

ARQUITECTURA

y

ANDREI TARKOVSKI

Trabajo Final de Grado

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia



AUTOR:

BORJA ARACIL TARÍN

TUTORA:

VICTORIA E. BONET SOLVES

Andrei Tarkovski alababa el espacio arquitectónico dotándolo de un carácter único. La figura del director ruso recuerda a la de los artistas románticos del s. XIX. El movimiento romántico nació en un momento de crisis, al igual que el cine de Tarkovski nace en una época donde los grandes movimientos han desaparecido y la humanidad es más materialista y pragmática que nunca. La profunda lectura que se obtiene de las películas de Tarkovski también llega a la situación del arquitecto hoy en día, perdido entre lo técnico y lo artístico, lo material y lo espiritual. La labor de este oficio se basa en el equilibrio de ambas partes, pero cuando lo espiritual y lo artístico se olvidan, todo se tambalea.

Palabras clave: Tarkovski, Romanticismo, artista, ruina, espacio

RESUMEN

Andrei Tarkovski lloava l'espai arquitectònic dotant-lo d'un caràcter únic. La figura del director rus recorda als artistes romàntics del s. XIX. El moviment romàntic va nàixer en un moment de crisi, així com el cine de Tarkovski naix en una época on els grans moviments han desaparegut i la humanitat és més materialista i pragmàtica que mai. La profunda lectura que s'obté de les pel·lícules de Tarkovski també arriba a la situació de l'arquitecte hui en dia, perdut entre allò tècnic i allò artístic, allò material i allò espiritual. La labor d'aquest ofici es basa en l'equilibri d'ambdues parts, però quan allò espiritual i allò artístic s'obliden, tot trontolleja.

Paraules clau: Tarkovski, Romanticisme, artista, ruïna, espai

RESUM

Andrei Tarkovsky praised the architectural space providing a unique nature. The leading figure of the Russian director reminds us of the romantic artists at the 19th century. The Romantic Movement was born in a critical moment, as well as Tarkovsky's film was born in a period where leads movements were gone and humanity was much more materialistic and pragmatic than ever. The deepest interpretation that there is obtained from Tarkovsky's films has similarities with the current situation of the architect. We are lost between technical and artistic, materialism and spirituality. The task of this profession is the harmony between the two sides, but when spirituality and artistic are forgotten, everything falls apart.

Key words: Tarkovsky, Romanticism, artist, ruin, space

SUMMARY

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
BIOGRAFÍA	13
EL DIRECTOR ROMÁNTICO	19
STALKER Y LA RUINA INDUSTRIAL	27
Un futuro ruinoso	30
El espacio interior	37
NOSTALGHIA Y EL TRIUNFO DE LA RUINA	41
El milagro de la <i>Madonna del Parto</i>	44
Entre las brumas de Bagno Vignoni	46
Un viaje onírico a San Galgano	50
Campidoglio en llamas	52
El espacio interior	55
CONCLUSIÓN	61
BIBLIOGRAFÍA	65
ANEXO DE IMÁGENES	69



INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Fin de Grado titulado “Arquitectura y Andrei Tarkovski” tiene como objeto relacionar la obra fílmica de Andrei Tarkovski desde una perspectiva arquitectónica. Mientras se va conociendo la figura de este director ruso se irán enlazando sus ideas con el movimiento del Romanticismo del S. XIX y por ende a una de sus expresiones más arquitectónicas, la ruina. Analizando más en profundidad dos de sus películas, se verá como el uso de la ruina y de los espacios arquitectónicos en el cine de Tarkovski van más allá que el puro lugar donde los personajes interactúan. La arquitectura es un personaje más que nos habla de los sentimientos humanos más profundos y cómo ésta nos ayuda a materializarlos.

El principal objetivo de este TFG es la relación de los espacios que el director idea en sus películas con los principios del Romanticismo. Andrei Tarkovski era un artista muy introspectivo y aunque nació en una época posterior a dicho movimiento, guarda muchas similitudes con los artistas románticos. Conocer sus ideas más importantes y como estas afectan al modo particular que tiene al concebir sus películas y su escenografía será uno de los puntos clave que se irá desarrollando. La decadencia que muestra en sus obras es una muestra del interior del espíritu humano; la honda reflexión de sus films se materializa de algún modo en los espacios que rodean a los personajes dotándolos de una mayor profundidad de lo que aparentemente tienen. Los pensamientos de Tarkovski dirán como el espacio tienen esa importancia tan esencial.

La idea surgió de la búsqueda de aunar dos artes que no se las suele relacionar directamente pero que están muy ligadas, la arquitectura y el cine. La elección del director se barajó entre otros autores notables de su época, entre los que se

[Fig. 1] Pag. Anterior. Plano de El escritor en *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

encontraban Ingmar Bergman, Stanley Kubrick, Luis Buñuel o Alain Robbe-Grillet. Sin embargo al ahondar un poco en la vida y en la obra de Tarkovski, se conoce a un artista que va mucho más allá del cine. Su mensaje se convierte en universal y sus películas, de una bella espacialidad, no dejan indiferente a nadie. Su elección, fue inevitable pues permitía relacionar al director Andrei Tarkovski con el movimiento romántico y aportar un nuevo punto de vista a la figura del director ruso.

La idea de relacionar el movimiento del Romanticismo con el cine nace de un cúmulo de casualidades. Una serie de fortuitas coincidencias que ya no se pueden poner en orden cronológico, pero hay un punto en que los ideales que desprende Andrei Tarkovski se asemejan tanto al Romanticismo que parece necesario, desde un punto de vista arquitectónico, relacionarlo y ver que semejanzas hay entre el autor y el movimiento. El punto clave fue al observar la cantidad de edificios en ruinas y el deterioro que la escenografía presentaba en el film. Al comprender la admiración mutua que tenían los románticos y Tarkovski ante lo ruinoso, todo empezó a unirse y empezó a profundizarse en esa relación. El trabajo parte de esta premisa para poder después ahondar en temas como la espacialidad de los films seleccionados y en la visión que el director ruso tiene a la hora de escoger los espacios para sus obras.

La filmografía de Andrei Tarkovski es reducida, sólo realizó siete películas en toda su trayectoria profesional, por lo tanto elegir alguna obra para su estudio se antoja en principio sencillo. Sin embargo, todas reúnen las características necesarias tanto para hablar de arquitectura como para relacionar las ideas románticas. Así pues, la elección final de los dos films, *Stalker* y *Nostalghia* se realizaron en base en dos criterios; el primer criterio era que estaban muy cercanas en el tiempo. La filmografía de Tarkovski, aunque corta se dilata mucho en el tiempo, para poder tener un trabajo más coherente se pensó que lo correcto era elegir dos películas que se sucedieran cronológicamente, como es el caso. El segundo criterio era que tocaran temáticas diferentes pero con un nexo en común, al visionar las películas se ve que el nexo común y con el que además tiene una estrecha relación con el Romanticismo, es la ruina. La ruina parece tanto en *Stalker* como en *Nostalghia*, en la primera es una ruina industrial. Mientras que en la segunda la ruina, al rodarse en Italia, es más antigua, lo que se vincula más estrechamente con el movimiento Romántico.

El TFG se divide en cuatro capítulos. El primero versa sobre la biografía de Andrei Tarkovski, donde se proporcionará información relevante para conocer mejor la figura del director ruso, el segundo capítulo trata las ideas románticas en relación con las ideas de Tarkovski que él mismo aplica en sus películas. En este apartado se seleccionan las dos películas que se consideran importantes dentro de las ideas principales del TFG, *Stalker* y *Nostalghia*. Por tanto, los dos últimos capítulos se centrarán en dichos films, tratando su argumento e información técnica para posteriormente conocer el tema espacial de los aspectos más destacados de ambas obras.

La metodología empleada para la búsqueda de información y posterior puesta en orden se ha basado en tres niveles distintos. El primero de ellos ha sido visionar las películas y analizar tomando notas detalladas de acontecimientos importantes dentro del film y estudiando los espacios y cómo el director hace uso de ellos. El segundo nivel ha consistido de la obtención de libros que tratan sobre Tarkovski o que el mismo director ha escrito, como es el caso de *Esculpir en el tiempo*. También se han consultado libros en relación con el movimiento del Romanticismo para profundizar en sus principios y poder hacer un análisis más completo. El tercer y último nivel es la recolección de información en Internet, desde varios blogs que analizan en profundidad las películas de Tarkovski o artículos sobre edificios específicos de la película hasta la búsqueda de acontecimientos importantes que afectan directamente a la figura del director ruso. El objetivo era conocer lo máximo posible sobre todos los apartados que se iban a tratar previamente en el TFG para después ordenarlos y estructurar un discurso claro y conciso.

Finalmente, el apartado de Conclusiones recogerá un breve texto donde se ordenarán todas las ideas del TFG y se dará un punto de vista más subjetivo a la obra de Andrei Tarkovski desde una perspectiva arquitectónica.



MÁS ALLÁ DEL CINE

Breve pincelada sobre Andrei Tarkovski

BIOGRAFIA

Andrei Tarkovski nace en Zaurazhie, Oblast de Ivánovo (Rusia) el 4 de abril de 1932. Su padre fue Arseni Tarkovski (1907-1989), uno de los poetas rusos más importantes de todo el siglo XX y su madre Maria Ivanova Vishnyakova, que conoció a su marido en la universidad. En 1941 sus padres se separaron, criándose así con su madre, su abuela y su hermana. Esta influencia femenina en su educación fue relevante en su trabajo artístico.¹

Su infancia transcurrió en el campo, alejado de la violencia de la Segunda Guerra Mundial pero sin escapar a la miseria que ésta trajo consigo. En su juventud, su madre decidió mandarlo a trabajar durante un año a Siberia para apartarlo de las malas compañías con las que Tarkovski iba. Después se instaló en Moscú para estudiar música, pintura, escultura y lenguas orientales antes de interesarse por el cine.

Estos estudios previos le hacen sopesar seriamente dedicarse a ser compositor, pero finalmente decide estudiar cine. Ingresa en 1954 en la aclamada Escuela de Cine VGIK (Instituto Estatal de Cinematografía Ruso) una de las más antiguas de Europa. Conoció allí a quienes serían sus mejores amigos y compañeros de clase como Serguei Paradzhánov (1924-1990) y Mijail Vartánov (1937-2009). Ambos eran también cineastas rusos, del cual destaca Paradzhánov, conocido por sus obras *Sombras de los ancestros olvidados* (*Tini zabutykh predkiv*, 1964) y *El color de las granadas* (*Sayat Nová*, 1969).

Durante sus años de estudiante en el VGIK, realizó varios cortometrajes como parte del programa de estudio. Uno de ellos se inspiró en el relato de Ernest Hemingway, *The Killers* (1956). En 1961, termina los estudios con la realización del

[Fig. 2] Pag. Anterior. Andrei Tarkovski junto a Sven Nykvist y Daniel Bergman, rodando *Sacrificio* (Andrei Tarkovski, 1986)

1. *Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij* (Andrei Tarkovski: *Un poeta en el cine*. Dir. Donatella Baglivo) CIAK. 1984.



[Fig. 3] Arseni Tarkovski con su hijo Andrei.



[Fig. 4] Plano de El beso en *La infancia de Iván* (Andrei Tarkovski, 1962)

2. TEJEDA, C. (2010) *Andrei Tarkovski* Madrid: Cátedra. p. 251.

3. *Ibídem* p. 34.

4. TARKOVSKI, A. (1988) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp. p. 49.

5. BIOGRAFÍAS Y VIDAS (2004-2016).

Nikita Jruschov <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jruschov.htm> [Consulta: 14 de julio de 2016]

Leonid Brezhnev <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brezhnev.htm> [Consulta: 14 de julio de 2016]

mediometraje *El violín y la apisonadora* (*Katok i skripka*). En estos años conoció a su primera esposa, la actriz Irma Rauh (1938) que también estudiaba junto al director y sus compañeros. En 1958 contrajeron matrimonio y en 1962 nació el primer y único hijo de la pareja, Arseni Tarkovski.

En 1962, el Consejo de Mosafilm no está satisfecho con la película que está dirigiendo Eduard Abalov (1927–1987). El film es una adaptación del relato de Vladimir Bogomólov (1926-2003) *Iván* (*Иван*, 1957), un escritor soviético contemporáneo a Tarkovski. El Consejo, en el cual hay un antiguo profesor del VGIK, decide otorgar la dirección de la cinta a un recién graduado Tarkovski. El joven director acepta no sin antes manifestar algunas condiciones como reescribir el guion.² El film titulado *La infancia de Iván* (*Ivánovo detstvo*) narra la historia de Iván, un niño huérfano en plena Segunda Guerra Mundial. Su visión cambia por completo el largometraje, creando un relato más intimista e introspectivo que los filmes bélicos propagandísticos soviéticos. En el Festival de Cine de Venecia de ese mismo año se alzó con el León de Oro entregado *ex aequo* con el director italiano Valerio Zurlini (1926-1982).³ En palabras del propio Tarkovski: “Consideraba esta película como un examen final que aseguraba mi derecho a trabajar de modo creativo”.⁴

La vida y la obra de Andrei Tarkovski se caracterizaron por un constante control por parte de las autoridades soviéticas. En plena Guerra Fría, cualquier atisbo de disconformidad del régimen era visto como traición o sublevación. Por ello, el estilo del director, tan alejado del realismo socialista impuesto por el Gobierno, supuso una constante vigilancia y una infinidad de trabas. Desde 1953 hasta 1964, Nikita Jruschov (1894-1971) dirigió la URSS siendo éste un periodo de mayor apertura internacional y libertad de expresión. El propio Jruschov criticó la figura de Stalin. Lo que supuso su retirada, siendo sustituido por Leonid Brezhnev (1906-1982) quien volvió a una época más tradicionalista de los valores soviéticos, donde Tarkovski desarrollaría la mayor parte de su obra fílmica.⁵

La siguiente película que realizó fue *Andrei Rublev* (*Andréi Rubliov*, 1966), un film ambientado en la Rusia medieval que trata sobre el famoso artista ruso que pintó *La Santísima Trinidad* (1422-1428). Un film con una orientación tan mística y poco ortodoxa, no estaba bien visto, pues mostraba figuras religiosas en la pantalla, esto hizo que la censura de la Unión Soviética prohibiera el estreno de la película hasta 1971.

