

# “NOSTALGHIA” DE ANDREI TARKOVSKI Y EL LENGUAJE INTERARTÍSTICO DEL CINE POÉTICO<sup>1</sup>

“Nostalgia” by Andrei Tarkovski and the interartistic language of  
poetic cinema

**Juliana Insignares Ahumada**

Profesional en Cine y Comunicación digital – Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura. Universidad de Salamanca. España.

Fecha de recepción 28 de febrero de 2018

Fecha de aprobación 13 de enero de 2019

## **Resumen**

En lugar de afirmar que el cine es la reunión de todas las artes, es más acertado mencionar que hace uso de elementos propios de manifestaciones artísticas y de pensamiento para su concepción. Haciendo referencia aquí a un cine que responde a las cualidades de arte independiente y no a la máquina de entretenimiento que lidera el mercado actualmente, se establecen las relaciones inter-artísticas clave para la concepción de un *cine poético* que apele a la sensibilidad y se construya desde la necesidad expresiva del director. Para su ejemplificación y mayor entendimiento, se presenta un breve análisis de la obra *Nostalgia* (1983) del cineasta ruso Andrei Tarkovski, en el que se exponen los elementos interartísticos e interdiscursivos que esta contiene, así como la visión del director con respecto a la percepción del arte y la concepción de un cine poético.

**Palabras clave:** Cine poético, Andrei Tarkovski, interartisticidad, cine y poesía, cine y filosofía, cine y literatura.

---

<sup>1</sup> Proyecto realizado para la asignatura Arte, literatura y cultura, perspectivas semiótica y sociológica. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca, España.

## Abstract

Instead of being the meeting of all arts, It is best to say that it uses the proper elements of various artistic and knowledge fields to conceive its products. Referring here to a cinema based on independent art characteristics and not to the qualities of the entertainment machine that currently leads the market, this paper establishes the inter-artistic relations which are the key to conceive a poetic cinema made to appeal to sensibility and constructed from the director's expressive necessity. To understand this kind of cinema, this paper presents a brief analysis of the film *Nostalghia* (1983) by the Russian filmmaker Andrei Tarkovski, in which the interartistic and interdiscursive elements in the film are shown and studied, as well as the director's vision about the perception of arts and the conception of a poetic cinema.

**Key-words:** Poetic cinema, Andrei Tarkovski, interartistic relations, film and poetry, film and philosophy, film and literature.

## Introducción

Si bien en la actualidad el cine es, en su mayoría, abordado desde su sentido comercial y constantemente atribuido a una industria con fines delimitados, es claro que, en gran medida, conserva su matiz artístico. Desde sus particularidades centradas en la construcción de la imagen como elemento hermenéutico, hasta su transmisión, como expresión artística, de una verdad y, por tanto, de un conocimiento, el cine consta de elementos interartísticos e interdiscursivos que, más allá de construir el lenguaje cinematográfico a base de la intersección de otras artes o ciencias, combina sus características semiológicas y significativas, integrándolas a su lenguaje y haciendo del cine un arte independiente. Así, dentro de su especificidad, el séptimo arte consigue resultados, en materia de expresión y recepción artística, que apelan a elementos poéticos, literarios, pictóricos y filosóficos, para establecer un discurso cinematográfico rico en significación y expresividad sensorial y conceptual.

Este trabajo de investigación y análisis nace de un particular gusto por el cine en su carácter de arte único y su sentido interartístico, así como por la percepción del arte cinematográfico que presenta el cineasta ruso Andrei Tarkovski, tanto en la teoría como en la realización de su poca pero vasta filmografía. El proyecto se despliega entonces como una breve conceptualización de estas relaciones artísticas y su sentido dentro del lenguaje cinematográfico, por medio de una apropiación bibliográfica desde un campo investigativo especializado, seguido de la caracterización general del cine poético. En este texto se hace un concreto análisis de su obra *Nostalghia* (1983), que ejemplifica la percepción del arte cinematográfico y la poética del cine planteadas por Andrei Tarkovski, en

tanto presenta elementos que constituyen un cine poético y de carácter conceptual y sensorial, tanto directa como indirectamente.

Este texto pretende, entre otras cosas, dar a entender el carácter poético del cine, no debido solo a la implantación de estructuras plenamente literarias o poéticas, sino también a las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico y su uso en pro de la transmisión de sentido, emociones y sensaciones. Su elaboración es pertinente en tanto considera la relación imagen–discurso como un elemento de complementariedad, visto —y esto es lo esencial— desde el cine como arte autónomo, dejando de lado la industria como base de la realización cinematográfica y las obligaciones tanto discursivas como representativas que deben mediar para un buen entendimiento y acogida comercial. Así pues, a partir de una concepción relacional entre el cine y la literatura, la poesía y la filosofía, se presenta un resultado que apela a la sensibilidad artística y conceptual, y que responde a unas necesidades artísticas específicas.

