



**ANDRÉI TARKOVSKI**  
**Y 'EL ESPEJO'**  
**ESTUDIO DE UN SUEÑO**

**JOSÉ MANUEL MOURIÑO**



CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



**Comunidad de Madrid**





ANDRÉI TARKOVSKI Y *EL ESPEJO*  
Estudio de un sueño



## CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

Director

JUAN BARJA

Subdirectora

LIDIJA ŠIRCELJ

Directora de proyectos y relaciones externas

PILAR GARCÍA VELASCO

Directora de programación

LAURA MANZANO MÉNDEZ

Directora de publicaciones

CAROLINA DEL OLMO

Directora económico-financiera

ISABEL POZO



## EXPOSICIÓN

Comisario

JOSÉ MANUEL MOURIÑO

Área de Artes Plásticas del CBA

LAURA MANZANO

Diseño gráfico

VÍCTOR RODRÍGUEZ

Montaje

ÁREA DE MANTENIMIENTO DEL CBA

Producción gráfica

SAR

Enmarcado

ARTEC

Organiza

CBA

INSTITUTO INTERNACIONAL ANDRÉI TARKOVSKI

Colabora

ESCUELA DE CINE ELÍAS QUEREJETA

DE SAN SEBASTIÁN

## CATÁLOGO

Área de edición del CBA

CAROLINA DEL OLMO

ELENA IGLESIAS SERNA

HARA HERNÁNDEZ

Traducciones

JOSÉ MANUEL MOURIÑO

INSTITUTO INTERNACIONAL ANDRÉI TARKOVSKI

Proyecto gráfico y diseño de cubierta

ESTUDIO JOAQUÍN CALLEJO

Impresión

GRÁFICAS DEHON

© CÍRCULO DE BELLAS ARTES, 2018

Alcalá, 42. 28014 Madrid

Teléfono 913 605 400

[www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com)

© fotogramas de *El espejo*: Mosfilm

© otras imágenes: Instituto Internacional Andréi Tarkovski

© de los textos: sus autores

Agradecimientos

FUNDACIÓN MARÍA ZAMBRANO DE VÉLEZ-MÁLAGA

ISBN: 978-84-947752-9-1

Dep. Legal: M-35193-2018

ANDRÉI TARKOVSKI Y *EL ESPEJO*  
Estudio de un sueño





Como dice José Manuel Mouriño, «la modernidad del cine habría ocurrido en ese mismo momento en que el autor o autora se hicieron sentir en las imágenes que filmaban». Andréi Tarkovski es uno de esos cineastas que se «hacen sentir» en sus películas, cintas de autor en las que el autor no sólo comparece en tanto que representante o creador de un cierto estilo, de un universo propio o de una inflexión reconocible en su uso del lenguaje cinematográfico: en *El espejo* (1975), la más autobiográfica de sus películas, Tarkovski comparece también como materia filmica propiamente dicha, incluso como cuerpo.

¿Qué lleva a Tarkovski a filmarse a sí mismo, a incluir a su madre en el reparto de *El espejo*, a reconstruir tablón a tablón la casa de su infancia hasta el punto de plantar un terreno entero de alforfón y esperar a que florezca? ¿Cuánto artificio hace falta para presentar lo real a través de la cinematografía, para agujerear las capas de tiempo que se sedimentan sobre los recuerdos?

En este precioso libro y en la exposición a la que acompaña, José Manuel Mouriño analiza *El espejo* y el proceso creativo que precedió a la película, sirviéndose de abundante material de archivo (grabaciones de clases impartidas por el cineasta ruso, anotaciones en los diarios, fotografías de rodaje y material descartado en el montaje final de la película) y también de las aportaciones conceptuales de la filósofa malagueña María Zambrano.

En *El espejo*, según la sinopsis oficial, «Un hombre llamado Alexei rememora en su lecho de muerte sucesos y personas cruciales en su vida». Alexei es el propio Tarkovski, que persiguiendo o intentando exorcizar un sueño recurrente, obliga a la realidad —o al menos a algunos de sus fragmentos— a entrar en el filme, impidiendo así el cierre (siempre falso) del relato, de lo ficticio.

El resultado es una honda reflexión en torno a algunos de los temas universales: la imagen y su capacidad para representar o incluso (re)producir lo real, la relación entre lo real y lo ficticio, la textura de la memoria y del tiempo en sus distintas acepciones.

Con la muestra *Andréi Tarkovski y El espejo. Estudio de un sueño*, el Círculo de Bellas Artes suma un capítulo importante a su lista de exposiciones-ensayo, esas que consiguen suscitar la reflexión, poner en marcha constelaciones de conceptos, dar a pensar a través de un proyecto expositivo, al tiempo que muestra reproducciones de fotogramas, fotografías de rodaje, bocetos, anotaciones y cuadernos de trabajo de Tarkovski.

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN  
Presidente del Círculo de Bellas Artes

EN EL ESPEJO DEL TIEMPO

Andréi A. Tarkovski



*Todos somos inmortales. Todo es inmortal.  
No es necesario temer a la muerte...*

Arseni Tarkovski

Un día, mientras ordenaba los archivos de la familia, me emocionó encontrar una caja de cartón llena de viejos sobres descoloridos en los que se había guardado, con cuidado, viejas placas fotográficas de cristal. Ya conocía su historia, pero volviendo a organizar estos negativos, algunos de ellos arruinados por los años transcurridos, volví a sentirme abrumado por la sensación de profundizar con ellos en el tiempo, en la infancia de mi padre, en los años treinta de la Rusia presente en esas imágenes en blanco y negro, oscuras, con la emulsión que bulle en el vidrio como la amalgama desgastada de un viejo espejo, tan saturada de recuerdos que ahora ya no refleja la realidad sino solo lugares y personas distantes en el tiempo.

«Son las fotografías del tío Leva», repetía mi padre mientras pegaba las copias en un álbum hecho a partir de una especie de pequeña agenda de cuero negro y escribía minuciosamente, bajo cada fotografía, anotaciones como: «Mamá, yo y Marina en la granja, verano de 1933». El tío Leva era en realidad Lev



Gornung (1902-1993), poeta, traductor y fotógrafo a quien debemos los retratos más hermosos de Ana Ajmátova y Boris Pasternak. Era amigo de los abuelos, acompañaba a Arseni y a María durante sus vacaciones en Zavrazhie y Malo-jaroslavez, fotografiando una crónica de la familia Tarkovski con su Fotokor 9x12 de fabricación soviética. Eran más de ciento sesenta fotos. El álbum, a medida que aumentaba, se hacía cada vez más abultado, más deforme. Pero a él no le importaba, miraba esas fotos con ternura, con la mirada perdida de quien se encuentra en otra parte, tal vez al lado de su madre y su hermanita en un bosque encantado alrededor de la legendaria casa.

Mi padre empleó esas imágenes durante el rodaje de su película autobiográfica *El espejo*. Y es asombroso con cuánta delicadeza logró transportar a su película cada personaje, cada lugar y cada atmósfera de esas fotografías, dando vida y alma a la memoria, ahora desvanecida y aparentemente inalcanzable, de su infancia. Siendo niño, estuve en el set de rodaje, en 1973. Aunque tenía apenas tres años, recuerdo como si fuera ayer la escena del incendio en el granero. Estaba sentado bajo la cámara, mirando y escuchando aterrorizado el ensordecedor rugido de las llamas que consumían aquel granero de madera que crepitaba y silbaba, gemía por la impetuosa y devastadora voracidad del fuego. Terminó reducido a un montón de madera carbonizada. Vladimir Murashko, el fotógrafo del set de rodaje, realizó allí infinidad de fotografías, incluyendo una en la que salgo yo, con un peto amarillo, haciendo una mueca y el dedo del fotógrafo apunta a la lente mientras espera la llamada: «¡Silencio, se rueda!».

ANDRÉI TARKOVSKI Y *EL ESPEJO*. ESTUDIO DE UN SUEÑO

José Manuel Mouriño



## 1. ALUMBRAR LO QUE QUEDA OCULTO

En el fondo documental que a día de hoy custodia el Instituto Tarkovski, en la ciudad italiana de Florencia, existe una pequeña serie fotográfica particularmente extraña al resto de materiales. Se trata de imágenes realizadas de manera encubierta. En ellas, cientos de personas guardan fila para poder acceder al interior de dos cines distintos, en la periferia de Moscú. Aunque la discreción con la que fueron realizadas no permitiría tampoco mayores puntualizaciones al respecto, resulta evidente que quienes figuran en las fotografías son personas completamente anónimas. El objetivo único de esas imágenes era el de ilustrar la concentración de espectadores a las puertas de aquellas salas. En uno de estos cines, el Taganka (además de este, las imágenes muestran el acceso al Vitiaz<sup>1</sup>), se distingue con nitidez el título del filme a cuya proyección acuden los espectadores. Un discreto afiche tipográfico anuncia en su fachada el pase de «Зеркало», de Andréi Tarkovski (transliterado «Zerkalo»: *El espejo*). Estas fotografías contenían una prueba casi pericial que el director atesoraba para demostrar el éxito de la película ya en sus primeras proyecciones públicas. Hoy sabemos que ilustran la repetición de los problemas sufridos por Tarkovski con

1 A este respecto, véase la entrada del 11 de abril de 1975 en Andréi Tarkovski, *Martirologio. Diarios 1970-1986*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2011, trad. de Iván García Sala, p. 132.

la exhibición de *Andréi Rubliov* en 1966, pero ahora durante el marginal estreno de *El espejo* en 1975. Como en aquel caso, las imágenes denuncian una evidente desproporción entre el interés del público por conocer la película y la limitadísima circulación que se le concedió inicialmente<sup>2</sup>.

La comisión del Goskino que así lo dispuso, ante la evidente infravaloración que para *El espejo* suponía una distribución a todas luces insuficiente, se defendió argumentando que estas sesiones eran un test. Al parecer, pretendían calibrar la respuesta del público a un proyecto «experimental». La excusa, por supuesto, no convenció al cineasta, pero apunta a un riesgo del que Tarkovski siempre fue consciente. De entre las muchas razones por las que definiríamos esta película como «experimental», una importante es el tipo de *feedback* que intenta establecer con el espectador. *El espejo* adopta como argumento la confrontación de una serie de recuerdos y «realidades» pertenecientes a la biografía de su autor pero, más allá de esta circunstancia, lo que en verdad fundamenta la película es el modo en que *se escenifica un proceso de rememoración concreto*. Lo que en este filme se paladea con mayor avidez no son recuerdos a los que se alude, sino algo semejante a la compleja coreografía mental de quien sale en su busca. La audiencia goza o sufre —*en correspondencia* con el heraldo— porque reconoce intensamente una voluntad... y la hace suya. El espectador habría de percibir, como próximo e incluso propio, *un recordar ajeno*. Es en este punto en donde se encontraba el principal riesgo de incomprensión para la cinta.

Y es que todo el proyecto se halla amparado bajo un *principio de familiaridad* que rige a distintos niveles. Existe, por ejemplo, esa sensación —que cabe asociar a todo el cine de Andréi Tarkovski— de que la película, al menos durante ciertos momentos clave, intenta *dirigirse al espectador desde un rango vivencial primario*, como por debajo de las estructuras mentales que gobiernan las virtudes del habla o de la comunicación escrita. Por esto no dudamos en hablar, principalmente, de sensaciones. El seguimiento del relato deviene silenciosamente en un seguimiento del molde atmosférico que contenía al propio relato. Podría decirse que las imágenes, llegado un punto, piden al espectador que este las «escuche» desde su propio

2 La historiadora y crítica rusa Maia Turoskaya, en su libro de dicado al cineasta, recuerda en él que «todo el mundo quería ver la película». Menciona como anécdota que nunca olvidaría la primera ocasión en que *El espejo* fue proyectada en la Unión de Cineastas puesto que alguien, entre la multitud, impaciente, la empujó contra las puertas acristaladas de la sala para así poder acceder a ver el filme. Cfr. Maia Turoskaya, *Tarkovsky. Cinema as Poetry*, Faber and Faber, Londres, 1989, p. 65.

interior (nos referimos al *interior del espectador*), y no tanto que las observe desde *afuera*. Lo más apropiado sería hablar, quizás, de un *recogimiento*. El espectador *vuelve sobre sí mismo* para alcanzar a la imagen en el fondo hacia el que esta parece haberse sumergido. Todo esto en un puro *acto reflejo*:

— «Esta es una película sobre mí mismo...»<sup>3</sup>.

— «Así, exactamente así, fue mi niñez... Pero, ¿cómo se ha enterado usted? Un viento idéntico hubo entonces, y una tormenta similar (...). Sabe, cuando en aquella sala oscura miré aquel pedazo de pantalla iluminado por su talento, por primera vez en la vida sentí que no estaba sola»<sup>4</sup>.

— «¿De qué trata esta película? Del hombre (...). Es una película sobre ti mismo, sobre tu padre y tu abuelo. Es una película sobre el hombre que vivirá cuando ya tú hayas muerto, pero que seguirá siendo igualmente un «tú»...»<sup>5</sup>.



3 Declaración extraída de una carta dirigida al cineasta por parte de una espectadora de *El espejo*. Esta persona –al parecer, una maestra de Novosibirsk– comentaba al cineasta que todo aquel que tomaba la palabra en el debate realizado con posterioridad a la proyección de la película, recalca su identificación con la obra en estos términos. Presente en Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 2000 (5ª edición), traducción del alemán de Enrique Banús Irusta, p. 29.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 26.

La obra escrita más conocida de Andréi Tarkovski, el conjunto de ensayos breves que dan forma a *Esculpir en el tiempo*, comienza con una mención a estas impresiones que algunos espectadores de *El espejo* llegaron a confesar por carta al director. Esto no es fruto de un arrebato narcisista pues, en el libro, también recoge el cineasta la opinión de espectadores a los que la película había disgustado, al parecer, enormemente. Por otro lado, es de sobra conocida la preocupación de Tarkovski por la relación de sus obras con el público al que estaban dirigidas. Se sentía especialmente irritado con quienes lo acusaban de ser un creador elitista, pues entendía que ese reproche era la más injusta malversación de uno de sus mayores ideales. Él exigía del espectador una participación activa, convencer al público de que el cine, como cualquier otro arte que merezca ser así considerado, se construye desde los dos polos que lo justifican: alcanza a ser algo notable, evidentemente, gracias a quien lo crea, pero también gracias a quien lo observa, a quien permite que se culmine su *ser obra*. Esta circunstancia también permite señalar a *El espejo* como una obra de importancia axial dentro de la filmografía del director. En ella puso a prueba, de un modo radical, una máxima de su discurso artístico, el valor que para la película suponía la respuesta del público: «Solo una cosa nos salvó, la confianza de que aquel trabajo [se refiere a *El espejo*] tenía que ser tan importante para el espectador como para nosotros mismos (...). Nos preocupaba mucho cómo reaccionarían los espectadores frente a aquella película. Pero con una tozudez verdaderamente apasionada creíamos que la entenderían. Los acontecimientos posteriores confirmaron nuestras esperanzas. Las cartas de espectadores citadas al comienzo del libro son muy elocuentes al respecto.»<sup>6</sup>



6 *Ibid.*, pp. 161-162.

Reparemos en que es ya el propio director quien nos obliga a considerar al observador y a la obra simultáneamente. Esto es algo mucho menos común de lo que pueda parecer a simple vista. Ese «contacto» entre la obra y el público resulta ser uno de los principales ángulos muertos con el que ha de vérselas cualquier creación artística; pues existe, paradójicamente, una potencial incompatibilidad a la hora de intentar observar al espectador y a la obra de manera simultánea. Su coincidencia supone casi una aporía para el arte cinematográfico (dependiendo desde dónde y cómo se plantee dicha observación).

Al privilegiar esas cartas, además de prolongar la paradoja, Tarkovski las señala inevitablemente como una huella a considerar. He ahí una vía de lectura sobre su cine que él mismo promueve. Orientados por el propio cineasta en esa dirección, parece oportuno, entonces, cotejar algún otro ejemplo similar a ese respecto, como podría ser, pongamos por caso, la atención que Diego de Velázquez dispensaría al espectador de *Las Meninas* (S. XVII). Acerca del modo en que Velázquez «privilegia» la aportación el observador en aquel óleo, Michel Foucault anotó en una ocasión lo siguiente: «Desde los ojos del pintor hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que no sabríamos evitar, nosotros, los que contemplamos: atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro (...). En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, *toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta...*»<sup>7</sup>.

Existirían en la película al menos tres tipos de notables variaciones sobre este privilegio (u obligación) que se dirige al observador, y que ya hemos adelantado en parte. En primer lugar, por la invitación tácita a *hacer memoria* (las cartas de los espectadores confirmarían su eficacia en este punto); también, por el modo en que, constantemente, algunos de los intérpretes principales apelan de manera directa a la cámara (y con ello, al observador del filme); por último, a partir de la posterior introducción del asunto de las cartas en el horizonte interpretativo de la película por parte de Tarkovski.

7 Michel Foucault, «Las Meninas», en *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1988 (18ª edición), trad. de Elsa Cecilia Frost, pp. 14-15. La cursiva es nuestra.