Además ordenó que se estrenara en el Festival de Cine de Cannes de madrugada para que no optara a ningún premio.

La vida personal del director ruso, durante el año 1970 cambió radicalmente. Se divorció de Irma Raush y se casó con Larisa Tarkovskaya (1938-1998). En el mismo año nació su segundo hijo, Andrei Tarkovski. Además, su nueva mujer, se convertiría en la ayudante de dirección del artista durante sus siguientes películas.

Antes estos cambios personales, Tarkovski no perdía el aplomo y siguió filmando, pues su motivación vital era crear nuevas películas. Su siguiente proyecto fue la adaptación de la novela de Stanislaw Lem (1921-2006), *Solaris*, en 1972. El gobierno aprovechó el género de la película, de ciencia-ficción, como una respuesta comunista a *2001: Una odisea en el espacio* (*2001: An Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick (1928-1999). Pero nada más lejos de la realidad. *Solaris* (1972) trata sobre el conocimiento personal y la superación de las pérdidas humanas. El film de Tarkovski planea dos cuestiones que se alejan bastante del género de la ciencia-ficción. La primera es la importancia que le da el director a la relación entre el individuo y su entorno y cómo afecta esta relación cuando se ve truncada por el viaje espacial al que se enfrenta el protagonista. La segunda es la gran necesidad del ser humano de sentirse amado, cuando al llegar a Solaris, un océano que materializa todos nuestros deseos, al protagonista se le aparece su mujer muerta. La ciencia-ficción es sólo la excusa que Tarkovski utiliza para hablar sobre la condición humana.⁶

Su siguiente proyecto, el más personal del director fue *El espejo* (*Zérkalo*, 1975). Es un filme autobiográfico donde no hay una estructura narrativa continua. Tarkovski utiliza una serie de fragmentos sobre distintas etapas de la vida del protagonista, Alexei, que van formando una red que perfilan de alguna forma la vida del propio cineasta. Además, parte del film está narrado con una voz en off que resulta ser el padre del director, Arseni Tarkovski, recitando sus propios poemas. Esta obra estaba totalmente fuera de los límites creativos de la Unión Soviética, lo que casi supuso la cárcel para el cineasta, aunque consiguió librarse de ella.

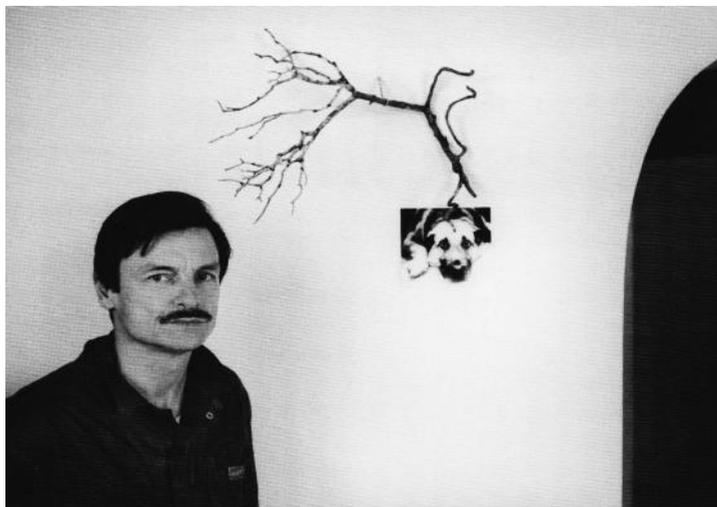
Pese a que Tarkovski no creía en géneros cinematográficos, volvió a adaptar una novela del mismo corte que *Solaris*. Así pues, su quinta película fue *Stalker* (1979) también conocida como *La Zona*. Partiendo también de la premisa de la ciencia-



[Fig. 5] Plano de *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966)

6. BENÍTEZ, S. (2014) “‘Solaris’, de Andrei Tarkovsky” en *Blog de Cine*, 1 de marzo. <http://www.blogdecine.com/criticas/ciencia-ficcion-solaris-de-andrei-tarkovsky> [Consulta: 13 de julio de 2016]

[Fig. 6] Andrei Tarkovski fotografiado por Hervé Guibert en 1986.



ficción y basándose en un libro de los hermanos Arkadi (1928-1991) y Borís (1933-2012) Strugatski, *Picnic al borde del camino* (1971). Tarkovski dota al film de su propio estilo, convirtiendo la novela y el género de ciencia-ficción en algo personal y único. Al llevar parte de la cinta a revelar, se la devolvieron sobreexpuesta y destruida. El gran ahínco del director y el no caer en la desesperación hizo posible que se pudiera grabar las escenas perdidas.



[Fig. 7] Polaroid realizada por Andrei Tarkovski.

7. op. cit. nota 1.

La última película que filmó bajo el férreo control de la Unión Soviética fue *Nostalgia* (*Nostalguiya*, 1983) coproducida junto a Italia. El film trata del viaje por Italia de un poeta ruso y la nostalgia que le supone el estar lejos de casa. Una clara alegoría al exilio al que Tarkovski se iba a someter. Durante el rodaje de *Nostalgia* se grabarían una serie de documentales muy reflexivos sobre Tarkovski donde se conocerían las opiniones más profundas del autor en cuanto a sus pensamientos y sobre el arte. Recuerda su infancia como uno de los momentos más importantes de su vida, y que se ve reflejado de una forma muy fiel en *El espejo*. Este aspecto se aprecia, sobre todo, en la idea de la madre presente en toda la película, que no es más que esa huella tan profunda y tan vital que dejó la madre de Tarkovski en él durante toda su vida.⁷

Tras esta película y harto de la tiránica opresión que ejercían sobre él el gobierno ruso, decide huir a Suecia con su esposa. Allí filmaría su última película, *Sacrificio* (*Offret*, 1986) con la ayuda de los colaboradores del gran cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007). Focaliza la película en el contexto actual de la época, ante el miedo de un ataque nuclear

mundial debido a la Guerra Fría. Con este film ganó cuatro premios en el Festival de Cannes pero no pudo recogerlos. Tarkovski padecía un cáncer pulmonar y en su lugar fue a recoger los premios su hijo Andrei ante un aplauso general que se prolongó durante varios minutos.

Andrei Tarkovski falleció a la edad de 54 años, lejos de su tierra natal, el 29 de diciembre de 1986 en París. Sus restos reposan en el cementerio para inmigrantes rusos en Francia en el pueblo de Sainte-Geneviève-des-Bois, en Île-de-France.

Durante toda su existencia, el director nunca pudo separar su profesión de su vida personal. Para él, ambas cosas se relacionaban y eran imposibles de dividir las una de otra. Es uno de los directores rusos más importantes del siglo XX, sus películas han sido alabadas tanto por la crítica como por el público. Tarkovski es un artista que crea una obra imperecedera en el tiempo ya que se centra en los problemas humanos, en su forma de lidiar con nuestro mundo interior y en definitiva en las contradicciones con las que vivimos a lo largo de toda nuestra vida.

[Fig. 8] Imagen del rodaje de *Sacrificio* (Andrei Tarkovski, 1986) donde se aprecia la maqueta de la casa de Alexandre que posteriormente se quemaría.





EL DIRECTOR ROMÁNTICO

El vínculo que subyace entre los ideales del Romanticismo y la filosofía de Andrei Tarkovski es fuerte. El director crea unas obras donde, en parte dada por sus vivencias y por la contemplación del mundo que le rodea, el hombre se encuentra solo ante sí mismo y las fuerzas inamovibles de la naturaleza. En Tarkovski vemos a un artista romántico, pues cultiva todas las voluntades que este movimiento dictó. Por ello, aunque el Romanticismo se da en una época, lo romántico es una actitud del artista que no se encaja únicamente en un espectro del tiempo. Es cierto que el Romanticismo tiene a sus máximos representantes de este movimiento, pero como observaremos en este caso no sólo se circunscribe a él.⁸

El Romanticismo es un movimiento cultural que surge en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII. Su característica principal es el distanciamiento con la tradición clásica y con el racionalismo imperante en la época. Aunque se dan unos cánones propios en estos artistas, el principal punto de esta corriente es que cada uno hace uso de este movimiento de una forma totalmente individual y única. Los románticos se preocupaban en mayor medida de su propia sensibilidad y su propia existencia vital que era lo que realmente confería validez y autenticidad a la obra.⁹

El sentir y su representación artística es un punto fundamental de este movimiento. Los románticos buscan poder expresar todo aquello que sienten en su fuero interno ante un mundo dominado por el racionalismo y el despotismo ilustrado. El Romanticismo es atraído por lo oscuro y lo tenebroso, todo aquello inexplicable pero que forma parte de la vida.¹⁰ Este movimiento no implica una elección temática concreta ni un acto de sinceridad por parte del artista, sino una representación de su manera de sentir.¹¹ Tarkovski también utiliza los sentimientos, el ver como las personas

[Fig. 9] (Página anterior) Caspar David Friedrich, *El soñador (Las ruinas de Oybin)*. 1835.

8. POYATOS SEBASTIÁN, J (2012) "Revisando el Romanticismo: Perspectivas culturales y arquitectónicas" en Revisando el Romanticismo: Apuntes para una nueva arquitectura en el siglo XXI (17-27 febrero de 2012, Valencia) Javier Poyatos Sebastián (Direcc. Jornadas) Valencia: General de Ediciones de Arquitectura. p. 10.

9. HONOUR, H (1979) *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial. p. 27.

10. POYATOS SEBASTIÁN, J., op. cit. en nota 8, p. 11.

11. HONOUR, H., op. cit. nota 9, p. 15.



[Fig. 10] Plano de *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1979)

reaccionan y actúan ante situaciones emocionales profundas en contraposición a un mundo frío y hostil dominado por la industria y la sociedad de consumo. Recordemos que la obra fílmica del director se ubica en el periodo más álgido de la Guerra Fría. Este conflicto de emociones es el epicentro de todas las obras del director, siendo un viaje introspectivo al interior de los deseos, los miedos y los pensamientos de los humanos.

El yo como ente de capacidades profundas que son reflejadas en los sentimientos del artista, en sus recuerdos o en su propia imaginación. Desean poder expresar sus fantasías, sus sueños más profundos y en definitiva sus sentimientos. El artista romántico busca en sus vivencias, en su interior, el material para la creación de obras de arte. Como decía Caspar David Friedrich (1774-1840): “Un pintor debe pintar no sólo lo que ve ante sí, sino también lo que ve en el interior de sí mismo”.¹² El director ruso utiliza sus vivencias como motor para la mayoría de sus obras, también el uso de sueños como medio de obtener la verdad y el viaje interior de uno mismo para conocer los deseos más profundos que escondemos. Tarkovski es romántico en cuanto a su fuente de inspiración, donde lo oscuro y lo tenebroso siempre tienen cabida.

La nostalgia que se produce al recordar los lugares perdidos, como la niñez o la nación. En una época de conflictos políticos y grandes cambios sociales, el artista recuerda su niñez y por ende su nación u hogar donde creció como un lugar mejor al que se encuentra ahora. Esa nostalgia no es más que amor visto de una forma dolorosa, pues se ve como algo inalcanzable o totalmente perdido.¹³ Este recurso es clave en la obra de Tarkovski, recurriendo en casi todas sus películas

12. ROSENBLUM, R y JANSON, H.W. (1992) *El arte del siglo XIX*. Colección Arte y Estética. Akal: Madrid. p. 102.

13. ROMEO, A. y DOMENECH, L. (2005-2012) *El Romanticismo* http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/LARRA/f_larra_romanticismo_caracteristicas.pdf [Consulta: 15 de julio de 2016]

a la idea de nostalgia. La vemos, por ejemplo, en *El espejo*, al rememorar fragmentos de su infancia y del lugar donde nació y claramente en *Nostalgia*, motor de la película y donde el protagonista, que recorre una Italia sombría, añora su hogar y su familia. El amor que el director ruso tiene hacia su país, hacia su cultura es muy profundo y en cada una de sus películas dejará patente ese sentimiento intenso.

El artista romántico es consciente de la historia, tanto de la pasada como de la actual. No la deja de lado para expresarse e incluso en ciertas ocasiones la utiliza para hacer una crítica a ciertas épocas o para dotar de una mayor intensidad a sus obras.¹⁴ Tarkovski, en varios de sus films utiliza la historia como fuente de inspiración, claros son los ejemplos de sus dos primeras obras *Iván* y *Andrei Rublev*. En ellas los periodos históricos son claros, la Segunda Guerra Mundial en una y la confusa Edad Media del siglo XIII en otra, en las cuales se nos muestra lo más oscuro, lo más verdadero de cada época. Además, en otras películas como *Sacrificio*, el miedo hacia una guerra nuclear con el que en la década de 1980 se vivía, servía como excusa para desarrollar el film.

Lo único, lo que hace a cada artista diferente al resto en la forma de expresarse en el mundo del arte. Como ya se ha dicho antes, es un símbolo del Romanticismo cuya doctrina

14. *Ibidem*.

[Fig. 11] Plano de *Sacrificio* (Andrei Tarkovski, 1986)



15. op. cit en nota 1.

principal es ser uno mismo. Esto Tarkovski lo materializa notoriamente, pues su obra fílmica posee unas características propias que lo distinguen y lo hacen reconocible de entre los demás autores. Para el director ruso el verdadero cine que perdura es aquel en el cual el artista no le interesa reproducir el mundo real tal y como es, sino como él mismo lo perciba.¹⁵

16. HONOUR, H., op. cit. en nota 8, p. 63.

El amor a la naturaleza y el rechazo a la tecnología es un vehículo para impedir la decadencia de la sociedad. Así es como el Romanticismo se muestra escéptico ante los cambios tecnológicos a los que la sociedad se veía acaecida. Se refugia en la naturaleza y la alaba como el medio de devolver la humedad al hombre.¹⁶ El director ruso muestra un especial vínculo con la naturaleza, ya sea porque tiene una gran presencia en su niñez o por una respuesta de rechazo ante la industria que destruye los valores del hombre y por ende a su propia naturaleza. Tarkovski, tanto en *Stalker* como en *Solaris*, hace una profunda crítica al avance tecnológico como fuente de codicia y fruto de la inhumanidad a la que se ve abocada la sociedad.

