleba, para ahorcarse poco después. En el itinerario que recorre, Andrei acaba transfigurándose en el hombre a quien investiga, por lo que el pasado acaba dando alcance al presente. Como señala el autor:

La figura del compositor va parafraseando el sino y el estado de Gorchakov cuando, de forma especialmente dolorosa, siente que es un marginado, que desde una lejana distancia observa una vida que no es la suya y se entrega a los recuerdos del pasado (Tarkovski, 2017b: 225).

Al poeta la acompaña Eugenia, una traductora que representa la vida sensual y mundana. Pronto comienza a manifestar un interés romántico por Andrei. Se abre ante él la posibilidad de una vida nueva, pero está consumido por la enfermedad de la nostalgia y es incapaz de amarla. Ella inevitablemente ira distanciándose del poeta hasta dejarlo solo.

La última figura vital en el recorrido del poeta es el «loco» Domenico, un hombre apocalíptico que vaticina el fin del mundo con el vencimiento del materialismo sobre la espiritualidad. Su simpatía por el loco proviene de que ambos son seres inadaptados, aunque el poeta está en una situación de parálisis y quizá por ello le fascina este hombre que decide pasar a la acción, oponiéndose directamente contra la inmisericordia de la civilización moderna. En cierto punto de la película, Domenico acaba convirtiéndose en el maestro espiritual del poeta y le encarga la misión de cruzar con una vela encendida el estanque de Bagno Vignoni, donde al parecer se bañaba Santa Catalina. Por su parte, Domenico lleva sus ideas hasta las últimas consecuencias y decide prenderse fuego en Roma ante la multitud, dejando de lado su individualidad para demostrar su compromiso con la salvación universal y haciéndolo «con la ingenua esperanza de que los hombres escucharan ese último grito de advertencia» (Tarkovski, 2017b: 229). Los dos hombres acometen esas acciones porque tienen fe; la posibilidad de que el acto tenga éxito carece de importancia, lo que de verdad importa es el propio acto, lo que se ve ejemplificado en el discurso de Domenico antes de inmolarse:

Hay que llenar los oídos y los ojos de todos nosotros de cosas que sean el inicio de un gran sueño. Alguien tiene que gritar que construiremos las pirámides. No importa si después no las construimos, hay que alimentar el deseo, debemos tirar del alma, desde todas sus esquinas, como si fuera una sábana extensible hasta el infinito (*Nostalghia*, 1983).

Mientras Domenico muere envuelto en llamas ante la multitud romana, el poeta acomete la acción que le encomendó, llevando la vela mientras atraviesa el estanque que la cámara recoge en un *travelling* lateral resuelto en una única toma (Yankovsky, 1987). En esta escena, Tarkovsky compone una de las imágenes más místicas y bellas de toda su carrera, en la que el poeta enciende la vela y protege la débil llama que representa el espíritu, cubriéndola con la mano. Toda su voluntad se dirige a este acto de fe, por lo que, cada vez que se apaga la vela, debe volver al punto de partida. Cada vez más agotado, parece casi incapaz de acometer el acto, pero finalmente lo consigue. Dejando la vela en el borde del estanque, el poeta comprende que ha realizado el acto más importante de su vida, de ahí que decida hundirse en el fondo del sucio estanque y morir. Con esta escena, Tarkovsky nos ilustra metafóricamente todo el transitar espiritual de una vida humana, desde su nacimiento hasta su muerte. La película cierra con una ensoñación del poeta en la que se observa a Andrei con su perro junto a una laguna, detrás puede verse su casa rusa y toda la composición queda envuelta por las ruinas italianas de San Galgano. Los tiempos y espacios que han ido calando en el alma del poeta se cruzan en una sola imagen desgarradora.

En 1986, Andrei Tarkovsky termina su última película, *Sacrificio* (Offret) en tierras suecas, con la ayuda financiera del Instituto Sueco de Cinematografía y teniendo a su disposición el elenco de actores de su admirado Ingmar Bergman. Una admiración que era mutua, como se pone de manifiesto en el libro de memorias de este, *Linterna mágica*:

Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también en el más solícito, de todos los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua (Bergman, 2015:84).

Como hemos venido señalando, el tema del sacrificio impregna toda su carrera cinematográfica, pero es en esta película donde adquiere una relevancia total en el relato. El protagonista, Alexander, es un hombre que, angustiado ante la posibilidad de una guerra nuclear, decide renunciar a todos sus bienes y a su familia con la idea de evitar el desastre. Se nos presenta casi como una continuación del personaje de Domenico en *Nostalgia*, algo que se ve reforzado por el hecho de que ambos personajes son interpretados por Erland Josephson. Su carterero y amigo, Otto, le confiesa que para lograr su objetivo tendrá que mantener relaciones sexuales con su sirvienta, que al parecer es una bruja con poderes sobrenaturales capaz de detener el cataclismo. Una vez realizada la acción y para afianzar el sacrificio personal y saldar su promesa con Dios, termina por incendiar su casa, lo que provoca que le tomen por loco y lo acaben ingresando en un manicomio. Al parecer la intención de Tarkovsky era «incorporar emocionalmente al espectador al comportamiento aparentemente absurdo de una persona que tiene por pecaminoso todo lo que no es imprescindible para la vida» (Tarkovski, 2017b: 245).

