

Poética del rostro en *Nostalgia* de Andrei Tarkovski: el monólogo de Andrei Gorchakov

José Seoane Riveira
Universidad de Salamanca
seoaneriveira@usal.es

Resumen: *El presente artículo pone en relieve el ideario artístico del director ruso Andrei Tarkovski (1932-1986) a través del análisis estético de la escena central de su primera película en el extranjero, Nostalgia (1983), que constituye, mediante la concepción actoral, la puesta en escena, la composición de la imagen y el tratamiento visual del rostro un ejemplo perfecto de la traslación de las características visuales de los iconos ortodoxos al espacio filmico. De esta forma se demuestra cómo los principios estéticos de Tarkovski, fundamentados en su herencia cultural, su contexto vital, su tradición filosófica y su religiosidad se traducen en procesos y elementos cinematográficos que crean, en última instancia, la conocida y característica poesía filmica que gran parte de la crítica y el público ha reconocido y reconoce habitualmente como exclusiva de este director.*

Palabras clave: Andrei Tarkovski, Nostalgia, rostro, estética cinematográfica, icono.

Abstract: *This paper highlights the artistic ideology of Russian director Andrei Tarkovsky (1932-1986) through the aesthetic analysis of the central scene of his first film abroad, Nostalgia (1983), that is, by acting design, staging, composition and visual processing of the face a perfect translation of the visual characteristics of Orthodox icons to filmic space. This demonstrates how the aesthetic principles of Tarkovsky, based on his heritage, his life context, philosophical and religious tradition are translated into cinematic elements and processes that create the famous film poetry that critics and public commonly recognize as unique to this director.*

Keywords: Andrei Tarkovsky, Nostalgia, face, cinematographic aesthetic, icon.

Recibido: 16 de junio de 2014

Aceptado con modificaciones: 19 de febrero de 2015

*Ésta es la nostalgia: morar en la onda
y no tener patria en el tiempo.
Y éstos son los deseos: quedos diálogos
de las horas cotidianas con la eternidad.*

Rainer Maria Rilke

1. La vida ante el objetivo

Tras la doble proyección de *El espejo* (1974) y *Nostalgia* (1983) que la Seminci de Valladolid dedicó al realizador soviético Andrei Tarkovski el año posterior a su muerte, la crítica española señaló *Nostalgia* como un filme “más plano [que *El espejo*] en su concepción básica, quizá más confiado a los actores de lo que acostumbra a ser normal en Tarkovski” (Casas, 1987: 67). De esta afirmación pueden extraerse dos ideas que vertebran, en cierto modo, la construcción de la historia del poeta Gorchakov, que se halla en Italia para escribir un libro sobre un músico ruso del siglo XVIII, en compañía de una traductora, y que padece la nostalgia de forma análoga al propio Tarkovski, que se encontraba en aquellos momentos rodando su primera película fuera de Rusia: la unidad espacio-temporal que Gorchakov pretende alcanzar en su viaje interior y por la cual sufre, y la proyección del mundo intangible hacia la pantalla cinematográfica mediante la expresión corpórea y verbal de los personajes.

Nostalgia fue concebida en el viaje por Italia que Tarkovski realizó durante el verano de 1979, invitado por el guionista y poeta Tonino Guerra, y del que resultaría el documental *Tiempo de viaje* (1983). Los dos autores colaboraron en el guion de la que sería *Nostalgia*, basado en una idea que ambos habían perfilado y que el cineasta ruso anotó en su diario el 10 de abril de 1979: “¡Importante! Tonino y yo hemos ideado un guion que creo que es fenomenal: *El fin del mundo, Il fine del mondo*. Un hombre que espera el fin del mundo se encierra en su propia casa junto con su familia (el padre, la madre, el hijo y la hija)” (Tarkovski, 2011: 192).

