

10



Afiche del filme *Nostalgia* (Andréi Tarkovski, 1983)

La morada como revelación en *Nostalgia* de Andréi Tarkovski

Lucía Bencomo
Universidad Autónoma de Madrid
Madrid, España
luciabencomocruz@gmail.com

11

TÍTULO: La morada como revelación en *Nostalgia* de Andréi Tarkovski

Resumen: El presente texto trata sobre el exilio como generador sentido de *Nostalgia* (1983), la primera película que el director de cine ruso, Andréi Tarkovski (1932-1986), realizó fuera de su tierra natal, de cómo el estado emocional de tristeza y desarraigo que atraviesa al director, al encontrarse lejos de Rusia, se ve reflejado en los personajes y en el tratamiento de la imagen cinematográfica. El destierro se convierte en lugar para la revelación de la morada, pues, aludiendo a María Zambrano, lejos de la fuente concreta de los hechos, en lo indeterminado, los recuerdos reviven y nos habitan.

Palabras claves: exilio, desarraigo, duelo, raíces, casa, morada, ascetismo, sagrado, fe, revelación, sueño.

TITLE: The abode as revelation in *Nostalgia* by Andrei Tarkovski

Abstract: This text deals with exile as a generator of *Nostalgia* (1983), the first film that the Russian film director, Andrei Tarkovski (1932-1986), made outside his native land, about how the emotional state of sadness and uprooting that runs through the director, being far from Russia, is reflected in the characters and in the treatment of the cinematographic image. The exile becomes a place for the revelation of the dwelling, because alluding to María Zambrano, far from the concrete source of the events, in the indeterminate, memories revive and inhabit us.

Keywords: exile, uprooting, grief, roots, home, abode, asceticism, sacred, faith, revelation, dream.

La muerte de un artista no es una casualidad, sino el último acto creador que, como un haz de rayos, ilumina toda su vida. Mandelstam lo comprendió muy pronto, en la época en que escribió su artículo sobre la muerte de Skriabin. ¿Por qué se asombran de que los poetas prevean con tanta clarividencia su destino y sepan que muerte le espera?

Nadiezhda Mandelstam

Contra toda esperanza. Memorias (1970)

12

En enero de 1976 Andréi Tarkovski (1932-1986), original de Zavrasje, Rusia, es invitado a un encuentro de cineastas en Tallin. Allí el realizador italiano Tonino Guerra le propone la realización de un proyecto conjunto en Italia, se trataría de una película o de un documental para la televisión producido por la RAI.¹ En este momento, Tarkovski se encontraba dirigiendo la obra de teatro de *Hamlet* y terminando el guion para una obra cinematográfica titulada, en un principio, *Picnic*, y que daría como resultado su quinto filme, *Stalker* (1979). La idea de trasladarse para grabar en Italia durante una temporada supuso, en aquel momento una vía, una bocanada de aire fresco para el realizador ruso, cuya carrera se veía cada vez más limitada por los dirigentes del Goskinó.² Tarkovski había desarrollado sus estudios cinematográficos en el VIGK,³ coincidiendo con la época del deshielo. Un período en el que los realizadores de cine ocuparían el lugar de la vanguardia crítica tras la censura a la que anteriormente había estado sometida la creación artística. De ahí que el director recibiera gran apoyo para la producción de su primer largometraje, *La infancia de Iván* (1962). Sin embargo, la permisividad y apoyo de sus siguientes proyectos no correrían la misma suerte y su carrera cinematográfica se vería cada vez más limitada por parte de la directiva de cine de la URSS, pues el VGIK, el Curso Superior de Realización, todas las escuelas de cine y cualquier proyecto fílmico que se quisiera realizar, dependía de la aprobación del Goskinó. En la Unión Soviética no existía educación cinematográfica independiente, ni trabajadores cinematográficos al margen del Estado.