## Imagen y discurso

Es indispensable definir, como punto de partida, la interartisticidad de las artes en general, fundamentada en los *principios comunes* que presentan y el carácter antropológico y social que comparten, base de la concepción tanto del fondo como de la forma estética de cada manifestación artística (González, 2015, p. 250). Entonces, aun dentro de la especificidad del cine como arte autónomo, son innegables las relaciones interartísticas que presenta, debido a su concepción en imágenes con elementos pictóricos, su característica narrativa literaria, su incidencia filosófica y la utilización del *símbolo* proveniente de la poesía. Esta apropiación de prácticas artísticas y de pensamiento ha evolucionado dentro del lenguaje cinematográfico hasta la construcción de lo que se ha denominado *cine poético*.

En primera instancia es claro que, como afirma Antonio Crespo (1969), “entre la literatura y el cine existe una indudable relación, aunque la literatura sea la expresión por medio de la palabra, escrita y oral, y el cine, por definición, un modo expresivo a base fundamentalmente de imágenes” (p. 12). En su texto, Crespo ahonda en el elemento del guion como principal acercamiento del cine a la literatura; sin embargo, su relación, más que encontrarse en el proceso de escritura de un filme y su fundamento en la palabra, se establece por la característica de la *narración*. El cine, arte del tiempo (movimiento), y la literatura, arte de la palabra, se combinan para acoger la narración como hilo conductor del lenguaje cinematográfico que se irá desarrollando a lo largo del siglo XX. Así, se llega al concepto de

*escritura*, aplicado por André Bazin, con el que se “pone definitivamente en circulación la idea de un estricto paralelismo entre la creación literaria y la fílmica, fruto ambas del trabajo personal que el autor desarrolla sobre la ‘sustancia de la expresión’” (Pérez, 2008, p. 24), no solo por medio de la palabra escrita, sino por medio de la imagen y su organización en el tiempo pues, como afirmó Christian Metz en su momento, “mientras en la literatura las escrituras son el agregado de una lengua distinta de ellas, el lenguaje cinematográfico es él mismo la escritura y la lengua” (Pérez, 2008, p.24), pensándose en la imagen como fundamento visual narrativo.

De esta manera, la particularidad narrativa del cine, más que en su primera concepción en forma de guion literario o en la adaptación de textos literarios, característica que la mayoría de la bibliografía sobre la relación cine-literatura enuncia como fundamento, se constituye en el *movimiento* resultante del espacio literario y el tiempo cinematográfico, en tanto “el movimiento fílmico revela tres aspectos diferentes: la mecánica de las figuras dentro del cuadro, el movimiento dramático de la acción y el movimiento de la composición plástica” (Fernández, 1982, p. 77), dándose la narración tanto en el desarrollo del relato como en la sucesión de las imágenes y su contenido temporal y secuencial interno. Entonces, en la base literaria de la narración cinematográfica y su apropiación al lenguaje del cine fundamentado en el tiempo y el movimiento, se encuentra la relación imagen–discurso que abre la construcción de un *cine poético*.

Así mismo, se presenta una relación entre el cine y la filosofía, en tanto el cine, más allá de representar dentro de su relato un tema filosófico como tal, ofrece “la posibilidad de favorecer el pensamiento filosófico a partir de su propia naturaleza estética” (Alvarado, 2013, p. 129), que está fundamentada, como ya se ha mencionado, en la imagen. A este respecto, Deleuze (como se citó en Alvarado, 2013) afirma que “la relación entre el cine y la filosofía es la relación entre la imagen y el concepto. [...] el concepto encierra en sí mismo una cierta relación con la imagen, y la imagen comporta una referencia al concepto”. Así “la imagen se convierte en pensamiento” (p. 133). Esta cuestión se puede ver claramente en la construcción y concepción del cine poético, en el que, si bien el discurso es tomado de la realidad que lo rodea, las imágenes “nunca acaban en lo que representan” (Matamoros, 2002, p. 183, como se citó en Alvarado, 2013, p. 135). Entonces, las imágenes contenidas en un filme construido a partir de las necesidades expresivas de un artista no se reducen a reflejar la realidad, sino que presentan un sentido obtuso desde el cual se despliegan las cuestiones filosóficas y se integran a la razón de ser y al sentido aportado a dichas imágenes, desde una perspectiva específica y teniendo en cuenta la realidad y la situación que engloban. En pocas palabras, en el cine poético las imágenes son capaces de hacer emerger ideas pues, como