La muerte o lo misterioso es un tema que está muy vinculado al Romanticismo. Muchos jóvenes artistas de este movimiento se suicidaron jóvenes, una renuncia a la voluntad de vivir. La muerte es algo que no podemos conocer, que no podemos comprender y es algo que el Racionalismo Ilustrado no podía explicar. Ahí los románticos ven algo fascinante, algo que sólo podemos resolver desde nuestro mundo interior. Los artistas

[Fig. 12] Plano de *El espejo* (Andrei Tarkovski, 1975)





[Fig. 13] William Blake, *Nabucodonosor*. 1765.

eran conscientes del carácter definitivo de la muerte y este catastrofismo creaba una nada que se reflejaba en su forma de entender el arte y la vida. Experimentaban las emociones intensamente y lo misterioso hacía que se dejaran llevar por su propia intuición a la hora de crear nuevas obras artísticas más allá de lo que se conocía. También es importante la relación que había entre el Romanticismo y la religión, tras una época de escepticismo por parte de la Ilustración, los románticos abrazaron lo espiritual de nuevo. La imagen religiosa es importante en el arte de este movimiento así como el Juicio Final y la redención propia de cada individuo ante fuerzas superiores.¹⁷ Tarkovski plantea estos temas de una forma muy notable en sus películas. Por un lado el tema de la muerte en *La infancia de Iván* se propone de una forma inocente y profética, en un viaje a través de los sueños del propio protagonista hasta el final fatídico que le depara. Al igual que en *Sacrificio*, donde la amenaza de un ataque nuclear, el Juicio Final moderno, hace que el protagonista realice un acto de fe para salvar a su familiar. Por otro lado, el uso de la imagen religiosa en *Andrei Rublev*, donde el artista a través de la fe se va descubriendo a sí mismo.

17. HONOUR, H., op. cit. en nota 8, p. 287-319.

Todas estas ideas anteriores son reflejadas en la mayoría de obras que el autor romántico crea a lo largo de su producción artística. En este caso interesa centrarse en la pintura

[Fig. 14] Caspar David Friedrich, *Abadía en el robedal*. 1808–10.



18. MARZO, J.L.(1989) "La ruina o la estética del tiempo" en *Revista Universitas* (2-3) p. 51.

[Fig. 15] F.-M. Granet, *Cripta de San Martin o dei Monti*, Roma. 1806.



romántica y por extensión en aquella que exalta la ruina como un elemento fundamental de los ideales románticos. La ruina es una expresión de todo lo descrito anteriormente. En el Romanticismo, se realza la ruina medieval, sobre todo gótica, como expresión nacional, como el recuerdo de un tiempo glorioso que ahora ya no está. Este elemento también es un símbolo del paso del tiempo y de la muerte, nos recuerda que nada es eterno y que el fin nos llega a todos. La ruina adquiere un mayor significado cuando está despojada de su contexto urbano o humano. La obra arquitectónica con el paso del tiempo ha sido conquistada por una fuerza imparabile, que nunca cesa. El artista romántico verá en ella una fuente de inspiración, la naturaleza. Es un espacio donde el hombre puede encontrarse y conocerse a sí mismo.¹⁸

La naturaleza es la fuerza inamovible que lucha contra el poder y la supremacía del hombre, así pues, la ruina es el triunfo de la naturaleza hacia el hombre. Ésta remite a la muerte, a la decadencia de las civilizaciones y en definitiva a la verdad que subyace en nuestra historia. Una ruina es bella en sí misma porque se nos muestra tal y como es, tal y como el tiempo la moldea. Por ello, para los artistas, románticos este elemento decadente les atraen tanto, pues hay algo nostálgico en ella, una reminiscencia de un tiempo pasado que ya no va a volver, de una pieza arquitectónica en equilibrio con la naturaleza. Pero para los románticos, la ruina es mucho más.

La ruina romántica es un mundo hundido en la lejanía, con bosques y parajes vírgenes, espacios

plagados de vida y muerte, sin puntos medios, donde las catástrofes son dignas y heroicas. Así, el culto a la ruina no es solamente la expresión de la desesperanza o el reconocimiento de la caducidad humana sino la materialización de una protesta contra una época, la propia, por la que se sienten absolutamente defraudados.¹⁹

19. *Ibídem* p. 51.

El Romanticismo va más allá de la apariencia o de la imagen, es un movimiento donde la consciencia del tiempo y de la caducidad del hombre sobre la tierra adquiere una consciencia muy fuerte y en muchos casos destructiva para los propios artistas. La ruina será la matriz donde surja un nuevo espacio estético, psicológico y de carácter cósmico. Los artistas verán en estas estructuras un lugar donde lo fantástico, lo tenebroso, lo irracional tiene cabida. Valores que en la Ilustración eran rechazados, en el Romanticismo tomaran connotaciones positivas e impulsadoras de creaciones artísticas dentro del movimiento. La ruina, en definitiva, es aquella que sobrevive al tiempo, a los cambios históricos y sociales, y que sirven de referencia en los momentos críticos de la humanidad.²⁰

20. *Ibídem* p. 51.

Según Marzo, en el siglo XIX, el concepto de monumento tal y como lo conocemos fue acuñado. El recuerdo de una época se guarda en la edificación, el pasado se diluye y guarda para siempre el sentir de un tiempo para las generaciones futuras.²¹ Esta idea de ruina como reflejo de la nostalgia, del hartazgo hacia lo establecido y alabanza a la belleza de la naturaleza en sí misma se refleja en la filmografía de Tarkovski. Los escenarios que él crea son lugares donde la ruina refleja los sentimientos profundos de los personajes, la nostalgia de estos y el triunfo de la naturaleza frente al hombre.

21. *Ibídem* p. 52.

[Fig. 16] Karl Blechen, *Iglesia gótica en ruinas*. 1826.



Las películas de *Stalker* (1979) y *Nostalgia* (*Nostalguíya*, 1983) son claros ejemplos de cómo la ruina arquitectónica se convierte en un protagonista más del film, cómo gracias a esta ruina los personajes nos parecen más desgraciados, más desnudos, más humanos. La ruina aparte de ser un recurso estético eficaz, nos remueve cosas profundas, nos hace añorar un tiempo pasado y nos fascina el esqueleto de esa escultura más que edificio que reposa en la naturaleza. Estos dos films se analizarán en profundidad a continuación. Comprobando como las doctrinas románticas y la idea de la ruina y espacio arquitectónico son recurrentes en la obra fílmica de Andrei Tarkovski.



STALKER

y la ruina industrial

Tras rodar *Solaris* (1972), una de las películas que menos gustó a Tarkovski²², parecía extraño que volviera a escoger un género como el de la ciencia-ficción para rodar su próximo film, *Stalker* (1979). Esta película se basa en el libro *Picnic al borde del camino* (1971) de los hermanos Arkadi y Borís Strugatski. Tarkovski junto a los autores de la obra escribieron el guion, si bien el director ruso no figuraría como guionista, transformándolo en algo totalmente diferente a lo que trataba novela. Esta fue su última película rodada en la URSS.

Picnic al borde del camino, o como se ha publicado en España, *Satlker: picnic extraterrestre* nos plantea la posibilidad de visita alienígena a nuestro planeta. La idea de la novela es, así como los campistas dejan los restos de su picnic en el campo, los extraterrestres que visitaron la tierra dejaron artilugios de su paso por nuestro planeta. La historia trata de cómo estas zonas, acordonadas por los gobiernos, son recorridas por *stalkers*, encargados de robar los artilugios alienígenas y venderlos en el mercado negro. Cuando ya sólo queda un *stalker* en el mundo, éste decide conseguir el objeto más apreciado, que según dicen es capaz de conceder cualquier deseo.²³ Hay varias similitudes con la novela, pero Tarkovski decide dotar a la película una visión más transcendental en detrimento de la acción y de las partes más fantásticas.

El film versa sobre la desesperación del propio Tarkovski ante un país que le hostigaba y no le dejaba desarrollarse libremente. *Stalker* trata sobre el viaje de tres personas, el propio *stalker* (la palabra proviene del inglés *to stalk* que significa acechar), un escritor y un profesor. El trío se adentra en La Zona, un lugar custodiado por el ejército, pues en el pasado un meteorito cayó en dicho lugar y todo aquel que entró no regresó jamás. Se cree que en La Zona hay una habitación que concede deseos a aquel que penetre en ella.

22. op. cit. en nota 1.



[Fig. 18] Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

23. STRUGASTKI, A y STRUGASTKI, B. *Stalker*. (2015) *Picnic extraterrestre*. Gigamesh: Madrid.

[Fig. 17] (Página anterior) Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

24. TARKOVSKI, A., op. cit. en nota 3, p. 223.

25. CARDONA, J. (2014) "STALKER (Andrej Tarkovsky, 1979) - PARTE I -: Sobre la naturaleza del camino y del deseo" de *Cine y psicología*, 31 de mayo. <http://www.cineypsicologia.com/2014/05/stalker-andrej-tarkovsky-1979-parte-i.html> [Consulta: 29 de junio de 2016]

La labor del *stalker* es llevar a los otros dos viajeros hasta la Habitación de los Deseos. Sin embargo, la película va mucho más allá, La Zona y la Habitación de los Deseos, son meras anécdotas para hablar sobre el ser humano, sobre sus inquietudes y sus verdaderos sentimientos. Así pues La Zona, que para Tarkovski es "simplemente la zona"²⁴, sí tiene algo de liberador, algo que el director ruso anhela.

El visionado de *Stalker* nos plantea a nosotros mismos varios interrogantes, pues el viaje hacia la Habitación de los Deseos no sólo lo hacen el trío protagonista, sino que también lo hacemos nosotros, como espectadores. El escritor y el profesor, hombres de éxito, quieren llegar a la Habitación de los Deseos por motivos pragmáticos y egoístas. El *stalker* guía a la pareja porque profesa una fe casi inquebrantable hacia lo que hace y tiene una conexión espiritual y emocional tan fuerte con La Zona que sin esta, él no existiría.²⁵ Nos encontramos, a medida que transcurre la película, ante el desmoronamiento de los personajes, sobre todo del escritor y el profesor, que se descubren vulnerables y sin un motivo real o un deseo realmente fuerte que pedir. Es un viaje al interior mismo de nuestras emociones, es una película completamente romántica.

La Zona se nos presenta como un lugar hostil, oscuro, y donde lo fantástico puede ocurrir. A lo largo del film es un lugar donde los protagonistas van revelando la verdad de su interior y su viaje casi espiritual culmina en la antesala de la Habitación de los Deseos. Aquí se revela uno de los



[Fig. 19] Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

temas más importantes de la película, fácilmente vinculable al Romanticismo, el camino que se recorre, no la meta, como punto importante de la propia existencia.²⁶ Es más importante para el director ruso la andadura por ese camino y las experiencias que éste nos depara que el fin del viaje, pues a veces el fin no existe o es la propia muerte.

Es importante destacar que los protagonistas en esta película no tienen nombre, se identifican por su profesión, por su función.²⁷ Estamos ante una humanización de cada personaje, donde todos tenemos cabida y donde los sentimientos y los pensamientos que destilan cada individuo son extrapolables a la humanidad entera. Por un lado tenemos al *stalker*, símbolo espiritual y guía del viaje por La Zona. Cuando éste llega por fin al inhóspito paisaje repleto de naturaleza pide estar un momento a solas; requiere reunirse en intimidad con La Zona. Aquí encontramos un profundo vínculo con lo romántico. El *stalker* busca la naturaleza como forma de redención y como único lugar donde encontrar paz y un lugar que le aporte más que su mundanal vida. Por otro lado el profesor y el escritor, en términos románticos, serían la representación de la razón, de lo real y lo superficial. El escritor desea inspiración para poder escribir libros de éxito y el profesor busca la verdad científica en La Zona. Ambos representan al mundo moderno, que según Tarkovski, ha perdido parte de su espiritual que es una de las partes más importantes del ser humano para entender nuestro sentido en la vida.²⁸

Una de los impactos visuales más fuertes que tiene el espectador al visionar la obra es el uso del color. Al principio de la película, donde se nos presenta a los personajes y el entorno donde viven, una ciudad industrial, los tonos sepia dominan la pantalla. Durante el trayecto para burlar al ejército que custodia la entrada a La Zona, la película pasa a unos tonos monocromos. Cuando consiguen entrar en La Zona, los colores aparecen y la naturaleza también. Una forma de dar la bienvenida a la vida, a la libertad y por ende al inicio de un viaje interior de los personajes. La Zona es en parte el propio pensamiento de Tarkovski materializado, donde el mundo físico perece, los tanques oxidados, los edificios ruinosos y lo misterioso permanece.²⁹

El rodaje se inició en 1977 pero tuvo varios contratiempos que pusieron a prueba la entereza de Tarkovski. El más notable sin duda es la pérdida de los negativos, pues cuando ya se habían filmado los exteriores, se enviaron a Moscú para

26. *Ibidem.*

27. *Ibidem.*



[Fig. 20] Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

28. *op. cit.* en nota 1.

29. CARDONA, J., *op. cit.* en nota 24.

30. MASSANET, A. (2011) “Andrei Tarkovski: Stalker” en *Blog de Cine*, 10 de enero.
<http://www.blogdecine.com/criticas/andrei-tarkovski-stalker> [Consulta: 28 de junio de 2016]

31. GUZEBA, A. (2012) Stories from behind the scenes of Tarkovsky’s films en Russia beyond the headlines, 5 de abril.
https://rbth.com/articles/2012/04/05/stories_from_behind_the_scenes_of_tarkovskys_films_15260.html [Consulta: 8 de agosto 2016]

su revelado. Sin embargo, se trataba de una película Kodak experimental por lo tanto no había sido correctamente positivada y las latas no se podían utilizar.³⁰ Este suceso puso a prueba los nervios y la salud de Tarkovski que se vieron gravemente alterados. Tarkovski exigió a las autoridades rusas más dinero y más celuloide para filmar de nuevo las tomas que se habían perdido.