La semilla de la historia no estaba, pues, en el poeta Gorchakov, sino en su doble y alter ego, el profeta Domenico. Sin embargo, el proceso de escritura abarcó un periodo de tres años, ya que, hasta 1982, fecha de comienzo del rodaje, Tarkovski y Guerra continuaron modelando, añadiendo o eliminando escenas hasta que alcanzaron la versión definitiva. En este sentido, el método de trabajo de Tarkovski demuestra una vez más su recurrencia a experiencias personales —infancia, familia, sueños—, así como a fuentes literarias —sobre todo a los poemas de su padre, Arseni Tarkovski— para construir sus filmes: como señala Natasha Synessios (1999: 469), el poema *En la infancia caí enfermo...*¹ había formado parte del guion original de *El espejo*, y la inmolación final de Domenico está extraída de una nota de su diario en septiembre de 1979.

Más allá de estos factores, que adquirirán relevancia en el desarrollo del artículo, la concepción plana del filme a que hacía referencia la crítica española obedece a una estructura narrativa simplificada, que se organiza en torno al deambular de Gorchakov

¹ El título de este poema de Arseni Tarkovski está recogido de la traducción aparecida en Tarkovskaya, Marina (ed.) (2001). *Acerca de Andrei Tarkovski*. Ediciones Jaguar: Madrid.

por los paisajes italianos y a distintos recuerdos o visiones que se revelan en blanco y negro, porque “*Nostalgia* es la película de un hombre solo; es también una de las películas más bellas sobre la soledad”² (De Baecque, 1989: 41). Gorchakov viaja exteriormente pero su conflicto no reside en el lugar físico donde se encuentra, aunque a primera vista pueda parecer que el poeta sufre tan sólo nostalgia de su tierra. El dolor y los recuerdos que invaden su presencia lo hacen incapaz de ver, de mirar, de disfrutar la belleza de un país como Italia —de ahí el diseño artístico, con la ruina y la fotografía ocre como piedras angulares de la imagen—, igual que le ocurría al mismo Tarkovski³.

Es ante esta perspectiva cinematográfica donde se hace patente el segundo apunte de la reseña de Quim Casas (1987: 67), en el cual afirma que se trata de la película en la que Tarkovski más se apoya en los actores. Si bien toda su producción se caracteriza por traducir a imágenes un estado del alma, *Nostalgia* es la primera cinta en que se retrata el sufrimiento de un solo hombre —aunque tenga contrapunto en el personaje de Domenico y de acompañante a Eugenia, la traductora—, ya que, a pesar de establecer una continuidad con el trío formado por el profesor, el científico y el guía en *Stalker* (1979), en su filme italiano niega la comunidad, el reparto de acentos dramáticos para penetrar en la conciencia de un hombre solo (De Baecque, 1989: 42); en sus propias palabras, “quiero que todo resulte más sencillo que en *Stalker* y en los filmes anteriores. Las imágenes de mi nuevo filme serán más ascéticas; renuncio de salida al tecnicismo, a los efectos. Un hombre y la vida en torno, un hombre en la realidad, eso será todo” (Sánchez Llano, 2003: 590).

Resulta evidente, por tanto, que la complejión narrativa de *Nostalgia* tiende hacia una mayor sencillez y que la imagen depende más que nunca de los actores. Este es el principal motivo que hace del monólogo que Gorchakov le dirige a una niña llamada Ángela, en medio de una iglesia derruida e inundada, el núcleo emocional de la película, su unidad fundamental de sentido, ante la cual es necesario proceder a un análisis inmanente del texto fílmico que atienda a su organicidad, al tejido que componen sus distintos elementos (Casetti y Chio, 2010: 27-30); esto es, imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración, con el objeto de esbozar un breve análisis de componentes (Zavala, 2010: 65-66) que permita identificar las coordenadas estéticas del filme y el significado que éstas le confieren. Gorchakov, borracho, habla y se tambalea agarrado a un poste después de haberse escuchado en *voice over* el poema *En la infancia caí enfermo...* para intentar comunicarse con el pasado, con su tierra lejana y consigo mismo, a fin de cuentas, traspasando las barreras que constituyen el idioma y el tiempo y que lo conducen hacia un estado de permanente angustia. A medida que la cámara se aproxima en zoom sobre el rostro del actor Oleg Yankovski, todo un ideario estético y filosófico se abre ante el espectador, revelando a través de la puesta en escena, del rostro y de las palabras el sentido último de toda nostalgia y especialmente de esta *Nostalgia*; como el propio Tarkovski dejó escrito, el objeto principal a analizar en una película debe ser de qué modo el director ha dispuesto, ha rodado la vida ante el objetivo, y no qué procedimientos técnicos ha utilizado el director de fotografía para filmar la acción

² Todas las traducciones de citas de textos referenciados en inglés y en francés son mías.