1 Radiotelevisión Italiana.

2 Comité del Estado Soviético para la Cinematografía.

3 El Instituto Estatal de Cinematografía de la Federación Rusa.

La Infancia de Iván surge de un proyecto sobre un relato de Vladímir Bogomólov, que había sido empezado por el realizador Eduard Abalov. Pero al Congreso Artístico de Mosfilm le pareció de poca calidad el resultado cinematográfico que este director había dado a la historia de Iván el Terrible. Mijaíl Romm, que había sido profesor de dirección de Tarkovski y como miembro del Consejo Artístico de la primera Unidad de Mosfilm, propuso como sustituto a Andréi.⁴ La película fue galardonada con el León de Oro en el festival de Venecia, y aunque tuvo acogida en la URSS, no gustó el discurso antibelicista y esperanzador que el director mostraba en ella. Aun así, el filme gozó de una gran distribución tras su éxito internacional. Sin embargo, su segundo filme, *Andréi Rubliov* (1966), no tendría la misma suerte, pues no fue distribuido hasta 1971, y tuvo que ser retirado del Festival de Cannes en 1967 por orden de Mosfilm. Aquí empezó el proceso de censura a todos los proyectos que Tarkovski proponía o realizaba, fruto de un cambio político en el que los neoestalinianos, enemigos de los avances que se habían constituido con el deshielo, habían asumido el poder sustituyendo la época de apertura ideológica de Jrushchov. Ahora, con Brézhnev en el poder todo se iba a complicar, no solo para Tarkovski sino también para muchos de sus compañeros, como es el renombrado caso de Serguéi Paradzhánov (1924-1990), cuya película *El color de la granada* (1971) fue censurada por las autoridades, además de pasar una larga temporada en la cárcel.

La tercera película, *Solaris* (1972), fue catalogada de segunda categoría, lo que implicaba poca distribución y exhibición limitada en salas, y a esto le siguieron desprecios mayores como ocurrió con *El Espejo* (1974) y *Stalker* (1979), lo que tampoco permitió su difusión. Es posible que la divulgación de *Stalker* se viera también limitada en su distribución al coincidir con el proceso burocrático entre Rusia e Italia para la autorización del rodaje de *Viaje a Italia* (*Nostalgia*). Al parecer, Tarkovski recibió algún tipo de chantaje en el que tendría que elegir entre la difusión de *Stalker* y el proyecto de *Nostalgia*. El mismo Tarkovski escribía en su diario:

He recibido una cantidad inmensa de cartas en las que los espectadores me dan las gracias por *El espejo*, pero, al mismo tiempo, no comprenden por qué no pueden ver la película en los cines. ¿Por qué se silencia *El*

4 Cf. Rafael Llano. *Vida y obra I* (Madrid: Mishkin, 2017): 100.

espejo? ¿Por qué la retiraron forzosamente de las pantallas? ¿Por qué no se publican los artículos que explican *El espejo*? [...] Estoy cansado de las sospechas, de las miradas de reojo y de las ofensas de nuestra jerarquía cinematográfica.⁵

A finales de 1979, tras el reciente fallecimiento de su madre, María Ivánovna, añadía:

Sólo sé una cosa: no puedo seguir viviendo como he vivido hasta ahora, trabajando muy poco, experimentando emociones negativas perpetuas que no ayudan, al contrario, destruyen la sensación de vida como totalidad, imprescindible para el trabajo aunque sea de vez en cuando. Tengo miedo de este tipo de vida. ¡No me queda tanto tiempo como para gastarlo así!⁶

Durante el período en el que Tarkovski vivió en Rusia solo había podido realizar cinco películas de los muchos proyectos que presentó a las autoridades del Comité Estatal.

14 Del 17 de julio de 1979 hasta septiembre del mismo año, Tarkovski viaja a Italia en la búsqueda de las localizaciones para *Nostalgia*. De aquí surge el mediodiámetro realizado junto a Tonino Guerra titulado *Tempo di Viaggio*, presentado al público en 1983.

El 11 de abril de 1980 Tarkovski regresa a Italia, con un visado por dos meses, para trabajar en el guion de *Nostalgia* con Tonino Guerra. Sin embargo, tras su regreso a la URSS, el 3 de agosto del mismo año, Tarkovski tendría que esperar hasta el 5 de marzo de 1982 para que Sovinfilm y la RAI llegaran a un acuerdo de firma del contrato, y así poder regresar a Italia y comenzar el rodaje de *Nostalgia*. El Goskinó puso muchos impedimentos para la realización de esta película en el extranjero. Todo el tiempo de incertidumbre, de censura y de impedimentos para poder trabajar, impuesto por parte de las autoridades de la URSS, fueron debilitando el estado de salud física y emocional del realizador ruso, a quien cada vez le invadía más y más un sentimiento de tristeza y de vacío. Hacer cine en Rusia se había vuelto cada vez más difícil. Los dirigentes del cine soviético intentaban hundir su trabajo, a pesar del éxito que tenía dentro y fuera de la URSS, mermando cual-

5 Andréi Tarkovski. *Martirologio. Diarios* (Salamanca: Sigueme, 2011): 164.

6 *Ibíd.*, 234.

quier tipo de promoción. El único motivo para que las autoridades rusas trataran a Tarkovski como un disidente era haber querido rodar sus propias películas, pensadas a través de guiones creados por él, es decir, realizar películas de autor y no las películas con temas por encargo de la cinematografía soviética.