Las localizaciones para rodar *Stalker* se presentaron difíciles. Primero, el equipo viajó a Isfara, en Tajikistan, el paisaje en aquel lugar recordaba al de la luna, pero un terremoto había sacudido la zona y era inviable trabajar allí. Buscaron por Centro Asia, Azerbaijan y Crimea pero no encontraron nada. Después de eso, el equipo llegó a Zaporozhye en Ucrania y encontraron una cantera cerca de una fundición perfecta para la película, pero el aire estaba tan contaminado que era imposible trabajar allí. Finalmente, la película fue rodada en la ciudad de Tallinn (en la entonces RSS Estonia) y sus alrededores. La parte principal del film se realizó en una central hidroeléctrica abandonada en el río Jägala (Estonia).³¹ Esta ubicación es clave para el contexto de la historia y para sacar a trans lucir de algún modo las emociones intangibles de los personajes en formas visibles. En este caso la ruina industrial que convive en armonía con la fuerza imparable de la naturaleza es un personaje más de la película. La Zona, totalmente inhabitada, sucumbe al tiempo y a los elementos naturales como el agua o la vegetación.

Un futuro ruinoso

La ruina industrial que se nos presenta en *Stalker* tiene un increíble poder estético. La ruina es bella en sí misma. Pero además esta ruina nos habla de mucho más, nos acerca a un tiempo más presente y a la conciencia que hasta lo más nuevo, lo más contemporáneo (como puede ser una fábrica) cae presa del tiempo y de su fuerza destructora. Pero además, Tarkovski juega con los elementos de la naturaleza para conseguir un mayor contraste entre lo natural y lo artificial; quizá una crítica a los tiempos modernos. Así como los románticos rechazaban el avance tecnológico por traer la decadencia a la humanidad, Tarkovski lo reafirma en todo el largometraje.

Cuando se habla de ruina industrial y de su valor como obra arquitectónica, se parte del momento en que los alemanes Bernd (1931-2007) y Hilla Becher (1934-2015) ganaron el Premio Internacional de Leone d’Oro de escultura en la

[Fig. 21] (Página siguiente) Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

32. (Página siguiente) TEJEDA, C., op. cit. en nota 2, p. 68.



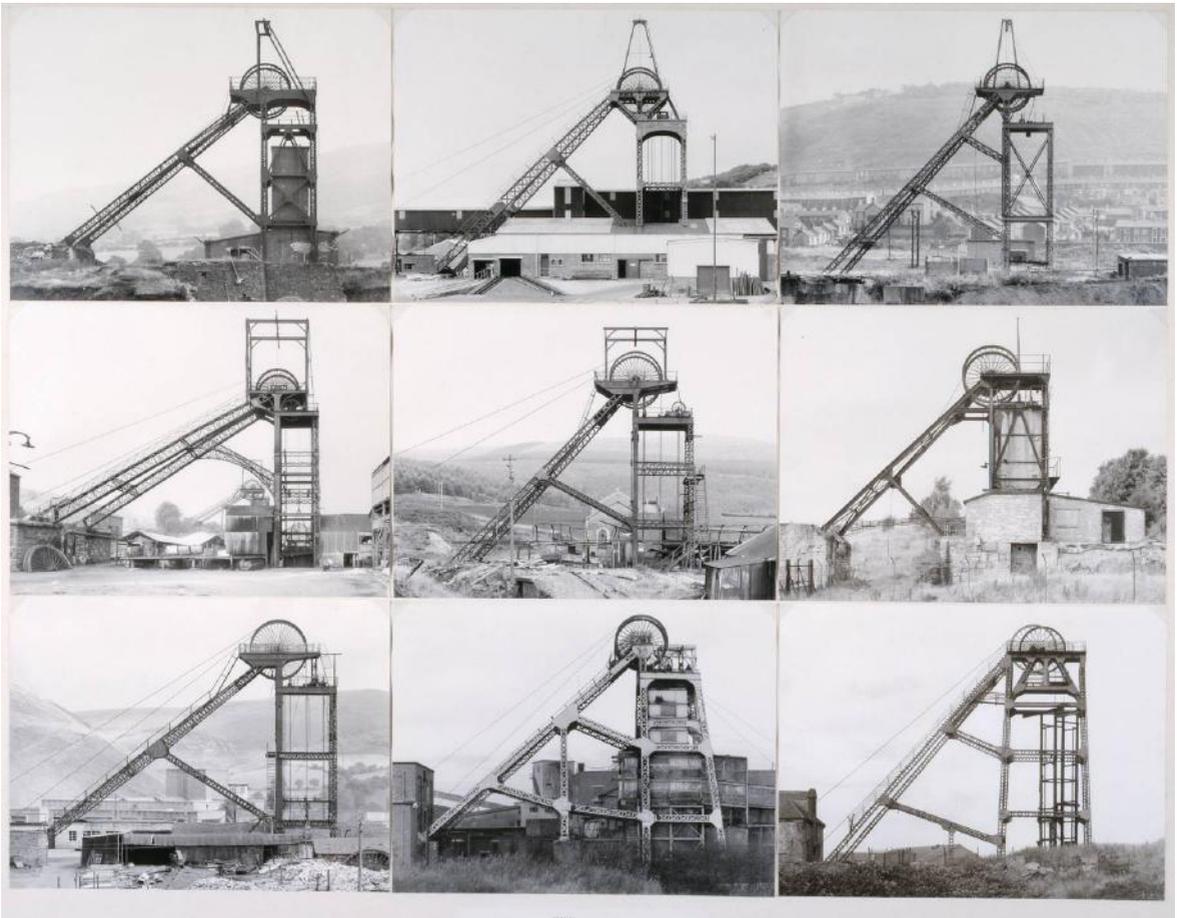
*La naturaleza armoniza lo que el ser humano destruye
con su acción ³²*

XLIV edición de la Bienal de Venecia. Su exposición, titulada *Bernd & Hilla Becher. Tipologie, Typologien, Typologies*, trataba de una serie de fotografías de piezas industriales, tales como torres de agua, torres de viento, torres de extracción minera, altos hornos, silos, tanques de gas o elevadores de grano, realizadas de una forma sencilla, sin escala humana y resaltando su silueta sin otros elementos que pudieran distraer al espectador. Estos artistas vieron en estas piezas cualidades románticas: una añoranza al pasado, una magnificencia en decadencia y sobre todo, belleza. Aquellos edificios que la Bienal de Venecia había calificado como esculturas, habían servido en el pasado como meros equipamientos desprovistos de cualquier carácter artístico. Pero en el naciente progreso industrial, los arquitectos vieron en estas piezas una monumentalidad y una pureza que ningún otro edificio tenía.³³

33. MARRODÁN, E. (2007) "De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo" en *Revista Bienes Culturales*, issue 7. p 103-117.

[Fig. 22] Fotografías tomadas por Bernd Y Hilla becher en 1971

En las primeras décadas del siglo XX, las relaciones entre las



vanguardias y la estética industrial fueron muy intensas. La eficiencia, la pureza, la simplicidad y la imagen del futuro enamoraron a los arquitectos del nuevo siglo. El nuevo tipo de producción cambió la idea de lo artístico y los nuevos principios que se estaban creando en un mundo en continuo progreso. Un claro ejemplo de esta estrecha relación en las vanguardias con la industria es Antonio Sant'Elia (1888-1916) y sus dibujos futuristas de ciudades donde la máquina y el hombre convivían en armonía. Sus ilustraciones de grandes edificios monumentales y con un toque fantástico, siguió inspirando a los artistas de la década de los años 20 y 30.

Otro factor fundamental para el nacimiento de la arquitectura moderna y a la vez la revalorización de la industria como recipiente artístico es Walter Gropius (1883-1969). En 1911, en una conferencia en el Folkwang Museum de Hagen, pronunció su conferencia "Monumentale Kunst und Industriebau" donde aparte de mostrar unas imágenes de los silos americanos como arte contemporáneo, habló de la importancia de la arquitectura industrial en América. Decía que superaban las mejores obras de los arquitectos y que éstos no alcanzaban a la monumentalidad adquirida por los silos o los almacenes que estaban distribuidos por todo el continente. El ingeniero americano, sin importarle lo estético, basándose en formas puras había conseguido, sin proponérselo, arquitectura con mayúsculas. Gropius fue el encargado de dar el valor que se merecían estas obras.³⁴

34. *Ibidem* p. 105.

Estas fotografías, esta nueva forma de ver la arquitectura industrial trajo consigo la definición de lo que era monumental. Muchos alababan su tamaño, otros su estructura o cómo la luz incidía en ellos. La idea de monumento que nos llega del Romanticismo se empieza a debatir. Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial arrasó Europa y con ello el progreso y el optimismo de la nueva arquitectura quedaron olvidados. Había que reconstruir un continente entero y las prioridades cambiaron radicalmente. Además, se empezaba a producir un proceso de desindustrialización en Norteamérica, que más tarde llegaría a Europa. Los magníficos silos que Gropius había alabado se olvidaron y muchos otros edificios que habían quedado inservibles ante los agigantados pasos en los que la mitad del siglo XX hacía frente.

Cuando el fotógrafo alemán Gerrit Engel (1965) decidió fotografiar esas fábricas que habían sido abandonadas, mostrando el silencio que se perfila entre el óxido, los desconchones de pintura o los escombros amontonados.

Las fotografías de Engel dan un nuevo valor a estos edificios, recuperan un pasado que el Movimiento Moderno había ensalzado pero que no había triunfado al pasar los años. Al igual que pasó en el Romanticismo con la revalorización de la ruina, los restos de las antiguas fábricas ahora son un símbolo nacional de un tiempo ya pasado. La diferenciación en un mundo globalizado que poco a poco va señalando las diferencias de cada lugar como un defecto más que como una virtud. Más allá de lo artístico de estas ruinas, la nostalgia que impregnan estos lugares da un valor mucho más profundo del que cabría esperar.³⁵

35. *Ibíd*em p. 106.

Porque ahora la ruina industrial es un testigo de la decadencia de lo contemporáneo; y su contemplación, con los muros desconchados, las ventanas rotas y el amplio vacío que inunda sus construcciones sobrecogen intensamente al espectador. Ahora, más que arquitectura, estas edificaciones se yerguen como arte en mayúsculas, con una templanza y unas enseñanzas intensas y sin pretensiones. Viviendo en esta, una época de nostalgia, como allá a mitad del siglo XIX, vemos en la ruina industrial no sólo un lugar que nos suscita melancolía por un tiempo de prosperidad sino algo mucho más profundo. La caducidad humana, el afán del ser humano por dejar su huella sobre este mundo y como inexorablemente, la naturaleza se encarga de impedirlo.³⁶ El triunfo de la exuberancia de lo natural frente al patetismo humano es lo que confiere a la ruina ese halo misterioso y bello.

36. *Ibíd*em p. 107.

Uno de los mensajes que nos transmite la película es que el hombre es un peligro para el propio hombre y en La Zona, despojado de todos los lujos y sólo en contacto consigo mismo, los personajes van dándose cuenta de su debilidad y de su nulo poder frente a otras fuerzas mucho más destructivas, como la propia muerte o el paso del tiempo. Reflejado de nuevo en la ruina, en la pérdida, en la nostalgia y en el inexorable paso del tiempo.

Así pues, relacionar la ruina arquitectónica y los principios del Romanticismo con la película *Stalker* y las ideas que Tarkovski quería transmitir con esta parece bastante claro. El director ruso cuya vida estuvo llena de dificultades y donde no entendía su experiencia como director sin un contacto profundo con sus emociones y sacrificando todo aquello por el arte. Elevar al cine a una categoría casi espiritual requirió en él toda su vida y sus pensamientos.



[Fig. 23] Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

La nostalgia e incluso el sacrificio que realiza el *stalker* durante la película es algo que se verá en sus dos siguientes y últimas películas, *Nostalgia* (*Nostalguíya*, 1983) y *Sacrificio* (*Offret*, 1986). El *stalker* realiza un sacrificio, el de dedicarse devocionalmente a ser un guía, podríamos decir espiritual, para los viajeros que buscan entrar en la zona. El sacrificio puede entenderse de varias maneras, el de sacrificar el bienestar de su familia y su propia libertad, pues entrar en La Zona ya le ha acarreado cinco años de cárcel, y el sacrificio de su propia vida frente a su único destino que no es otro que ser el *stalker*. Esto conlleva un sentimiento de nostalgia que impregna al personaje, una profundidad en sus acciones o en sus sentimientos que recuerdan al de los artistas románticos.

La ciudad donde vive el *stalker* se nos presenta como un lugar hostil, pobre, decadente y contaminado. También hay ruina, al igual que en La Zona, pero con el uso del color, Tarkovski crea belleza en la ruina industrial de La Zona en contraposición con el aspecto decadente de la ciudad. La Zona es absorbida por los elementos naturales creando en ella un cuadro en movimiento puramente romántico.

El director crea magistralmente una ciudad oscura y sucia donde lo ruinoso no es más que una clara muestra de la decadencia en la que viven los hombres sin fe, mientras que por el contrario, al entrar en La Zona el mundo sigue estando degradado pero es a la vez sobrecogedor. La naturaleza no avisa de sus peligros, la ruina parece respirar y fusionarse con la vegetación, con el agua que corre libre. Lo arquitectónico en La Zona no tiene límites, Tarkovski busca en el espectador y en los protagonistas la desazón de vivir en un mundo sin los lujos materialistas, donde sólo nos enfrentemos a nosotros mismos y a una ruina que como nuestras civilizaciones la naturaleza ha ido ganando.

Cuando llegan a La Zona, lo primero que se puede contemplar es la naturaleza salvaje sin medida y salpicada, asimismo, de elementos ruinosos. En uno de los fotogramas, entre los árboles se distingue una gigantesca estructura industrial, difuminada por la bruma matinal. La contraposición entre lo natural y lo artificial que se crea durante todo el viaje del trio protagonista hasta llegar a la Habitación de los Deseos será constante. Incluso, en la misma Habitación de los Deseos,

[Fig. 24] Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)



un lugar desconchado, donde parece que las paredes vayan a ceder en cualquier momento, la naturaleza hace acto de presencia. El final del camino, aquel en el que el *stalker*, el profesor y el escritor caen derrumbados ante la imposibilidad de uno creer en sus ideales y los otros de poder pedir sus deseos. La escena donde empieza a llover en la Habitación de los Deseos representa ese triunfo de la naturaleza imperante en toda la Zona, esa renuncia del trio protagonista a hacer uso del artilugio más fascinante de todo el film.

Por ello *Stalker* es, en todo su ser, un escenario ruinoso. Los personajes están en un decorado devastado donde la naturaleza toma el control y el humano es el que está sometido a ella. La ruina implica un doble sentido, reivindica el triunfo de haber perdurado hasta el presente pero por otro lado, muestra una pieza agonizante por ya no ser algo que una vez fue en su totalidad. El *stalker* se somete como la ruina a la naturaleza, en todo su viaje respeta a La Zona como si de un ente divino se tratara, lo teme al igual que lo ama.