³ Como dice el director en *Tiempo de viaje* (1983): “Tonino, creo que este lugar es demasiado hermoso para nuestra película. Es demasiado hermoso”.

(Tarkovski, 2005: 178). Es por ello que resulta preciso, en este análisis, atender a la preparación del escenario en relación a los contenidos de la imagen, al rodaje en su incidencia en la presentación de los contenidos y al montaje a las relaciones establecidas entre las diferentes imágenes (Casetti y Chio, 2010: 111).

2. La concepción del trabajo actoral

El 2 de marzo de 1982 Tarkovski anota en su diario, ante la enfermedad que impide a Anatoli Solonitsyn realizar el papel de Andrei Gorchakov, que necesita encontrar un nuevo actor. Baraja varias posibilidades, entre las cuales se encuentra Oleg Yankovski, que resultaría finalmente elegido. Respecto a él, duda: “¿Yankovski? Es sutil, pero mentalmente débil. Se tendría que caracterizar más hoscamente, y dejarse el pelo muy corto” (Tarkovski, 2011: 383). Es en el adjetivo *sutil* en el que se encuentra la clave que define el modo en que el director ruso se enfrentó siempre a la interpretación cinematográfica. Aunque la debilidad se muestra en esta frase como un defecto —debido probablemente a la exigencia mental que conllevaba realizar el papel del poeta—, Tarkovski siempre prefirió los actores influenciados, que se dejasen penetrar por el director para apropiarse del ánimo adecuado⁴. Entre la sutileza y la obediencia se ancla su filosofía actoral, muy alejada del teatro y sus convenciones gestuales y corporales o de la cinematografía tradicional y su uso casi mecánico de la interpretación.

Para Tarkovski, el actor de cine debe “rechazar categóricamente esa estructuración personal [proveniente del teatro], el reparto de los acentos, de las fuerzas de la entonación por parte del actor” (Tarkovski, 2005: 169). El cine para él es un mosaico hecho de tiempo, por lo que la consecución de sus objetivos depende de que el director impregne anímicamente al actor de lo que debe sentir en cada escena que luego será parte de una obra mayor, destinada a la repetición. El verdadero sentido de la interpretación es servir de materia móvil al ulterior montaje: podría decirse, así, que la interpretación es entendida de forma fragmentada; por otra parte, el cuerpo y el rostro del actor se utiliza como “valor de uso”, como “un objeto excepcional, un lugar de expresividad tendencialmente inmóvil [...], una superficie destinada a recoger, para inscribirlo, aquello que difundirá en él el mundo circundante”, lo que resulta una anomalía estética en el cine sonoro, más habituado a utilizar el rostro como valor de cambio (Aumont, 1999: 53-54). Las declaraciones de Elrand Josephson al respecto resultan clarificadoras: “Como Tarkovski quería evitar cualquier exceso de expresividad en la interpretación, rechazaba en nosotros, los actores, todo lo que pudiera forzar al público a interpretar lo que nos está ocurriendo interiormente. El público, según él, había de tener su propio papel en la recepción de lo que nosotros comunicábamos. [...] No se interesaba por ellos [los actores] individualmente, sino como partes integrantes del paisaje, de la imagen global” (Sánchez Llano, 2005: 76). Esto hace complicada una categorización de Tarkovski en cuanto a la utilización del actor y por extensión del rostro: ni resulta estrictamente un valor que exprese las circunstancias profílmicas, ni se concibe como herramienta para hacer avanzar el