El rodaje de *Nostalgia* tiene lugar, al fin, en el otoño de 1982. En estos casi dos años, el realizador ruso estuvo tramitando el traslado de su hijo pequeño Andréi Tarkovski (1970) y Larisa Egorkina (1938), ayudante de dirección y cónyuge, fuera de Rusia. Ambos estaban enfermos —el niño de doce años padecía una enfermedad cardíaca— y el estado de pobreza en el que vivían era cada vez peor. Sin embargo, aunque sí dieron permiso a Larisa para ir a Italia durante el montaje y rodaje de *Nostalgia*, no conseguiría que dejaran salir a su hijo de la URSS hasta el año 1986. De alguna forma, la situación de permanencia del hijo de Tarkovski en su país natal suponía una presión para que volviera a Rusia.

En 1983, durante el montaje de *Nostalgia*, Tarkovski fue requerido desde Moscú varias veces, pero él decidió no ir por miedo de que el Goskinó impidiera que terminara su película en Italia. Y una vez montado el filme, se preguntaba el director: ¿le dejarían seguir trabajando en su país de origen? Por este motivo, Tarkovski fue retrasando cada vez más la posibilidad de volver a Rusia. Tampoco entendió nunca por qué se le acusaba, en su país, de vivir y expresarse fuera de la realidad, incluso de hacer un arte aristócrata por no hacer películas de encargo. El 25 de mayo de 1983, Tarkovski escribía en su diario: «Un día muy malo. Pensamientos sombríos. Miedo... Estoy perdido... No puedo vivir ni en Rusia ni aquí...».⁷

El 10 de julio de 1984, después de haber terminado *Nostalgia*, Tarkovski anuncia oficialmente en una rueda de prensa en Milán que no regresará a la Unión Soviética.

1. *Nostalgia*

Nostalgia es una película sobre un escritor ruso, Andréi Gorchakov (personaje de ficción), que viaja a Italia buscando información sobre un personaje histórico, un compositor ucraniano del siglo XVIII,

⁷ Tarkovski. *Martirologio...*, 486.

Maxim Berezovski (en la ficción Pavel Sosnovski). Este músico había residido en Italia para la adquisición de conocimientos musicales, pero luego regresó a Rusia por no poder soportar la nostalgia de su tierra natal. Tras su regreso, Berezovski, comenzó a trabajar como siervo para el conde Razumovski quien, al descubrir el romance entre el compositor y una actriz-sierva, viola y deporta a la joven a Siberia. Después de estos hechos trágicos Berezovski decide poner fin a su propia vida ahorcándose.⁸

Esta historia aparecerá desde el principio del filme como relato premonitorio que de alguna manera guiará el sino de Gorchakov, quien se siente extraño, incomprendido y triste al encontrarse lejos de Rusia y de su familia. Durante su estancia en Italia conocerá a un hombre llamado Domenico que supuestamente conoce la historia de este antiguo compositor. Este hombre solitario es un profesor de matemáticas retirado, descreído del mundo racional y desengañado del saber científico, conocido por haber encerrado a su familia durante siete años a la espera de un supuesto final del mundo, imaginado por él mismo. La figura de Domenico encarna a la del *yurodivy* o loco de Dios, personaje de la piedad bizantina y rusa. En Occidente a esta personalidad se le denominaba 'santo estrafalario'. Fue en Rusia donde esta figura de santo demente alcanzó su máxima difusión, en el siglo XV. En aquel momento, la locura era una vía para manifestar opiniones a través del silencio o de acciones simbólicas haciendo patente la inanidad del mundo con respecto a la fe.⁹

Las vidas de estos dos personajes se cruzarán en el filme por un motivo, la nostalgia por un mundo que se disuelve: Domenico había perdido a su familia tras haber sido esta rescatada de sus siete años de encierro y Gorchakov empezaba a experimentar la tristeza de estar lejos de los suyos y de su país natal, incomprendido, como también se encontraba Domenico, en su locura. Ambos comparten una visión sagrada de la vida en un mundo desacralizado, donde sus acciones y forma de percibir la vida, a los ojos de la vacua humanidad, están fuera de lugar. Los dos, aunque por motivos diferentes, son para la sociedad *outsiders*. De hecho, Domenico propone a Gorchakov realizar por él un

8 Cf. *Ibid.*, 274.

9 Cf. Dimitri Chizhevski. *La Santa Rusia. Historia del espíritu ruso* (Madrid: Alianza editorial, 1967): 174-175.

acto ritual, con el que Gorchakov se comprometerá, pero de esto hablaremos más adelante.