afirma Nora Matamoros (2002), “este tipo de cine se desarrolla desde un lenguaje simbólico propicio para el acceso al pensamiento” (p. 183, como se citó en Alvarado, 2013, p. 135). Así pues, la integración de un pensamiento filosófico, creado a partir de la *narración* con que se dotan las imágenes (más allá del discurso textual), corresponde a un elemento esencial del cine poético que comienza a tomar forma con la introducción de estos aspectos simbólicos en su concepción.

Ahora bien, si ya se ha mencionado la característica narrativa que el cine toma de la literatura tanto en forma como en contenido textual y visual, es pertinente mencionar la particularidad de la *temporalidad* cinematográfica, más integrada a la poesía, en tanto se presenta un tiempo psicológico con el que “el cine representa felizmente nuestro sentido interno de la duración y el tiempo poético, lírico”, más allá del tiempo uniforme narrativo que “se compone de una sucesión de horas o instantes” (Fernández, 1982, p. 77). Así, “hay que hacer la distinción entre el puro registro de un tiempo de las cosas, visible, y la filmación de un tiempo propio, un tiempo del arte, un tiempo imaginario, invisible, fantástico, libre de la tiranía de la realidad física” (Fernández, 1982, p. 77).

Teniendo en cuenta esta temporalidad que el cine representa dentro de su narrativa visual y discursiva, el cine poético adopta de la poesía la incursión del *símbolo* como capacidad de síntesis, en tanto “solo mediante la expresión simbólica puede representarse una idea, frase o historia con un único término que contenga la totalidad del significante” (Tirado, 2003, p. 109). Así, la imagen, que ya contiene una narración y un concepto, por su tiempo y movimiento, constituye en sí un todo en el que se sintetiza una idea, más allá de una simple situación, y en la que se congrega “la estimulación que ofrece la pintura, la literatura, la fotografía, la música, la interpretación...” (Tirado, 2003, p. 109). Con esto, en palabras de René Clair (2003), “el cine no ha hecho aún más que iniciar la conquista de un mundo interior” (p. 117), pues “la verdad cinematográfica nada tiene que ver con la verdad de las realidades visibles [...] En el cine, al igual que en los dominios del espíritu, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos” (Lherminier, como se citó en Urrutia, 2000, p. 409). Esta última afirmación ha llevado a relacionar el cine poético con el cine de vanguardia, principalmente por su búsqueda no narrativa, eximiendo a todo filme de fundamento narrativo, pues como afirma Urrutia (2000), este cine de vanguardia “permite descubrir la otra escena de nuestra conciencia y el abandono de lo narrativo y lo descriptivo, con el fin de expresar lo personal”, siendo esta “la situación comunicativa propia de la poesía” (p. 414). Sin embargo, esto se contrarresta pensando que “hoy subsiste una corriente cinematográfica que sin presentarse como ‘experimental’, sin dejar de poner en escena personajes o situaciones, no somete la

representación fílmica a los imperativos de la narratividad” (Peña, 1996, p. 17). Esto ocurre con realizadores como Rossellini, Mizoguchi, Bresson, Tarkovski, entre otros, que “están mucho menos interesados en contar que en hacernos ver o en revelarnos una visión interior de las cosas” (Peña, 1996, p. 17), sin que esto suponga la extinción total de una narración.

La relación cine-poesía, en la que radica finalmente la denominación “cine poético” (Urrutia, 2000, p. 409), se presenta para convertir el lenguaje cinematográfico en un medio que, en lugar de ser el espectáculo de algunos hechos reales, evoca los sentimientos que envuelven los hechos. Para esto, el cine se apropia del símbolo y la metáfora, y los integra a una temporalidad interna dentro de una imagen que constituye al tiempo una narración, un concepto y una mirada específicas.

## Cine poético

Una vez establecidas las relaciones entre el cine y la literatura, la filosofía y la poesía, que fundamentan o, mejor dicho, alimentan la concepción de un cine poético, es pertinente fijar las características que corresponden a este tipo de cine y a su particularidad artística, con el fin de entender su concepción, recepción y análisis.