⁴ De su actor favorito, Solonitsyn, dice: “Anatoli Solonitsyn era un actor nato: un hombre nervioso y sensible, fácilmente influenciable. No resultaba difícil ponerle en el estado anímico adecuado” (Tarkovski, 2005: 172). Por otra parte, es conocido el conflicto que mantuvo con Donatas Banionis, formado en el método Stanislavski, durante el rodaje de *Solaris* (1972).

montaje —o mucho menos como un elemento que pueda usarse según el método Kulechov—. Así, para delimitar una poética del rostro en Tarkovski es necesario partir de su concepción de la interpretación, de su herencia cultural y de sus inclinaciones religiosas; poética que se encuentra concentrada en la escena del monólogo de Andrei en la iglesia derruida de *Nostalgia* y que se analizará a continuación.

3. El monólogo de Andrei Gorchakov

La escena del monólogo de Gorchakov ha sido señalada por la crítica como núcleo narrativo y emocional de *Nostalgia* en muchas ocasiones, obedeciendo a sus distintas propiedades cinematográficas, como por ejemplo a su dimensión física en cuanto a que se desarrolla en una iglesia ruinoso e inundada que enmarca el estado interior de Andrei exteriorizándolo mediante la localización y la arquitectura (Pallasmaa, 1994); a su situación narrativa crucial antes del desenlace y su desdoblamiento momentáneo del relato en dos niveles, el visual y el sonoro, con el sonoro a su vez dividido en otros dos, el de la *voice on* de Gorchakov en su diálogo con la niña Ángela y las dos *voices over* que narran dos poemas de Arseni Tarkovski, uno en el ruso original, leído por Gorchakov, y otro en su traducción italiana, leído por Domenico, dejando patente que el acto fallido de comunicación está localizado en la frontera entre los lenguajes, en este caso, el italiano y el ruso (Skakov, 2009: 314); o al valor metafórico de la confrontación entre el poeta y la niña italiana, dado que la civilización materialista del Occidente está personificada en la niña, que lleva botas Wellington y que aparece sobre las aguas repentinamente, como un ángel (Turovskaya, 1989: 130).

La importancia de la secuencia central es, por lo tanto, indiscutible, como lo son también sus posibles interpretaciones, simbólicas o no. Tema este, el de la simbología *tarkovskiana*, de elevado conflicto: son numerosas las ocasiones en que el director fue preguntado en vida por el significado del agua en su filmografía, a lo que respondía en la línea de la siguiente afirmación: “Es cierto que desde *La infancia de Iván* hasta ahora, en todos mis filmes, este elemento ha tenido una presencia constante. No sé; quizá un psicoanalista pudiese explicarme por qué. Yo no puedo determinar las razones inconscientes para emplear tanta agua; quizá mi amor por ella proceda de alguna memoria atávica” (Sánchez Llano, 2003: 589). Andrei Tarkovski no utilizaba símbolos alegóricos en sus películas, y la postura de la crítica oscila entre los intentos de clarificar su obra a través de diccionarios de símbolos (Tejeda, 2010) y las negaciones extremas a la interpretación (Molinuevo, 2010: 23-29). Sin embargo, es el propio director el que nos da la clave, afirmando que su obra no debe descifrarse en función de constructos artificiales o conceptuales, sino que debe sentirse. Los elementos de su cinematografía proceden, como ha indicado en muchas ocasiones y como se hacía mención en el primer epígrafe de este artículo, de experiencias personales que, consciente o inconscientemente, son llevadas a la imagen, y que conscientemente son repetidas a lo largo de su filmografía para *adquirir* un significado: “Mi objetivo es crear mi propio mundo y las imágenes que creamos no significan nada más que las imágenes que son” (Gianvito, 2006: 67). La obra de Tarkovski debe analizarse desde y para la imagen, pero teniendo en cuenta el contexto, la herencia cultural, la vida del autor y sus escritos, de los que se pueden extraer