A raíz de su viaje a Italia, el escritor Gorchakov empezará a experimentar una suerte de realidad psicológica con respecto a los recuerdos de su casa rusa, de las personas queridas, que se hará presente durante la película a través de los sueños y de estados de vigilia.

La palabra 'nostalgia' en la lengua eslava tiene una connotación diferente a la traducción que de ella se puede hacer en castellano. El propio Tarkovski lo explicaba así:

Me refiero a esta palabra en su sentido ruso, es decir una enfermedad letal. Quise mostrar rasgos psicológicos típicamente rusos, en la tradición de Dostoievski. El término ruso es difícil de traducir: podría ser compasión, pero es incluso más difícil que eso. Es identificarse con el sufrimiento de otro hombre, de una manera apasionada.¹⁰

La nostalgia es el sentimiento de quien, viéndose cada minuto lejos de casa y de los que ama, es consciente de depender de su propio pasado de un modo inexorable, insidioso, tan difícil de sobrellevar como si fuera una enfermedad.¹¹

17

La película comienza con un plano fijo en blanco y negro de un paisaje de campo ruso colmado de niebla, donde los personajes, en este caso la familia de Gorchakov, irán introduciéndose poco a poco en el encuadre. Al principio, todos dan la espalda al espectador, para luego situarse frontalmente ante la pantalla, como si se tratase de la vieja foto de familia. No sería extraño pensar que esta primera imagen está directamente conectada con la vivencia de Tarkovski en aquel momento, por la lejanía de la familia y de su país natal, con sus sueños recurrentes ante la incertidumbre de su futuro, el miedo a perder a sus seres queridos y el hecho de no poder volver a Rusia. El comienzo del filme, pues, avisa al espectador de un desplazamiento, de un viaje de la consciencia diurna a las sombras de la noche, hacia la consciencia de los sueños. Y precisamente, en palabras de María Zambrano: «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...».¹²

10 Andréi Tarkovski. *Narraciones para cine* (Madrid: Mardulce, 2018): 20.

11 Andréi Tarkovski. *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Rialp, 2015): 206-207.

12 María Zambrano. *Los sueños y tiempo* (Madrid: Siruela, 2006): 16.

2. La casa

Las obras fílmicas de Tarkovski están conectadas profundamente con el tema de la casa, con la morada materna-familiar, desde la primera película hasta la última. Esto lo podemos observar, sobre todo, en *El espejo*, *Nostalgia* y *Sacrificio*, su última obra.

En todas mis películas me ha resultado importante el tema de mis raíces, de mis lazos con la casa de mis padres, con la niñez, la patria, la tierra. De forma necesaria tenía que subrayar mi pertenencia a una tradición y a una cultura concretas, a un determinado círculo de personas e ideas.¹³

18

Recordemos la casa de Yurévets (Zavrasje) junto al Volga, donde vivió Tarkovski con su hermana y su madre durante la II Guerra Mundial y la que se reconstruiría para rodar *El espejo* en el mismo terreno en el que la casa había estado situada. La casa que se representa en esta película es aún mucho más tangible, más cercana, la luz es palpable. Me atrevería a decir que, después de ver *El espejo*, se tiene la sensación de haber estado allí, de haber habitado aquel lugar. Tal vez, se deba al hecho de haber sido rodada en su antiguo emplazamiento, a su fiel reconstrucción, pero me atrevería a decir que, más bien, esto ocurre por la presencia real de la madre en el rodaje del filme y por el hecho de estar aún en Rusia. Sin embargo, la casa que aparece en *Nostalgia*, en comparación a esta, tiene una presencia opaca, aparece en niebla, se intuye, pero no la podemos tocar. La vivencia que de ella tenemos es escurridiza, fantasmática, etérea, como si al frotarnos los ojos fuese a desaparecer. La materialidad que observamos en la película italiana sobre la casa solo es palpable en las ruinas de la casa de Domenico y en los restos de la terma. ¿Y es que, acaso, el hogar de *Nostalgia* existe? En cualquier caso, es la presencia de un mundo sin asimiento. La visión en ruinas de quien se encuentra fuera de su tierra, extrapolado de su entorno. Es como le sucedía a Tarkovski, en el momento de rodaje de esta película, por primera vez viviendo en un país que no era el suyo, lejos de su familia, sin saber si volvería a verla, y el gran vacío que había dejado en él la reciente muerte de su madre. No es de extrañar, entonces, que, en estas circunstancias, la

13 Tarkovski. *Esculpir...*, 216.

casa se muestre así, como una alucinación que emerge del deseo de volver a aquello que tal vez sea irrecuperable.