Esta alusión del cineasta no deja de ser una fórmula más mediante la cual «arrastrar» al espectador hacia el interior de la obra, sin necesidad de que por ello el mencionado observador figure en el espacio, propiamente dicho, de la película. También aquí, quienes observan la película (o quienes la han observado... o quienes la observarán, de hecho), de algún modo, vienen a ser proyectados o «añadidos» en un envés de la pieza. En este caso en concreto, en el de la mención a las cartas, Tarkovski incluye al observador a partir de una especie de *nota a pie*, con una incisión o señal realizada en un margen (o *al margen*, bien es verdad) de la película. Y se trata de un margen, por lo demás, en el que incluiríamos las fotografías de los cines Taganka y Vitiaz. Esas fotografías dotan de imagen a este punto ciego específico de

la obra, ¿qué mayor excusa que esta para considerar su existencia como un buen argumento? De manera que no es del todo absurdo proponer su articulación o su puesta en diálogo con las propias imágenes de la película; aunque el contacto o vinculación con estas fotografías se produzca ya en un límite, o precisamente por tal motivo es por lo que debemos «añadirlas». ¿Puede acaso alguien negar que estas fotografías son un rastro visible y significativo de la relación *espectador-obra* en este título en concreto?



Más allá de todo esto, reparar en la película de Tarkovski a partir de Velázquez saca también a flote una coincidencia elemental. En el centro o punto ciego trazado por el pintor español, allí en donde se encontrarían quienes observan el cuadro (aunque en la tela el lugar lo ocupa un esbozo de Felipe IV y de Mariana de Austria), se halla el principal elemento mediador entre la escena representada y un espectador *que se deja sentir*. Ese umbral lo ocupa *un espejo* que agrupa en torno a sí a lo representado, evidentemente, pero también al creador y al observador, sirviéndose para ello de una conjugación de opacidades que también es posible rastrear en *El espejo*. De nuevo Foucault: «Bien puede ser que esta generosidad del espejo sea ficticia; quizá oculta tanto como manifiesta o más aún. El lugar donde domina el rey con su esposa es también el del artista y el espectador: en el fondo del espejo podría aparecer —debería aparecer— el rostro anónimo

del que pasa y el de Velázquez. Porque la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega»<sup>8</sup>.



Nuestra sugerencia, en definitiva, es la de observar este nuevo indicio como un espejo más de los que en la película se muestran: siempre que se encuentren correctamente alineadas, las fotografías de las personas anónimas frente al Taganka y al Vitiaz arrojan luz sobre una parte *necesariamente opaca* de la película. Sin duda, *hacen aparecer el rostro anónimo del que pasa, de aquel o aquella para los cuales se despliega la obra*. Aceptada la dificultad (acaso imposibilidad) de manejar imágenes concretas a partir de las cuales estudiar ese ángulo muerto fuera de la propia película, y aceptando también que estas imágenes tampoco habrían de ser imprescindibles para ello, no deja de resultar útil, para todo tipo de análisis, el hacer constar su existencia... Estas fotografías proceden, casi de un modo literal, de los alrededores o márgenes de la propia película. *Hablan, simultáneamente, sobre el filme y sobre personas que salieron a su encuentro*. En una entrada del 24 de

8 Andréi Tarkovski, *Martirologio. Diarios 1970-1986*, ed. cit., p. 24.

enero de 1973, Tarkovski anota en su diario lo siguiente: «Hubo un tiempo en que pensaba que el cine, a diferencia de otros tipos de arte, por ser el más democrático, actúa sobre el espectador de forma total. Que el cine antes que nada era una representación fija, una representación fotográfica, inequívoca. Y que, por tanto, tenía que ser percibida de la misma manera por todo el mundo. Qué error. Quisiera encontrar y elaborar un principio con el que se pudiera influir al espectador individualmente, es decir, que la representación total fuera privada (...).»<sup>9</sup> A lo que significativamente añadía que, para alcanzarlo, comprendió que lo importante no era insistir en el detalle, sino en «lo que queda oculto...». Así lo hizo. Esa premisa es la que motiva, también, el presente estudio.



9 Andréi Tarkovski, *Martirologio. Diarios 1970-1986*, ed. cit., p. 79.



## 2. SOBRE EL ORIGEN DE LA PELÍCULA

Otro de los aspectos que en cualquier obra parecen destinados a permanecer ocultos —un punto ciego más a considerar aquí— es el de su origen. Como premisa, la obra de arte solo debería rendir cuentas ante sí misma. Nada invita a dudar de su autonomía, vista la distancia que es capaz de abrir con respecto a su creador. La obra no está obligada a dar cuenta, permanentemente, del punto de partida; antes bien, suele consumir o fundir esa idea de la que parte con su simple aparición. Así se comprende que esta aparición suya lleve consigo, como resultado, la lógica y consecuente *des-aparición* de los ingredientes que la *originan*. *El espejo*, sin embargo, no se encuentra emancipada de las circunstancias o ideas que motivaron su creación. Tampoco lo pretende, sino todo lo contrario. Es una película que arrastra consigo *su motivo original*, consciente y voluntariamente. Este hecho también está relacionado con la tendencia en Tarkovski —como en el caso de la mención al espectador— a alimentar la persistencia en sus películas de elementos que, en otros autores y en otras obras, son metabolizados de manera natural por el propio proceso creativo. Esta película, de hecho, brilla porque se sostiene sobre esos cimientos a los que no renuncia. Y es que no puede desprenderse de su origen porque, básicamente, *busca revivirlo*. Esta película es la incubadora de su propio origen.

De nuevo es útil tomar como referencia otro de los documentos que custodia el Instituto Tarkovski en sus archivos (este es, al contrario que las fotografías de los cines Taganka y Vitiaz, un material hallado muy recientemente). Se trata de una serie de grabaciones sonoras que recogen distintas *lecciones de cine* impartidas en la Unión Soviética por el cineasta. Han sido fechadas entre 1975 y 1981<sup>10</sup>. En uno de estos documentos sonoros, es el propio director quien razona públicamente sobre el origen de *El espejo*. En distintos cortes de una grabación efectuada en el verano de 1977, Tarkovski afirma lo siguiente<sup>11</sup>:



- 10 Estas grabaciones, que suman un total de 90 minutos de registros con la voz del cineasta, fueron realizadas en aquel entonces por una asistente habitual de Tarkovski, Maria (Masha) Chugunova, quien conservó dichas grabaciones hasta el momento en que el Instituto Tarkovski tuvo noticia de su existencia. Esta institución decidió entonces poner en marcha un proceso de restauración, digitalización y transcripción de su contenido, además de su traducción a distintos idiomas para su futura publicación. Dentro del marco de trabajo relativo a este plan de recuperación, se firmó en 2017 un convenio de colaboración entre el Instituto Internacional Andréi Tarkovski y la Elías Querejeta Zine Eskola de San Sebastián (EQZE) que permitió, a su vez, la consolidación de un proyecto de investigación y difusión paralelo en España, dirigido por el autor del presente estudio, José Manuel Mouriño, ya iniciado previamente en el Instituto Tarkovski de Florencia. Este acuerdo obtuvo, como primer fruto, la celebración de dos audiciones públicas con fragmentos de las grabaciones originales. Estos eventos, ambos organizados por EQZE, tuvieron lugar en San Sebastián en el mes de noviembre de 2017 y en mayo de 2018.
- 11 Lo que sigue son tres fragmentos cuya traducción fue realizada por el Instituto Tarkovski para las audiciones públicas antes mencionadas. Pertenecen a una misma cinta magnética en la que figura únicamente, a modo de signatura añadida por Masha Chugunova, la siguiente numeración: «122/1».



Es así como nació la idea: todavía no sabía de qué tratarían las imágenes. No sabía cómo se filmarían ni qué papel tendrían allí tales imágenes, los protagonistas, el argumento... Todo aquello que después se refiere a la madre... No lo sabía. Lo único seguro era la referencia a un sueño recurrente en mi vida, un sueño sobre el lugar en donde nací, sobre una casa. En el sueño me acerco a ella, pero no entro, la rodeo. Este sueño siempre se repetía con un realismo terriblemente intenso, era increíblemente real. Incluso en los instantes en que, soñando, era capaz de reconocer que solo se trataba de un sueño (...). Era, literalmente, siempre el mismo sueño y siempre sucedía en el mismo lugar. Tuve entonces la impresión de que este sentimiento contenía un cierto significado definido, material... Pero también supe que sería algo sobrehumano intentar perseguirlo...

Había algo en él [se refiere todavía al sueño aludido en el corte anterior], algo muy importante. Tuve la impresión de... discúlpennme, pero por alguna razón, tuve la impresión de que esto, de algún modo, me liberaría de un sentimiento de nostalgia que me abatía. Es decir, me liberaría al encaminarme de vuelta al pasado sin permitir que nada se interpusiese. Esto siempre es difícil...

Pensé que, al relatar lo soñado, me liberaría de ese peso. Además, deduje de mis lecturas de Proust que esto ayuda a liberarse de esas cosas, lo he leído también en Freud. Bueno, pensé en escribir sobre ello. Escribí una historia. A continuación, pues al fin y al cabo soy un director de cine, todo comenzó, gradualmente, a tomar la forma de una película. Paso a paso, fuimos profundizando, dejando de lado aquello que no resultaba substancial. De este modo, cada elemento terminó encontrando su lugar por entre las imágenes de *El espejo*...

Según él mismo admite, el origen de este filme respondería a la *persecución de un sueño*; entendida dicha expresión tan trillada, por lo demás, de una manera literal. *El espejo*, originalmente, *habría nacido del intento por traducir un sueño en película*. Aunque también podríamos comprender esa anotación a la inversa: Tarkovski quiso dar alcance a un sueño y no encontró mejor forma de hacerlo que *filmándolo*. De un modo u otro, la película habría sido el (re)medio. El cine puso en sus manos la posibilidad de sellar una ensoñación que lo obsesionaba; el director habría filmado esta película, al parecer, para encerrar un sueño en su «interior». No ha de extrañar entonces que —tanto para el director como para la propia



película— ese origen, la dificultad que suponía la cura de aquel sueño, se enquistara en el corazón de la obra.

Como cabe imaginar —y Tarkovski así lo reconoce explícitamente—, este empeño suyo es algo imposible en la práctica. ¿Cómo concretar algo así? ¿Cómo brindar al espectador una obra fundada en este sueño suyo, y que por lo tanto solo a él atañe? ¿Cómo construir, partiendo de tan subjetivo origen, una película a la que el espectador responda con la intensidad deseada? Para salvar esa dificultad, resolvió que sería adecuado ceñir toda aquella subjetividad constituyente de algún modo. Y es ahí en donde juegan su parte una serie de *enclaves de realidad*, o elementos mediadores (traídos de «lo real»), que pueblan la película de principio a fin para conseguirlo. No es ningún secreto que el entramado ficcional de esta obra se articula a través de una serie de balizas o nudos «reales»: la presencia *real* de su madre en la película, no menos *real* que la autoritaria aparición de la poesía paterna; la reconstrucción minuciosa de una casa que existió en la realidad y a la que regresaba en sueños; los tramos de película pertenecientes a imágenes documentales de archivo, etc. Estos signos son plomadas que sujetan —a través de su robusta vinculación con la biografía personal del director— todo lo etéreo que, de otro modo, precipitaría el proyecto en medio de deseos abstractos (o que lo serían, cuando menos, a ojos del espectador). Tal vez con el fin de evitar un grado de ilegibilidad tan alto, como decimos, la película fue encajada sobre un bastidor de resistencias «reales» que se hallan igualmente a la vista, pese a que esto implica una extraña contigüidad con lo que busca ser la recreación ficticia de esas mismas «realidades». Funcionan al modo de «fetiches de realidad» que, lejos de diluirse en la ficción que se inspiraba en ellos, deambulan a su lado como espectros, revolviéndose de este modo frente a su hipotética sustitución dentro del relato cinematográfico. Se muestran, pues, *en resistencia o insubordinación* frente a la ficción que inspiran. Este aparente conflicto es una de las principales claves de la película.

Estudiemos, caso a caso, algunas de esas balizas que —desde lo real— contienen o moderan la ficción de la película. En un momento de los fragmentos sonoros que acabamos de mencionar, Tarkovski señala que el primer impulso hacia la resolución de su obsesión por el sueño (de retorno a la casa) fue el de escribir algo al respecto. Sospechamos que el mencionado escrito es un relato breve que el cineasta redactó en 1962 y que lleva por título, «Vivo con tu fotografía»<sup>12</sup>. Este relato contiene la descripción del

«encuentro» del director con una serie de antiguas fotografías pertenecientes a un álbum familiar<sup>12</sup>. Las fotografías en cuestión fueron realizadas entre 1930 y 1937 por el poeta, traductor y fotógrafo, amigo de la familia, Lev Gornung (1902-1993). Reúnen escenas domésticas en las que aparecen los padres del cineasta, el propio Gornung o Andréi Tarkovski siendo todavía un niño junto a su hermana Marina... Todos en torno a una casa de campo que se hallaba en el bosque de Ignatievo. Esta es la casa que, efectivamente, cabe identificar como aquella en torno a la cual el cineasta *merodeaba en sueños*. Las fotografías fueron empleadas como fuente de inspiración para la puesta en escena de *El espejo*. Durante la realización del filme, Tarkovski cubrió con ellas las paredes de su estudio en Mosfilm, así como el despacho de su casa. Las estudiaba permanentemente. También las repartió entre sus asistentes para que sirvieran como guía durante la selección de actores, el diseño de atrezzo o de vestuario, para la iluminación, el etalonaje, la búsqueda y elección de localizaciones, además de incluirlas directamente en algunas de las escenas del filme<sup>14</sup>... Estas fotografías del álbum familiar, modelo ideal para tantos aspectos de la película durante su gestación, se convirtieron en un verdadero injerto que continuó floreciendo una vez dentro de la nueva obra. Eran un esqueje de lo real trasplantado a la ficción.

Pero además de las referencias a las fotografías que contiene, es interesante hacer notar también el tipo de ejercicio narrativo que Tarkovski dispone en aquel relato, «Vivo con tu fotografía». Este texto supone la primera ocasión en que Tarkovski *obra* a partir de las imágenes familiares tomadas, décadas atrás, por Gornung. Lo que surge en él es el diagnóstico inmediato de las reacciones que Tarkovski experimenta frente a dichas fotografías, frente al abismo que para él conformaban. Esto lo anota en medio de puntillosas descripciones acerca de todo lo que se distingue en cada imagen. ¿Acaso intentaba esbozar algo similar a una particular «sinopsis» de lo que llegará a ser la película una vez finalizada?

12 Relato breve cuya traducción al castellano, realizada por Marta Rebón y Ferrán Mateo, se encuentra en Andréi Tarkovski, *Escritos de juventud*, Edición de Andréi Andréievich Tarkovski y José Manuel Mouriño, Abada Editores, Madrid, 2015.

13 Las imágenes de dicho álbum fueron recogidas, casi en su totalidad, dentro del catálogo titulado *Lo Specchio della Memoria*, Edizioni della Meridiana, Florencia, 2007.

14 *Natasha Synnissios, Mirror*, I. B. Tauris, Londres, 2001, p. 42. [La traducción es nuestra].



Espero a mi MADRE, que no tarda en llegar. Parece un poco descansada, la piel de su rostro luce ligeramente atezada, y me alegro porque deseo verla joven, si bien no he hecho nada en la vida para que eso sea así, solo soñar como un imbécil en que un milagro le devolviera la juventud. Abrimos una vieja caja de cartón de conservas, y me quedo paralizado sobre ella, como inclinado en el borde de un abismo: allí reside el tiempo, mi infancia, la juventud de mi MADRE y de mi PADRE. La caja contiene fotografías.

Aquí está mi MADRE con un camisón de lana abigarrado [el cineasta comienza a observar y a describir una de las fotografías en concreto], me sostiene en brazos. Con la cabeza gacha, observa con aire triste mis manos cuyos pequeños dedos están absurdamente separados. La fotografía es gris. Detrás de la cabeza de mi MADRE, una ventana de cristales borrosos deja

pasar la luz con la que se funden sus cabellos. En cuanto a mí, con los ojos bien abiertos y el semblante pensativo, clavo mi mirada en el objetivo del tío Liova, cuya cámara Photocor ha registrado, día tras día, toda mi infancia.

Y este es mi PADRE [elige a continuación otra imagen, en este caso, de un Arseni Tarkovski casi en edad adolescente]. En 1934, según dice mi MADRE. En la fotografía SU rostro parece triste y expresivo. Un árbol sirve de fondo, creo que se trata de un olmo, o tal vez sea un pino; aún hoy sigo sin saberlo, aunque para mí es un dato importante. En realidad, no el árbol en sí, sino su superficie, su corteza, agrietada y muerta. Mi PADRE tiene un pliegue entre las cejas, inútil como una cicatriz, como si el tiempo se hubiera congelado en su rostro, petrificándose y adquiriendo una calma granítica. Mira sus pies, aunque en la fotografía solo se ve SU rostro y un poco de corteza; tiene las pestañas rectas, negras pero descoloridas, es más joven que yo ahora; se le ve triste, parece desdichado. En la caja hay tres fotografías idénticas a esta y cada una de ellas tiene una inscripción. No recuerdo cuál: algo muy personal. Se parece a mí o, mejor dicho, yo me parezco a ÉL; tiene el pelo fino y negro y, en la fotografía, se ve que oculta algo a quienes LO rodean.<sup>15</sup>



<sup>15</sup> Andréi Tarkovski, «Vivo con tu fotografía», en *Escritos de juventud*, ed. cit., pp. 104-105. Las palabras en mayúscula figuran de ese modo en el texto ruso original.