explicaciones razonables para muchos interrogantes⁵. Tarkovski huía de las metáforas visuales por considerarlas un préstamo de la literatura, y así lo ha indicado en relación al último plano de *Nostalgia*, que para él es su película más literaria ya que, efectivamente, transgrede su propio credo y elabora una metáfora visual en la que nos detendremos más adelante.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, es necesario un acercamiento al monólogo de Gorchakov en la iglesia desde otra perspectiva: la perspectiva del actor y la utilización estética del rostro. La secuencia nos muestra a Gorchakov en el punto de inflexión de su crisis, penetrando en una iglesia en ruinas, borracho de vodka, después de haber leído un libro de Arseni Tarkovski —que al final de la escena arderá—, y cómo se dirige lentamente hacia el centro de un gran charco y se apoya en una estaca para establecer una conversación sin respuesta con una muchacha que aparece fuera del agua y lo mira; en la presentación de la secuencia oímos en *voice over* el poema *Cuando era niño caí enfermo...* leído por Gorchakov, y en su cierre se escucha en italiano la traducción de *Mis ojos, mis fuerzas se atenúan...*⁶, leído por Domenico.

4. La poética del rostro

La organización estética de la secuencia, en especial la forma de presentar el monólogo que Andrei dirige a la niña Ángela, es un claro ejemplo del ideario artístico —y por lo tanto actoral— del director. Muy recientemente se ha profundizado en España, con gran acierto, en la traslación al cine de la filosofía artística de los iconos ortodoxos que opera Alexander Sokurov y operaba Tarkovski, su maestro; en que es ésta la forma en que presentan, en numerosas ocasiones, sus imágenes, apartándose de muchas convenciones occidentales de la representación visual, y que para entender sus objetivos es necesario transformar el modo de abordar sus filmes, ya que han sido rodados, precisamente, desde la perspectiva invertida que adopta la pintura de iconos y que se refleja perfectamente en los escritos del filósofo Florenski, que Tarkovski leía, como puede observarse estudiando sus diarios (Peydró, 2013). Se trata, pues, de enlazar el acervo cultural de un autor y su personalidad con las obras finalizadas; si bien Peydró utiliza en su artículo como ejemplo una secuencia de *Stalker*, resulta evidente cómo en el monólogo de Gorchakov se lleva a cabo un proceso estético muy similar, en este caso en cuanto a la representación del rostro.

Jacques Aumont, en su obra *El rostro en el cine*, señala que “el icono bizantino, y sus sucesores en el transcurso de los siglos, establecen un término medio entre una forma antropomorfa y una fuerte codificación simbólica que hace del icono un verdadero sustituto del lenguaje inmaterial” (1999: 23). No

⁵ “Se podría decir que los aguaceros son característicos de la región en que me crié. En Rusia hay largas temporadas de lluvia que despiertan la nostalgia” (Tarkovski, 2005: 236). O en su diario, donde se queja habitualmente de las condiciones lamentables en las que vive: “Como sea, el asunto de la casa va mal. El piso sigue con goteras en las tres habitaciones” (Tarkovski, 2011: 101).

⁶ Traducido por mí de la traducción al inglés realizada por Alexander Nensen y Nariman Skakov en Skakov (2009: 324).

es necesario señalar con más énfasis la alineación de Tarkovski con esta tradición, ya que incluso rodó la película *Andrei Rublev* (1966) sobre el mejor pintor de iconos de la Historia —alineación que muy recientemente Lars Von Trier ha homenajeado y utilizado en su última obra, *Nymphomaniac* (2013), representando la *Santísima Trinidad* de Rublev en el apartamento del protagonista y haciendo figurar en los créditos a “Andrey Tarkovsky” en la parte de agradecimientos; quizá una dimensión más, para él, de entender la psicología de una ninfómana—. Un verdadero sustituto del lenguaje inmaterial, la representación icónica, que Tarkovski traslada a la pantalla por medio de las siguientes claves: presentar el rostro de frente y no de perfil, ignorar el tiempo y el espacio para representar la relación del mundo divino y el terrestre mediante la generación del Verbo, desechar los colores naturales para dejar paso a los tonos espirituales, por ejemplo, ocre para la carne, en lugar de rosa, e indicar, a fin de cuentas, la dimensión divina que hay en lo humano, su identidad inanalizable (Aumont, 1999: 23-24). Todos estos aspectos están relacionados en Florenski con el sueño, como señala Peydró (2013: 267): “reconociendo las particularidades de desarrollo espacio-temporal del sueño y sus diferencias respecto del mundo físico, podemos comenzar a percibir el mundo suprasensible”, lo que acentúa aún más su imbricación con la imagen *tarkovskiana*.