Quando volvías solo, siguiendo la senda en un velo de lluvia, la casa parecía elevarse sobre la más diáfana de las gasas, una gasa tejida por un aliento emitida por ti. Y pensabas entonces que la casa [...] no existía tal vez, que quizá no había existido nunca, que no era más que una imaginación creada por tu aliento y que tú la habías emitido, podías con un aliento semejante, reducirla a la nada.¹⁴

A lo largo del filme, el protagonista, adentrado en el mundo del inconsciente, nos llevará a su casa rusa, y los mismos personajes del comienzo ahora nos mostrarán sus rostros. Las figuras que aparecen y la *dacha* (casa de campo rusa) son un paralelismo de la familia de Tarkovski y su casa de Miasnoye en las afueras de Moscú. En el *making-of* de *Sacrificio*, codirigido por Andréi Tarkovski y Michal Leszczykowski, la propia Larisa Tarkovskaia¹⁵ nos habla de la importancia de aquella casa para el cineasta, de lo emotivo, de cómo encontraron aquella casa en el año 1970. Tarkovski, en su exilio, soñaría con este hogar de forma recurrente, como producto del miedo y la incertidumbre de no saber si podría regresar a su país natal. Es muy significativo, también, que la casa de Gorchakov, que en un principio se tenía que haber rodado en Rusia, tuviera que hacerse en Italia, exactamente su localización estaba fijada en Tuchkov, algo que era importante para la realización de la película. Sin embargo, esta posibilidad se vio truncada por las malas relaciones que tenía Tarkovski en este momento con las autoridades de la URSS.

Después de varias semanas de viaje por Italia, Tarkovski, decide finalmente que esta película se emplazaría en un pueblo de la Toscana llamado Bagno Vignoni. Fueron varios los motivos que le llevaron a elegir este emplazamiento; por un lado, el estado ruinoso y el efecto de la pátina del tiempo que se había posado sobre los edificios de este pueblo medieval; y también, sobre todo, que en la terma central que se encuentra allí, en la que es muy común encontrar vapor, se había bañado Santa Catalina de Siena cuando era pequeña. Todos estos argumentos dotaron a este enclave de un halo especial en esta relación de una tierra que bebía aún de lo sagrado. En todo momento, Tarkovski

14 Gastón Bachelard. *La poética del espacio* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983): 68.

15 Larisa Egorkina.

quiso desentenderse de cualquier impresión con la imagen de postal turística que se estaba haciendo de Italia en aquellos años. *Nostalgia* fue rodada en otoño, y sus planos están llenos de lluvia y bruma.

La casa no solo aparecerá representada en las visiones oníricas del escritor ruso, sino que simbólicamente también lo estará en la casa de Domenico —una estancia en avanzado estado de deterioro a punto de ser absorbida por la tierra y ahogada por el agua de las goteras—, en definitiva, una morada a punto de desaparecer, como lo es la casa de las ensoñaciones de Gorchakov. En ella se observan vestigios de un tiempo pasado, el naufragio de la casa familiar, donde paredes, muebles, ventanas, cortinas, etc., se sitúan en el espacio como *muebles en el valle*:

Los muebles domésticos, objetos por esencia familiares, láricos emblemas del hogar y de la protección han sido desplazados: ya no tienen su propio lugar en el tiempo presente, en adelante estarán en un vacuum que remite al vacuum de la modernidad.¹⁶

20

Pero esta visión de la casa como lugar en ruinas y a punto de desaparecer también se expresa en la terma de Santa Catalina y en la Abadía de San Galgano. En estas edificaciones se muestra la ausencia de un tiempo pasado, como esqueletos de aquello que hubo, restos de estructuras que van tornando en formas abstractas para perderse en el emplazamiento como espacialidad sin contornos. La terma alberga en su interior objetos que han sido arrojados allí por la gente durante el paso del tiempo. Objetos que, escondidos en la profundidad del agua, como si se tratara de un sótano, se guardan ahora allí en el abismo de las aguas. Y la Abadía de San Galgano, cuyas columnas góticas miran al cielo como clamando salvación en su imparables corrupción temporal.

3. Un acto de fe

En otros tiempos iba mucha gente de promesa
al puente de las candelas a implorar gracia divina.
[...] Había entonces que cruzar el puente hasta la cruz del molino
con una candela encendida y cuidado de que no se apagara.

¹⁶ Jean Clair. *Malincolia*. (Madrid: Visor, 1999): 129. Idea vinculada a "El tema de los Muebles en el Valle" de De Chirico y la pintura metafísica.