“Lo poético, más que un nivel de lengua o una estética, es un modo de seleccionar y reordenar la realidad textualizándola con especial manifestación del punto de vista” (Urrutia, 2000, p. 414). Con esto, se establece que, en un arte que busca generar sensaciones, emociones y sentidos implícitos, “lo primordial es la mirada y no lo mirado” (*Ibíd.*). En este orden de ideas, es importante resaltar el pensamiento de Raúl Ruiz (2003), cuando comenta que se debe “ver en una película no la secuencia narrativa efectivamente mostrada, sino el potencial simbólico y narrativo de las imágenes y de los sonidos aislados de su contexto” (p. 275). Este potencial que representa el cine poético, se encuentra en lo que José Tirado (2003) denomina “ideas-fuerzas”, en las que se resume la narrativa que presenta el cine de forma literaria, para concretar una idea simbólica que concentre los valores sensitivos y de implicación emocional y conceptual que el director pretende exaltar dentro de su expresión artística. A partir de esto, Víctor Erice (2003) afirma que se debe hablar de la *experiencia poética*, definiéndola como “ese trance en el cual, tanto el lector de un poema como el espectador de una película, se sienten conmovidos por un sentimiento difícil de definir, pero que identifican como algo común” (p. 3). Esta experiencia, atribuida directamente al espectador, está ligada a la concepción de las ideas-fuerzas, que se concretan en la construcción tanto

discursiva como visual-sonora del cine poético. Su reunión, en imágenes constituidas como un todo, permite la identificación del espectador con la mirada del director y con los conceptos que, más allá de la intención del realizador, surgen en su pensamiento gracias a la capacidad simbólica de la imagen y a las interconexiones artísticas que presenta.

Así pues, en el cine poético convergen dos aspectos importantes: una concepción con base en la mirada que pone el artista frente a la realidad y la construcción visual, narrativa y temporal que hace con la misma; y la recepción del público que vivencia una experiencia poética en la que se presenta una identificación y una mirada propia sobre los conceptos y elementos simbólicos que, al estar impregnados en una idea-fuerza, obtienen una significación especial, también llamada *significación fílmica* (Lizarazo, 2004, p. 132). En este sentido, el cine poético se completa con la recepción del mismo y la participación del espectador en el pensar y sentir el filme (Tarkovski, 2002, p. 194).

## Poética del cine, Andrei Tarkovski

Ahora, para continuar con el análisis interartístico de la obra *Nostalghia* de Andrei Tarkovski, es necesario, aun teniendo en cuenta las características que ya se mencionaron del cine poético, un superficial abordaje de la concepción del director sobre el cine y su denominada *poética del cine*, adoptada en su texto *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (1988).

En primer lugar, para Tarkovski el arte es la expresión de una verdad infinita que el artista transmite al espectador en un encuentro entre la realidad y las reflexiones filosóficas y sensitivas que ésta genera, pues “para el arte, las posibilidades más ricas resultan indudablemente de aquellas relaciones asociativas en las que se funden las valoraciones racionales y emocionales de la vida” (Tarkovski, 2002, p. 39). “El arte es tanto más importante cuanto más es capaz de conmover el alma” (Tarkovski, 2002, p. 192). En el caso del arte cinematográfico, es la imagen la que carga el contenido semántico principal, en tanto “tiende hacia lo infinito y conduce hacia lo absoluto” (Tarkovski, 2002, p.127); en ella se encuentra un tratamiento —evidente en la obra de Tarkovski— en el que más que “decodificar adecuadamente y con corrección el jeroglífico de lo verdadero ateniéndose a reglas y constructos nomotéticos predeterminados”, se trata de “aprender a contemplar el propio jeroglífico de una determinada forma: desde una mirada concreta, tras una pupila particularmente orientada” (Llorente, 2013, p. 59).

De esta manera, Tarkovski plantea la imagen como un *esculpir en el tiempo*, en tanto para su construcción se la debe despojar de todo aquello que no cargue un sentido o significación de acuerdo con lo que se quiere expresar con ella. En este sentido, Tarkovski emplea un tipo de imagen que Neira Piñeiro (2006) define como “imagen fuerte” y concreta como un procedimiento “de condensación visual de gran efectividad y carga poética ... un plano aislado que se carga de una densidad semántica particular, condensando una gran cantidad de significado en una sola imagen” (pp. 297-298), determinada por la organización y convergencia de elementos simbólicos relacionados entre sí.