El espacio interior

Los primeros planos de la película se sitúan en la vivienda del *stalker*. Una vivienda pobre, de paredes casi mohosas, con muebles viejos y de aspecto decadente. El tono sepia que impregna toda la escena crea una sensación más pobre aún de la situación familiar del protagonista. Tarkovski habla en su libro de la importancia de esos elementos mohosos, sucios que impregnan la vivienda del *stalker*:

El periodista soviético Ovtchinnikov escribe en sus recuerdos del Japón: "Aquí se cree que es el tiempo en sí el que trae la luz del día la esencia de las cosas. Por ese motivo, los japoneses ven en las huellas del crecimiento un encanto especial. Por eso les fascina el color oscuro de un viejo árbol, una piedra horadada por el viento, o incluso los flecos, testigos de las muchas manos que tocaron un cuadro en sus bordes. Estas huellas del envejecimiento las denominan 'saba', palabra traducida texturalmente que significa 'roña'. 'Saba': es la roña inimitable, el encanto de lo viejo, el sello, la pátina del tiempo".³⁷

Así pues, cuando la luz del día inunda la casa de la familia del *stalker*, vemos la 'saba' en cada uno de los rincones de ese hogar. El espacio interior nos remite a la situación en la que vive el protagonista. Alejado de la naturaleza, sin lujos y casi sobreviviendo. Pues la roña es un elemento común en



[Fig. 25] Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)



[Fig. 26] Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

37. TAROVSKI, A., op. cit. en nota 3, p 79-80.



[Fig. 27] Plano de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

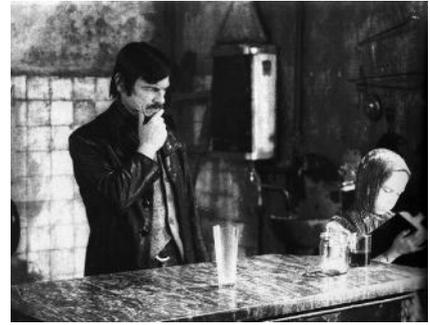
la cinematografía del director. Casi como un elemento que se va posando en el tiempo, la escenografía de Tarkovski remite a ese paso del tiempo, y todas las viviendas que muestra en sus películas, siendo la del *stalker* una de las más representativas, muestran el paso de la existencia en ellas, como el ser humano ha usado ese espacio interior y como la casa a veces no es el hogar soñado. Así como el *stalker* se siente lejos de su morada que es La Zona, Tarkovski poco a poco se iba distanciando de su hogar que era Rusia.

La vivienda parca del *stalker* y su familia tiene grandes ventanales donde la luz ilumina de forma uniforme a sus habitantes. Un recurso habitual de Tarkovski a la hora de diseñar los escenarios interiores que le dan la oportunidad de jugar con la iluminación de una forma mucho más milimetrada que cuando rueda en el exterior. El repetitivo uso de grandes ventanales al exterior puede deberse a dos circunstancias claves en la vida del autor, una de ellas es debido al lugar donde nació; en Rusia el sol es un bien muy preciado y la abertura de grandes huecos de luz garantizaba la entrada del astro los días en los que se asomaba entre las densas nubes que cubren el país. Por otro lado, el vínculo tan fuerte que Tarkovski posee con el mundo exterior y por ende

con la naturaleza puede que hagan desear diluir las fronteras entre interior y exterior.

El espacio interior es casi teatral, con el uso de planos fijos frontales y demostrando una amplitud espacial inusual para una familia tan pobre, tal y como se presenta en la película. El juego que realiza de luces y sombras contrastadas lo repetirá en su siguiente film, *Nostalgia*, donde el uso escenográfico del espacio será más evidente y más fascinante. Con este recurso, Tarkovski busca que el espectador logra conectar de una forma mucho más sugerente con el film, que se crea una suerte de espectador que observa en vivo, sin poder hacer nada, el sufrimiento de los personajes.

Partiendo de una base fantásica, Tarkovski crea una obra personal que recorre un camino de autoconocimiento, plagado de dificultades. El espacio salvaje y ruinoso se nos antoja hostil, un lugar donde el hombre está desubicado y donde, como el *stalker* nos recuerda, la Zona no permitirá ningún ataque hacia ella. En definitiva, en *Stalker* el espacio busca sobrecoger por su ruinosidad. No hay lugares luminosos o limpios, aquí sólo se encuentra un reflejo veraz de los personajes. Estos personajes que son oscuros, guardan secretos y contradicciones. Al igual que las ruinas que observamos en el film que con el paso del tiempo se van oxidando, caen fragmentos y se vuelven más oscuras; Tarkovski busca sacar a relucir al espíritu humano, en el cual tantas cosas se nos adhieren, dejando nuestra alma ajada y llena cicatrices imperecederas.



[Fig. 28] Fotografía del rodaje de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

[Fig. 29] Fotografía del rodaje de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)





NOSTALGHIA

y el triunfo de la ruina

En 1979, gracias a un permiso especial de las autoridades soviéticas el director ruso pudo viajar a Italia para rodar junto a su amigo Tonino Guerra (1920-2012), *Tempo di viaggio* (1983). Además, le sirvió para experimentar ese sentimiento tan ruso, tan fuerte y también, tan romántico como la nostalgia. En palabras del propio Tarkovski “Yo quería hablar de la forma rusa de la nostalgia, de ese estado anímico tan típico de nuestra nación, un estado anímico que surge en nosotros los rusos cuando estamos muy lejos de nuestra patria”.³⁸ Este sentimiento le sirve como mecha para su penúltima película que, como no podía titularse de otra forma, toma como nombre *Nostalghia*.

Después de esta película nunca más volvió a su patria, algo que durante el rodaje del film le rondaba la cabeza, en 1984 en una rueda de prensa anunció su decisión de no regresar a Rusia. Esta es junto con *El espejo*, su película más personal, donde incluso el destino del protagonista se mezcla con el suyo propio. Tarkovski muere lejos de su país, despojado de su patria y de su cultura, con un sentimiento de nostalgia tan fuerte que no se borraría jamás.

El film versa del viaje de un poeta, llamado como el propio director, Andrei, a través de Italia para recabar información sobre el pianista y compositor ruso Pavel Sosnovski.³⁹ En el viaje de Andrei Gorchavok, acompañado de una traductora que además le hace de guía turística, Italia se revela como un país brumoso y gris, casi como si el propio estado anímico del protagonista ante la añoranza de su tierra se hubiera instalado en la Toscana, donde transcurre la mayor parte del film. El sentimiento de melancolía de Gorchavok es tan fuerte y profundo que se ve incapaz de expresarlo, se encuentra en un país con una cultura diferente, se siente solo y desubicado. Un reflejo de como Tarkovski se encontraba

[Fig. 30] (Página anterior) Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)

38. TARKOVSKI, A. Op cit en nota 3 p 225.

39. Pavel Sosnovski es en realidad Maximilian Beresovski (1745-1777) un reconocido compositor europeo.

[Fig. 31] Plano de *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)



al llegar a Italia, lejos de su familia y de su patria. Así pues, Eugenia la traductora, enamorada del poeta, ve como su frialdad y su distanciamiento hace de su relación algo imposible. En sueños, Andrei, confunde a su esposa, a su madre y a Eugenia, un cúmulo de sentimientos que no puede manejar.

Su viaje cambia por completo cuando conoce a Domenico, un loco que llaman algunos, del que sus impresiones sobre la vida Andrei queda totalmente hipnotizado. Domenico busca la salvación de la humanidad frente al patetismo y a la materialidad a la que se ve abocada y al protagonista le pide un acto de fe. Éste consiste en llevar una candela de una punta a otra dentro de los baños termales de Bagne Vignoni sin que ésta se apague. Nos encontramos ante uno de los momentos cumbre de la película y de la historia del cine. El protagonista, en un asombroso plano secuencia de casi 9 minutos de duración, se desplaza por el estanque portando la vela.

Al igual que en *Stalker*, la película gira en torno a un trio protagonista que representa posiciones muy distintas. Eugenia representa la pasión, la juventud y en muchas ocasiones lo racional intentando dar un poco de luz al oscuro mundo de Gorchavok. Andrei es el *alter ego* de Tarkovski, he aquí un artista perdido en un mundo que no es suyo, la expresión del artista romántico buscando su camino. Por último, Domenico que no es más que la representación de lo espiritual, aquello de lo que en palabras del director le faltaba

al mundo.⁴⁰ Tanto Gorchavok como Domenico realizarán un último sacrificio, un acto de fe, rindiéndose a sus demonios y a su imposible voluntad para afrontar lo que están viviendo.

El director ruso hace uso aquí también del color para diferenciar los sueños del protagonista con la realidad en la que se halla. Los sueños son siempre en blanco y negro, mientras que el resto se muestra en un desaturado color. En estos viajes oníricos que realiza Gorchavok siempre están presentes su familia y su hogar. Sin embargo, también se puede tomar como un recuerdo del propio Tarkovski, pues vemos en la puesta en escena de estos sueños a una mujer, una joven, un niño pequeño y una vieja. Recuerda de forma exacta a la infancia del propio director que tanto le marcó en su profesión.⁴¹ Esta forma de plasmar un retrato tan familiar en esta película es lógica al sentir él mismo la melancolía tan fuerte como es el de la nostalgia al estar lejos de su querida Rusia. Además cobra fuerza este paralelismo al saber que su amada madre murió durante el rodaje de *Nostalghia*, hecho que hace que le dedique el film. El artista nunca es capaz de separar su vida de su arte y de su profesión, todo es uno.

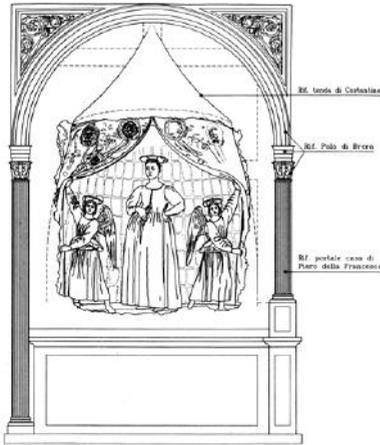
Los temas románticos y su conjunción con el espacio arquitectónico tocan sus máximos en esta obra de Tarkovski.

40. TARKOVSKI, A., op. cit. en nota 3, p. 233.

41. op. cit. en nota 1.

[Fig. 32] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)





[Fig. 33] Reconstrucción conceptual del conjunto arquitectónico original de la *Madonna dil Parto* (Guido Botticelli, et al., *Il restauro della Madonna del Parto di Piero della Francesca*, 1994)

[Fig. 34] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)



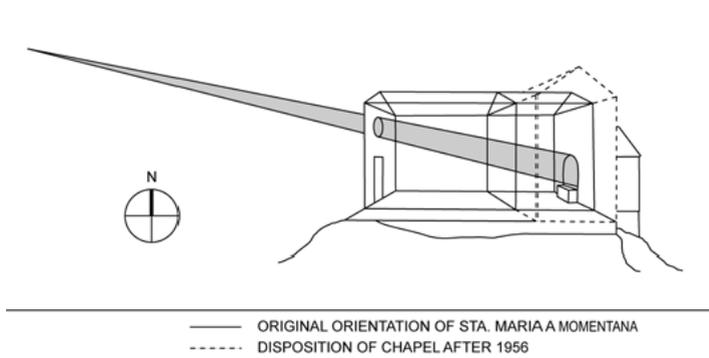
Uno de ellos es el sentimiento de nostalgia se traduce en una intensidad sin parangón del sentir del protagonista, pero de una forma totalmente introspectiva. El otro es el de lo oscuro y terrible que encierra el ser humano y la propia vida, que se materializa en la figura de Domenico. Gorchavok durante el film realiza múltiples paseos en solitario donde conecta con la naturaleza y con las ruinas que ésta ha decidido mantener, una conexión entre su estado de ánimo y todo el bagaje artístico que acumula el director ruso.

La muerte también es un tema muy importante en la película, pues ambos personajes sacrifican sus vidas por un acto de fe en el que creen fuertemente. Una forma de anteponer su vida material o su capacidad de sentir y de someter su cuerpo a un valor más espiritual y elevador. Así como Domenico se quema a lo bonzo ante la pasmosidad de los asistentes a su discurso en la Plaza del Campidoglio, Gorchavok porta el cirio a través del baño termal vacío de Bagno Vignoni, haciendo de éste un sacrificio que requerirá su vida. Ambos sucumben a sus sentimientos, demasiados intensos, demasiados románticos para poder seguir soportándolos.

En *Nostalghia* las localizaciones juegan un papel crucial para entender el sentimiento del protagonista. Tarkovski no busca la típica estampa soleada y colorida de la Toscana italiana. En su film vemos una Italia sombría, turbia y decadente. El primer plano de la película donde el protagonista hace su aparición está totalmente cubierto por la niebla. Los cuatro escenarios más importantes de la película son, la cripta donde se encuentra la *Madonna dil Parto* (Capilla de San Pietro, Toscana, Italia) el pueblo de Bagno Vignoni (Siena, Italia), la iglesia de San Galgano (Siena, Italia S.XIII) y la Plaza del Campidoglio (Roma, Italia S.XV).