Al parecer, Tarkovski necesitaba examinar minuciosamente cada una de aquellas imágenes. Muestra su disgusto si algún «dato importante» se le escapa. Como cuando no consigue identificar qué árbol en concreto es el que se distingue tras el rostro de su padre; en particular, la textura de su corteza... Sin duda alguna, necesitaba *comprender* esas fotografías. Por un lado, precisar los motivos de su fascinación por ellas; pero necesitaba también «comprenderlas» en el sentido de *abarcarlas por completo*, de poder inventariar en ellas todo lo relacionado con el tiempo, las personas y el lugar en el que fueron tomadas. Como si al sentirse capaz de distinguir cada uno de esos detalles estuviese reforzando el vínculo de las imágenes con la realidad pasada que representan. Necesitaba percibir con certeza su cualidad de impresión o destello de lo real, pues empleó esas señales a modo de cuñas que, hendidias en la ficción de su película, tiñen a esta con la ambigua contigüidad que necesariamente se produce entre lo real y el sueño. No debemos olvidar que el sueño, tal y como afirmaba María Zambrano, «pide realidad»: «No puede decirse que el que sueña esté privado de la realidad, libre o fuera de ella absolutamente, sino que la padece, que está bajo ella...»<sup>16</sup>.

16 María Zambrano, *Los Sueños y tiempo*, Siruela, Madrid, 2006 (3ª edición), p. 16.





### 3. EL PADRE POETA

En la película se citan versos de mi padre. No eran muchos, los elegimos porque habían sido escritos en los lugares que la película describe. Esto también es difícil de explicar. Estos versos no los empleamos como ilustración de nada, sino simplemente como poesía. Poesía nacida en ese momento, para ser lo que se dice en determinadas escenas de la película (...). Uno es un poema sobre el amor, se lee en la película, en ese momento y allí, en el tiempo y el lugar en que fue escrito. El segundo también viene a la mente de la protagonista casi en la época en que fue escrito, en el año 37. No puedo decir que esto sea una ilustración.<sup>17</sup>

Los poemas de su padre que Tarkovski incluyó en la película no ilustran otra cosa que a sí mismos. Es así como lo explica el cineasta en otro momento de las grabaciones mencionadas anteriormente. A esto nos referimos cuando hablamos de su interés en conservar la consistencia o firmeza de los motivos «reales» que introduce en la película. Si la función de las poesías de Arseni Tarkovski (1907-1987) en *El espejo* fuera la de ilustrar alguna otra

17 Este fragmento pertenece también a la cinta magnética que, de entre las registradas y clasificadas por Masha Chugunova, contiene la numeración descrita en la nota n. 10 («122/1»).

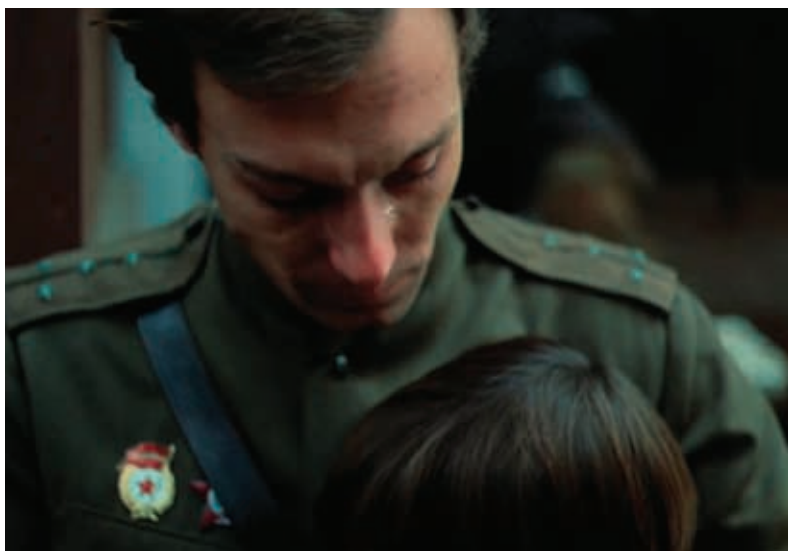


idea o circunstancia, palidecerían en cuanto «realidades». Mantienen, por el contrario, su opacidad referencial. Es más, Tarkovski elige esos poemas en concreto porque «*habían sido escritos en los lugares que la película describe*». Son, por lo tanto, a ojos del cineasta, fruto del lugar real que pretende recrear con la película. Su presencia es casi una forma más de certificar que ese fue un lugar real en otro momento, pues sirvió, digámoslo así, de «cuna» al poema que el espectador escucha. ¿Lo que pretende, entonces, es recrear el momento y el lugar en que fue escrito el poema? *Nada más lejos de la realidad* (valga la expresión). Su intención se aproxima más a disponer una especie de confluencia de «realidades» en cuyo centro se pone en marcha, o se comprime, una ficción (esta definición, por cierto, podría valer para el resto de la película en su conjunto, como se comprobará). En las escenas que incluyen la lectura de estos poemas, el cauce por el que discurre la ficción está delimitado por estos dos márgenes: de un lado, el lugar «real» en el que se vivieron las circunstancias a recrear; del otro, los escritos «reales» que en cierto modo vienen a ser fruto de dicho lugar. Tarkovski insiste continuamente en este particular procedimiento *de refuerzo*.



Pero por mostrarse en su opaca procedencia «real», desde donde se afirman como «poesías escritas por Arseni Tarkovski», no dejan de ser también *un modo de hacer presente al padre*. De hecho, la intención inicial

del director era que cada lectura fuese realizada por el autor de las mismas (estas grabaciones sí fueron finalmente realizadas, aunque no incluidas en el montaje). También en este sentido, Tarkovski (hijo) es profundamente coherente, en buena medida, con el sueño y con la realidad que intenta recrear. El poeta abandonó a la familia cuando el cineasta era todavía un niño. Sin llegar a desaparecer por completo de su vida, la relación entre padre e hijo estuvo, a partir de entonces, marcada por el distanciamiento que para el caso cabe imaginar. Sin embargo, de esa relación que terminó siendo extraña, restaba la poesía del padre que tanto admiraba su hijo como una realidad a la que aferrarse. En cierto modo, podemos decir que, en lo que a Andrei Tarkovski respecta, la mención a su padre dentro de la película no habría sido más próxima a lo real de haber incluido directamente a la persona (tal y como sí hizo con su madre) como actor.



En último lugar, existe también esa especie de tutor ausente que encuentra su eco en el título de la película (el nombre y los apellidos, al fin y al cabo, del filme); título que, finalmente, no fue tal. Del largo elenco de posibles nombres que Tarkovski manejó para su película, y entre los que se encontrarían «Confesión» o «Martirologio», entre otro muchos, destaca el que recibía el proyecto en el momento en que dio inicio el rodaje: «*Un blanco, blanco día*». El título, tomado de un poema de Arseni Tarkovski, de haber sido elegido, funcionaría como una suerte de

patronímico poético de la obra. No fue el rechazo a esta posibilidad lo que terminó dando paso finalmente a aquel otro título que define con mayor precisión la función de la película; aunque no deja de ser, tampoco, una circunstancia más a considerar.

En cualquier caso, como soporte o cuña de realidad —procedente del padre—, restan sus versos en la película, este sí es un hecho. Poemas que figurarían para sujetar lo soñado desde un lugar real que también a ellos (a esos poemas) concierne... Aunque también con la intención última de que, obrando de esta manera, la propia realidad *«queme aún más fuerte...»*:

### El bosque de Ignatievo

Las brasas de últimas hojas en total inmolación  
suben al cielo y en ese camino  
el bosque entero se está sulfurando,  
igual que tú y yo en el último año.

En tus ojos, de lágrimas llenos, se ve el camino,  
arbustos reflejados en estuario tenebroso.  
No seas caprichosa, no amenazas, no toques,  
no ataques el silencio mojado del bosque.

Puedes oír el respirar de vieja vida:  
resbaladizas setas crecen en mojada hierba,  
por dentro están comidas por parásitos y gusanos,  
pero la piel sigue siendo viva y picante.

Todo nuestro pasado parece una amenaza:  
«Mira, cuidado, vuelvo en seguida, ¡te voy a matar!»  
El cielo se encoge, pero el alce lo mantiene, como una rosa,  
que queme aún más fuerte, que pique en los ojos.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Poema de Arseni Tarkovski incluido en *El espejo*, en traducción de Enrique Turover. Incluido en Rafael Llano, *Andréi Tarkovski. Vida y obra*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002, Vol. I, p.376. Cabe señalar esta biografía de Tarkovski como uno de los estudios fundamentales en lengua castellana sobre el cineasta.





#### 4. LA MADRE REAL

María Ivanova Vishniakova (1907-1979) sí ocupa un lugar central en la película. De las variaciones que se sucedieron en torno a cómo definir la persecución del sueño, una de las posibilidades que Tarkovski contempló como la opción adecuada durante más tiempo —casi hasta poco antes de que se comenzase a rodar la película—, fue la de alzar el proyecto cinematográfico a partir de una entrevista documental a su madre. Más de un centenar de preguntas de muy distinto corte permitirían a Tarkovski, entonces, obtener respuestas por parte de *este otro motivo «real»*, también a su modo traído desde el pasado que mostraban las fotografías de Gornung. El diálogo con la madre —en donde se hablaría acerca de la historia personal de esta mujer, sobre su relación con sus hijos o con el que fuera su marido tiempo atrás, además de otras circunstancias históricas vividas por ella— sería uno de los tres bloques de imágenes que darían forma a la película. Los otros dos correspondían a anécdotas y circunstancias escenificadas —*recreadas a partir de la ficción*— por actores, y a un conjunto de fragmentos de imágenes pertenecientes a distintos noticiarios cinematográficos de época.



Pero Tarkovski supo de antemano que la idea nunca terminaría de convencer a su madre, ella no consideraba como algo de interés público su vida o sus opiniones. Tanta atención la abrumaría. Y aunque esta previsible incomodidad de María Ivanova no ponía en peligro la filmación de la entrevista (de haberse empeñado en ello, su hijo terminaría por convencerla de un modo u otro), el director comprendió que el valor de su imagen y de sus palabras no sería el deseado. Intimidada por la cámara, no se mostraría con la naturalidad o autenticidad que su hijo le habría exigido. Esto jugaría en contra del silencioso contrafuerte de realidad que intentaba confeccionar para su película a través de motivos (reales) como este. Optó entonces por planificar esa entrevista con una cámara oculta y que las preguntas fueran formuladas por una especialista (en psicología o sociología). Nada debería hacer sospechar a la madre que sus respuestas terminarían formando parte de una película. Retirando, en la medida de lo posible, la cámara cinematográfica, la madre se mostraría más auténtica, más cercana a la realidad que de ella conocía su hijo. Aun así, Tarkovski terminó desechando la idea de la entrevista igualmente; quizás condicionado por las presiones del comité que supervisaba la producción del proyecto. Este le advertía con insistencia acerca del excesivo

perfil autobiográfico de su película y la entrevista era uno de los síntomas más evidentes de ese «problema». Aquel comité —entre otros muchos aspectos que no terminó nunca de comprender— veía en ella un grave inconveniente y un potencial objeto de censura en el futuro.

No obstante, tampoco deben entenderse estas advertencias reiteradas como un factor determinante en la decisión de Tarkovski. El cineasta solo dio su brazo a torcer cuando comprobó, por sí mismo, la ventaja de matizar delicadamente la presencia explícita de su madre en la obra. Ella *actuaría*, brevemente, en algunas escenas del filme, *haciendo de sí misma en la película de su hijo*. El temor a que María se sintiese cohibida por la cámara era, ahora, algo ya inevitable, pero, en la práctica, esta situación había variado radicalmente para ella: solo se trataba, en este caso, de *desempeñar un papel*, de participar en una representación... aunque fuese la representación de su propia persona. Con esta variación, ella creyó (equivocadamente) que la importancia de su aparición se rebajaría a la de un personaje secundario. La cámara ya no debía atemorizarla porque ella habría sido desplazada *a un margen*. Por fortuna para Tarkovski, la mujer no fue consciente, mientras participaba en el rodaje, de la importancia que los márgenes y las zonas en penumbra alcanzaban en la obra de su hijo.





El cambio fortaleció, de una manera muy sutil, la razón que se escondía tras la obstinación por incluir la presencia de su madre en la película, una paradoja que solo lo es en apariencia. Pues esta transición, a la postre, abrió un hueco a María Ivanova en el corazón mismo de la refinada dialéctica *realidad/ficción* que, a su vez, se había ido apoderando paulatinamente del proyecto. Esto no es más que una pura elucubración, pero, de haber optado por incluir la entrevista, ¿no se habría simplificado excesivamente, en la imagen, *la irrupción de la madre anhelada*? No conviene forzar en la obra un destello de este tipo —sobre esto insistía Tarkovski en sus lecciones de cine—. Para que algo así se produzca, es necesario hilar con extrema sensibilidad las condiciones oportunas, aguardar a que ese fruto madure y, de ser posible tal aparición del modo ansiado, que esta se produzca en el momento adecuado. *Deslizando la presencia de su madre en la película*, del modo en que finalmente lo hizo, ese hipotético acontecimiento se antoja, cuando menos, más asequible.

Es posible distinguir con relativa claridad la búsqueda de ese tipo de instantes en la película. Algo así se deja sentir, por ejemplo, en la escena que recrea la aparición espectral de una mujer desconocida que solicita a Ignat, el hijo de Alexei (personaje protagonista y trasunto del propio Andréi Tarkovski), la lectura de una carta de Pushkin a Chaadayev. El joven obedece las indicaciones que con extraña familiaridad le formula esta mujer, pero su lectura se ve interrumpida, inesperadamente, por el ruido de un timbre en el apartamento. En ese momento, el joven abre la puerta sin reconocer, inexplicablemente, a la anciana que aguardaba tras ella. Esa mujer —a estas alturas de la película ya somos conscientes de ello— interpreta a la abuela del pequeño. Pero ella tampoco reconoce a Ignat, su propio nieto en la ficción. La anciana, María Ivanova, desconcertada, como reconociéndose fuera de lugar, entorna los ojos para comprobar si se ha equivocado de portal... Se disculpa y abandona la escena. ¿A cuento de qué se ha producido este pequeño cortocircuito narrativo? Por formular un razonamiento sobre esta disonancia (a la que, por otro lado, no es necesario buscar un sentido concreto), podríamos entender que la madre de Tarkovski, en un efímero e inusitado arrebato de lucidez, ha sido consciente de que ella no es una actriz *en realidad*... Y esto pese a mostrarse, todavía en ese instante, como un «personaje».

Esto explicaría el desconcertante baipás narrativo que hemos presenciado. Cuando en el argumento literario que dio origen al guion de la película se



describe esta escena<sup>19</sup>, figura la siguiente indicación: «Ignat fue hacia el vestíbulo y abrió la pesada puerta que daba al rellano de la escalera. No había nadie...»<sup>20</sup>. En cierto modo, lo filmado se ajusta escrupulosamente a lo que el guion preveía, mas en la imagen ha tenido lugar un *contra-tiempo* evidente, un extrañísimo desfase en el *raccord* de la película... El director quiso mostrar, conscientemente, una fractura. Esta, a su vez, habría permitido un desvelamiento puntual: en ese instante, la madre es únicamente la madre de Andréi y no la de Alexei, por eso es invisible o ilegible a ojos de Ignat (momentáneamente, ha dejado de ser un personaje más y pierde por tal motivo los atributos que la convierten en una réplica para el niño-actor, este que ahora enmudece frente a ella). Tras haber finalizado la película, años más tarde, en una entrevista, Tarkovski explicó que la incoherencia argumental de esa situación «ilógica» fue forzada de manera consciente. Lo hizo, según sus propias palabras, porque quería contemplar a su verdadera madre en la película —aunque solo fuese

19 Adaptación escrita por Andréi Tarkovski y Alexander Misharin (coguionista de *El espejo*) en 1968, cuando el proyecto todavía llevaba por título *Un blanco, blanco día*. Existe traducción al castellano del guion literario de la película en Andréi Tarkovski en *Narraciones para cine. Guiones literarios*, Editorial Mar Dulce, Buenos Aires, 2017, trad. de Luisa Borovsky.