Ahora bien, para Tarkovski (2002) “la unión de las secuencias dependía del ‘estado interior’ del material fílmico” (p. 142), pues en su obra “el desplazamiento de cámara y de actores va desenvolviendo la imagen y sus significados, y el montaje de diversas visualizaciones tiene lugar en el interior del plano, según como vayan entrando en la percepción del espectador sus diversos componentes” (Sobreviela, 2003, p. 141). Este tiempo se presenta con la imagen fuerte, sobre una representación de la realidad y el pensamiento humano, más que sobre una historia pensada bajo los estándares y requisitos comerciales; a este tipo de representación narrativa que construye el guion en el cine poético se le denomina *lógica poética*. Siguiendo este orden de ideas, Tarkovski emplea un *ritmo* que, más que estar guiado por la yuxtaposición de imágenes que aporta el montaje (que había sido considerado el fundamento del lenguaje cinematográfico), se presenta en el interior de una imagen dotada de sentido, en la que se halla el reflejo de la lógica del pensamiento y actuar humanos, y por tanto introduce al espectador en reflexiones creando una relación de identificación con el público necesaria para la finalización de un filme de carácter poético, pues una película es “más que un relato y también más que un tema. Una película se separa de su autor y comienza a tener una vida independiente, que se transforma en forma y contenido al verse confrontada con la personalidad del espectador” (Tarkovski, 2002, p. 144).

Así pues, centrada en la representación de una mirada sobre lo real que acude al mismo pensamiento y actuar humanos y a un ritmo interno que huye de la temporalidad física y adopta en su lugar un tiempo de reflexión interior, la obra de Tarkovski se presenta como “otra manera de entender la poesía cinematográfica, desvinculada de nociones como desviación, transgresión, predominio de los elementos significantes, autorreferencialidad, etc.” (Pérez, 2008, p. 64), remontándose, como los pensamientos de Rohmer citados en el texto de Pérez Bowie (2008), “a una concepción de índole más esencialista que se resiste a ser analizada y cuantificada mediante aproximaciones científicas” (p. 64).

## Nostalghia (1983)

Partiendo del papel del espectador en la finalización de un cine poético y considerando que “un filme solo existe en el momento de la experiencia fílmica, solo existe en el momento en que emerge en sentidos y efectos” (Gomes, 2004, p.96), Wilson Gomes (2004) afirma que la obra fílmica se compone de tres dimensiones: “efectos, estrategias y medios o recursos” (p.97) en los que se distribuyen los materiales en “visuales, sonoros, escénicos o narrativos”, que operan para causar efectos en el espectador (p. 98). Entonces, para llevar a cabo un procedimiento de análisis de una obra de cine poético, en la que se utilizan las dimensiones y materiales ya mencionados en pro de una conexión con el espectador y la expresión de una mirada frente a la realidad, es necesario partir de tres composiciones que se encuentran en la pieza fílmica: la experiencia sensorial: evocadora de sensaciones; la experiencia conceptual: evocadora de sentido; y la experiencia emocional: evocadora de sentimientos (Gomes, 2004, p.101).

De esta manera se puede proceder a un análisis interartístico en el que se aprecien los valores literarios, filosóficos y poéticos que ya se han trabajado, y al mismo tiempo a un análisis interdiscursivo, teniendo en cuenta que el conocimiento que brindan las artes literarias y visuales “se halla situado en algún punto entre la experiencia perceptiva y las categorías del pensamiento, entre lo sensible y lo inteligible” (González, 2015, p. 251). Por tanto el cine poético presenta diversos discursos en los que se manifiestan las experiencias sensoriales, conceptuales y emocionales que, siguiendo el curso de lo expuesto en este proyecto, resultan del uso de los elementos poéticos, filosóficos y literarios respectivamente.

Así pues, se puede ahora proceder a aplicar un desglose, en forma de análisis, de estas experiencias en *Nostalghia* (1983), considerándola a priori como una obra de cine poético.

*Nostalghia* es una obra que trata de la vida de Andrei Gorchakov, un poeta ruso que viaja a Italia para reunir material sobre Pavel Sosnovski, músico ruso del siglo XVIII. Andrei cursó sus estudios en Italia y, tras permanecer allí por varios años y a pesar de saber que en Rusia le esperaba nada más que la esclavitud, regresó a su país para suicidarse poco después. En su viaje, Gorchakov, lleno de nostalgia por su pasado y acompañado de Eugenia, una traductora que se ha enamorado de él, se encuentra con quien es quizá su alter-ego: Domenico, a quien todos consideran loco por haber encerrado a su familia por siete años, a la espera del fin del mundo. En su encuentro, Domenico le encarga una tarea esencial a Gorchakov, con la que salvará al mundo: caminar de un lado a otro de la fuente termal de Santa Caterina con una vela encendida, tarea que completa tras una inmensa agonía y

tras la autoinmolación de Domenico en medio de su protesta contra la decadencia del hombre moderno y su falta de fe y espiritualidad.

En esta obra encontramos diversas referencias directas a manifestaciones artísticas y conceptuales; se hace alusión a la Madonna del Parto de Piero della Francesca, se leen algunas poesías de Arseni Tarkovski (poeta y padre del cineasta) y se abordan temáticas existencialistas, de índole filosófica, en las acciones y discursos de los personajes. Asimismo hallamos en esta película múltiples signos o discursos indirectos que apelan a una sensibilidad interna y a una reflexión tanto del mundo actual y sus características, como del hombre, su espiritualidad y su actitud frente a la libertad.

En primer lugar, dentro de la experiencia conceptual encontramos, por un lado, la cuestión de la añoranza de la tierra y la imposibilidad de adaptación en el extranjero que vive Gorchakov y que Tarkovski (2002), después de vivir y sufrir esta misma cuestión, expresa como un

Estado casi inconsciente e irremediable de ansiedad ... Como un recuerdo de la finitud de nuestra vida aquí en la tierra, como un recuerdo admonitorio de la limitación y predeterminación de nuestra vida, entregada, no a las circunstancias externas, sino a los propios 'tabúes' interiores. (p. 226)

La situación interna que vive el protagonista, y que exterioriza a través de su actuar, habla mucho de la diferencia cultural a la que se ha sometido y de una incompreensión tanto de su parte como de parte del entorno, lo que lo lleva a percibir de manera diferente, sobre todo al enfrentarse a lo que es considerado locura. Por otro lado, y unido directamente a esta percepción, encontramos a Domenico.

Esta persona perturbada, expulsada de la sociedad de los hombres, encuentra dentro de sí fuerzas suficientes y un nivel intelectual que consigue oponerse a la realidad que destruye al hombre ... Esa idea que él ha sufrido en su propio ser, profundamente, no tiene por objeto una salvación individual, sino la salvación universal de la locura y la inmisericordia de la civilización moderna. (Tarkovski, 2002, p. 230)

En este personaje, aparentemente loco, se halla el sentido y la necesidad de la espiritualidad y la humanidad, y se percibe la más profunda crítica a la realidad occidental. “La línea de la salvación del mundo mantiene el estatus de la premisa callada del entimema escatológico. Uno de los motivos que la hace emerger es el del consumismo” (Bubnova, 2003, p. 57), que conlleva a la “degradación espiritual del hombre moderno” (Bubnova, 2003, p. 57), exaltada en el discurso que Domenico expresa en Roma, pero sobre todo en sus actos, los mismos que llevan a Gorchakov a interesarse y a identificarse con él, pensando que probablemente no esté loco, sino que simplemente tiene fe. El consumismo, como característica que conduce a la decadencia

espiritual, se expresa en el monólogo de Gorchakov en la iglesia inundada y en ruinas en la que literalmente expresa su inconformidad con la cantidad de zapatos que poseen los italianos y, con esto, su inconformidad con la vida misma. Por otro lado, “el carácter hedonista de la civilización actual, que nada recuerda y todo lo devora sin reflexión, está metaforizado así en Eugenia, dedicada a las superficialidades e incapaz de defender su propia consistencia (sobre todo porque no se le escucha)” (Bubnova, 2003, p. 58). La reflexión conceptual filosófica que presenta la película llega a la cumbre con la inmolación de Domenico, con la que demuestra su carencia de intereses propios y su deseo por una sociedad que, libre, como tanto se proclama, retorne a la unión y a la espiritualidad que perdió en su avance hacia la modernidad (Tarkovski, 2002, p. 230).

Con respecto a la experiencia emocional, la película ofrece una narrativa clara, aunque de forma no clásica, en la que acompañamos al protagonista por un viaje aparentemente externo en el cual “la característica principal ... es negar rotundamente cuanto le rodea: el paisaje italiano con sus antigüedades culturales, el afecto y la ayuda de quienes están cerca, la belleza femenina e inclusive sus propios objetivos” (Bubnova, 2003, p. 54), pues “lo que tiene en mente, más allá de lo que percibe a su alrededor, es su casa de campo en Rusia como símbolo de su inadaptación” (Bubnova, 2003, p. 55). A esta línea narrativa se le añade la implícita participación del músico Sosnovski, a quien Gorchakov investiga, pues como afirma Tarkovski (2002):