Pero venía viento, un airecillo fino que bajaba
de las montañas y a las manos les costaba lo suyo
cubrir la llama y, ¡hala!, vuelta a empezar,
y así una y otra vez, un mes, un año...
[...] la gente fue abandonando
aquella devoción y ahora ya no va nadie.¹⁷

El ascetismo de ambos personajes, Domenico y Gorchakov, será una vía de resistencia ante el desarraigo, ante el extrañamiento y el sentimiento de duelo de quien se encuentra lejos de sus raíces, fuera de la sociedad y en un estado marginal. Las repuestas simplistas y los convencionalismos de los otros personajes del filme, acogidas en el seno de una cultura pragmática, no dan lugar a la interrogación y a la escucha de las preguntas existenciales que aún surgen en ellos. El devenir de los personajes principales en busca de un sentido último, en la vacuidad de este mundo, es representado en la película a través del recorrido de espacios sagrados y los actos que en ellos ocurrirán. La personalidad de los sujetos tarkovskianos es de antihéroe, son personas en crisis, vulnerables, débiles. El mismo Tarkovski en su obra escrita *Esculpir en el tiempo* afirmó varias veces que no le interesaban las personalidades heroicas y fuertes, por las que las emociones no pasan, del tipo de comportamiento agresivo frente a otras personas y ante el mundo, típicas de un hacer patriarcal que intenta subyugar su entorno. Por el contrario, Tarkovski se interesa por los personajes 'vulnerables' que demuestran que la vida es un camino lleno de dudas y de pocas certidumbres. Personalidades que no se muestran dueñas de sus vidas sino servidoras del destino. Esta identidad la podemos observar ya en el protagonista de su primer largometraje *La infancia de Iván*, como corroboró Sartre, quien se separaba también del modelo de 'personaje heroico' canonizado por el realismo socialista.

Tanto Domenico como Gorchakov deambulan, transitan por espacios desacralizados, pero que aún guardan relación con lo sagrado, como si se tratara del mitema órfico en la bajada de Orfeo al Hades, y la relación que este viaje tiene con el camino iniciático que ha de llevar todo poeta en busca del sentido de la existencia:

17 Rafael Llano. *Andréi Tarkovski. Vida y obra II* (Madrid: Mishkin, 2017): 1020. *Canto decimosexto*, Poema de Tonino Guerra.

Descenso que a veces se traduce en una caída en los propios infiernos de la angustia para llegar al conocimiento último, sin embargo, este sacrificio no está exento [...] del lado más doloroso de la vida, de las experiencias sin límites, del horror, así su canto se convierte en elegía por las cosas muertas, pero también su intento de rescate salvador es un testimonio terrible de las simas del sufrimiento humano: degradación y purificación que llevan a esa sabiduría que al fin y al cabo el mismo rito místico confiere.¹⁸

Situarse en un espacio sagrado hace que conectemos con la existencia, con una realidad de la misma que poco tiene que ver con la que comúnmente vivenciamos, por eso considero las traslaciones de Gorchakov y Domenico por estos lugares, una ascesis contra la vida desacralizada, contra el desarraigo. En palabras de Mircea Eliade: «La experiencia del espacio sagrado hace posible la fundación del mundo: allí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo vuelve a la existencia».¹⁹

22

Una vez, introducidos en la lógica espiritual, que para ellos opera como un lugar de resistencia ante la trivialidad de la vida profana, ambos protagonistas desarrollarán paralelamente dos acciones sagradas. Pues, estos individuos escindidos del pragmatismo neoliberal son capaces de meditar, de llevar a cabo un ritual para redimir el vacío en el que se sitúa la humanidad. Un yo aislado del tú es una ficción desde la experiencia contemplativa, pues en ella se vivencia la hermandad esencial y la conexión con todos los seres humanos.²⁰ Así, pues, Domenico se quemará a lo bonzo en una plaza pública en Roma, después de dar un discurso sobre la inanidad del mundo contemporáneo ante la pérdida de valores humanos y la conciencia mística de la vida.

Para que la humanidad avance y no se distraiga al borde del abismo, debemos darnos la mano los así llamados sanos y los presuntos dementes. ¡Eh, "sanos"! ¿Qué significa para ustedes la sanidad? [...] Los "sanos" llevaron al mundo al borde de la catástrofe.²¹

18 Francisco Soriano. *Poetas órficos* (Madrid: Huerga y Fierro editores, 2004): 16.

19 Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós, 2015): 51.

20 Cf. Mónica Cavallé. "Contemplación y compromiso. Una aproximación no dualista", en *La experiencia contemplativa. En la mística, la filosofía y el arte*, VVAA (Barcelona: Kairós, 2016): 96.