Tarkovsky representa dicho acto con el plano más largo de la película, con una duración de 6 minutos, en el que el silencio que mantiene Alexander se convierte en acción, el protagonista cumple con los votos que había prometido a Dios y se aparta definitivamente del mundo. Esto significa que pierde la unión con su familia y también «la posibilidad de ser calibrado con las normas éticas habituales». De esta forma, Alexander se convierte para Tarkovsky en una suerte de profeta llamado por Dios que tiene como misión «descubrir ante todo el mundo los mecanismos de la existencia que nos amenazan, que destruyen la vida, que irremisiblemente nos llevan a la perdición; elegido para llamarnos a la conversión, a la última posibilidad de salvación que tiene el hombre» (Tarkovski, 2017b: 246).

Toda la narrativa está surcada por la ambigüedad, puesto que, como señala Carlos Tejeda, la estructura de la película «posee tres puntos de inflexión que dividen el film en cuatro bloques. Giros marcados por la pérdida de conciencia o bien por la recuperación de la misma en el protagonista» (Tejeda, 2020: 374). Nunca estamos del todo seguro de si lo que se nos narra es un sueño o la vida real. La intención del director era la de crear una parábola, de forma que permitiese una gran multiplicidad de lecturas por parte del espectador. Así lo expresa el propio director:

Personas con una actitud religiosa, por ejemplo, verán quizás en la oración de Alexander el motivo para que no se de la catástrofe nuclear [...]. Para espectadores con tendencia esotérica quizá la escena clave sea el encuentro con la bruja María [...] y para los otros no habrá habido guerra atómica: todo habrá sucedido sólo en la fantasía enferma de un extraño ser medio loco, a quien, como consecuencia lógica de su comportamiento, se encierra en un manicomio (Tarkovski, 2017b: 243-244).

Esta multiplicidad de miradas convierte a la película en un caleidoscopio y ahonda en el tema de que el sacrificio personal solo puede ser entendido por la persona que lo ejecuta y se consagra a él de una forma total, dejando atrás el ego para remplazarlo por una forma de absoluta generosidad espiritual.

Ya en el comienzo, Tarkovsky sitúa una imagen que servirá como metáfora visual que abre y cierra la película. Alexander y su hijo riegan un árbol seco cerca del mar con la esperanza de que algún día pueda reverdecer, lo que para Tarkovsky simboliza la fe. Alexander cuenta a su hijo la historia de un monje llamado Pamve, que pidió a su discípulo que regara un árbol seco cada día de su vida hasta que brotara la vida, y tras tres años haciendo la misma acción, el árbol terminó por florecer. Cuando el padre se vuelve loco, su hijo recogerá el testigo y regará el árbol en la escena final. En esta acción también se encierra la imagen del artista, que para crear debe entregarse a sí mismo, acometer un acto de sacrificio personal.

Este simbolismo también se ve reforzado por tres acciones que manifiestan el acto de creación, sacrificio y nacimiento: el cuadro de Leonardo Da Vinci, *La adoración de los reyes magos*, que aparece en los títulos de crédito y en el estudio de Alexander; el viejo mapa de Europa que le regala el cartero Otto y, por último, la ofrenda de Alexander a Dios en la soledad de su estudio (Tejeda, 2020: 372). También existen símbolos que nos remiten a la importancia del Zen en la obra de Tarkovsky, como son la exclamación de Alexander de la palabra *Ikebana*, el arte japonés del arreglo floral que tiene su origen en el budismo, la música de flauta de Watazumi Dozo que proviene de la radio y el *kimono* que se pone Alexander para llevar a cabo su acto de sacrificio final. Estas últimas inclusiones quizás se deban a su concepción de que «Oriente siempre ha estado más cerca que Occidente de la verdad eterna» (Tarkovski, 2017b: 258). Mediante esta imagería conjunta, el autor extiende un puente entre Oriente y Occidente, proclamando la importancia de las tradiciones artísticas y espirituales, que parecen irremisiblemente perdidas en un mundo moderno en el que la tecnología y el materialismo aparecen como la destrucción total del ser humano, signos de una época que vivía aterrada ante la posibilidad de un holocausto nuclear.