La historia de este compositor no aparece casualmente en la película. Va parafraseando el sino y el estado de Gorchakov cuando, de forma especialmente dolorosa, siente que es un ‘marginado’, que desde una lejana distancia observa una vida que no es la suya y se entrega a los recuerdos del pasado, de los rostros de personas queridas, de sonidos y olores de su casa. (p. 227)

Así, el viaje del protagonista, reflejado en la historia del músico y acompañado de la propia nostalgia e impotencia de su traductora, Eugenia, culmina con un encuentro interior expresado en el ya mencionado monólogo en la iglesia en ruinas, que ha sido catalogado como el núcleo narrativo del filme

Obedeciendo a sus propiedades cinematográficas, como por ejemplo a su dimensión física [la iglesia en ruinas que representa el interior del personaje], ... a su situación narrativa crucial antes del desenlace y su desdoblamiento momentáneo del relato en dos niveles, el visual y el sonoro. (Seoane, 2015, p. 66)

Manifestados por la posición y el movimiento de la cámara frente al rostro del personaje y la integración de dos poemas de Arseni Tarkovski, uno leído en ruso y otro en italiano, “dejando patente la imposibilidad de entendimiento entre los hombres en el mundo contingente” (Seoane, 2015, p. 69), de forma que el *clímax* narrativo que aquí se presenta, conlleva a las cuestiones filosóficas mencionadas anteriormente.

Asimismo, la escena del monólogo desencadena también en la experiencia sensorial, pues “transforma el plano en una ventana hacia lo inmaterial” y “dimensiona un viaje del espectador desde la realidad física, mostrada mediante la puesta en escena y la situación del actor en el plano, hasta la dimensión espiritual” (Seoane, 2015, p. 70).

Gorchakov, borracho, habla y se tambalea agarrado a un poste después de haberse escuchado en voice over el poema *En la infancia caí enfermo...* para intentar comunicarse con el pasado, con su tierra lejana y consigo mismo. A fin de cuentas, traspasa las barreras que constituyen el idioma y el tiempo y que lo conducen hacia un estado de permanente angustia. (Seoane, 2015, p. 64)

Con esto y con elementos visuales como el agua que cae dentro de la casa de Domenico, la piscina vacía y llena de basura que encuentra Gorchakov cuando se dispone a atravesarla con la vela encendida, la falta de luz en la habitación, la disposición de los personajes en la protesta en Roma y el fuego que acaba con la vida de Domenico, Tarkovski (2002) logra el objetivo de su obra al reflejar:

El estado de una persona que llega a estar en contradicción profunda con el mundo y consigo mismo, que es incapaz de encontrar un equilibrio entre la realidad y la armonía deseada, que vive, pues, esa nostalgia que surge, no sólo de su lejanía física con respecto a su patria, sino también de un luto global por la integridad del ser. (p. 228-229)

Finalmente, este mundo interior e inmaterial que se abre ante el espectador, ofreciendo resultados inmensos en materia de sensibilidad, concluye con el intento tardío, pero al final exitoso, de Gorchakov por cumplir la tarea que Domenico le encomendó y que conlleva a la salvación del mundo que tanto él como Domenico no comprenden y en el que están atados hasta la llegada de su muerte/salvación. Su puesta en escena, con un plano de larga duración que sigue paso a paso al protagonista, enaltece la experiencia sensorial y conlleva al espectador a sufrir la agonía de Gorchakov y a terminar la obra con un sentimiento de *nostalgia*.

De esta manera, y con los elementos específicos que se han mencionado dentro de las experiencias sensoriales, conceptuales y emocionales, es acertado afirmar que esta obra responde a lo que hemos denominado como cine poético; y su director lo pone de manifiesto al expresar:

Lo que realmente me preocupa es el mundo interior de las personas. Por eso me resultó algo completamente natural lanzarme al viaje hacia el interior del alma de mi héroe, en la filosofía que lo sustenta, en las tradiciones culturales y literarias en que se basan sus fundamentos internos. (Tarkovski, 2002, pp. 227-228)

Se llega así a una película que, por sus resultados, demuestra que su “intención de conseguir con los medios del arte cinematográfico un espejo del alma humana, de una experiencia humana única, no eran sólo un producto curioso de ideas estériles, sino una realidad indudable” (Tarkovski, 2002, pp. 227-228).