El monólogo de Gorchakov se abre con un plano general en el que el poeta se sitúa como centro de la composición, en medio del monasterio inundado, y mientras habla, la cámara va acercándose a él en un lentísimo y suave zoom que desproporciona la perspectiva y transforma una representación netamente clásica —por renacentista— en una forma icónica invertida, en la que, como indica Peydró (2013: 268), “los espacios se vuelcan hacia nosotros o nos niegan la lógica puramente visual, impidiéndonos perdernos en sus fondos”. A su vez, este desarrollo plástico se justifica y acompaña del monólogo de Andrei, en que hace referencia a las diferencias entre Italia y Rusia, entre Occidente y Oriente, entre la contingencia y la espiritualidad:

— ¿Qué haces ahí? No tengas miedo de mí. Yo tengo que tener miedo de ti. Podrías dispararme. En Italia todo el mundo dispara. Y hay demasiados zapatos. Zapatos italianos. Tremendo. Todos los compran, ¿por qué? Estos zapatos, diez años, ¿entiendes? No es importante. Conoces grandes historias de amor clásico. Nada de besos, nada de besos. Nada de nada, purísimas. Por eso son grandes. Los sentimientos que no se expresan, no se olvidan. Aquí, igual que en Rusia, no sé por qué, no sé. ¿Sabes? Mi italiano es malo. Oye, te voy a contar una historia. Un hombre salva a otro que se metía en un estanque pantanoso, arriesgando su propia vida. Los dos están tumbados al borde del estanque, sin aliento, exhaustos. Finalmente, el salvado le pregunta al otro: “¿Por qué? ¿Por qué lo has hecho, idiota? Yo vivo ahí dentro.” [Ríe]. “Yo vivo ahí dentro.” Se había ofendido. ¿Cómo te llamas?

—Ángela.

—Ángela. Muy bien.

—¿Estás contenta?

—¿Con qué?

—Con la vida.

—Con la vida, sí.

—Muy bien⁷.

En el guion original de *Nostalgia* (Tarkovski, 1999: 495) hay incluida una escena inmediatamente posterior a esta en la que un hombre ve la aparición de un ángel que camina hacia él en las lindes de un bosque, que, como indica Synessios (1999: 488), fue escrita y excluida de *El espejo*. Además, en el guion original la niña Ángela es un varón, responde al nombre de Marco e interactúa más con el poeta. Tarkovski, fundiendo esas dos escenas del guion original en un ejercicio sublime de sutileza y concreción narrativa y visual, elimina la escena del ángel —aventuramos que por su incoherencia con el resto del filme, casi por su vulgaridad— y funde las dos ideas en una cambiando al niño por una niña y el nombre de Marco por el de Ángela.

La progresión del monólogo, además de exteriorizar el conflicto interno que Andrei tiene consigo mismo mediante las palabras, dejando patente la imposibilidad de entendimiento entre los hombres en el mundo contingente, dimensiona un viaje del espectador desde la realidad física, mostrada mediante la puesta en escena y la situación del actor en el plano hasta la dimensión espiritual: “¿Pero, qué significa ‘pasado’, cuando para toda persona lo pasado encierra la realidad imperecedera de lo presente, de todo momento que pasa? En cierto sentido, lo pasado es mucho más real, o por lo menos más estable y duradero que lo presente. Lo presente se nos escapa y desaparece, como el agua entre las manos” (Tarkovski, 2005: 79). El presente —la puesta en escena que sigue los cánones renacentistas y occidentales— se diluye, se escapa y desaparece mediante el zoom que reproporciona a Andrei según la estética icónica ortodoxa, reflejando que la comunión o la unidad espacio-temporal podría ser posible mediante el sufrimiento⁸.