20 *Ibid.*, p. 214.

por unos segundos—: asustada, desconcertada, incómoda, casi humillada, contrariada por verse sorprendida, *fuera del lugar que le correspondía...*<sup>21</sup>

Pero es verdad que el desvelamiento que intentamos argumentar solo es tal porque destaca sobre una continuidad de la que se diferenciaría: en el resto de la película la madre está «a cubierto». Ya que en esa escena nos la encontramos a *la intemperie*, podemos estar convencidos de que el resto de la película le ha servido a ella, entonces, de cobijo, de amparo. Algo que se muestra en consonancia con otra «confesión» más que Tarkovski llegó a ofrecer sobre el origen de su película. En última instancia, el director habría realizado *El espejo* porque no conseguía reconciliarse con la idea de que su madre muriese algún día: «Confieso y declaro a voz en grito que mi madre es inmortal. Quiero convencer a todo el mundo de su individualidad, de su unicidad. La premisa interna de la que partí para realizar *El espejo* fue analizar su carácter de modo tal que quedase probada su inmortalidad...»<sup>22</sup>. Cuando Tarkovski escribió «Vivo con tu fotografía» —el pequeño relato en el que esbozaba sus reacciones frente a las fotografías del antiguo álbum familiar; es decir, seis años antes de entregar al Goskino el argumento literario que contenía la historia a desarrollar en el guion de *El espejo*—, el cineasta se reprochaba a sí mismo, ya en aquel entonces, que pese a su deseo por ver a la madre siempre joven, nunca había hecho nada al respecto («Espero a mi MADRE, que no tarda en llegar. Parece un poco descansada, la piel de su rostro luce ligeramente atezada, y me alegro porque deseo verla joven, si bien no he hecho nada en la vida para que eso sea así, solo soñar como un imbécil en que un milagro le devolviera la juventud...»). Una vez *cumplido el sueño en la ficción*, tras el paso esquivo de la madre por su película, Tarkovski sí habría hecho algo al respecto. El fragmento que sigue pertenece a la descripción del final de la película en el guion literario:

La madre lavó la cabeza del niño inclinándose hacia él y, con un gesto familiar para mí, empezó a estirar su cabello duro y húmedo. En aquel momento, de pronto me sentí tranquilo y comprendí con claridad que mi MADRE es inmortal...<sup>23</sup>

21 *Natasha Synessios, op. cit.*, p. 95.

22 Rafael Llano, *op. cit.*, pp. 397-398. Cfr. a este respecto, Maia Turoskaya, *op. cit.*, p. 61.

23 Andréi Tarkovski, *Narraciones para cine. Guiones literarios*, ed. cit., p. 247.





## 5. LA MADRE SOÑADA

En el momento en que se comienza a experimentar con el actor, con la «encarnación», todo termina. Bueno, quizás en el teatro podríamos concebir algo similar, pero incluso en ese caso es dudoso. No es necesaria ninguna «encarnación» si la interpretación es seria. Es más, en el cine es imposible obrar una «encarnación»... En el momento en que el intérprete, al comenzar a actuar, se atribuye el ser el portavoz de un concepto, todo se desploma. Nada acontece. La obra comienza a resquebrajarse. Solo una parte de la realidad prevalece. Lo más grave es que las proporciones se vuelven antinaturales (...). Esto afecta a la imagen, que requiere de una integridad absoluta... Una integridad absoluta... Eso es lo primero que hay que recordar. Pues el actor no ocupa en el cine un lugar fundamental porque él mismo sea un material específico del arte cinematográfico. O no lo es, al menos, cuando comienza a ser utilizado de una manera convencional, teatral. En ese momento, el sentido del cine se corrompe de inmediato...<sup>24</sup>.

Por encima de las historias, el cine dobló el alcance de sus limitaciones porque recoge imágenes de cuerpos. El cuerpo humano, en sí mismo, es

24 Cita extraída, una vez más, de las grabaciones con las *lecciones de cine de Andréi Tarkovski* antes mencionadas. En este caso, el fragmento se encuentra en una cinta clasificada por Masha Chugunova bajo la numeración «137/2».

lo que intriga al arte cinematográfico. Todo lo demás son variaciones que surgen a partir de este hecho. Por importantes o necesarias que sean las derivas argumentales que cada cuerpo suscita, vemos el cine del modo en que lo hacemos, principalmente, porque allí se descubren los cuerpos de una manera especial. Es necesario que en algún momento tengamos en cuenta esta reducción.

Por ejemplo, en última instancia y por contradictorio que parezca, son los propios cuerpos quienes afianzan el revestimiento de eternidad del que hace gala la imagen o ensoñación cinematográfica. También sobre esto es valioso volver a lo dicho en algún momento por María Zambrano, quien advierte que, *frente a la pérdida de irse quedando el sujeto sin aquello que vive*, busca *retenerlo*: «salvarlo de ser sueño, de caer en la condición del sueño si no deja huella, si simplemente pasa y se va, de salvarlo de ser soñado si no se fija (...). Mas, fijarlo solamente sería darle un cuerpo a esa sombra, darle cuerpo de imagen memorable, ampliar el sueño, totalizarlo, cerrarlo también al no dejar escapada alguna, abertura alguna en el fluir»<sup>25</sup>. En medio de esta definición, tan cercana al modo en que el cineasta ruso concibe la imagen bajo una idea innegociable de totalidad, Zambrano advierte: *el sueño, sin más, consiente la pérdida*. Debe ser fijado, *dotado de cuerpo*. Efectivamente, cuando el sueño cinematográfico precisa de ello, concentra en algunos de sus extremos, adyacentes a lo real, la fijación de las sombras que figuran en su centro. De entre esos «extremos» o «fronteras», el que con mayor firmeza sostiene a la imagen en su tránsito, son los cuerpos filmados.

Es en este sentido que la idea de «encarnación», en el arte cinematográfico, plantea un problema que Tarkovski ve como endémico para dicho arte. En la definición de «encarnación» observa una renuncia intolerable debido a que, para «encarnar», el cuerpo del actor debe, previamente, hacer un hueco a aquello que tomará su carne. Y este actor —que, en cuanto tal, aporta su cuerpo a la película— renuncia entonces, temporalmente, a una parte de sí: *no acompaña del todo a su cuerpo...* Un cuerpo abandonado al argumento es lo que ofrece. El actor que así se abandona, perjudica a la «integridad absoluta» que debe sostener a la imagen (a ojos de Tarkovski) porque «solo una parte de su realidad prevalece» de ese modo. Tarkovski pide a los actores de sus películas, por el contrario, una vigilia permanente

25 María Zambrano, *Los Sueños y tiempo*, ed. cit., pp. 29-30.



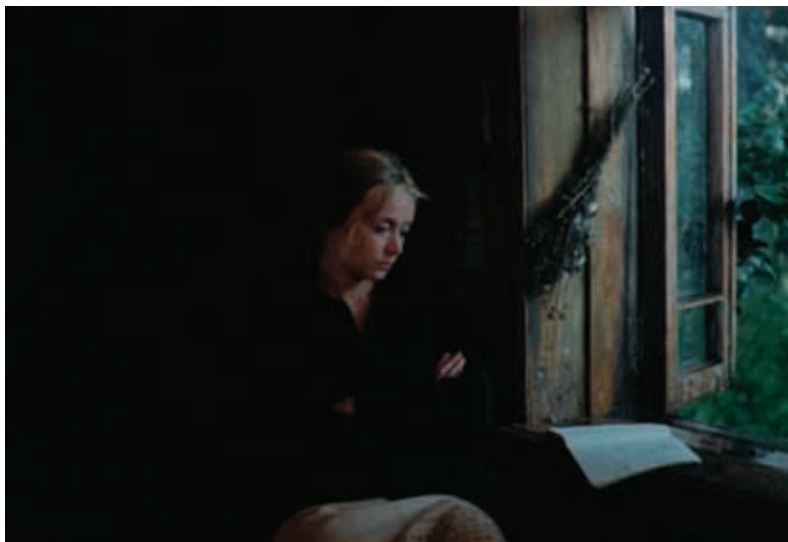
a ese respecto (para sostenerse y sostener, con ello, lo que un cuerpo vivo y concreto dice en la imagen).

Existen multitud de sencillos ejemplos en la película que muestran el funcionamiento de este método:

Consideré que era convincente que la actriz protagonista de *El espejo*, Margarita Terekhova, en esa escena en que, sentada en una valla, fumando, espera la llegada de su marido y padre de sus hijos, no conociera el guion de la película. Para interpretar bien su papel, era mejor que no supiera si en las escenas siguientes su marido volvería a estar con ella o no. Por eso, no le dije nada del desarrollo, para que no lo escenificara; en ese momento tenía que estar en el mismo estado anímico que mi madre en aquel entonces; mi madre, que era su modelo y que no sabía cuál era su futuro (...). Como de pasada, inconscientemente, sin haberlo deseado si no lo hubiese deseado también el director, la Terekhova introdujo en esa escena una sensación de última espera y todos nosotros nos dimos cuenta de ello. Y en la película solo deberíamos sentir el carácter único de aquel momento, desprendido de todo lo demás (...). Lo más importante es que un actor, de acuerdo con su estructura psicofísica, emocional e intelectual, exprese un estado anímico que le sea propio, solo suyo, y de una forma



que también sea únicamente suya. De qué forma lo haga, eso da igual. Ello significa que, en mi opinión, uno no tiene derecho a imponerle a un actor una forma particular de expresión cuando un estado anímico forma parte real de su individualidad. Cada persona vive una misma situación de una forma propia, singular. Por ejemplo, de entre aquellos que están acosados por el dolor y la melancolía, unos intentan abrirse, «descargar el alma», y otros se cierran y quieren estar a solas con su dolor.<sup>26</sup>



Es perjudicial limitarse a *manejar una definición de dolor frente a la cámara*, pues esa idea, en cuanto «sentimiento a expresar», resulta esencialmente intransferible, como bien señala el cineasta. De estar a nuestro alcance, debe mostrarse un cuerpo no ya sufriente sino, en verdad, *capaz de sufrir*. Esa es la única «definición» viable. Pues el tipo de interpretación que rechaza Tarkovski es la del actor que utiliza su cuerpo para que una idea sea «dicha» *a través de ese cuerpo suyo*. Mientras que, en el caso contrario, el propio cuerpo del actor, un cuerpo concreto, *es la pronunciación y la idea al mismo tiempo*, indisolubles una de otra. En el primer ejemplo es irrelevante la existencia de una *presencia concreta porque prima la comunicación de la idea*; en el segundo, el actor presenta su cuerpo *como el lugar en el que se desata lo dicho*: la imagen brinda un acontecimiento, o un encuentro,

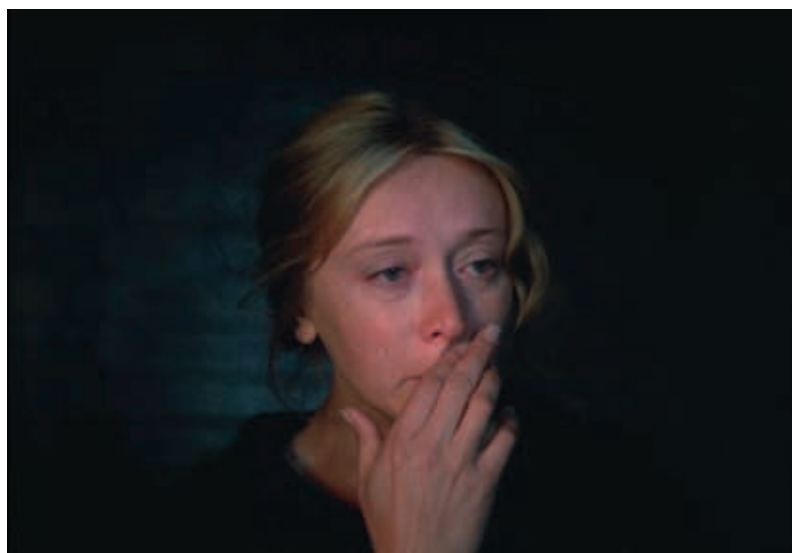
26 Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, ed. cit., pp. 169-170.

traído por un cuerpo concreto... La salvación de la madre en la imagen pasa por mantener esta lidia con los cuerpos en el margen adecuado, con el cuerpo de la madre real junto con el resto de cuerpos replicando a esa presencia tan completa.



A continuación, y aun comprobándose una exigencia común de *tensión con lo real*, exigencia hecha tanto a la madre como a la actriz que toma a esta «como modelo», es posible extraer de la situación diferencias fundamentales. Tarkovski se conformó, en el caso de la madre, con lograr que durante unos pocos segundos despuntase la «madre verdadera» en la escena del timbre en el apartamento: descolocada, asustada... ilegible para la ficción. En el resto de escenas de la película, la madre carga con su presencia como si a esta (a su presencia) la introdujese allí envuelta en un fardo que es ella misma, recogida así sobre sí misma, *ensimismando en la película lo real que hay en esa madre*. Mientras tanto, a la actriz, Margarita Terekhova, le corresponde concretar con su cuerpo los dos márgenes que ciñen cada presencia en la película. Su cuerpo es aquí el umbral que divide y media entre la realidad y la ficción o lo soñado, con lo que a partir de ella se establece —sin necesidad de que la propia actriz sea consciente— la posición de todo cuerpo humano: *ella es nuestro principal asidero*. En relación a los cuerpos, el de la madre sería aquí un canon para la película, pero también el cuerpo de Terekhova es a su vez un canon para el espectador, el de un *ser* hundido en el sueño *que no deja de ser*.

Ahora bien, afirmar que solo por su *ensimismamiento* el cuerpo de la madre se presenta como una mención inequívoca a ella misma sería algo prematuro. De no hallarse tan próximos el cuerpo de la madre real y el de la madre soñada (el de la actriz), estaríamos hablando de una situación completamente distinta. De hecho, uno de los principales logros de la película lo marca una contigüidad que, aunque de manera exigua, dibuja al final de su trazo una vanitas dolorosa para ambos cuerpos. La verdadera tensión, lo que realmente sella aquí la integridad de la imagen, es la vívida y continua amenaza de lo real.





## 6. LA CASA

Tras los cuerpos, el otro extremo (también «contiguo a lo real») que con mayor intensidad absorbe la atención del cine son, sin duda, los lugares. Y del mismo modo en que la madre juega su parte «desde la realidad», en la conducción de la ficción, así la casa sirve de pilar central a una concentración simétrica en relación a los lugares. La casa, incluso, fue macerando su presencia en la película de una manera análoga a la de la madre; Tarkovski adoptó las antiguas fotografías del álbum familiar como punto de partida (o inicio del retorno, según se mire), como en aquel caso:

Y aquí está la granja donde vivimos hace mucho tiempo varios años seguidos. En primer plano, la rama primaveral de un manzano con escasas hojas, aún abarquilladas. Y la casa. Ocho ventanas. Tiene más, pero solo se ven ocho, y una de ellas está abierta. Nosotros acabamos de llegar de la dacha. Nosotros: es decir, nuestra familia, loca y alegre como entonces me parecía. La granja no se despertará hasta el día siguiente, pero ahora, al caer la tarde, reina la incertidumbre: ocho ventanas, y solo una está abierta de par en par. ¿Qué pasa en ese preciso instante detrás de sus cristales?<sup>27</sup>

27 Andréi Tarkovski, «Vivo con tu fotografía», ed. cit., p. 172.



La superación del retorno patológico del sueño –imaginó el cineasta– se hallaba en la respuesta a esa pregunta. Una solución que, para concretarse, tal y como ya hemos sugerido, originó la realización de una película. A fin de poder asomarse a sus cristales, el director (re)creó la casa desde sus cimientos. Le concedió así un cuerpo que inmediatamente después filmó y sondeó a través de lo filmado:

Reconstruimos aquella casa, castigada por el tiempo; la reconstruimos con gran exactitud, siguiendo viejas fotografías e hicimos que «resurgiera» sobre los mismos cimientos y en el mismo lugar en que había estado cuarenta años antes. Cuando llevamos allí a mi madre, que había pasado su juventud en aquel lugar y en aquella casa, su reacción al verla superó mis más ilusionadas expectativas. Regresó al pasado. Y en ese momento me di cuenta de que íbamos por buen camino: en ella, la casa provocaba los mismos sentimientos que queríamos expresar en nuestra película...<sup>28</sup>

Tal y como ocurre en otras partes del filme, e incluso en otros momentos de su gestación, la madre es de nuevo el canon que establece el grado alcanzado de proximidad con los recuerdos o con lo «real», *aquí a través de un lugar*

<sup>28</sup> Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, ed. cit., p. 160.

*recreado por su hijo*. Siempre la madre en medio de cada uno de los horizontes que la película encara; circunstancia del todo comprensible, pues confirma en la práctica hasta qué punto ella era el centro y el objetivo de todo lo previsto en la obra. Cada aspecto de la película termina girándose en su dirección.