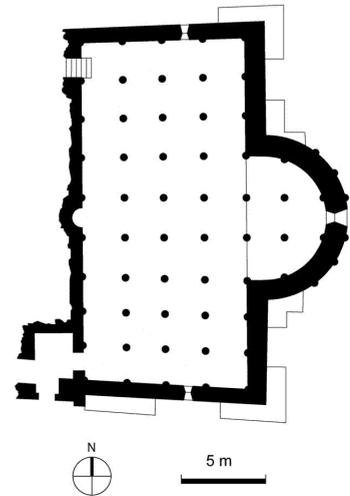
El milagro de la *Madonna del Parto*

La capilla donde se ubica la *Maddona del Parto* (1460) de Piero della Francesca (?-1492) es uno de los primeros escenarios interiores que aparecen en el film. Incluso el edificio aparece despojado de cualquier elemento decorativo superfluo y que pueda distraer al espectador. La sola visión de su arquitectura románica, la obra del artista del Renacimiento italiano y el sobrecogedor ritual religioso tienen en conjunto una calidad estética tal que no es preciso nada más. Tras la negativa de Gorchavok de entrar a la capilla, Eugenia adentra en el templo y parece totalmente desubicada del ritual que se representa en su interior. Las mujeres, en silencio piden a la Virgen,



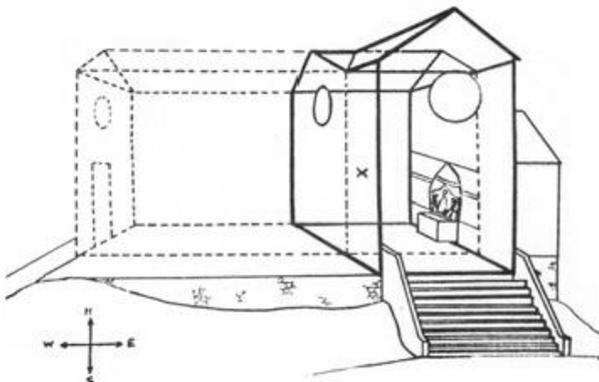
mientras el capellán del lugar pide a la traductora que se arrodille en señal de respeto al acto religioso. Así pues, en un escenario tan parco donde destacan elementos casi sacados de un sueño, el momento en el que una devota abre las vestiduras de la imagen de la Virgen y de dentro de ella sale una bandada de pequeños pájaros que inundan de sonido el silencio de la iglesia, Eugenia pasea casi en el interior de un cuadro. Tarkovski nos ofrece desde su particular punto de vista la tradición religiosa en un minúsculo espacio interior.

El director ruso eligió esta obra de Piero della Francesca porque no era conocida y le permitía manipular su situación y su historia a voluntad. Tarkovski vio por primera vez el fresco de la *Madonna* en 1979, el lugar donde se albergaba el fresco había sido alterado tiempo atrás y no satisfacía las ideas que el director tenía en mente pues los espacios no cumplían la función de ensalzar la obra. Así pues, en vez de rodar en la capilla di Cimitero en Montechori, Tarkovski eligió la cripta de una iglesia románica llamada San Pietro en la Toscana, datada en 1093 a 120 kilómetros de distancia. Decide colocar una copia del fresco en la cripta de San Pietro e idea un ritual, el cual Eugenia presencia al entrar al interior para ver la Madonna. La imagen artística y la religiosa se



[Fig. 35] Plano de la cripta de San Pietro (after Parlato and Romana, *Italia Romanica*)

[Fig. 36] (Izquierda) Conjunto original de Santa Maria en Momentana. (after Thomas Martone, *Convegno Internazionale sulla "Madonna del Parto" di Piero della Francesca, 1982*)



[Fig. 37] Santa Maria después de la destrucción de la nave y la adición de una nueva entrada (Martone, *Convegno Internazionale, 1982*)

42. MACGILLIVRAY, J. "Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto" en *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques*, Volume 11, Number 2 (Fall 2002)

43. Ibídem

funden y produce un alto valor estético en el film. La cripta es inusualmente grande y esto facilita las labores de rodaje de las escenas. Además, la luz que incide dentro del espacio es la que Tarkovski tenía en mente, no podía rodar en ningún sitio mejor.⁴²

La cripta en la película se presenta confusa y como un gran bosque de columnas. No podemos establecer que lugares ocupan Eugenia y el cura mientras hablan y qué lugar ocupan las mujeres que rezan a la Virgen. Puede que Tarkovski plantee ambas escenas en diferentes tiempos, creando una confusión espacio temporal dentro de un edificio con una estructura y una dirección tan marcada como la cripta de San Pietro. El director ruso reafirma la condición del cine como un arte distinto al resto, donde el tiempo y el espacio se pueden someter a las inquietudes del artista.⁴³

Entre las brumas de Bagno Vignoni

Al visionar *Nostalghia* lo que más llama la atención es la cantidad de niebla que domina la película, tanta que a veces es imposible distinguir qué ocurre en la escena. Cuando Gorchavok transita por este pueblo famoso por sus termas, conocidas ya en tiempos de los romanos, todo parece estar contenido en un sueño. Las voces se oyen en la lejanía y el tiempo pasa despacio, gracias a las tomas largas que Tarkovski realiza en sus películas. Este lugar es un punto en el camino muy importante para el protagonista. Aquí conocerá

[Fig. 38] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)





[Fig. 39] Plano de *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)

a Domenico y también aquí pondrá punto y final a su viaje.

Cuando se llega a las termas que se encuentran en el centro de la población, los vapores que emanan de las aguas parecen generar toda la bruma que Eugenia y Andrei han ido encontrado en todo su viaje. Son estas termas el centro neurálgico de Bagno Vignoni, donde un grupo de personas preguntan a Eugenia sobre el enigmático poeta que ha llegado al pueblo. Son estas termas donde Domenico aparece y Andrei queda prendado de su historia. Son estas termas el lugar que escenifica el acto de fe que realiza Gorchavok llevando un cirio de un lado a otro de la piscina vacía.

Es esta última escena una de las más sobrecogedoras y que unen dos ideas muy románticas. La escena rodada en un plano secuencia de casi 9 minutos de duración nos muestra el acto de fe que realiza el protagonista, Andrei Gorchavok, portando un cirio que Domenico le ha dado de punta a punta de las termas de Bagno Vignoni. Vemos en estas termas, la piedra desnuda y maltratada por las aguas sulfurosas que emanan del suelo, casi en estado ruinoso. Andrei Gorchavok enciende la vela y va transitando por los charcos sin importarle demasiado mojarse, únicamente ocupado en mantener la llama viva. Cuando se le apaga por primera vez la candela, no se enoja sino que suspira y vuelve a comenzar. Es al tercer intento cuando empieza a mostrar signos de debilidad, de inestabilidad, como si ese acto que está realizando le estuviera costando su propia vida. Ahí es donde entra lo romántico de la escena, la espiritual como fuente de verdad y como camino para llegar a algo más. Los románticos abrazan esa espiritualidad que en la Ilustración tanto se había denostado. Tarkovski cree firmemente en lo



[Fig. 40] Plano de *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)





[Fig. 41] (Página anterior izquierda) Caspar David Friedrich, *Ruina de Eldena*. 1825.

[Fig. 42] (Página anterior derecha) Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)

44. TARKOVSKI, A., op. cit. en nota 3 p.232.

espiritual, que no en lo religioso con lo que muchas veces se asocia a ella. Por otro lado, la muerte en el movimiento romántico era una vía de escape ante las miserias que dominaban el mundo. En *Nostalghia* aparecen personajes débiles, que no desean luchar en contra de sus sentimientos y que se dejan llevar por ellos aunque eso les cueste la vida.⁴⁴

Un viaje onírico a San Galgano

Cuando las sugerentes ruinas de la Abadía de San Galgano aparecen por primera vez en el film todo parece interrumpirse y el tiempo pasa más despacio. Tal vez esa era la intención del propio Tarkovski, evocándonos en la propia ruina del conjunto el sentimiento puramente romántico que impregna a Gorchavok, la nostalgia. Este se encuentra con la Abadía en medio de sus sueños reveladores donde la soledad y la gran añoranza hacia su familia, su hogar y su patria impregnan sus desvaríos nocturnos. La ruina es sin duda un elemento que materializa de una forma potente y oscura el sentimiento que el protagonista siente cada vez mayor en su interior y que lo atormenta enormemente.

En la localidad de Chiusdino, a poca distancia de la capital de la Toscana, Siena, el joven Galgano Guidotti (1148-1181) decidió cambiar el rumbo a la vida que llevaba de lujuria y desorden para retirarse de la sociedad y convertirse en un ermitaño penitente. Para evidenciar esta decisión de forma permanente, Guidotti clavó su espada en una gran piedra con el objetivo de transformarla en una cruz. Este sacrificio, esta forma de redención es una analogía clara que Tarkovski puedo tomar para formar el personaje de Domenico. Su evasión del mundo y su renuncia a lo material lo convierte en un santo y parece que su vida de soledad va en paralelo a la de San Galgano.⁴⁵

En el lugar de la muerte del caballero ermitaño, en 1181, se erigió la pequeña ermita Rotonda de Montesiepi. La construcción se caracteriza por su peculiar forma cilíndrica y su influencia es de clara tradición etrusca del *tholos* funerarios. Esta capilla sigue en pie hoy en día y se mantiene la espada que San Galgano clavó en la roca.⁴⁶

En el S. XIII, junto a la capilla, se comienza a construir la Abadía de San Galgano. Fue construida como monasterio cisterciense y tuvo una gran importancia en la zona hasta el siglo XVI. Amasó grandes fortunas y gozó de grandes privilegios papales, pero su decadencia fue tal que la abadía se vio abocada a vender hasta los tejados metálicos del templo,

45. CERECEDA, R (2013) "Los espacios del arte: Abadía de San Galgano en Siena" en *Entretanto Magazine*. <http://www.entretantomagazine.com/2013/08/21/los-espacios-del-arte-abadia-de-san-galgano-en-siena/> [Consulta: 24 de julio de 2016]

46. *Ibidem*.



dejándolo al descubierto y comenzando su decadencia.⁴⁷

La abadía tiene una planta en forma de cruz latina con tres naves, mide 72 metros de largo por 21 de ancho y está coronado por un gran rosetón en el ábside. Este edificio fue uno de los primeros de la Toscana en recibir influencias del gótico francés, muy en particular de la Catedral de Chartres, con la que comparte una geometría arquitectónica que se basa en las proporciones de la octava musical. Este tipo de sistema de proporciones dictaba a que altura debían situarse las molduras y capiteles, al igual que distancia debía haber entre los ejes de las naves.⁴⁸

Cuando Gorchavok pasea por este edificio, se muestra en su estado más decadente, donde sólo queda la estructura y en definitiva su forma más verdadera que recuerda la opulencia de la abadía años atrás. La vehemencia de la estructura es uno de los pocos ejemplos de ruina gótica que se pueden encontrar en Italia.

El último plano de la película tiene a San Galgano como protagonista. Andrei Gorchavok está sentado en el suelo en medio de la nave ruinoso, se vislumbra a lo lejos la cabaña donde vive su familia, aquel hogar que tantas veces ha soñado y al que tanto añoraba volver. La imagen está fundida con las ruinas del templo y con su hogar contenido dentro de

47. *Ibidem.*

[Fig. 43] Plano de *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)

48. *Ibidem.*

[Fig. 44] Plano de *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)



éstas. Una forma de unir ese estado de nostalgia perpetuo que impregna la ruina con lo deseado, la vuelta al hogar.

Campidoglio en llamas

Uno de los momentos más interesantes para el espectador occidental en esta película y, en definitiva, en toda la filmografía de Tarkovski son las escenas rodadas en Roma. Es uno de las pocas tomas que el director ruso hace de una ciudad y se centra casi exclusivamente en una de sus plazas más importantes, la Plaza del Campidoglio. Situada en el punto más alto de las siete colinas de Roma, la Colina Capitolina, este lugar ha sido siempre uno de los centros de la ciudad, formando parte de su origen. Antes de convertirse en sede los Museos Capitolinos y en la Plaza de Campidoglio, era la sede del Senda de Roma y emplazamiento de números templos, como el de Vulcano, el de Juno Moneta o el de Virtus.⁴⁹

49. Entre los numerosos estudios de la Plaza del Campidoglio pueden citarse:

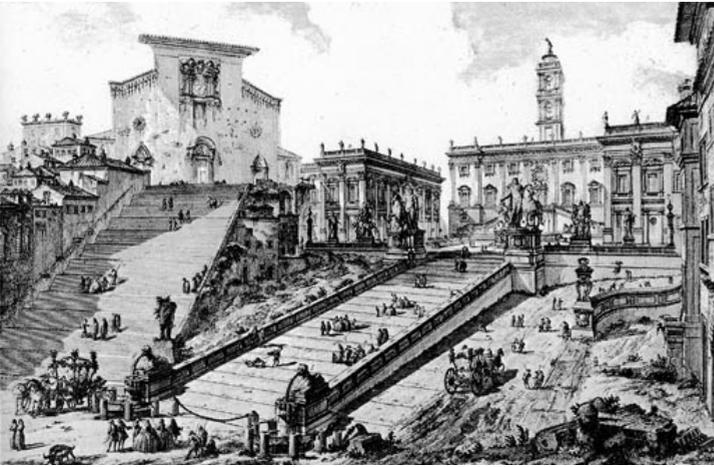
PARTRIDGE, L. (2007) *El Renacimiento en Roma*. Akal. Arte en contexto. Madrid. p 27-31

MARIA PILO, G. (1987-1994) "Come Michelangelo concepì la sistemazione della piazza del Campidoglio" en *ARTE RICERCA*. <http://www.artericerca.com/Arte%20Documento/Come%20Michelangelo%20concep%20la%20sistemazione%20della%20piazza%20del%20Campidoglio%20-%20Pilo.htm> [Consulta: 24 de julio de 2016]

Durante la Edad Media fue perdiendo valor religioso para darle un nuevo valor civil, dando la espalda al Foro Romano, tal y como ahora está dispuesta la plaza. Sin embargo, en época renacentista la Colina Capitolina contaba con una serie de edificios entre los que se encontraba la sede del gobierno municipal. Así pues en 1537, el Papa Pablo III (1534-1549) le encargó a Miguel Ángel (1475-1564) la remodelación de la plaza ante el deplorable estado en el que se hallaba. En aquellos tiempos el lugar que hoy ocupa la plaza se utilizaba como campo para que las cabras pastasen. Como el Papa había quedado en una posición de inferioridad ante la visita del emperador Carlos V a la ciudad de Roma para ver un desfile triunfal que se celebraría en su honor, decidió mandar a Miguel Ángel la renovación del Capitolio. Este proyecto suponía una reivindicación del dominio papal en la capital y por extensión, en el mundo. Además fue una oportunidad para el artista italiano de desarrollar un proyecto de plaza cívica acorde con los ideales clásicos para devolver el antiguo esplendor a Roma. Es uno de los pocos proyectos urbanos Renacentistas que se pudieron llevar a cabo en una ciudad tan consolidada como la de Roma.⁵⁰ La planta de la plaza gracias a la inclinación de los muros de los palacios preexistentes laterales configura la perspectiva hacia el Vaticano, centro del poder de la ciudad. Así como dando la espalda a los foros romanos.⁵¹ Además, el proyecto de Miguel Ángel era unificar las tres fachadas de la plaza para crear una habitación exterior que tuviera coherencia estética y formal.