Es preciso hacer hincapié en que el ideario cinematográfico de Tarkovski se halla en conexión con el de André Bazin, como ha señalado Pérez Bowie (2008: 64-65). Bazin habla del neorrealismo y comenta en cuanto a los actores y a los rostros que “va contra las categorías tradicionales [...] de la interpretación. En su concepción clásica, que procede del teatro, el actor expresa algo, un sentimiento, una pasión, un deseo, una idea. Su actitud y su mímica permiten a los espectadores leer en su rostro como en un libro abierto” (Bazin, 1994: 347). Tarkovski, en su juventud, admiraba el cine neorrealista⁹, y comparte con él esta concepción *antiteatral* del actor; sin embargo, el neorrealismo absorbe un “anonimato de los figurantes, importancia de su ser

⁷ Extraído de la edición española en DVD de *Nostalgia*, a cargo de Llamentol SL.

⁸ La idea de la salvación mediante el sacrificio —sacrificio implica sufrimiento— sería el tema de su siguiente y última película, *Sacrificio* (1986).

⁹ “Nos enamorábamos más y más del cine. Los italianos llegaron a Moscú. [...] Nos volvíamos locos con el neorrealismo italiano” (Gordon, 2001: 38).

físico en cuanto revela algo de su ser profundo, pregnancia de los grandes temas humanistas [...] el rostro humano, humanista, tampoco actúa, es” (Aumont, 1999: 123). De esta forma, Tarkovski quiere alcanzar, mediante una concepción actoral análoga a la del neorrealismo, el rostro de lo suprasensible mediante una concepción estética icónica, acorde con su cultura y su religiosidad. La diferencia entre el cine italiano de los años cuarenta y el cine de Tarkovski es su objetivo: para el primero, el hombre; para el segundo, Dios.

La interpretación de Yankovski sigue todas las líneas marcadas por estos dos idearios. Como él mismo escribió, “Andrei era probablemente el único director de entre los que conocía al que era absolutamente inútil preguntarle sobre detalles o instrucciones específicas. Había contacto sólo cuando mostraba mi alma, utilizando no sólo los recursos del actor sino los recursos humanos” (Yankovski, 2001: 177).

5. La salvación artística

El final de *Nostalgia* puede ser interpretado de dos formas distintas según el propio director: “Debo reconocer que el plano final de *Nostalgia*, donde en medio de una catedral italiana aparece mi casa campesina rusa, es al menos parcialmente metafórico. Esta imagen tiene algo de literario. Es como un modelo del estado interior de Gorchakov, de su ruptura interior, que no le deja seguir viviendo como hasta entonces. Si se quisiera, se podría afirmar también lo contrario y decir que se trata de una nueva unidad, que funde las colinas toscanas y el pueblo ruso en un todo orgánico, inseparable, que si volviera a Rusia sería desmembrado de nuevo por la realidad” (Tarkovski, 2005: 237-238).

Esto lleva a sostener que Tarkovski logra, mediante una concepción narrativa sencilla que muestra la relación de un hombre con el ambiente, sus recuerdos, su conflicto y su muerte/salvación, el objetivo que se propone y que tiene que ver con el reflejo de la nostalgia como algo más que la simple añoranza de la patria —“¿Cómo podía alguien actuar-interpretar ésta de una forma rusa? ¿Qué requería esto? ¿Sólo los abedules?” (Yankovski, 2001: 177)—. Mediante su concepción actoral, que bebe de las ideas humanistas del neorrealismo italiano y de Bazin, y su percepción única de la puesta en escena como un elemento temporal y globalizador, Tarkovski vertebró el sentido de *Nostalgia* utilizando la escena del monólogo como piedra angular de su ideario estético: de una composición puramente occidental, basada en las perspectivas clásicas (Gombrich, 1997: 287-290), transforma el plano en una ventana hacia lo inmaterial, en un rostro del que se desprende un sufrimiento inasible que va a terminar uniéndose con Dios: el zoom lento y milimetrado hacia la faz de Andrei despoja al espectador de la realidad y lo sumerge en un estado de perspectivas nuevas, alteradas, que simbolizan por su propia composición la puerta hacia el mundo del espíritu: es la perspectiva icónica trasladada al rostro cinematográfico. Tarkovski no sólo vive ajeno a la posmodernidad —su condición posmoderna no existe y es tan solo una coincidencia temporal—, sino que utiliza medios modernos de la representación corporal y gestual, cuyo