El trabajo de reconstrucción relacionado con la casa repite también el sentido en que establecimos, con anterioridad, aquello que Tarkovski exige a los actores. También en la casa reconstruida fue necesario hacer pie en un fondo «real». Por un lado, la casa está asentada, según el propio director declara, en el lugar exacto en donde se encontraba esa otra casa original que le sirve de inspiración; compartiendo así alguno de los motivos por los que las poesías de Arseni Tarkovski fueron también «depositadas» en la película. Por otro lado, y además de la exactitud que intenta exigir a la hora de edificar y dar cuerpo a la casa, cuidó con igual delicadeza el lecho natural que esta ocupaba. En un gesto que sin duda lo define como cineasta, su preocupación extrema por cuidar hasta el detalle (aparentemente) más insignificante de la realidad viva que elabora, le llevó a reconstruir también, conforme a sus recuerdos, el entorno que rodeaba a la casa:

Frente a la casa había un campo. Recuerdo que, por aquel entonces, entre la casa y el camino que llevaba al pueblo vecino, había un campo de alforfón



[trigo sarraceno]. Cuando florece resulta una imagen fantásticamente bella. Su color blanco, que semeja un campo nevado, ha quedado grabado en mi memoria como un detalle característico, esencial, de mis recuerdos de niñez. Pero cuando, buscando un lugar para rodar, llegamos allí, no pudimos descubrir el alforfón: los campesinos llevaban mucho tiempo sembrando trébol y avena. Cuando les pedimos que volvieran a sembrar alforfón para nosotros, nos aseguraron con gran convicción que allí no podía crecer, ya que la tierra era totalmente inadecuada. Y cuando por nuestra cuenta y riesgo arrendamos aquel campo y sembramos alforfón, este floreció magníficamente, para gran sorpresa de los campesinos. Este éxito nos pareció un buen comienzo, una señal de que todo iba a ir bien. Y además mostró a las claras las cualidades específicas de nuestro recuerdo, su capacidad de penetrar a través de una capa que el tiempo había extendido. Y este era el tema de la película, esta era la idea que le daba consistencia. No sé qué hubiera sido de la película si el campo de alforfón no hubiera florecido... Fue para mí tremendamente importante que floreciera...<sup>29</sup>



En un momento determinado, la correcta culminación de toda una obra se vio, por tanto, subordinada a la floración de un cereal. Esta atención y

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.161.

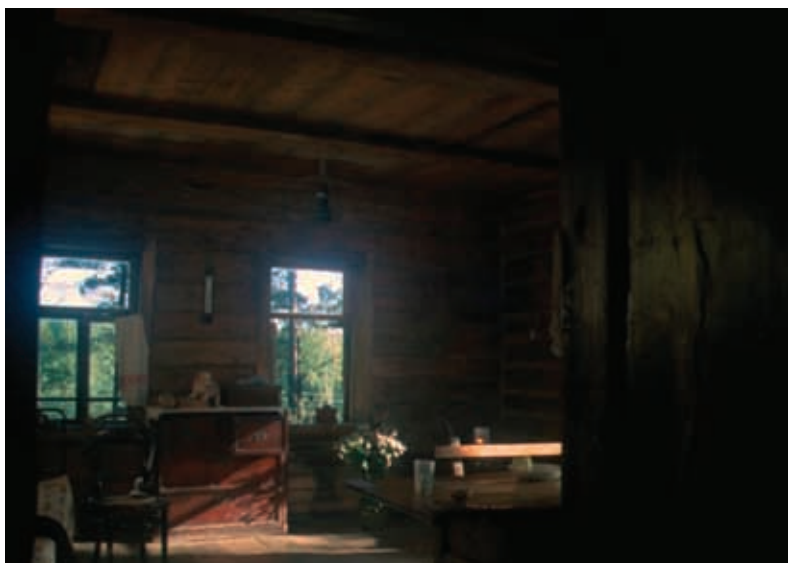
espera forman parte de un tipo de observación o acompañamiento que también se producía con respecto a los actores, por ejemplo. Pensemos en cómo consiguió que fuera la propia Terekhova quien «diese lugar» a la incertidumbre en la imagen, cosa que la actriz alcanza porque ella gesta ese estado en su interior, frente a la cámara. Aquí consta una máxima de su cine: además de cultivar la idea, con el sacrificio y la delicadeza que esta idea exija, el autor debe sostener un pulso con el tiempo y aguardar a que el acontecimiento soñado se produzca.

Desde luego, junto con el trigo sarraceno, lo que floreció en ese lugar fue la casa soñada, ahora ya dispuesta para ser filmada. Pues este matiz era, al parecer, el último perfil que finalmente apuntalaba la consistencia «real» de la casa en la película (y en el recuerdo, al fin y al cabo). La capa extendida por el tiempo, y que en opinión de Tarkovski vendría a ser atravesada por el recuerdo, *era el tiempo mismo que había sido desandado en ese gesto*. El cineasta lo describe como una capa o estrato porque ha percibido (sufrido también) su densidad al atravesarlo. De hecho, hemos insistido en la importancia de reconocer hasta qué punto es importante para Tarkovski *dar cuerpo al sueño*; eso mismo es lo que supone esta capa de tiempo atravesada por la película. Tarkovski se esmera en cosechar, en cada pliegue de su obra, fragmentos o semillas de realidad que, como la casa, deben cobrar volumen en la ficción de una manera bien específica. Una vez consolidados, transcurrido el tiempo que precisa cada elemento (el trigo sarraceno en florecer y el dolor o la incertidumbre de la actriz en aflorar dentro de su cuerpo) afirman de tal modo su presencia que hacen posible hundir en ellos los recuerdos.

El paso al interior de la casa, en un momento específico de la película, de hecho, llegó a concretarse en el guion bajo una densidad alegórica similar. Aunque la escena concreta no terminó apareciendo en *El espejo* —como ocurría en el caso de la entrevista a la madre—, los motivos o el contenido último de la escena descartada siguieron asomando, a su modo, en otros episodios del filme. Esta escena, finalmente no rodada, nos resulta igualmente familiar; de hecho, casi parece una parábola que ilustra el argumento completo de la película:

De nuevo paso por la decrepita casa de baños y los escasos árboles de Zavrashé. Todo es igual, como cada vez que sueño con mi regreso. Pero esta vez no estoy solo. Estoy con mi madre. Caminamos lentamente a lo largo de los viejos cercos —¡ah, esos viejos cercos!—, de senderos que conozco

desde la niñez. En este bosque se encontraba la casa. Pero ya no está. Las copas de los alisos asoman del agua que lo ha inundado todo: la iglesia, el cementerio, la habitación trasera de mi infancia y la casa misma. Me desnudo y salto hacia el agua. La tenue luz del atardecer llega hasta la cama desnivelada, invadida por la maleza. Poco a poco mis ojos se acostumbran a esa media luz submarina, y en esta opacidad acuática empiezo a distinguir la silueta de objetos conocidos: troncos de árbol descoloridos junto a los cercos destartallados, el ángulo de un muro de la iglesia, una cúpula ladeada sin cruz. Y allí está la casa. Negros agujeros en las ventanas ruinosas, la puerta astillada colgando de una sola bisagra, el tubo de la estufa derrumbado, ladrillos que forman un montículo en el piso destruido. Levanto la cabeza, veo la superficie brillante del agua y a través de ella la débil luz del sol. El casco de un bote pasa flotando. Extiendo los brazos, me separo del tejado que cede bajo mis pies y floto hacia la superficie. Sentada en el bote, mi madre me mira. Los dos sentimientos que nuestras esperanzas más fieles y luminosas fueron traicionadas. La sosegada, trémula alegría del regreso lentamente se fuga de nuestro corazón, como la sangre de una herida mortal, dejando un doloroso y lánguido vacío (...). No deberíamos haber venido. Nunca deberíamos regresar a las ruinas de una ciudad, de la casa donde hemos nacido, ni de una persona de la que nos hemos separado...<sup>30</sup>



30 Andréi Tarkovski, *Narraciones para cine. Guiones literarios*, ed. cit., pp.237-238.

No es difícil reconocer el motivo que en la escena se representa. Quizás fue descartada, precisamente, por explícita: la capa extendida por el tiempo se ha condensado hasta el punto de sepultar (bajo el agua) al lugar soñado. El protagonista procede, también, de manera inequívoca: lo empuja hasta esas profundidades una voluntad órfica, de descenso al recuerdo. Los movimientos del personaje se ven limitados por la densidad que lo cubre; el descenso es, pues, tan lento que podría parecer sincronizado con el resto de las escenas de otros sueños concretos que también aparecen en la película... Es incluso probable que Tarkovski descartase la escena por el modo en que resume, al fin y al cabo, lo que el resto de las escenas de la película tejen, delicadamente, de manera conjunta. Así pues, la escena sería un compendio esencialmente reiterativo. Aun así, imaginar esta escena descartada nos sirve a nosotros para obtener, desde un mismo fragmento del guion, un nuevo rastro que podría entenderse como la diagonal fundamental de motivos (aquí engarzados, uno tras otro) que sostienen la película. Comprende a la madre, que aguarda en la superficie, en un margen o en un extremo; comprende también el dificultoso descenso y al autor del mismo (narrando en primera persona), pautado bajo el ritmo de un sueño; y comprende, por último, la casa inundada por el tiempo pasado, reposando en un fondo que la ensombrece, que apenas permite entreverla... Y no podemos dejar de anotar, tampoco, que allí el protagonista descubre el intento de retorno —en esto también resultaría reiterativa la escena— como necesariamente amargo.





## 7. EL SUEÑO

Tal y como ha quedado establecido casi desde el inicio, este estudio maneja la premisa de que *El espejo*, una vez realizada, «cumplía el alcance de un sueño». Por tratarse de cine —un arte cuya esencia ha sido establecida en infinitas ocasiones como hermanada con la experiencia onírica— esta idea corre el riesgo de no sobrepasar la condición de cliché. Por fortuna, es posible alegar algunos puntos importantes al respecto. En primer lugar, es un hecho que la capacidad de soñar, así como los sueños —con las variantes que habría que advertir en cada caso— conforman la filmografía de Andréi Tarkovski de principio a fin. Su cine sería impensable de no mediar en él, con tanta determinación, la idea del sueño. Por otro lado, este director no se escuda en la mención a los sueños para liberar con ello, en sus imágenes, discursos que podrían ser interpretados como «abstractos». Antes bien, busca encajar los sueños, como en el caso de *El espejo*, por entre un sistema de resistencias o contrapesos de «realidad» que los contienen o conducen. De hecho, en ocasiones es difícil (aunque innecesario, por otra parte) distinguir si en determinadas escenas aquello que se contempla pertenece a un sueño o a una circunstancia «real». Tal y como señaló en alguna ocasión el también cineasta Ingmar Bergman, nadie como él ha conseguido deslizar con tanta sutileza sus obras

desde el ambiguo confín en donde sueño y realidad se confunden. Una característica fundamental de su perfil autoral, cierto, pero también un indicio sobre la lucidez con la que exploró el campo fenomenológico de la realidad y del propio sueño.



Si bien, esto no impide, paralelamente, que en *El espejo* (y en otros títulos de su filmografía) existan también momentos que pueden ser entendidos como «sueños» propiamente dichos. Sueños que lo serían de los personajes de la película o del propio director (aunque aquí importe poco a quién en concreto, un sueño siempre le pertenece a alguien). En este tipo de escenas, los principales signos de naturalidad, que antes permitían entender las situaciones bajo contextos potencialmente «reales», presentan un desfase que ahora lo impide. Los cuerpos y los lugares aparecen como sumergidos en una atmósfera densa, causa o quizás consecuencia de que la velocidad de la escena se ralentice irremediabilmente (tal y como vendría a ser ilustrado de manera explícita por la escena de la casa inundada, de no haber sido descartada). Los objetos y los cuerpos levitan, la gravedad se invierte. También se agudiza hasta el extremo la confusión de identidades que ya se intuye en otros momentos del filme, pero mostrándose ahora esa permuta de cuerpos e identidades, inequívocamente, como la primordial expresión onírica que busca ser.

En el que cabría entender como uno de los sueños más explícitos de toda la película (pues incluso constituye un bloque en concreto en ella, y que en el guion figura como tal, el capítulo titulado como «*El segundo*



sueño»<sup>31</sup>), aquella a quien identificaríamos como la madre soñada (es decir, Terekhova interpretando a la madre de Alexei y no a su esposa, aunque nunca podríamos afirmarlo con toda seguridad<sup>32</sup>), lava su cabello en una especie de barreño oscuro; pero toda ella está empapada, el camisón de noche que viste se le pega al cuerpo por tal motivo. El lugar en el que se encuentra (una estancia en el apartamento de Alexei) se cae a pedazos. Los trozos de techo desprendido chocan contra el suelo y chapotean rítmicamente. La ruina parece provocada por un diluvio interior, imagen que, al parecer, obsesionaba de algún modo al cineasta, pues la recrea en varias de sus películas. En otro momento de ese mismo sueño

31 Andréi Tarkovski, *Martilogio. Diarios 1970-1986*, ed. cit., p. 109.

32 Quizás conviene recordar que esta duplicación en el trabajo de la actriz no se planteó así desde el inicio. Poco tiempo antes de comenzar el rodaje, Tarkovski decidió que además de interpretar el papel de la madre del personaje protagonista (es decir, el papel de la madre de Tarkovski en la ficción) Margarita Terekhova debía también aparecer como la esposa de ese mismo personaje.



y también en una imagen que retorna insistentemente en su filmografía, la madre levita por encima de la cama en la que estaría reposando. Su cabello, el lienzo que cubre a la mujer y que con cuidada premeditación deja a la vista una parte de su desnudez, así como el escorzo adoptado, dibujan su cuerpo bajo una sensualidad ambigua, que bascularía entre la morbosidad del cadáver y un erotismo contenido al que no renuncia el plano... Quizás por tratarse de sueños así «declarados», explícitos en cuanto tales, se permite Tarkovski en ellos la licencia de concretar aspectos que sobrevuelan el resto de la obra sin llegar a ser mencionados de manera tan directa: «la muerte es el sueño paradigmático, total, acabado, absoluto, insoluble (...). Los sueños son el dintel entre la vida y la muerte, participan de las dos, muestran la unidad de las dos, son el canto de la medalla, el corte de la madera, el espesor del tejido (...). Mitad muerte, mitad vida, los sueños son atemporales y capaces de representar, de albergar en esa atemporalidad todos los tiempos de la vida vaciados en la muerte. Y por ello son fugitivos y absolutos»<sup>33</sup>. En los sueños «explícitos» que Tarkovski incluye en sus películas, o al menos en algunos de ellos que podríamos entender como tales, el director parece deslizar ideas rotundas desde el goce por no tener que rendir cuentas ante nadie; él, a quien siempre se le demanda un porqué. La mención a la muerte sería, aquí, una de estas ideas así expuestas.



33 María Zambrano, *op. cit.*, p. 157.



Los sueños «desenmascarados» de su cine, en notable concordancia con la función que cumplirían los sueños en la vida cotidiana de un individuo, desenmascaran también aquí, a su vez y a su modo, amenazas o deseos concretos. En un momento inmediatamente posterior a este «alzamiento del cuerpo de la madre soñada», por primera y (casi) única vez en la película, el actor que interpreta al padre, Oleg Yankovski, aparece junto a la madre en un mismo plano. Toma su mano incluso, y la besa. Es imposible no reconocer ahí un (anhelado) retorno del padre, quien además parece buscar el perdón de la madre a quien en la realidad había abandonado... Con toda seguridad, para Tarkovski sería difícil encajar en su película esa escena de una conciliación imposible, de no ser porque se encuentra bajo la licencia de lo soñado.

Por último, y dentro todavía de lo relacionado con la puesta en escena de sueños, cabría incluso aludir a una serie de secuencias que, aun mostrándose decididamente cercanas al sueño, no lo hacen con la intensidad o densidad extremas de esta escena que acabamos de mencionar. Se trata de escenas dedicadas, en su mayoría, a la recreación de recuerdos. En esto también se mostraría Tarkovski escrupulosamente coherente con el modo en que cabe interpretar un recuerdo: lo imaginado que, aún tomando como raíz su participación en lo real, ya no pertenece a aquella realidad... pero no por ello constituye ya un sueño propiamente dicho; no constituye un sueño, al que, sin embargo, tanto se le asemeja.

Es de suponer que, como respuesta a una obra que los rodea de una realidad que busca reafirmarse desde distintos frentes, existan momentos de la película en donde los propios sueños, legítimamente, intenten también imponerse con autoridad y desarrollarse solo sobre la base de sus propias reglas. Pues el sueño y la ficción también ciñen y conducen, a su vez, a la realidad; aunque no sabemos si se trata de reciprocidad o de una pugna. También necesitan, por tal motivo, reafirmarse: ya sea de un modo u otro, en la película se admite que existen «conclusiones» *que solo es posible sentenciar en sueños.*





## 8. LOS ESPAÑOLES

Todo esto lo relata hoy de memoria el propio Ángel Gutiérrez<sup>34</sup>. Conoció a Andréi Tarkovski a mediados de los años sesenta del siglo pasado a través de un amigo común, el guionista Artur Makarov<sup>35</sup>. En aquel entonces, Gutiérrez ya era profesor de arte dramático en el GITIS, la Academia de teatro de Moscú y dirigía el Teatro Gitano («Romen») de esa misma ciudad. Al parecer, en su primer encuentro, Tarkovski formuló a Gutiérrez una serie de preguntas acerca de sus preferencias artísticas, como para evaluar el perfil intelectual del español. Ángel defendió en la charla a Velázquez y a Zurbarán por encima de los renacentistas italianos que Tarkovski amaba. Con el paso de los años, su trato fue incrementándose hasta convertirse en cotidiano. Ambos llegarían a conversar en muchas ocasiones sobre cultura española, en encuentros a los que entonces acudían también el propio Artur Makarov y otro español, amigo de Ángel y que también terminaría siéndolo de Tarkovski, Dionisio García.

34 Este capítulo recoge, fundamentalmente, el relato realizado por Ángel Gutiérrez sobre su amistad con Andréi Tarkovski, así como las circunstancias que propiciaron su participación en el rodaje de *El espejo*. El relato está tomado de una entrevista personal registrada en vídeo el 26 de octubre de 2018.

35 Makarov era hijo adoptivo de los también cineastas Tamara Fedorovna Makarova (quien en realidad era su tía) y Serguei Gerasimov.



En 1937, Ángel y Dionisio formaban parte del grupo de hijos de republicanos españoles evacuados de España en dirección a la Unión Soviética debido al estallido de la Guerra Civil, conocidos como los *niños de la guerra*<sup>36</sup>. Gutiérrez abandonó España a través del puerto gijonés de El Musel en agosto de ese año: «yo era pastorcito en un pueblo de Asturias, en Pintueles. Éramos muy pobres, andaba descalzo... Había llegado allí pocos años antes, ya que en realidad nací en Cuba, en la Habana... Mi madre era cubana y mi padre un minero asturiano emigrado a Cuba. Allí nací yo. Cuando regresamos a Asturias nos tocó volver a un pueblo muy pobre, lleno de charcos, de barro, muy pobre... En la montaña yo era feliz, tendría unos seis años»<sup>37</sup>. De manera inesperada, su madre fue a buscarlo una mañana para llevárselo de allí. El pequeño debía salir del país, junto con sus dos hermanas, sin que su madre supiera decirle a dónde o si ella y su padre podrían acompañarlos.

36 Cfr. a este respecto, Susana Castillo Rodríguez, *Memoria, educación e historia: el caso de los niños españoles evacuados a la Unión Soviética durante la guerra civil española*, Tesis doctoral, Madrid, 1999. Disponible en <https://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/1/S1026701.pdf> (última consulta: 09/10/2018).

37 Todas las citas textuales del relato de Ángel Gutiérrez fueron extraídas directamente de la entrevista antes mencionada.

Ángel solo descubrió que se encontraba en medio de una guerra a su llegada a Gijón: «Sobrevolaban la ciudad los aviones, caían bombas, explosiones... Los milicianos, desde detrás de las esquinas, disparaban con fusiles a los aviones... Esto sí que lo recuerdo bien: cómo caían las bombas y el llanto de mujeres, niños... Y en medio de todo eso, desde una ventana sonaba un tango argentino que decía algo así: «Silencio en la noche ya todo está en calma, el músculo duerme y la ambición descansa...». Qué contrapunto a las bombas fascistas que caían, ¿no?». Los niños, inicialmente, fueron acogidos en un internado, hasta el momento de ser trasladados al puerto en autobús y sin haber cesado todavía el bombardeo de la ciudad. Ya en el muelle, padres y madres se despedían de sus hijos. Nadie acompañaba, sin embargo, a Ángel y a sus dos hermanas. El pequeño intentaba consolarlas, pero ellas lloraban irremediablemente. En un momento de aquella mañana, todos los pequeños comenzaron a ser embarcados. Los tres hermanos estaban a punto de cruzar la pasarela de acceso cuando un hombre les solicitó sus datos. Anotó sus nombres y edad. A la hermana mayor de Ángel (de nueve años) y a él (de seis) se les ordenó que subiesen





a bordo de inmediato; a la pequeña (de tres años) no se lo permitieron. Debían separarse. El hombre de la pasarela obligó por la fuerza a Ángel a desprenderse de la pequeña, a la que el niño abrazaba en ese momento. La hermana mayor ya había sido llevada a la cubierta del barco y desde ahí lloraba y pataleaba. «No te preocupes, después te llevaremos», dijo Ángel para calmar la desesperación de la pequeña. Pero nunca más volvió a verla.

Aquel era el primer barco que tomarían los niños en dirección a la Unión Soviética, un carguero chino de nombre Son Tai. La mayor parte de la tripulación eran trabajadores chinos que, según el relato de Gutiérrez: «pegaban a los mayores de entre nosotros, quizás porque en algún momento intentaron robar plátanos o algo así, algo de lo que transportaba el barco...». A Ángel lo condujeron a la bodega. Allí estaban el resto de pequeños, hacinados; allí se reencontró también con su hermana mayor, que no dejaba de llorar. Tras días de navegación, el barco chino terminó haciendo escala en Francia, una mañana soleada en la que Ángel desfallecía por el cansancio y la fiebre. Al despertar, se vio «en brazos de un marinero ruso que hablaba dulcemente, aunque en aquel entonces no comprendía su idioma. Este hombre nos llevó a mí y a mi hermana a otro barco, uno mucho más limpio que el primero y que lucía adornos dorados... lo recuerdo muy bien...». Este último era un buque de nombre Kooperatsiia (Cooperación). En él fueron llevados Ángel, su hermana y el resto de niños y niñas que los acompañaban, a San Petersburgo.

Reuniendo estos y otros recuerdos de aquella época, Ángel Gutiérrez escribió un guion, *A la mar fui a por naranjas*, título tomado de una canción popular que él cantaba siendo niño: «A la mar fui a por naranjas, cosa que la mar no tiene / Todos vienen mojaditos, de olas que van y vienen / Ay mi dulce amor, ese mar que ves tan bello / ese mar que ves tan bello es un traidor». Por desgracia, la idea de filmar una película sobre este tema fue rechazada durante casi diez años, una vez tras otra, por parte de distintos estudios cinematográficos, incluido Mosfilm. Dada la amistad entre Tarkovski y Ángel, el tema del guion fue surgiendo en muchas de sus conversaciones. Acordaron, finalmente, pedir a su amigo Artur que hablase de este proyecto a Sergei Gerasimov<sup>38</sup> y, juntos, le hicieron llegar una escaleta del guion que despertó su interés por el trabajo de Ángel.

38 Sergei Gerasimov desempeñaba en aquel entonces un cargo de responsabilidad, relacionado con la producción ejecutiva, dentro del estudio cinematográfico Lenfilm.

El guion, sin embargo, resultaba demasiado largo; era imprescindible acortarlo. Aunque tampoco así terminaría siendo aceptado el guion de Gutiérrez, Tarkovski trabajó con él en su reescritura. El cineasta acababa de finalizar el rodaje de *Solaris* (1972) y el proyecto de *El espejo* —pese a los continuos vaivenes sufridos hasta el momento en que se confirmó su viabilidad— estaba a punto de ser aceptado definitivamente. Durante una de las sesiones de trabajo, Andréi le confesó a su amigo español cuánto le emocionaba el episodio de la despedida en el muelle. El cineasta quería que esta historia formase parte de su nueva película y pidió a Ángel que le «prestara» aquel recuerdo suyo. Gutiérrez accedió sin dudarle, ya entonces comprendía que nunca podría llegar a filmar su película. La escena —tal y como ocurrió con algunas otras ideas relativas al proyecto, ya mencionadas— fue madurando y evolucionando en manos de Tarkovski hasta convertirse en la *vívida narración* que de todos aquellos hechos alberga en su interior *El espejo*.

*A modo de recuerdo ajeno adaptado...* Así participa en la película la historia del pequeño Ángel Gutiérrez en el puerto de Gijón. En correspondencia, la «cita» debe contemplarse como una más dentro de la red de contrapesos «reales» que Tarkovski fue confeccionando para su película (*red* sobre la que hemos venido insistiendo). Pues el conocimiento de esta historia personal, así como su vinculación con el proyecto, muda la función que inicialmente imaginábamos para aquellas imágenes documentales, relativas a la guerra civil española, y cuya motivación concreta no dejaba de originar un punto ciego más —uno de los más excéntricos, en apariencia— dentro de la película. La *trágica realidad española* que presentan las citas de archivo, *vista a través de los recuerdos de Ángel Gutiérrez*, ocasiona el que las propias imágenes retoñen argumentalmente, mostrándose ahora como la traducción directa de un recuerdo. Tampoco en este caso Tarkovski se limitó a una simple alusión. Amplió esta mención (a los recuerdos de su amigo español) hasta abarcar, incluso, el momento y el lugar en los que habría tenido conocimiento de dichos recuerdos: recreó en su película una de aquellas reuniones en donde habría escuchado, por vez primera, el relato de Ángel.

En la película, esta escena en cuestión muestra a un grupo de españoles exiliados que celebra un encuentro en casa del protagonista. Para terminar de perfilar la silenciosa veracidad de su *recreación*, quiso Tarkovski que tanto Ángel como Dionisio participasen como figurantes durante el rodaje. El



resto del grupo estaba formado también por españoles: una mujer llamada María Luisa Serrano (elegida, según menciona Ángel, porque su belleza respondía a un canon indudablemente español a ojos de Tarkovski); el también español Enrique del Bosque y sus hijas, además de un «guitarrista de aspecto becqueriano»<sup>39</sup> del que Gutiérrez no consigue hoy recordar su nombre y que el cineasta identifica en sus cuadernos como «Tomás». Tarkovski moldea la escena de los españoles en el apartamento, de alguna manera, como preludio o *plano de establecimiento* (*establishing scene*) de las imágenes documentales que le siguen. Esto es, se sirve del *encuentro recreado* para adecuar la aparición en su obra de las imágenes de la Guerra Civil filmadas en España<sup>40</sup> —y con ello, adecúa también el modo en que la película acoge la propia historia de Ángel—. Sigue en este caso, de nuevo, una

39 La expresión está tomada del artículo de Carlos Muguiro, «Andréi Tarkovski y «los españoles»», presente en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 777, 2015, p. 21. Este artículo plantea una rigurosísima exploración de todas las circunstancias y personas relacionadas con la participación de los exiliados españoles en la película de Tarkovski. Además, extiende el análisis a la propia relación del cineasta con otros personajes de origen español o hispano, como el director de fotografía Alfredo Álvarez o el escritor cubano Enrique Pineda Barnet. El artículo contiene, por lo tanto, una importante referencia (tan completa como necesaria) relativa al escasamente explorado nexo que vincula a Tarkovski con la cultura española.

40 Los fragmentos fueron seleccionados por Tarkovski de entre distintos filmes documentales rodados durante la guerra civil española, por algunos cineastas tan notables como por el propio Roman Karmen. Cfr. a este respecto, Robert Bird, *Andrei Tarkovsky: Elements of cinema*, Reaktion Books, Londres, 2008, p. 137.

lógica en el «cobijo» similar a la que brindó en su momento a la floración del trigo sarraceno o a la aparición de su madre. Las imágenes, de hecho, vienen a ser «arropadas», ya en un primer momento, por el empleo de la lengua castellana en el monólogo de Enrique.



Un avance inicial de los documentos de archivo muestra a Sebastián Palomo Linares en lidia con un toro y, de inmediato, las palabras y la gesticulación de Enrique describiendo un lance taurino del propio Palomo Linares. Es a partir de estos planos intercalados que la atención de la cámara se centra ya de una manera más directa en el círculo de españoles, puesto que hasta ese momento solo ocupaban un segundo plano, subordinados a una conversación privada entre la pareja protagonista. De nuevo Enrique —adoptando ya un tono más íntimo— comienza a describir el momento en que se despidió definitivamente de su padre: «Lo que más me impresionó fue la despedida... Él no lloraba, mi padre nunca llora... Nos encontramos con los ojos y los dos sentimos casi seguro la misma cosa... No sé qué pensaba él, en ese momento yo pensaba, ¿nos veremos otra vez?»<sup>41</sup>.

En medio de esta frase, un fragmento documental se intercala de nuevo en la secuencia: vemos a una mujer que, mientras camina, sostiene —apoyado en

<sup>41</sup> Frases que pueden escucharse en lengua castellana en la película.



la cadera—un espejo estallado en su parte central. Ya con Enrique de nuevo en el plano, continúa su relato: «sobre esto no se puede... no se puede hablar ni contar...». Irrumpen los acordes de un fandango, «Navegando me perdí»<sup>42</sup>. Una de las hijas de Enrique comienza a bailar al ritmo de su melodía, pero su padre la interrumpe violentamente, de una bofetada. Y es entonces cuando, tras una breve intervención de María Luisa (en la que explica que a ella le resultaría imposible intentar regresar a España), comienza el verdadero *recitado documental*, ahora ininterrumpidamente.

Mientras sigue sonando el fandango: imágenes de bombardeos, gente que huye y se refugia. A continuación, y como siguiendo punto por punto los recuerdos de Ángel, niños y adultos secan sus lágrimas, angustiados, mientras se despiden entre ellos; podrían hallarse todos, perfectamente, en un puerto de mar. Algunos de los pequeños no son conscientes del drama y apenas se preocupan por limpiar las manchas de sus vestidos (o eso nos quieren hacer creer). Otros, algunas chicas y chicos de mayor edad, no pueden reprimir las muecas de dolor ni el llanto, tanto como la incomprensión por lo que les ocurre y el por qué aceptarlo. Los padres intentan consolarlos, les acomodan el abrigo, supervisan sus peinados y el orden en sus pequeñas

42 Sobre la música que figura en esta escena, Cfr. Carlos Muguiro, *op. cit.*, p. 36.



maletas... Mientras, no dejan tampoco de abrazarlos desesperados. Y los besan. Sin saber muy bien en qué momento ha ocurrido, el fandango ha cesado ya. Ahora suena una recreación sonora de las despedidas. Lamentos. Más lágrimas y últimos abrazos de pequeños que se despiden de sus padres y de sus hermanos aún más pequeños. Mientras desfilan los últimos cortes de la cita, con padres y madres que, destrozados, apuran los últimos besos que le darán jamás a sus hijos, suena la bocina de un barco. Varios rostros se giran, asombrados por la llamada. La partida es inmediata. Uno de los rostros que en ese momento se vuelve en dirección a la cámara, el último que veremos, es el de una hermosa pequeña que sonreía mientras acunaba a un muñeco en sus brazos. Ya con el rostro vuelto hacia los espectadores que la observan, sostiene a su vez la mirada unos segundos. Durante ese brevísimo tránsito, su expresión ha ido perdiendo paulatinamente la des-preocupación que mostraba segundos antes. Cerrado el encuadre sobre su pequeño rostro, ahora asombrado o aterrorizado —es difícil saber qué es lo que expresa—, se cierra también la alusión a «los niños de la guerra

española». El plano que por corte aparece a continuación, y en el que se observan una serie de ejercicios militares con globos aerostáticos, en profundo silencio, marca una de las cumbres líricas de toda la filmografía de su autor. El montaje encabalga este último de los versos referido a los niños de la guerra (punteado, además, con la abrumadora *liaison* de la mirada de Gorgona de la pequeña española) sobre una fuga abismal: seres humanos alzan el vuelo, en éxtasis, mientras comienza a sonar un breve fragmento del *Stabat Mater* de Pergolesi<sup>43</sup>.

Como auténticos promontorios de revelación, así se muestran ciertas miradas arrojadas desde el interior de la película hacia el espectador. No podríamos verlas así de no estar poseídas, estas imágenes, por las ramificaciones legítimas de lo real que Tarkovski sembró en ellas. *El espejo* está lleno de hitos de realidad como este de las despedidas en un muelle español. Esta película alberga *lo real*, en su interior, como quien *alberga una esperanza*.

43 Cabe advertir que el montaje de *El espejo*, como es sabido, fue uno de los más complejos de toda la filmografía de Andréi Tarkovski. Sin ajustarse a lo preestablecido en el guion, contó con más de veinte versiones distintas hasta que el cineasta dio por buena aquella en la que las múltiples piezas de su entramado parecían ajustarse a la perfección. Cfr. Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, ed. cit., pp. 141-142.







## 9. EMBOSCADA\*

Al inicio de su epílogo, quienes en *El espejo* encarnaban a los padres del director (los actores Oleg Yankovski y Margarita Terekhova) yacen des- preocupados, tendidos sobre un lecho de leños partidos y altos brotes de aliso que han sido hollados por sus cuerpos, en un prado próximo a la casa familiar reconstruida para la película. Al poco de haber sido esbozada esta serenidad que ambos comparten —y como si la misma hubiese sido interrumpida por una excesiva proximidad de la cámara— ella, la joven madre, *se incorpora*; momento en el cual, y como al hilo de ese gesto, parece ser todo el filme el que se «recompone» a su paso. Todo esto coincide con la pronunciación (y desaparición inmediata) de las últimas palabras que en la película todavía intentan *inferir* en la imagen: Тебе кого больше хочется: мальчика или девочку? [«¿Qué quieres que sea, un niño o una niña?»].

\* El texto que conforma este capítulo apareció formando parte del prólogo introductorio en Andréi Tarkovski, *Escritos de juventud*, ed. cit., p. 9.

La frase iría dirigida a la mujer sobre la que el encuadre ha concentrado su atención. Por su reacción, cabe suponer que sí ha escuchado la pregunta<sup>44</sup>; sin embargo, ella solo alcanza a sonreír inquieta, a morderse los labios (como si con ello contuviese su respuesta; ciertamente, «como si se mordiese la lengua», al uso del decir popular) y a bajar su mirada... para después alzarla fugazmente en dirección al espectador. Con su actitud da a entender que, por el motivo que sea, ahora se siente liberada. Incapaz de reprimir el gozo que entonces la inunda, el llanto le sobreviene<sup>45</sup>. Cualquiera diría, incluso, que esta mujer acaba de despertar tras un sueño profundo.

La respuesta a dicha pregunta se halla en la (negligente) mirada que ella acaba de dirigir al objetivo de la cámara. Es sabido que cuando un actor apela directamente a esta (aunque solo sea, como en esta ocasión, a través de su mirada), y sin que el encuadre que lo registra responda a un plano subjetivo perteneciente a otro personaje<sup>46</sup>, rompe con ese gesto una convención fundamental de la ficción cinematográfica: el actor convierte así en explícito un diálogo que el artefacto ficcional tiende a ocultar. Mediante el cruce de miradas entre el actor y el espectador, la imagen *da fe de la existencia de aquel o aquella que la observa*. Si la actriz «devuelve la mirada» es porque *se sabe observada*; ella reconoce saberse, por lo tanto, *imagen*. A eso es a lo que despertaría el personaje interpretado por Terekhova, a su propio *saberse imagen* frente a los espectadores por los que tanto se preocupaba Tarkovski.

Aun así, esta hipótesis (la de situar su actitud en el marco de un desvelamiento de lo ficticio) tampoco zanja por completo la extrañeza que del gesto prevalece. Las obras de ficción tienen la capacidad de reconocer, incluso en medio del gesto abierto en que son mostrados, todo tipo de

44 Quizás sea por el modo en que las palabras llegan a este epílogo final ya «exhaustas» —esta última frase, de hecho, casi parece, apenas, la resaca de un decir en palabras que ya se retira— pero el caso es que su autoridad con respecto a la imagen es tan pobre en este momento, que no queda completamente claro ni de dónde surge la pregunta (se sobreentiende que proviene del padre —quien al permanecer tendido en el suelo ha quedado excluido del encuadre y la pronunciaría desde ese fuera de plano—, pero no sería extraño, tampoco, que esa voz actuase a modo de una voz en off pronunciada por un narrador omnisciente), ni a quién iría dirigida, por cómo queda la pregunta sin respuesta...

45 El sentimiento de liberación, que creemos intuir a partir del rostro de la actriz, sigue el ritmo ascensional de la música de Bach elegida como acompañamiento. Se trata de un coro extraído de su «Pasión según San Juan» (*Herr, unser herrscher*).

46 Tal y como ocurre en otros muchos momentos del filme, bien diferenciados de este. En ellos, la actriz no solo observa directamente a la cámara, sino que también le responde, interactúa con ella.



«desbarajustes» similares a este y de sintetizarlos en marcha. *El espejo*, en otros momentos del filme, ya se ha comportado de manera similar; con desvelos de este tipo que cicatrizaban al instante, como en la escena de la madre real en el apartamento, frente al pequeño Ignat. Lo que sucede en esta escena, y que parece estar tan vinculado a este extraño «despertar» del personaje, es que la herida de esa reconciliación con lo real se mantiene abierta, drenando —ya hasta el final completo de la película— la presión de lo ficticio: mostrando así la superficie exacta «que está siendo quemada por lo real». A partir de extrañas y silenciosas variaciones que, como esta, se apoyan en lo que hemos alcanzado a definir como «puntuales hitos de realidad», logra Tarkovski depurar o compensar toda esa presión de lo ficticio en sus películas. Esto, sin prejuicio de que sigan siendo consideradas, con total propiedad, como «obras de ficción».

A este respecto, sería bueno recordar (una vez más también) lo que María Zambrano decía en relación al despertar. En opinión de la filósofa, lo que en primer lugar se recupera en dicho tránsito —durante el lento retornar a la «vida» de quien duerme— es el tiempo: «el paso del sueño a la vigilia se da en el instante de vacío en el que comienza a fluir el tiempo. La vigilia

es un fluir. El sueño, algo compacto, cerrado...»<sup>47</sup>. ¿Y si este fuera el caso? ¿Y si afinando nuestra sospecha propusiéramos que aquello de lo que toma consciencia este personaje es de lo ficticio del tiempo que la ficción se ve obligada a «malversar»? ¿Y si el lugar al que trasciende, ella en primer lugar —y tras la actriz toda la escena... y tras la escena nosotros, los espectadores—, fuese un páramo temporal ya al final de la película? ¿Y si aquello por lo que parece aliviada fuese el tiempo que comienza a fluir en torno a ella, un tiempo que ya seguiría el ritmo acompasado de la realidad y que dejaría de ser aquel otro, irrespirable, «compacto» o «cerrado» por estar sometido a las necesidades y a las tensiones del relato? La aproximación de la imagen a lo real se traduciría en este caso en un «armonizar el tiempo de la película con el tiempo de lo real», tiempo absoluto circundante (por envolver tanto a la película como al espectador). Se trataría casi de la convergencia que el filme comenzaría a establecer con un «biorritmo» de lo real (de ahí quizás provenga toda esa sensación de una fluidez que renueva la atmósfera de la película). Esta última escena de *El espejo* está ya avanzando sin solución —precipitándose, en cascada— hacia lo real (subrayando así, metonímicamente, la propia llegada del filme a su conclusión).

Pues llega un punto en el que la escena, arrastrada ya de un modo irremediable por la realidad, termina por romper en «ella». Como alumbrada por un temor desconocido, la actriz se gira y vuelve la mirada en dirección a la casa. El escorzo nos hurta su rostro, pero sabemos (por la agitación de su pecho) que la emoción contenida ya se ha convertido en sollozo. Mas no se gira con intención de ocultar su llanto, se gira para apuntar en dirección a la escena siguiente, como invitándonos a observar lo que *está por venir*. Y eso, lo que ahora llega, resulta ser la verdadera madre de Tarkovski, aquel referente original al que la actriz «dio vida» durante la ficción cinematográfica previa. Tal y como ya ha sido relatado en el presente estudio, no es esta la primera ocasión en que la verdadera madre se deja ver en la película, lo extraño ahora es el modo en que, en este punto (final) en concreto, la *realidad de la madre* (destapada ya en la extraña escena del apartamento) se agudiza sin abandonar del todo el cobijo de la ficción. La proximidad o el roce entre ambas —entre la actriz y la verdadera madre— resulta ahora dolorosamente revelador, más auténtico que nunca.

47 María Zambrano, «El conocimiento de los sueños», en María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología crítica*, edición de Jesús Moreno Sanz, Siruela, Madrid, 2004, p. 589. No deja de ser curioso que Zambrano precise que ha de darse un vacío que interrumpa el sueño porque, justamente, en lo que a esta hermosa escena se refiere, el fin de la palabra (esa señal de vacío) parece ser lo que ha terminado por arrancar del sueño ficcional a esta mujer/actriz.



La anciana madre está acompañada, además, por dos pequeños personajes-índice, dos niños actores que en el filme han «encarnado», a su vez, a los hijos de esta mujer en *la vida real* (Andréi y Marina). Los tres se detienen de espaldas a la cámara justo cuando el *travelling* lateral que los busca llega a su altura; semejan, en ese momento, campesinos que interrumpen su faena para atender al *Ángelus* ¿Y qué si no esto, parece relatar la escena, *la anunciación de lo que se ha encarnado o de lo que ha de encarnarse*? Los tres se hallan embocando el claro de un bosque: «salen a la luz» en toda la magnitud de esa expresión.

A esta imagen le sigue un barrido que, en primerísimo plano, y partiendo del sotobosque, se sumerge en un friso horizontal de musgos, líquenes, minerales y vegetación silvestre (una estampa, o casi una prospección mineral y biológica del lugar de rodaje, que este cineasta repite en prácticamente todas sus películas). Así alcanzamos lo que parecen ser los cimientos en ruinas de una casa y de ahí, una especie de pozo abandonado en cuyas aguas opacas, manchadas de óxido y aceite, sobrenadan distintos objetos metálicos (imagen, la de este acuoso bodegón alegórico –y como en el caso del friso anterior– muy recurrente también en su filmografía). Cumplido aquel barrido, vuelven entonces la anciana y los pequeños; pero a nuestra vista regresan a partir de un *raccord* malversado. Sin que medie

explicación alguna, la anciana sale de nuevo de entre la densidad del bosque y camina apresurada en dirección a los pequeños. Estos la aguardan ensimismados, ella los toma de la mano y se los lleva apresuradamente, como para intentar librarlos de algún tipo de amenaza que los pequeños desconocen (tanto como nosotros). ¿Será acaso por culpa del tiempo de lo real, que ya acomete?

Por corte se cierra esa deriva sobre la madre original y una elipsis se cumple cuando retomamos, de nuevo, a la Terekhova. Ella permanece todavía de espaldas, pero no se demora demasiado en volver a girarse en dirección a nuestra mirada. Ahora ya se atreve a observarnos de un modo más decidido la actriz (dudamos en describirla aún como «personaje», ¿cómo deberíamos referirnos a ella ahora? ¿nos observa—dentro de esta escalada hacia lo real— todavía en calidad de actriz o «intérprete», ya apartada de la ficción, o lo hace como personaje que está a punto de desaparecer?). En esta segunda ocasión—durante el epílogo del filme— en que ella dirige su mirada al espectador, ya reconocemos que la brecha es definitiva. Ese rostro demuestra sin ambigüedad que, irremediable, gozosa y dolorosamente, se sabe imagen e incluso, que se sabe *reflejo de lo que acabamos de contemplar*... Se sabe imagen quemada desde dentro por su contigüidad con un cuerpo que trae consigo lo real, que lo anuncia (lo mismo que esa misma actriz cuando anunciaba en la imagen la sensación de incertidumbre desde su interior). Y ahora que ya nos mira sin pretender disimularlo, lo que ocurre es que su estremecimiento se convierte en el nuestro, también sus temores. Ese rostro o esa imagen, interpelándonos, nos llama con una intensidad y con una familiaridad abrumadoras. A esto exactamente se refería Walter Benjamin cuando probó a definir el aura de una aparición en base a la capacidad, por parte de aquella, de *alzar a su vez la mirada*. Y no por cumplirse aquí de un modo tan literal deja de ser conmovedora y brillante su convergencia con esta idea del filósofo alemán: la imagen nos mira, consciente de ser imagen, consciente de ser, *ahora sí*, tiempo que se consume y desaparece porque lo real ya lo cerca todo.

Bañados en lágrimas sus ojos, de ellos brota una confesión. Solo con su mirada, puesto que ninguna palabra es en ese momento posible, ella «dice», nos pregunta sin mediar palabra: «¿lo habéis visto, verdad? *habéis visto lo que yo (soy)*»... Sin aguardar respuesta la mujer sonríe abrumada (su rostro no podría ser ya más bello); y su decir, decir de imagen pura que arde y que ha hecho empequeñecerse a la palabra, se

convierte fugazmente en una vivencia extraordinaria, *tan próxima como inalcanzable*. Contraviniendo la autoridad discursiva de esta imagen, nos atrevemos a leer en el rostro de esta «mujer/imagen/fin» palabras. La película es mucho más fiel a sí misma y en ella solo un alarido es capaz de zanjar lo que allí ha ocurrido (grito lanzado, no lo olvidemos, por el pequeño actor que habría encarnado al niño que fue Tarkovski). Ese grito casi parece, también, un canto extasiado por la belleza de lo que allí se nos ha permitido contemplar (¿o es quizás un alarido de dolor por un reencuentro que ya termina?). Solo así ha sido posible para el cineasta zanjar la escena, la película y el sueño que lo obsesionaba. Tras el grito, la imagen abandona a la anciana madre y a los dos pequeños. Se encoge ahora como un animal amedrentado que corre a refugiarse en su «madriguera». Recula y se resguarda en la oscuridad de un arbolado para, desde allí, desde la sombra (qué importante es cada uno de los lugares en sombra que esconde esta película), registrar un último destello: los tres personajes siguen su camino y se pierden en lo abierto, en la luz. Tal vez se trate de seres esencialmente intermedios y por eso no terminan de esfumarse por completo —héroes mitológicos que con ambas palmas tocan a un tiempo la imagen y lo real, siendo ellos mismos la llama—. Todo este inmenso quiebro entre lo ficticio y lo real también es posible leerlo, aunque concentrado, en aquel maravilloso instante final en que





el rostro de Terekhova se abandona a la verdad. Tal y como ya hemos comentado, llega un punto en que no sabemos discernir si lo que confiesa con sus lágrimas es la conmoción desatada de un personaje que «ha visto pasar» a su «par real», a la mujer que durante la ficción ella ha encarnado (como si a un espectro le fuese posible, todavía, verse a sí mismo en vida); o si quizás esta emoción que se nos permite contemplar sea ya la de la propia actriz, un *cuerpo real* —siendo filmado—, sabedor de haber *prestado cuerpo* a un «ideal» de esa otra mujer. Por eso mismo, por saberse en ese entonces un instante ideal, puro, toma consciencia también de la inmortalidad que adquiere en la imagen, esa que en este preciso instante acaricia, pero que también ya se le escapa definitivamente a su cuerpo (es ahora cuando el cuerpo se reconoce *doblemente entregado*)... Ella sabe que lo que ya aguarda tras lo poco que queda del filme, y en esto sí es idéntica a la madre de Tarkovski, es lo real, el tiempo de lo real: por mucho que en imagen se supiese ya salvado, ese hermoso cuerpo no puede dejar de sufrir por la realidad que se abre frente a la mujer, la quema insalvable. De esa perturbación, que es también delicia de un necesario abandono final, han dejado testimonio aquí su cuerpo y su rostro, este último bañado en lágrimas, conmocionado por saberse ya ceniza mientras todavía se siente *llama esplendorosa que alimenta la imagen*. En esta ocasión, la eternidad de lo ficticio se ha cerrado en falso, los contrafuertes de realidad que cruzan la película lo han impedido (esa era su función). Por tal motivo, quedó allí también registrado —¡documentado!— el pánico que provoca todo ese abismo y ese vacío sobre el que se alzan (y hacia el que, por lo tanto, se asoman) el arte y la poesía. Ese rostro impresionado, por cierto, *es un espejo*.





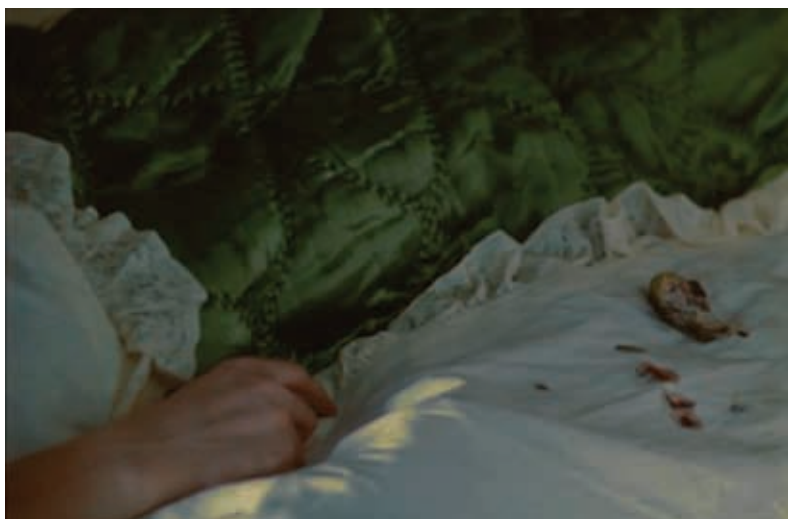
## 10. DARSE A VER

Así como el cine dobló el alcance de sus limitaciones por recoger la imagen del cuerpo humano, el propio cine se reconoció ilimitado cuando el cuerpo que empezó a cobrar imagen fue el del autor. Del mismo modo, la intriga con la que el cine ausculta cualquier cuerpo filmado se convirtió, a su vez, en la intriga por el lugar o el tiempo que mantiene unidos al cuerpo real y a su imagen filmada. Pues al manifestarse un cuerpo real como motivo original de todo aquello que puede ser filmado, y no solo como el fruto asombroso de una imagen, el cine supo de su necesaria enajenación, quiso entonces hurgar en eso oculto que quedaba en medio.

La así llamada *modernidad del cine* (pese a lo comprometedor de aceptar que tuvo lugar un cambio así, entendido como evolución, o que dicho cambio implicaba un mayor grado de madurez en este arte) habría ocurrido en ese mismo momento en que el autor o autora se hicieron sentir en las imágenes que filmaban. Los espectadores comenzaron reconociendo que al cuajar (y convertirse en frecuente) *un modo concreto de decir*, se hacía posible reconocer ahí a un autor. Por su parte, el autor también fue consciente de todo lo que aquel modo de decir, bien ponderada su presencia, le permitía abarcar. No dejó ya de aprovechar esa virtud. Lo que ocurrió a continuación, quizás debido a la voracidad con la que el cine busca alcanzar todo cuerpo que se

aproxima a él, fue que también la imagen concreta del cuerpo del autor, como bajo una inercia natural, terminó cobrando imagen. Ahora bien, esa aparición del cuerpo del autor no se convirtió en una norma común, tampoco el cine ha dejado de sobrecogerse (de un modo u otro) cuando el cuerpo del autor comparece. La imagen del autor, dentro de la misma obra que crea, por fortuna, sigue provocando un dilema de realidad.