21 Andréi Tarkovski. *Narraciones para cine* (Madrid: Mardulce, 2018): 289. Discurso de Domenico, extraído del guion de *Nostalgia*.

Acto seguido, al enterarse de la obra de Domenico, Gorchakov cancela el viaje de vuelta a Rusia, para culminar el ritual que este le había encomendado. El poeta atravesará la terma vacía, portando entre sus manos la vela encendida, de una punta hasta la otra. Cuando después de varios intentos, consigue llevar la candela prendida a la otra punta de la piscina, ante la culminación del ritual la imagen de su hijo se le manifiesta, después Gorchakov muere. Pero, ¿por un infarto o simplemente de tristeza? Ya desde el comienzo del filme se intuye que el poeta está enfermo, pero ¿esa enfermedad no es acaso una enfermedad del alma?, la nostalgia rusa. Y, ¿no es, también, la terma vacía, como gruta, la misma herida, la hendidura que se muestra al comienzo de la película en el vientre de la Virgen del cuadro de *La Madonna del Parto*?,²² ese lugar definido por María Zambrano como la «llamada amorosa», que se revela a quien se encuentra en extrañamiento consigo mismo y con su entorno.

Un espacio, extraño, distinto, un espacio a punto de crearse, de abrirse: en realidad un abrirse de corazón, del "centro", y, aunque no le corresponde al corazón sino al pensamiento, el corazón lo va creando constantemente. La profundidad es así el espacio que sentimos crearse por la acción de algo que está a punto de traicionar su ser para ofrecerlo en una entrega suprema, como lo es toda entrega de aquello que no se tiene primariamente y adquiere para entregarlo a quien sólo así puede ir a quien lo llama.²³

23

Se abre ante nosotros el plano final de la película, en el que vemos al poeta recostado en la tierra húmeda de las ruinas de la abadía de San Galgano. Detrás de él, a la altura de la parte central de la antigua nave gótica, está ahora su casa rusa, los abedules y la niebla. Junto a él yace su perro y frente a ambos una charca en la que a modo de espejo se refleja la imagen estática de las dos figuras. Dentro de la abadía está nevando, como acto hierofánico de la manifestación del cielo en la tierra. Tal vez estemos acudiendo a una ensoñación de Gorchakov, o puede que sea la imagen que se revela en su muerte en el viaje de abandono

22 La obra pictórica de *La Madonna del Parto* de Piero de la Francesca aparece en la segunda secuencia de la película.

23 Chantal Maillard. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. (Barcelona: Anthropos, 1992): 37.

del cuerpo. En esa travesía el perro tendría simbólicamente el papel de velador, de acompañante del muerto en su viaje nocturno por el mar, aunque a su vez es también símbolo materno y de resurrección. La cámara va abriendo el plano en un *travelling* de retroceso y vemos a las figuras estáticas desaparecer detrás de la nieve, tal vez porque el poeta ya ha regresado a su casa rusa, reencontrándose con su morada en el mismo centro del esqueleto de la abadía. En palabras de María Zambrano:

El exilio es lugar privilegiado para que la patria se descubra, para que ella misma descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla [...] Cuando ya se sabe sin ella, sin padecer alguno, cuando ya no recibe nada, nada de la patria, entonces se le aparece.²⁴

4. Presagio de un viaje sin regreso

¿Cómo iba a imaginar que durante el rodaje de *Nostalgia* que aquel estado de tristeza aplastante y sin salida, que marca toda la película, podría alguna vez ser el destino de mi propia vida? ¿Cómo iba a imaginar que yo mismo, hasta el final de mis días, tendría que sufrir esa misma grave enfermedad?²⁵

24

Cuando Andréi Tarkovski visiona por primera vez el material de la película, entonces, es consciente de que lo que se había reflejado allí, no solo era el sentimiento de nostalgia que empaña al personaje de Gorchakov, sino también cómo se expresaba este estado emocional en la luz y el color de la imagen. El sentimiento de tristeza que rodea al personaje del poeta sería el mismo que atravesaba a Tarkovski en aquel momento. Este estado mental en el que se encontraba el realizador será el que cristalizará en la psicología del protagonista de la película, Andréi Gorchakov. Pero es posible que este devenir viniera ya marcado desde la realización de *El espejo*, pues, tras esta obra Tarkovski quiso hacer películas más autobiográficas, y esto suponía situar en estadios igualados arte y vida, entregarse al destino de la obra.