50. PARTRIDGE, L., *Ibidem*. p. 27.

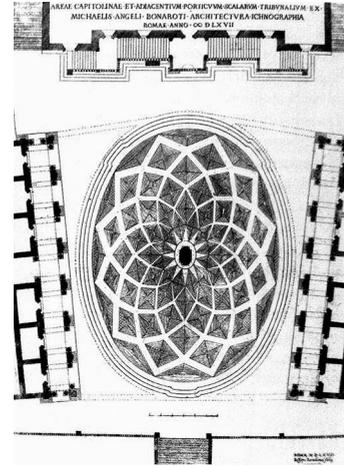
51. MARIA PILO, G., *op. cit.* en nota 49.



En el centro de la plaza se dispuso una estatua ecuestre de Marco Aurelio. Fue el primer elemento que se colocó al comienzo del proyecto, en 1538. La única estatua de este tipo de la Antigüedad que ha llegado a nosotros. Actualmente está dispuesta la réplica de la estatua. La escultura también dirige su mirada hacia el Vaticano, centro del poder de la época, haciendo más patente la dirección que la plaza quiere dar al espectador.⁵²

Quizá Tarkovski eligió esta plaza por ser un punto que se alza por encima de toda la ciudad, Domenico busca alzarse de una forma espiritual, como un santo, ofreciendo su sacrificio para salvar a los demás. Por otro lado, Campidoglio era un lugar donde se celebraban acontecimientos cívicos donde todos los ciudadanos podías asistir. Era un espacio para todos y por ello se proyecta de forma tan espectacular, dejando insignificante de algún lado al hombre.⁵³ El director ruso utiliza la rica escenografía que la plaza le ofrece para crear un plano exquisito. Es importante destacar que en la plaza, Tarkovski no hace uso de las perspectivas que crea Miguel Ángel cuando proyecta Campidoglio. El director utiliza un plano frontal para materializar la escena del discurso de Domenico, dotando al espacio de un carácter teatral, mostrando un punto de vista distinto al que se está acostumbrado del conjunto arquitectónico.

Las figuras que rodean a Domenico mientras éste pronuncia su discurso están inmóviles o se mueven de una forma tan poco natural que no parecen desubicados del escenario en el que están, como las estatuas que adornan toda la plaza, como espíritus que no encuentran su lugar. Sólo Eugenia, que ni siquiera sabe o puede imaginar lo que va a pasar y



[Fig. 45] Grabado realizado por Bartolomeo Faletti en 1567 (tres años después de la muerte de Miguel Ángel) con el dibujo del pavimento del Campidoglio.

[Fig. 46] (Izquierda) Grabado realizado por Piranesi en 1757.

52. PARTIDGE, L., op. cit. en nota 49, p. 30.

53. ACKERMAN, J. S. (1997) *La arquitectura de Miguel Ángel*, Celeste ediciones: Madrid. p. 148.

llega corriendo en el momento exacto en el que el ermitaño decide realizar su sacrificio y prenderse fuego, corre subiendo la gran escalinata y reacciona ante el horror que sucede en la plaza. Domenico pronuncia un discurso muy revelador que habla de muchas de las necesidades y los pensamientos que los románticos abrazaban:

“¿Qué ancestros hablan en mí? No puedo vivir al mismo tiempo en mi cabeza y en mi cuerpo. Esa es la razón por la que no puedo ser sólo una persona. Puedo sentir en mí infinidad de cosas al mismo tiempo. El gran mal de nuestra época es que ya no quedan grandes maestros. La senda del corazón está cubierta de sombras. Debemos escuchar las voces que parecen inútiles. En cerebros llenos de largas tuberías de desagüe. De muros de colegio, de asfalto y de prácticas asistenciales. ¡Que entre el zumbido de los insectos! Debemos llenarnos, ojos y oídos con cosas que son el principio de un gran sueño. Alguien debe gritar que construiremos las Pirámides. ¡No importa si no podemos

[Fig. 47] Plano de *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)



construirlas! Debemos alimentar el deseo y estirar los rincones del alma, como una calle sin fin. Si queréis que el Mundo siga adelante, debemos tomarnos de las manos. Debemos mezclar lo que se considera sano, con lo considerado enfermo. ¡Vosotros los sanos! ¿Qué significa vuestra salud? Los ojos de toda la humanidad están mirando al foso en donde nos estamos precipitando. ¡La libertad es inútil si no tenéis el coraje de mirarnos a la cara, comer, beber y dormir con nosotros! ¡Es lo considerado sano lo que ha llevado al Mundo al borde de la catástrofe! ¡Hombres, escuchad! En vosotros, agua, fuego y después cenizas. Y los huesos dentro de las cenizas. ¡Los huesos y las cenizas! (...) ¿Dónde estoy, cuando no estoy en la realidad o en mi imaginación? He hecho un nuevo pacto con el Mundo. Debe estar soleado a la noche, y nevado en agosto. Las grandes cosas acaban, las pequeñas perduran. La sociedad debe lograr unirse de nuevo, en vez de desunirse. Sólo mirad la naturaleza, veréis que la vida es simple. Debéis volver a donde estuvisteis. Al punto donde tomasteis el desvío erróneo. Debemos volver a los principales fundamentos de la vida. Sin ensuciar el agua. ¿Qué clase de mundo es éste, si un loco os dice, que deberíais estar avergonzados?"⁵⁴



[Fig. 48] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)

Tarkovski con este discurso pretende hacer una profunda crítica a la que se enfrenta el pensamiento postmoderno, al encontrarse sin ningún referente claro, al anclarse al pasado y no buscar una nueva ideología para afrontar el avance de un mundo dominado cada vez más por lo material y menos por lo espiritual. Es importante remarcar que cuando Tarkovski habla de lo espiritual, no se refiere al concepto religioso, sino a todo aquello que vive en el interior del hombre, que lo engrandece

El espacio interior

Los espacios interiores en el cine de Tarkovski y muy especialmente en esta película denotan muchas veces sobriedad pero también una reminiscencia clara a la escenografía teatral. Con poco mobiliario y unos perfectos

54. *Nostalghia* (Dir. Andrei Tarkovski) Oera Film Produzione / Rai Due. 1983.

[Fig. 49] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)



planos frontales el director ruso es capaz de evocar espacios versátiles y acordes con la naturaleza sombría y melancólica de sus personajes.

El hotel en el que se hospedan en Bagno Vignoni Eugenia y Andrei cumple con esa máxima de mínimos que Tarkovski seguía en todas sus películas. La habitación de Gorchavok, escenario de los sueños del protagonista, tiene poco mobiliario y lo que realmente le da un valor especial son sus grandes ventanales. Como si de un arquitecto se tratara, el director ruso da mucha más importancia al espacio propio que a los muebles que se colocan en éste. La cámara se coloca frontalmente delante de la cama de forma fija, dando una espacialidad pasmosa a una sencilla habitación de hotel, como si fuera un escenario teatral. La luz en el decorado emerge de dos focos contrapuestos; uno de ellos es el ventanal situado a la izquierda del plano de la estancia y otro emerge del baño situado a la derecha. El resto del espacio permanece en penumbra, recreándose en una ensoñación constante. La habitación sirve de escenario para



56 [Fig. 50] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)



[Fig. 51] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)

el primer sueño de Gorchavok donde realmente se empieza a comprender la necesidad y la añoranza hacia su familia que siente el protagonista. Además, en la misma habitación, Eugenia se declara a Andrei, de una forma franca y valiente. Ella sin duda representa la cordura pasional y cabal en una película dominada por dos personajes tan débiles como Gorchavok y Domenico. Eugenia se desplaza por la habitación, recitando un emotivo monólogo como si estuviera encima de las tablas de un escenario, reforzando esa teatralidad que parece que Tarkovski buscaba en el interior de sus films. El espectador está viendo esa escena como si fuera Andrei, en silencio y expectante.

La casa de Domenico es la que mejor refleja el carácter de su propio inquilino. Ruinosa, con infinidad de goteras sin ningún muro que separe las distintas estancias. Como si al entrar en la vivienda del “loco”, entraras a su propia mente donde no existen barreras y donde entre los huecos fluye el agua sin obstáculos. La vivienda no es más que un cobertizo abandonado donde se agolpan como es habitual unos pocos



[Fig. 52] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)

muebles. Pero si en el resto de escenarios interiores vemos una sobriedad y un espacio despejado, aquí pese a lo diáfano del lugar, sentimos una pesadez espacial que se traduce en la figura de Domenico. Los muebles están sucios, hay pequeños objetos en las estanterías que dan un sentimiento de hogar que se ve ahogado con la soledad en la que vive el loco de Bagno Vignoni.

Cuando Gorchavok entra a la vivienda de Domenico, lo primero que hace es mirarse en el espejo. En *Nostalghia* los tres protagonistas realizan la misma acción durante el film. Eugenia lo hace mientras confiesa su amor, sus pensamientos y su frustración a Gorchavok, el acto que ella demuestra al mirarse al espejo es el de mostrar su alma y la verdad que esconde en ella. Por el contrario, cuando lo hacen Andrei y Domenico parece como si mirando su reflejo quisieran conocer la verdad en su interior, la verdad humana y por fin descansar de la desazón que los corroe.⁵⁵

55. CIRLOT, J.E. (1969) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela. p 200.

Una de las últimas escenas interiores que vemos en la película es la gran casa donde ahora vive Eugenia con su compañero en Roma. Sólo se muestra el despacho de la pareja de la traductora, es un gran espacio que siempre se enseña colocando la cámara frontalmente en dos planos; mirando hacia la mesa del despacho y mirando hacia la salida de la habitación. Ambos planos son opuestos uno de otro. En la escena, la cual Eugenia llama a Gorchavok para

[Fig. 53] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)



interesarse por él, se comprende que realmente Eugenia sigue enamorada de Andrei y que su nuevo compañero es posiblemente algún capo de la mafia italiana. El despacho, aunque siguiendo las pautas minimalistas espaciales de Tarkovski, tiene elementos lujosos como la gran mesa donde se sienta la pareja de Eugenia y un gran piano de cola colocado junto a la salida. Las ventanas son grandes y luminosas, no hay ningún signo de vejez o suciedad.

Nostalghia trata sobre la reproducción y sus consecuencias de un sentimiento muy romántico. La añoranza impregna todo el film, llegando a distorsionar el paisaje italiano convirtiéndolo en la fría Rusia. Los personajes son el reflejo de las fuerzas que desatan el sentimiento de nostalgia. Eugenia intenta que Gorchavok destierre la pena que lo corroe sin éxito, mientras que éste busca más allá de lo que ve en Italia hasta encontrarse con Domenico. La magistral reproducción de la avalancha de emociones que producen la nostalgia lo que hacen de esta película una obra maestra. Además la arquitectura que observamos rehúye de lo excesivo y lo magnificente. Ayuda a comprender la desazón en la que viven los personajes y la luz, los espacios escogidos por el director se impregnan de una tristeza que acompaña durante todo el film al espectador. Tarkovski nos muestra un recorrido por su propia Italia, salpicada de ruinas, de edificios en penumbra y de una carga emocional tan fuerte que sobrecoge.

[Fig. 54] Plano de *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983)





CONCLUSIONES

La obra y vida de Andrei Tarkovski trasciende en muchos ámbitos y lo encumbra a la altura de muchos grandes artistas de la historia. Marcado siempre por las dificultades para poder realizar su trabajo la vida del director ruso fue dura, además demostró siempre una honda de reflexión ante todo lo que le rodeaba y acaba empapando cada obra que crea. De Tarkovski se observa como el artista no puede separar su vida de su trabajo, ambas cosas son la misma y una vez que se vive para el arte, irremediabilmente se vive por el arte.

Su tragedia y sus dificultades, su pensamiento sensible y la necesidad de transmitir lo que siente en todas sus películas producen una conexión inmediata con el movimiento Romántico. Los ideales románticos no murieron en el S. XIX, sino que perduran y se renuevan en un estilo totalmente nuevo, el cine. Un estilo que los artistas románticos jamás hubieran pensado que pudiera existir.

Es esta idea, la del Romanticismo que no se circunscribe a una época o un estilo, clave en la arquitectura actual. Cuando se visiona en profundidad la obra de Tarkovski, se comprende la universalidad de su obra y da una clase magistral del punto exacto actual en el que se encuentra el arquitecto. El artista vaga por un mundo materialista y pragmático donde las emociones y el sentir es algo relegado a un ámbito secundario, despojando al artista de su cualidad más vital, su capacidad para crear desde el interior de sus emociones.

Actualmente, el arquitecto se enfrenta a un mundo competitivo, donde lo más importante es ascender en una pirámide social y cosechar el mayor número de éxitos. Pero muchos son los artistas, pues al fin y al cabo esos son los arquitectos, que se rebelan contra esta imposición, así como los románticos hicieron lo mismo ante el racionalismo

[Fig. 55] (Página anterior) Plano de *Sacrificio* (Andrei Tarkovski, 1986)

ilustrado, y buscan nuevas vías de creación. Vías donde el componente humano y la capacidad de ver más allá que lo palpable en la arquitectura sean los puntos claves en sus proyectos o en sus mensajes.

Las dos películas que se han analizado en el trabajo, *Stalker* y *Nostalghia*, constatan esta afirmación sobre la obra de Tarkovski y la situación de la arquitectura. Ambos films tocan temas comunes y la presencia de la ruina y la decadencia humana es uno de los pilares de la escenografía en las obras.

En *Stalker*, se observa como con sólo tres personajes, el director ruso nos muestra a la sociedad actual. Por un lado está el grupo más pragmático donde se encuentran el profesor, que busca la verdad científica y el escritor, que solo quiere inspiración mientras vive rodeado de riquezas. Por otro lado, el *stalker*, es la figura espiritual ligada a la naturaleza, que no representa ni mucho menos a la figura religiosa de la sociedad. El *stalker* es un guía, un creador que vive para su creación, para su cometido y su vida queda atada también a ese deber. El *stalker* no es más que un artista que intenta crear un mundo más bello, pues la humanidad percibe que el actual no lo es. La ruina y la decadencia de la Zona es el reflejo de dos emociones palpables en la actualidad. El sentimiento de nostalgia por un tiempo pasado, por una época más importante y más bella, a sabiendas de que nunca viviremos algo igual. La idea del paso del tiempo, ligada a la nostalgia, ante la inexorable fuerza de éste y de cómo a todos y a todo afecta, dejando la ruina como un recuerdo casi perpetuo de ambas ideas.