embrión se halla en el Renacimiento y a partir del cual «la representación del rostro se habrá vuelto representación individual» (Aumont, 1999: 24), para saltar hacia un concepto diferente al rostro humano, en clave humana, conformando esa poética a medio camino entre el Occidente y el Oriente, entre el mundo y lo inasible, que se aferra al rostro como último objeto de comunicación, como último puente entre los hombres y hacia Dios; porque ¿acaso no es *Nostalgia* en sí misma una vía de comunicación que derriba los muros de los hombres, un viaje hacia el interior del rostro por encima de la palabra y de las fronteras? Poesía fílmica, en fin, que ilustra la segunda estrofa del poema de Rilke con que se abre este artículo: “Y eso es la vida. Hasta que un ayer / suba la hora más solitaria de todas, / la que sonriendo, distinta a sus hermanas, / guarde silencio en presencia de lo eterno”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques (1999). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BAECQUE, Antoine de (1989). *Andreï Tarkovski*. París: Cahiers du cinema, Collection Auteurs.
- BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- CASAS, Quim (1987). El espejo (URSS) / Nostalgia (Italia), de Andrei Tarkovski. *Dirigido por...*, nº 153 (XII/1987), pp. 66-67.
- CASSETTI, Francesco y di CHIO, Federico (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- GIANVITO, John (2006). *Andrei Tarkovski. Interviews*. Jackson: Mississippi University Press.
- GOMBRICH, Ernest H. (1997). *La Historia del Arte*. Madrid: Editorial Debate.
- GORDON, Alexander (2001). Los años de estudiante. En M. Tarkovskaya (ed.): *Acercas de Andrei Tarkovski* (pp. 29-40). Madrid: Ediciones Jaguar.
- MOLINUEVO, José Luis (2010). *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca: Archipiélagos.
- PALLASMAA, Juhani (1994). Space and Image in Andrei Tarkovsky's *Nostalgia*: Notes on a Phenomenology of Architecture, en A. Pérez Gómez y S. Parcell (eds.): *Chora 1: Intervals in the Philosophy of Architecture* (pp. 143-66). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PEYDRÓ, Guillermo G. (2013). Pervivencia del icono: La perspectiva invertida en el cine ruso contemporáneo. *Goya*, Nº 344, pp. 264-75.
- SÁNCHEZ LLANO, Rafael (2003). *Andrei Tarkovski. Vida y obra (II vols.)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- (2005). Elrand Josephson: Entre Bergman y Tarkovski, por un camino de charcos. *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 108, pp. 74-86.
- SKAKOV, Nariman (2009). The (im)posible translation of *Nostalgia*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Volume 3, Number 3, pp. 309-33.
- SYNESSIOS, Natasha (1999). Introduction to *Nostalghia*. W. Powell y N. Synessios (ed.): *Andrei Tarkovsky. Collected Screenplays* (pp. 465-69). Londres: Faber & Faber.
- TAROVSKAYA, MARINA (ed.) (2001). *Acerca de Andrei Tarkovski*. Ediciones Jaguar: Madrid.
- TARKOVSKI, Andrei (1999). *Andrei Tarkovsky Collected Screenplays*. Traducción, introducciones y notas por W. Powell y N. Synessios. Londres: Faber & Faber.
- (2005). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte y la estética cinematográfica*. Madrid. Ediciones Rialp.
- (2011). *Martirologio. Diarios*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- TEJEDA, Carlos (2010). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, 2010.
- TUROVSKAYA, Maya (1989). *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. Londres y Boston: Faber & Faber.
- YANKOVSKI, Oleg (2001). Tarkovski. Un artista verdaderamente ruso. En M. Tarkovskaya (ed.): *Acerca de Andrei Tarkovski* (pp. 175-79). Madrid: Ediciones Jaguar.
- ZAVALA, Lauro (2010). "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica". *Casa del Tiempo*, 30, pp. 60-65.