Cuando comencé a trabajar en *El espejo*, me venía una y otra vez esta reflexión a la cabeza: una película de verdad, en la que uno se entrega en

24 María Zambrano. *El exilio como patria* (Barcelona: Anthropos, 2014): 43.

25 Tarkovski. *Esculpir...*, 224.

serio en su tarea no es un trabajo más, sino que es en cualquier caso un acto humano, que condiciona tu destino. En esta película, por primera vez, me había decidido a hablar de forma inmediata y sin reserva alguna de lo que para mí es lo más importante, lo más querido, lo más íntimo.²⁶

Y esto es así, hasta tal punto que algunas de las cosas que ocurrieron en la ficción de sus películas se darían en su vida posteriormente como si se tratara de vaticinios. Pues la muerte de Gorchakov y su imposibilidad de volver a Rusia se convertiría posteriormente en la realidad de su vida, y también, la enfermedad que idea en el guion de *Sacrificio* para Alexander, el protagonista, sería la misma que padecería él al terminar el rodaje de esta, su última película.

En *Nostalgia* se refleja el estado depresivo de su autor, de tristeza empañada en vaho, que surge en un medio hostil, el sentimiento de inquietud que se genera en lo desconocido, de pérdida y de fracaso, envuelto en agua en estado gaseoso, vapor que difumina las orillas, el horizonte. Un cosmos que se desdibuja abrazado por espacios silentes. Un mundo incomprensible, pero en el que hay que sobrevivir. En este lugar en el que acecha la muerte es la circunstancia donde surge la pregunta existencial del 'ser', pues en palabras de Zambrano: «En mi exilio, como en todos los exilios de verdad, hay algo sacro, algo inefable que necesita ser revelado, manifestado».²⁷

Qué decir queda que el sino que Tarkovski marcó en la vida de Gorchakov de alguna forma se convertiría en el suyo propio, al no poder regresar a Rusia para su muerte. Así se cierra el círculo, de manera intuitiva, pues me atrevo a decir que, a modo de presagio, Tarkovski ya sabía que no podría regresar a su tierra. Durante estos cinco años que vivió fuera de Rusia, solo se permitió a Larisa, su esposa, salir de la Unión Soviética, y no volvió a reencontrarse con su hijo hasta meses antes de su muerte, debida a un cáncer de pulmón. Andréi Tarkovski fallece en el exilio, en París el 29 de diciembre de 1986, después de haber terminado de montar su último filme, *Sacrificio*. De acuerdo con su testamento, fue enterrado en el cementerio ruso-ortodoxo de Sainte-Geneviève-des-Bois, cerca de París, donde descansa junto a los restos de Larisa Tarkovskaia, fallecida el 19 de febrero de 1998.

26 *Ibid.*, 163.

27 *Ibid.*, 38.

He tenido un sueño triste y terrible. Otra vez he visto un lago del norte (según me parece) en alguna parte de Rusia y a la hora del alba. En la orilla opuesta había dos monasterios ortodoxos, con unas iglesias y unas paredes de una belleza extraordinaria. ¡Y me puse tan triste! ¡Y qué dolor!²⁸

Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Carrera, Pilar. *Andrei Tarkovski. La imagen total*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Chizhevski, Dimitri. *La Santa Rusia. Historia del espíritu ruso*. Madrid: Alianza editorial, 1967.
- Clair, Jean. *Malincolia*, Madrid: Visor, 1999.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2015.
- Gianvito, John. *Andrei Tarkovski Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2006.
- Llano, Rafael. *Andréi Tarkovski. Vida y obra I*. Madrid: Mishkin, 2017.
- . *Andréi Tarkovski. Vida y obra II*. Madrid: Mishkin, 2017.
- Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Mouriño, José Manuel. *Andréi Tarkovski y 'El espejo'*. Estudio de un sueño. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Soriano, Francisco. *Poetas órficos*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2004.
- Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2015.
- . *Atrapad la vida*. Madrid: Errata naturae, 2018.
- . *Martirologio. Diarios*. Salamanca: Sígueme, 2011.
- . *Narraciones para cine*. Madrid: Mardulce, 2018.
- Tejeda, Carlos. *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Turovskaia, Maya. *Tarkovsky. Cinema as Poetry*. Londres: Faber & Faber, 1989.
- VVAA. *Acerca de Andréi Tarkovski*. Madrid: Jaguar, 2001.
- VVAA. *La experiencia contemplativa. En la mística, la filosofía y el arte*. Barcelona: Kairós, 2016.
- Zambrano, María. *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- . *Los sueños y tiempo*. Madrid: Siruela, 2006.

²⁸ Tarkovski. *Martirologio...*, 436.