Andréi Tarkovski dejó fuera de toda duda, ya desde el momento en que rodó su primera película, que filmaba *sin obviarse en las imágenes* que creaba, que en su modo de decir retumbaba una autoría. En *El espejo*, la cuarta de sus películas (es decir, justo en el centro de una filmografía de siete títulos) él mismo se convirtió, de manera explícita, en el cuerpo a filmar... pero llegando a un límite en la mención concreta de su cuerpo, pues dicha alusión no llegó a ser tan completa como para que podamos interpretarla de ese modo. Es decir, en la película solo se observa parcialmente su cuerpo: su brazo desnudo y su mano sosteniendo un pequeño pájaro que de inmediato echa a volar, en una de las últimas escenas de la película. Esta presencia incompleta, aunque válida como semilla (ya hemos hablado de la importancia que Tarkovski concedía a determinados gestos silenciosos como este), no arroja, en realidad, la identidad del autor; bien podría tratarse de un figurante. Pero es precisamente por esta parcialidad que también, en esta ocasión, llega lo real a un límite desde el que ofrece resistencia al sueño... sin llegar a dismantelar la ficción a la que esa realidad sirve de contención.



Él ocupaba su lugar en la filmación, ocupaba el lecho de muerte desde el cual el personaje protagonista de la película (Alexei, como sabemos, era su yo *ficcionalizado*) ponía en marcha todos los recuerdos que *El espejo* recorre<sup>48</sup>. De manera que, también en esta ocasión, jugó a aproximar las imágenes hasta el límite de lo real; mantuvo su película en una frontera ambigua en la que la sensación de sueño, de estar viviendo un sueño, no se desmorona casi nunca (cuando lo hace, como en la escena final con la mirada conmocionada de Margarita Terekhova, se trata de instantes fugaces que se consumen casi de inmediato). La aparición de su rostro, tal vez, hubiera sido la gota que desbordase lo real por encima del recipiente ficticio, soñado, este que también a su vez contiene a lo real. Quizás su rostro, fijado en la película, *en un espejo*, habría arrastrado todo fuera del sueño, y era un sueño el lugar en donde quería obrar, tal y como reconoció en su momento a sus alumnos. *Necesitaba permanecer, en todo momento, pegado a un sueño, a su sueño.*

Pues sabemos, también, que Tarkovski sí valoró seriamente la posibilidad de incluir su cuerpo (bajo una amenazante integridad identitaria) en la película. Llegó a filmar un primer plano de su rostro, tal y como puede comprobarse en el fotograma que acompaña a este capítulo, y que pertenece a una tira de celuloide desgajada, a su vez, de una toma descartada. Tarkovski conservaba ese pedazo de película en uno de sus diarios de trabajo. Esta toma descartada, a su vez, formaba parte de la escena en el lecho de muerte de Alexei; aquella en la que apenas se observa hoy su mano y su brazo. El guion (y la ficción) dictaban que aquel cuerpo del que se tomó su rostro, en primer plano, era el de un moribundo. Quizás por tratarse de un cuerpo que el sueño presentaba como ya privado de una parte de vitalidad, creyó Tarkovski que el propio sueño lo asimilaría sin verse amenazado. Pero no habría sido así, el cuerpo del autor, aún moribundo, no dejaba, acaso, de mostrarse en su propia obra como el agujero negro que es. Tarkovski prefirió mantener esa mención explícita (a sí mismo y en su propia película) a través de otro tipo de sombras biográficas, como pudieran serlo el cuerpo real de su propia madre, las fotografías y demás motivos (como los espejos empleados en el atrezo del filme) pertenecientes a su familia o alguna cita a su propia condición de cineasta (por ejemplo, el afiche de *Andréi Rubliov* que cuelga de las pared en el apartamento de Alexei)...

48 Pues esta sería la sipnosis convencional de la película: un hombre llamado Alexei, justo antes de fallecer, rememora sucesos y personas cruciales en su vida.

Los fotogramas de su rostro filmado para la película, aún tratándose de descartes, reclaman su parte desde el margen en sombra al que fueron desplazados. Del mismo modo en que al inicio de este estudio nos permitimos conceder autoridad argumental a las fotografías de los espectadores frente al Vitiaz y el Taganka, también ahora debemos *considerar a esos otros restos* del mismo modo. De hecho, el lugar en el que esencialmente se encuentra esa imagen de su rostro filmado para la película, es el extremo opuesto al de aquel otro margen que ocupaban, al inicio, las fotografías de los espectadores. La imagen del autor (dentro de su propia película) cierra así un círculo argumental casi perfecto: en medio de esos dos extremos ahora desenterrados, eso que cercan ambos, desde la posición elemental de quien crea la obra y quien la observa, no es otra cosa, claro, que la obra en sí acauchada por su esencial origen (el autor) y por su final (el público)... La obra aparece así dentro de lo que resulta ser, en parte, un segmento constituyente para ella, segmento de «consideraciones marginales», por lo demás.



Remover el fondo de la película hacia estos dos extremos permite evidenciar un punto de extrema importancia en la misma. Evidenciado ese punto, además, mientras nos mantenemos fieles a la cita de Foucault adoptada inicialmente como cuña: «...en el fondo del espejo podría aparecer—debería aparecer— el rostro anónimo del que pasa y el de Velázquez. Porque la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que es íntimamente extraño:

la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega.» En íntima extrañeza... efectivamente, es así como las imágenes de los espectadores y los fotogramas del rostro de Tarkovski se encuentran hoy suspendidos en torno a la película. Hurgando en el fondo de *El espejo* hemos hecho aparecer el rostro anónimo del que pasa y el de Tarkovski, el del autor dentro de su obra. Fruto obtenido a partir de la insistencia en *lo que queda oculto*.



Para finalizar, propondríamos una última conclusión que toda esta deriva pone de manifiesto: *El espejo*, tal y como ocurre con las verdaderas obras maestras, es a la vez un paradigma de lo clásico y lo moderno que tensiona o amenaza a ambos márgenes con su despliegue. Pues, aún concibiendo (y concediendo también) un lugar para el autor dentro de su propia obra, haciéndolo presente en ella —sin dejar de presentar a ese autor como la más compleja y corrosiva de las representaciones que la imagen puede acoger—, no llega a permitir, sin embargo, que esa cita se cumpla hasta el extremo de desbaratar el narcotizante fluir del sueño. Ahí se encuentra un aspecto fundamental (quizás, el aporte con mayor trascendencia de la obra); en cómo consigue *dar a ver al protagonista de la tragedia... todavía pegado a su sueño*:

El protagonista de la tragedia alcanza una visión en la cima. Tal y como le ocurrió a Antígona, que se encuentra en el peldaño más alto de la escala



trágica. La zozobra que sufre el protagonista de la tragedia proviene de sentirse visto, de tener que darse a ver, mostrarse. En el sueño correspondiente, sale a un lugar en donde le aguarda la visibilidad. El umbral que el protagonista traspasa simboliza la salida de una situación que fue trágica, su consumación, el reencuentro con la historia (...). Toda tragedia poética lleva en su centro un sueño que se viene arrastrando desde lejos, desde la noche de los tiempos y que al fin se hace visible. La visibilidad es la acción propia del autor trágico y del sueño trágico. Todo en principio está ahí, en darse a ver. En el despliegue de un instante. Y así, el protagonista de esta tragedia está pegado a lo que le sucede, pegado a su sueño.<sup>49</sup>

49 María Zambrano, *El sueño creador*, Club Internacional del libro, Madrid, 1998, p. 105.





BUÑUEL Y LA ARDIENTE REALIDAD  
(Fragmentos sobre Luis Buñuel y *Nazarín*)

Andréi Tarkovski



Bajo mi punto de vista, la mejor película de Buñuel es *Nazarín* [1959]. Una de sus principales virtudes es su sencillez. La estructura dramática de esta película es similar a la de una parábola. Además, su protagonista, por varias razones, se asemeja al Don Quijote de Cervantes.



En esta película hay una escena en la que Nazarín conversa con otros personajes y en la que Buñuel introduce un «falso símbolo». Unos viajeros están sentados junto al fuego y charlando. Nazarín se da cuenta de que en el suelo, cerca de él, pasa un caracol arrastrándose. Lo toma entre sus manos y lo observa por unos instantes. La conversación que tanto el director como el guion contemplan, discurre en paralelo y no está relacionada en realidad con la imagen del caracol. Sin embargo, Buñuel nos da la oportunidad de observarlo en un plano detalle muy minucioso. Este acento especial, que desplaza la atención del espectador hacia ese objeto, hace posible que este mismo objeto (o la propia acción de la escena) comiencen a funcionar como un símbolo privado de contenido. Este gesto en particular, entre otras cosas, activa la atención y el pensamiento del espectador.





Hablando de la ausencia de significado de estos falsos símbolos, es también posible, por supuesto, atribuirles por contra un contenido infinitamente profundo, cuya esencia resulte inaccesible debido al número infinito de posibles variantes en su decodificación. Bajo estas huidizas posibilidades de encontrarles sentido se encuentra el encanto irresistible de estos falsos símbolos, que son uno de los rasgos característicos de la manera de dirigir de Luis Buñuel.



En *Nazarín* hay otra escena en la que una prostituta que, por compasión, es acogida por Nazarín, se despierta en la cama que aquel le ha cedido. La mujer tiene fiebre: durante una pelea callejera, fue herida con un cuchillo. Ella tiene una necesidad terrible de saciar su sed, pero no hay nadie para darle de beber, no hay nadie más en la habitación en ese momento. Se desliza fuera de la cama y, gateando, alcanza una jarra, que resulta estar vacía. Luego, exhausta por la sed, bebe de la misma palangana en la que lavaron su herida. Una primera reacción, por nuestra parte, podría ser la de escupir despreciativamente, negarnos incluso a hablar sobre esta escena. Sin embargo, estos métodos, cercanos al naturalismo (el naturalismo no es solo una característica específica del estilo de algunos artistas o un movimiento literario), se encuentran, bajo diferentes grados de evidencia, en muchas películas u obras literarias.



El arte realista precisa mostrar de una manera intensa la propia realidad, sobre todo en aquellas obras en donde la carga ideológica ha de equilibrarse con los detalles que nutren la narración minuciosa de los hechos. No tiene mucho sentido analizar los recursos estilísticos de otras obras, en las que figuran este tipo de métodos, con el único fin de demostrar que Buñuel no es el único en emplear esta «crueldad». Lo interesante aquí es reconocer, precisamente, cómo Buñuel se sirve a menudo de ella de acuerdo a un principio bastante original.\*

\* Esta selección de fragmentos ha sido extraída de un artículo escrito por Andréi Tarkovski en 1978, titulado «Realismo ardiente». Este texto formaba parte de una publicación dedicada al cineasta español Luis Buñuel, junto con otros artículos de otros autores. La traducción pertenece al Instituto Internacional Andréi Tarkovski.



## ÍNDICE DE IMÁGENES

- Pág. 10 Fragmento de la escena del sueño en *El espejo*.
- Pág. 14 Espectadores a las puertas del cine *Taganka* durante el estreno de *El espejo* en 1975.
- Pág. 17 Espectadores a las puertas del cine *Taganka* (detalle).
- Pág. 18 Espectadores a las puertas del cine *Taganka* (detalle).
- Pág. 20 *Las meninas* (Diego Velázquez, 1656).
- Pág. 21 Margarita Terekhova en *El Espejo*.
- Pág. 22 *Las meninas* (detalle).
- Pág. 23 Una espectadora frente al cine *Taganka* durante el estreno de *El espejo* en 1975.
- Pág. 24 Andréi Tarkovski, Margarita Terekhova y Anatoli Solonitsin durante el rodaje de *El espejo* (Vladimir Murashko, 1973).
- Pág. 26 Andréi Tarkovski durante el rodaje de *El espejo* (detalle).
- Pág. 30 María Ivanova Vishniakova, madre de Andréi Tarkovski (Lev Gornung, 1932).
- Pág. 31 Andréi Tarkovski, Margarita Terekhova y Anatoli Solonitsin durante el rodaje de *El espejo* (Vladimir Murashko, 1973).
- Pág. 33 Margarita Terekhova en una escena inicial de *El espejo*.
- Pág. 34 Arseni Tarkovski, padre de Andréi Tarkovski (Lev Gornung, 1935).
- Pág. 36 Fotograma de *El espejo* en el que se aprecia la fotografía de Arseni Tarkovski realizada por Lev Gornung en 1935.
- Pág. 37 El actor Oleg Yankovski interpretando en la ficción a Arseni Tarkovski.
- Pág. 39 Ignat Daniltsev en el papel del pequeño Ignat en *El espejo*.
- Pág. 40 Andréi Tarkovski y su madre durante el rodaje de *El espejo* (Lev Gornung, 1932).
- Pág. 42 Fotograma de *El espejo*. Tras Ignat, una fotografía de María Ivanova Vishniakova realizada por Lev Gornung en 1937.
- Pág. 43 María Ivanova en la escena final de *El espejo*.



- Pág. 45 María Ivanova frente al pequeño Ignat durante la escena del timbre en el apartamento de Alexei.
- Pág. 47 María Ivanova durante el rodaje de la escena final de *El espejo* (Vladimir Murashko, 1973).
- Pág. 48 Prueba de contacto. Margarita Terekhova y María Ivanova en un descanso durante el rodaje de *El espejo* (Vladimir Murashko, 1973).
- Pág. 51 Margarita Terekhova en el papel de la madre de Alexei.
- Pág. 52 Margarita Terekhova en el papel de la madre de Alexei.
- Pág. 53 Escena en la que Margarita Terekhova, interpretando a la mujer de Alexei, sostiene una fotografía en la que ella misma aparece acompañada por la madre de Andréi Tarkovski.
- Pág. 55 Margarita Terekhova en una escena de *El espejo*.
- Pág. 56 Fotografía con la casa original que sirvió a Tarkovski de inspiración durante la realización de *El espejo* (Lev Gornung, 1936).
- Pág. 58 Detalle de la fotografía anterior en el que es posible distinguir un reloj tras una de las ventanas de la casa.
- Pág. 59 Fotograma de *El espejo*. Margarita Terekhova frente a la casa reconstruida.
- Pág. 60 Detalle de la fotografía de la casa realizada por Lev Gornung en 1936.
- Pág. 62 Interior de la casa en una escena del filme.
- Pág. 63 Interior de la casa en una escena del filme.
- Pág. 64 Andréi Tarkovski y Margarita Terekhova preparan la escena del sueño (Vladimir Murashko, 1973).
- Pág. 66 Prueba de contacto. Margarita Terekhova durante el rodaje de la escena del sueño en *El espejo* (Vladimir Murashko, 1973).
- Pág. 67 Fotograma de *El espejo*. Escena del sueño.
- Pág. 68 Levitación de la madre durante la escena del sueño.
- Pág. 69 (superior) Fotograma de *El espejo*. Escena del sueño.
- Pág. 69 (inferior) El regreso del padre durante la escena del sueño.
- Pág. 71 María Ivanova en una de las imágenes finales de la escena del sueño.
- Pág. 72 Andréi Tarkovski acompañado de alguno de los figurantes españoles durante el rodaje de *El espejo* (Vladimir Murashko, 1974).
- Pág. 74 Ángel Gutiérrez interpretándose a sí mismo en la escena de «Los españoles».
- Pág. 75 Fotograma de uno de los documentales con imágenes de la guerra civil española.
- Pág. 78 Fotograma de *El espejo*. Enrique del Bosque en la escena de «Los españoles».
- Pág. 79 Dionisio García, María Luisa Serrano y las hijas de Enrique del Bosque en la escena de «Los españoles».
- Pág. 80 Fotograma de uno de los documentales con imágenes de la guerra civil española.

- Pág. 81 Despedida recogida en uno de los documentales con imágenes de la guerra civil española que Tarkovski empleó en *El espejo*.
- Pág. 83 Imagen de la pequeña niña con la que concluye la escena de «Los españoles» en *El espejo*.
- Pág. 84 Oleg Yankovski y Margarita Terekhova interpretan a los padres del director al inicio de la escena final de *El espejo*.
- Pág. 87 Margarita Terekhova se gira en dirección a la casa reconstruida durante la escena final de *El espejo*.
- Pág. 89 María Ivanova junto a los dos pequeños que interpretan en *El espejo* a Andréi Tarkovski y a su hermana Marina siendo niños.
- Pág. 91 Plano final de la película.
- Pág. 93 La actriz Margarita Terekhova durante la escena final de *El espejo*.
- Pág. 94 Andréi Tarkovski en un fotograma finalmente descartado del filme.
- Pág. 96 Fragmento de la escena en la que se recrea el lecho de muerte de Alexei.
- Pág. 98 La mano de Andréi Tarkovski sostiene al pequeño pájaro en la escena del lecho de muerte.
- Pág. 99 Detalle del autorretrato de Diego Velázquez en *Las meninas*.
- Pág. 101 La mano de Tarkovski libera al pequeño pájaro al finalizar la escena del lecho de muerte de Alexei.
- Págs. 104-112 Fotogramas de *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959).



## ÍNDICE

En el espejo del tiempo	
ANDRÉI A. TARKOVSKI	9
 Andréi Tarkovski y <i>El espejo</i> . Estudio de un sueño	
JOSÉ MANUEL MOURIÑO	13
1. Alumbrar lo que queda oculto	15
2. Sobre el origen de la película	25
3. El padre poeta	35
4. La madre real	41
5. La madre soñada	49
6. La casa	57
7. El sueño	65
8. Los españoles	73
9. Emboscada	85
10. Darse a ver	95
 Buñuel y la ardiente realidad	
(Fragmentos sobre Luis Buñuel y <i>Nazarín</i> )	103
ANDRÉI TARKOVSKI	