También muchos de los personajes de la película son singulares (Alexander, el niño, María, Otto), porque viven en un estado de fantasía primigenia, no pertenecen al mundo contemporáneo, sino que viven alejados de la realidad, confiando más en las imágenes fantásticas, en ese otro mundo, lleno de «profecías, sacrificios y milagros, al margen de la regularidad racional» del que sólo conservamos restos a través del arte (Tarkovski, 2017b: 247). De esta forma, podemos ver cómo la película se convierte en una reivindicación de esa fe perdida, una especie de canto a la creencia en los acontecimientos transformadores que creían nuestros antepasados, sustituida en la actualidad por una crisis interior, en la que todo ha perdido significado. Parece evidente, pues, que el objetivo del autor no era otro que el de mostrar la debilidad total de los modos de vida de la sociedad contemporánea. Tarkovsky señala que la última forma de expresar este concepto ha de ser mediante la imagen visual, el arte que aún conserva las reminiscencias de una verdad mística y fantástica, la capacidad de liberar «la energía espiritual». Por su parte, la palabra ha perdido irremisiblemente su dimensión mágica, convirtiéndose en un artefacto hueco y vacío. Hecho que se ve reforzado por la pureza de espíritu del niño mudo y la renuncia del padre a la palabra: «Enmudeceré y jamás volveré a hablar con nadie. Renunciare a cuanto me une a la vida».

Sacrificio supuso la última obra de Tarkovsky, que morirá poco después, y su completa consagración. Con su filmografía, Tarkovsky había cerrado un círculo, símbolo mayestático de lo absoluto, desde el niño Iván hasta el anciano Alexander, el ciclo vital que compone su cine, se erige como una visión preclara de la decadencia espiritual de nuestro mundo material, que hace necesario un retorno al manantial sereno de la infancia.

Conclusiones

Tarkovsky se convertiría en poco tiempo en una figura clave, sentado las bases de un nuevo estilo cinematográfico lírico, que continuarán directores de la Unión Soviética como el armenio Sergei Parajanov o la directora Larisa Shepitko, especialmente con su película *La ascensión* (*Voskhozheniye*, 1977). Su estética cinematográfica llegaría a adquirir renombre internacional, dejando su influencia en directores como el griego Theo Angelopoulos, el español Víctor Erice, el danés Lars Von Trier y el estadounidense Paul Schrader, entre muchos otros.

Como podemos observar su influencia traspasa fronteras y épocas, hasta llegar a nuestros días, lo que se debe a la capacidad del cineasta para expresar lo trascendente. Mediante un sincretismo religioso que logra combinar el sacrificio personal asceta occidental con la prolongación del tiempo oriental, Tarkovsky consigue alcanzar lo universal, la eterna búsqueda del ser humano de lo absoluto.

REFERENCES

- Bergman, I. (2015). *Linterna mágica. Memorias*, Barcelona, España: Tusquets editores.
- Djermanovic, T. (2017). Estética de Dostoyevski y Tarkovsky: la creatividad como visión del hombre, del apocalipsis y de la posibilidad de salvación Estética de Dostoievski y Tarkovsky. *Mundo eslavo: revista de cultura y estudios eslavos, 150º aniversario de la publicación de la obra "Crimen y castigo" de Dostoievski* (16), 64-72.
- Fernández Sánchez, J. (1982). Dostoievski: El realismo psicológico. En Prado, J. y Rodrigo, R. (Ed.), *Historia Universal de la Literatura* (pp.57-72). Barcelona, España: Ediciones Orbis.
- Garcells, A. (2016). Andrei Tarkovski: artista y hombre espiritual. *Índex, revista de arte contemporáneo. Arte e investigació* (1),18-31.
- Goyes Narváez, J. (2016). *La mirada espejeante. Análisis textual del film El Espejo de Andrei Tarkovski* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia, Colombia.
- Lasica, T. (1972). *Tarkovsky's Choice*. Alberta, Canada: Nostalghia. Retrieved from <http://www.nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky-TopTen.html>
- Le Cain, M. (2002). *Andrei Tarkovsky*. Melbourne, Australia: Senses of Cinema. Retrieved from <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/tarkovsky/>
- Loughlin, G. (2008). *Tarkovsky's Trees*. En Dune, N. (Ed.), *Tarkovsky* (pp.80-95). Londres, Reino Unido: Black Dog Publishing Limited.
- Markus, S. (2006). *Por qué en el este fue distinto: rasgos comunes, hechos diferenciales*. En Monterde, J. y Losilla, C. (Ed.), *Vientos del Este, los nuevos cines en los países socialistas europeos* (pp.13-40). Valencia, España: Institut Valencià de Cinematografia.
- Sandler, S. (2008). *The absent father, the stillness of film: Tarkovsky, Sokurov and Loss*. En Dune, N. (Ed.), *Tarkovsky* (pp.126-147). Londres, Reino Unido: Black Dog Publishing Limited.
- Strukov, V. (2008). Virtualisation of self and space in Tarkovsky's Solaris. En Dune, N. (Ed.), *Tarkovsky* (pp.58-79). Londres, Reino Unido: Black Dog Publishing Limited.
- Tarkovski, A. (2017a). *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid,

España: Errata naturae.

Tarkovski, A. (2017b). *Esculpir en el tiempo*. Madrid, España: Ediciones Rialp.

Tejeda, C. (2020). *Andrei Tarkovski*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Yankovsky, O. (1983). *How we shot the "Inextinguishable Candle" episode for Nostalgia*.

Alberta, Canada: Nostalgia. Retrieved from <http://www.nostalgia.com/TheTopics/Yankovsky.html>