## Conclusiones

El cine poético, caracterizado por ser un medio expresivo en lugar de comercial, contiene, dentro de su concepción, elementos interartísticos que contribuyen a establecer relaciones directas con el espectador, en tanto apelan a los sentimientos, la reflexión y la sensibilidad. La narración literaria, ligada no solo a la palabra sino también al desarrollo y continuidad de la imagen, evoca sentimientos ligados a situaciones y espacios con los que el público establece una primera identificación. Las cuestiones filosóficas, establecidas por la integración de elementos simbólicos en la imagen y la expresión de las relaciones dentro de la misma, evocan sentido y apelan a la reflexión del espectador que finaliza la obra con sus propias percepciones. Y el simbolismo poético, que sintetiza las cuestiones filosóficas y literarias, evoca sensaciones con las que el público ya no solo se identifica, sino que se sumerge en ellas en una visión de un tiempo, espacio y movimiento interior que ya no refleja una cosa, sino la mirada sobre dicha cosa.

Establecidos estos elementos interartísticos, se deja claro que la relación que tiene el cine poético con otras prácticas artísticas y de pensamiento, no radica en la mera referencialidad; es decir, su relación no se reduce a la adaptación de obras literarias o poéticas, ni a la escritura del guión por su carácter literario, ni a la reproducción de temas filosóficos. Su relación, por el contrario, radica en la apropiación e integración que hace el cine de los elementos antes mencionados y el descubrimiento de las capacidades y posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico en pro de la expresión del artista.

La obra *Nostalghia* de Andrei Tarkovski, representa un claro ejemplo del carácter interartístico e interdiscursivo del cine poético, en tanto integra diversos elementos para causar experiencias sensoriales, conceptuales

y emocionales. El breve análisis, basado en la categorización de dichas experiencias con respecto a los elementos artísticos estudiados, ofrece unos resultados interesantes sobre el tema del lenguaje interartístico del cine poético. No obstante, se puede profundizar mucho más en su análisis, acudiendo directamente a la imagen (su construcción y su contenido), así como a la integración de elementos pictóricos en el cine poético, hasta llegar a conclusiones más específicas y a una consideración mucho más amplia del tema.

## Referencias

- Alvarado Duque, C.F. (2013). Cine y Filosofía. Aproximaciones a un territorio de encuentro. La potencia poética de las imágenes en movimiento. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 8 (11), 122-139.
- Bazin, A. (2000). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bubnova, T. (2003). Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarkovski. *Acta Poética*, 24(1), 27-62.
- Clair, R. (1926, 2003) Cine puro y poesía. *Litoral: Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, (235), 112-118.
- Crespo, A. (1969). Literatura y cine. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (51), 12-20.
- Erice, V. (1996). Cine y poesía. *Poesía y cine*, (36), 3.
- Fernández Rodríguez, C. (1982). Cine y literatura. *Castilla: Estudios de literatura*, (4), 73-81.
- Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação: Revista de cultura audiovisual*. Universidade de São Paulo, 31 (21), 85-105.
- González De Ávila, M. (2015). Interartístico, interdiscursivo, intersemiótico. Sobre los estudios comparados de arte y literatura. En J. A. Pérez Bowie y P. J. Pardo García (Eds.) *Transescrituras audiovisuales*. (pp. 249-259). Pigmalión Edypro.
- Lherminier, P. (1960). *L'art du cinema*. Seghers.
- Llorente, J. (2013). Ambigua duplicidad de lo bello. Verdad de la obra de arte, ontología irónica y poética del habitar en la estética cinematográfica de Andrei Tarkovski. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (12), 58-79.

- Lizarazo Árias, D. (2004). *La fruición fílmica: Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. UAM-X.
- Matamoros, N. (2002). Cine y filosofía. El acto ideatorio como evento fílmico. *Signos filosóficos, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México*, (7).
- Neira Piñeiro, M. R. (2006). El lenguaje poético del cine: procedimientos de simbolización en "Un día de campo". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*. Universidad de Oviedo, (56), 291-311.
- Peña Ardid, C. (1996). El interrogante poético del cine. *Poesía y cine*, (36), 13-19.
- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ruíz, R. (1995, 2003) Poética del cine. *Litoral: Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, (235), 275.
- Seoane Riveira, J. (2015). Poética del rostro en Nostalgia de Andrei Tarkovski: el monólogo de Andrei Gorchakov. *Revista Comunicación*, (13), 62-72.
- Sobreviela, A. (2003). *Andrei Tarkovski: De la narración a la poesía*. Fancy Ediciones.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones RIALP, S. A.
- Tirado, J. (2003). El simbolismo poético en el cine. *Litoral: Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, (235), 108-111.
- Urrutia Gómez, J. (2000). Cine y Poesía. *Príncipe de Viana. Anejo*, (18), 405-414.