Así como en *Stalker*, lo ruinoso impregna toda la escenografía de la película, en *Nostalghia*, pese a ser la ruina un elemento principal en el film, Tarkovski no solo se circunscribe a ella. El director también ahonda en distintas arquitecturas para mostrarnos espacios que sobre todo abrazan la desazón existencial de nuestro ser. Lugares en penumbra, como los espacios interiores de la cripta de San Pietro o las estancias del hotel de Bagno Vignoni, pero profundos en lo emocional que hacen que el espectador se sobrecoja.

En *Nostalghia* el trío protagonista también intenta globalizar a la sociedad, de una forma distinta al caso de *Stalker*. Por un lado se encuentra Eugenia, que transmite la bondad y compasión de la humanidad, una suerte de santa pero con las pasiones terrenales de cualquier humano. En cambio, Gorchavok y Domenico son la representación de lo espiritual,

el poeta pasea nostálgico por Italia, añorando a su familia pero a la vez atormentado por ese sentimiento. En Domenico encuentra un ser espiritual, que le habla de fe, de cambiar el mundo y de sacrificio. Un loco que prenda a Gorchavok y este sucumbe realizando un acto que requerirá su vida.

Esos sacrificios que muestra Tarkovski son los que la sociedad repele cada vez más. El director ruso realizaba sacrificios constantes para poder sacar adelante sus películas y mostrar esa profundidad que nos enseña que hay algo más que lo que se ve. Su máxima crítica en sus películas era como la espiritualidad humana se está perdiendo y parece no importarnos. Pero esa espiritualidad es la que nos permite crear y elevarnos hacia un mundo, quizá no real, pero mucho más bello. Capaz de hacernos sentir de una manera y con una intensidad que el mundo real y materialista va apagando lentamente.

Con este trabajo no se ha buscado una crítica explícita a la situación de la arquitectura. Si no que con ayuda de Tarkovski y la arquitectura de su cine, explorar nuevos campos donde el sentir humano sea el protagonista. Donde la capacidad del artista para explicar aquello que siente y sacarlo a relucir sea la fuente principal de creación.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ACKERMAN, J. S. (1997) *La arquitectura de Miguel Ángel*, Celeste ediciones: Madrid.

CIRLOT, J.E. (1969) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

HONOUR, H (1979) *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.

PARTRIDGE, L. (2007) *El Renacimiento en Roma*. Akal. Arte en contexto. Madrid. p 27-31

ROSENBLUM, R y JAMSON, H.W. (1992) *El arte del siglo XIX*. Colección Arte y Estética. Akal: Madrid.

STRUGASTKI, A y STRUGASTKI, B. (2015) *Picnic extraterrestre*. Gigamesh: Madrid.

TARKOVSKI, A. (1988) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp.

TEJEDA, C. (2010) *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra.

Artículos

MACGILLIVRAY, J. "Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto" en *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques*, Volume 11, Number 2 (Fall 2002)

MARRODÁN, E. (2007) “De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo” en *Revista Bienes Culturales*, issue 7

MARZO, J.L. (1989) “La ruina o la estética del tiempo” en *Revista Universitas* (2-3)

Ponencias de congresos

POYATOS SEBASTIÁN, J. (2012) “Revisando el Romanticismo: Perspectivas culturales y arquitectónicas” en *Revisando el Romanticismo: Apuntes para una nueva arquitectura en el siglo XXI* (17-27 febrero de 2012, Valencia) Javier Poyatos Sebastián (Direcc. Jornadas) Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.

RÍO VAZQUEZ, A, S. (2010) “El paisaje post-industrial como escena y lugar. Tres miradas complementarias: Tarkovski, Wenders y Lynch” en Miguel Álvarez Areces (ed.), *Patrimonio y arqueología de la industria del cine*, p. 421-426. Asociación de Arqueología Industrial Máximo Fuertes Acevedo, Gijón.

Referencias electrónicas

CERECEDA, R (2013) “Los espacios del arte: Abadía de San Galgano en Siena” en *Entretanto Magazine*. <http://www.entretantomagazine.com/2013/08/21/los-espacios-del-arte-abadia-de-san-galgano-en-siena/>

MACGILLIVRAY, J. *Andrei Tarkovsky's Madonna del Parto* <http://liliesofpurity.tumblr.com/post/118153268582/nostalghia-1983-dir-andrei-tarkovsky-piero>

MARIA PILO, G. (1987-1994) “Come Michelangelo concepì la sistemazione della piazza del Campidoglio” en *ARTE RICERCA*. <http://www.artericerca.com/Arte%20Documento/Come%20Michelangelo%20concep%3%AC%20la%20sistemazione%20della%20piazza%20del%20Campidoglio%20-%20Pilo.htm>

ROMEO, A. y DOMENECH, L. (2005-2012) *El Romanticismo*
[http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/
HISTORIA_LITERATURA/LARRA/f_larra_
romanticismo_caracteristicas.pdf](http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/LARRA/f_larra_romanticismo_caracteristicas.pdf)

ZABALA, I. (2012) “Andrei Tarkovski, escultor del tiempo (I, II y III)” en *JotDown Magazine*
[http://www.jotdown.es/2012/12/andrei-tarkovski-
escultor-del-tiempo-i/](http://www.jotdown.es/2012/12/andrei-tarkovski-escultor-del-tiempo-i/)

Página web

BIOGRAFÍAS Y VIDAS (2004-2016).

Nikita Jruschov [http://www.biografiasyvidas.com/
biografia/j/jruschov.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jruschov.htm)

Leonid Brezhnev [http://www.biografiasyvidas.com/
biografia/b/brezhnev.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brezhnev.htm)

nostalghia.com [http://people.ucalgary.ca/~tstronds/
nostalghia.com/index.html](http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/index.html)

Blogs

BENÍTEZ, S. (2014) “‘Solaris’, de Andrei Tarkovsky” en *Blog de Cine*, 1 de marzo.
[http://www.blogdecine.com/criticas/ciencia-
ficcion-solaris-de-andrei-tarkovsky](http://www.blogdecine.com/criticas/ciencia-ficcion-solaris-de-andrei-tarkovsky)

CARDONA, J. (2014) “STALKER (Andrej Tarkovsky, 1979) - PARTE I -: Sobre la naturaleza del camino y del deseo” de *Cine y psicología*, 31 de mayo. [http://
www.cineypsicologia.com/2014/05/stalker-andrej-
tarkovsky-1979-parte-i.html](http://www.cineypsicologia.com/2014/05/stalker-andrej-tarkovsky-1979-parte-i.html)

Películas

Nostalghia (Dir. Andrei Tarkovski) Opera Film Produzione / Rai Due. 1983.

Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij (*Andrei Tarkovski: Un poeta en el cine*. Dir. Donatella Baglivo) CIAK. 1984.

ANEXO DE IMÁGENES

[Fig. 0] <http://2.bp.blogspot.com/-pm7x7Ghuh0s/UtPBkpYKJBI/AAAAAAAAAFKs/EBY0yT1x7ZU/s1600/Andrei+Tarkovsky+Nostalgia,+1983.jpg>

[Fig. 1] <https://d1tyf8b78tco2j.cloudfront.net/3d16c62a/cea14667/images/8fa7223ea9d3f624fe71bdfd43b6e76e3d5a56fd.1000.jpg>

[Fig. 2] <https://thegalleryfromoverthere.files.wordpress.com/2012/04/andrie-tarkovsky-with-sven-nykvist-on-the-set-of-the-sacrifice-1986.png>

[Fig. 3] <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/e8/1e/c1/e81ec16d23d36ee34ffb6ff1b3f1ecd7.jpg>

[Fig. 4] <http://thepeoplesmovies.com/wp-content/uploads/2016/06/lvans-Childhood-Kiss.jpg>

[Fig. 5] <http://4.bp.blogspot.com/-gxDmCXuiVd4/UCHTJ9OVWNI/AAAAAAAAAF2c/ QkVdZr7qC2c/s1600/Andrei%2BRublev8.jpg>

[Fig. 6] http://66.media.tumblr.com/tumblr_lh8k6uF6c71qb9cz3o1_500.jpg

[Fig. 7] <http://anotherimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/800/0-73-800-533/azure/another-prod/270/8/278675.jpg>

[Fig. 8] https://espalhafactos.com/wp-content/uploads/2016/02/Tarkovsky_Capa.jpg

[Fig. 9] <http://www.bohemiaerosa.org/pictures/2014/the-dreamer-1840.jpg>

[Fig. 10] <http://cinescopia.com/wp-content/uploads/2014/12/Solaris.jpg>

[Fig. 11] <http://filmpulse.net/wp-content/uploads/2013/11/tarkov4-1024x576.jpg>

[Fig. 12] http://aws.vdkimg.com/film/9/7/8/5/9785_backdrop_scale_1280xauto.jpg

[Fig. 13] http://www.liceoasproni.it/laboratory/sublime/images%5Cblake_nebuchadnezzar.jpg

[Fig. 14] <https://seanchase.files.wordpress.com/2015/02/the-abbey-in-the-oakwood-friedrich-1809-1810.jpg>

[Fig. 15] http://www.settemuse.it/pittori_opere_G/granet_francois_marius/granet_francois_marius_504_crypt_of_san_martino_ai_monti_rome_detail.jpg

[Fig. 16] https://k60.kn3.net/taringa/D/7/E/2/A/3/Von_tess/58F.jpg

[Fig. 17] https://www.qagoma.qld.gov.au/__data/assets/image/0007/17908/andrei_tarkovsky_source.jpg

[Fig. 18-21] Plano extraído de la película de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

[Fig. 22] http://1.bp.blogspot.com/-scr9xlczjjM/U7M1ukRcqKI/AAAAAAAAADfQ/szlqJGDhXNU/s1600/T01922_10.jpg

[Fig. 23-27] Plano extraído de la película de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979)

[Fig. 28] http://assets.cdn.moviepilot.de/files/c3816ddb2a1696a1ff568dd3b0c8070c2c528cb676bb7ee9158d83e04f2/tumblr_nwama48N3T1qdqpe6o1_1280.jpg

[Fig. 29] http://ic.pics.livejournal.com/immos/12057266/28039/28039_original.jpg

[Fig. 30] <http://i.imgur.com/lxERkuP.png>

[Fig. 31] <http://revolart.it/wp-content/uploads/2014/09/nostalghia1.jpg>

[Fig. 32] http://40.media.tumblr.com/787274ad644b56829790a9e11f0fe849/tumblr_nnumifojKi1rdwkl4o1_1280.jpg

[Fig. 33] http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Piero/PIERO_04_0001_.gif

[Fig. 34] http://4.bp.blogspot.com/-1P57R-nbHA8/T8tLMbecVDI/AAAAAAAAABM0/2uinsOkxS_Y/s1600/Nostalghia003.png

[Fig. 35] http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Piero/PIERO_10_0001_.gif

[Fig. 36] http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Piero/PIERO_03_0001_.gif

[Fig. 37] http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Piero/PIERO_03_0002_.gif

[Fig. 38] http://67.media.tumblr.com/d99753da300b9e6b78ad91412c19157a/tumblr_ncaajogkU01qabynso3_r1_500.gif

[Fig. 39] http://67.media.tumblr.com/a4002fbf8b92a4f0b0cfaa0f3f47ce71/tumblr_n2oejbbsw1tus777o6_1280.png

[Fig. 40] http://2.bp.blogspot.com/-yQk_coBN2II/UfWvykNioUI/AAAAAAAAABWM/G5ovxzjStZ0/s1600/541450_577814892229236_1507476284_n.png

[Fig. 41] http://x3.cdn03.imgwykop.pl/c3201142/comment_A0qInRHymTWnPHP5QEL3Ho5peUyClwCb.jpg

[Fig. 42] <http://1.bp.blogspot.com/-5k6O5liQGhM/Vjk7S5hyIQI/AAAAAAAAAHNk/2e-QfCd2Btl/s1600/andrei-tarkovsky-nostalghia-1983.jpg>

[Fig. 43] <https://groussosdotnet.files.wordpress.com/2015/08/nostalghia-1983-04.jpg>

[Fig. 44] https://40.media.tumblr.com/7f70bb68b584674242b7dea8589f2fcf/tumblr_nm6m5nk54E1rmmfio6_1280.png

[Fig. 45] http://2.bp.blogspot.com/-jQxCjyr_zuY/VKcR29FxxvI/AAAAAAAFKk/r4mu9-dAJ40/s1600/2015_01_03_Roma_Campidoglio_gr.jpg

[Fig. 46] http://www.istantidibellezza.it/files/01_Campidoglio-e-Aracoeli_piranesi_1751.jpg

[Fig. 47] http://67.media.tumblr.com/2dc80ebf58790899fb04aee7c33bc576/tumblr_n2olgu19EC1tus777o1_1280.png

[Fig. 48] <http://23.253.41.33/wp-content/uploads/10.208.149.45/uploads/2016/01/nostalghia.jpg>

[Fig. 49] <http://curzonblob.blob.core.windows.net/media/5032/nostalghia-03.jpg>

[Fig. 50] <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/7a/74/76/7a7476c034a12f1f3825667344296db2.jpg>

[Fig. 51] <http://2.bp.blogspot.com/-caXI7IbOVjk/T8tLWjupZol/AAAAAAABM8/mllduRbcEYk/s640/Nostalghia009.png>

[Fig. 52] http://40.media.tumblr.com/2b8f6d1008e925dc739bd903ea79d668/tumblr_npunlqXPgB1tkaqeeo5_540.png

[Fig. 53] http://66.media.tumblr.com/820dd0330895cd0d400d02b682784694/tumblr_nt50c7YArt1tbhaoe01_1280.png

[Fig. 54] <http://3.bp.blogspot.com/-zwKk7LUItDQ/T061v2KHtZI/AAAAAAAD5E/w55W8aqErlA/s800/nostalghia5.jpg>

[Fig. 55] http://www.filmoteca.cat/web/sites/default/files/ofret_sacrificio_5.png



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA