

## EL TRATAMIENTO DEL AMOR EN LA OBRA DE ANDRÉI TARKOVSKY

### THE TREATMENT OF LOVE IN THE WORK OF ANDRÉI TARKOVSKY

Ángel Domínguez Tórtola

Universidad de Valencia

[angeldotor96@gmail.com](mailto:angeldotor96@gmail.com)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6016-4539>

#### Resumen

Examinamos la obra del cineasta ruso Andréi Tarkovski con el fin de rastrear los diferentes tipos de amor que, a nuestro juicio, se dan cita en ella, a saber: amor a la pareja, a la familia, a la patria y a la humanidad. Abordar una cuestión como la del amor comporta numerosas dificultades, ya que se trata de un concepto escurridizo y multifívoco. Por ello, trataremos de penetrar en la cuestión del amor pero siempre desde la mirada y el pensamiento de Tarkovski. No en vano, el objetivo anhelado no es otro que explorar la concepción amorosa de este director y mostrar cómo ese amor quedó plasmado en el celuloide.

#### Abstract

We examine the work of the Russian filmmaker Andréi Tarkovsky in order to trace the different types of love that, in our opinion, come together in it, namely: love for the couple, for the family, for the homeland and for humanity. Addressing an issue such as love involves many difficulties, since it is an elusive and multi-faceted concept. Therefore, we will try to penetrate the question of love but always from the perspective and thought of Tarkovsky. Not in vain, the

desired objective is none other than to explore this director's conception of love and to show how that love was captured on celluloid.

## **Palabras clave**

Tarkovski; Amor de pareja; Amor familiar; Patriotismo; Humanitarismo

## **Keywords**

Tarkovskve; Family love; Patriotism; Humanitarianism.

## **1. Introducción**

Quien se disponga a leer este texto podrá imaginar que abordar una cuestión como la del amor entraña no pocas dificultades, ya que nos enfrentamos a un concepto que suele escurrirse de las manos. Es sabido que las acepciones del amor son (casi) inconmensurables, por lo que trataremos de acotar las interpretaciones para centrarnos en el estudio del amor tarkovskiano, esto es, penetrar en la cuestión del amor pero siempre desde el prisma y el pensamiento del cineasta ruso.

Una vez queden realizadas las precisiones metodológicas pertinentes, será momento de estudiar ese amor según Tarkovski que, de conformidad con su obra cinematográfica, hemos tenido a bien dividir en cuatro vertientes: pareja, familia, patria y humanidad. La presentación teórica previa de cada una de las ramas dejará paso al tratamiento pormenorizado de las diferentes cintas, que atestiguarán aquello que estamos sosteniendo. En realidad, únicamente de esta forma puede justificarse este escrito, ya que carecería de sentido disertar sobre un tema tan ambiguo y difuso como el amor sin precisar a qué amor o amores nos estamos refiriendo y sin acreditar todo ello con las correspondientes pruebas cinematográficas. Lógicamente, del análisis realizado a lo largo de estas páginas se desprenderán algunas conclusiones que tendremos tiempo de señalar.

El propósito del artículo es, por tanto, dilucidar qué entendió Andréi Tarkovski por amor y de qué manera intentó plasmar su concepción amorosa a lo largo de su obra. Nuestra pretensión es que sus siete largometrajes sirvan para

probar que nos estamos ciñendo a la visión tarkovskiana del amor y para clarificar precisamente qué tipos de amor quiso enunciar en sus filmes. En consonancia con ello, aspiramos a generar una suerte de compilación que reúna tanto los pensamientos y reflexiones de Tarkovski como los trabajos que han abordado su figura y que han tocado la cuestión del amor. Tal aspiración no es baladí, pues otro de los propósitos es presentar al amor tarkovskiano como genuino protagonista. En otras palabras: que no suponga una parte más del estudio y que no se trate de manera tangencial, sino que todo el artículo esté dedicado a desentrañar el interés de Tarkovski por hablar de amor en todas y cada una de sus cintas.

En ese sentido, ha sido necesario cotejar las fuentes primarias y secundarias sobre Tarkovski con el análisis fílmico de su obra. Tras recabar información relevante y suficiente, pudimos compararla con aquello que decían autores secundarios, lo que nos permitió disponer del sustento necesario para ejecutar el estudio. Huelga señalar que la base teórica ha sido esencial para dotar de sentido y fundamento a este artículo: de gran valía ha sido la idea de contingencia y su conexión con el amor propuesta por Slavoj Žižek (2018), así como las vinculaciones establecidas por C. S. Lewis (2004) entre el amor a la patria y al prójimo. También estamos en deuda con Abel Miró i Comas (2020) por acercarnos la obra de santo Tomás respecto al amor fraternal y, cómo no, con el propio Andréi Tarkovski, ya que sobre sus escritos se ha cimentado este texto (la idea del amor como sacrificio, la capacidad de amar como bien supremo del ser humano, el amor como antagonista del egoísmo, etc.).

Estamos, en definitiva, a punto de iniciar un análisis particular de la obra de Tarkovski con el amor como auténtico protagonista.

## **2. ¿Amor sensual o amor espiritual? El amor de pareja visto desde los ojos de Andréi Tarkovski**

Decía Andréi Konchalovski que Tarkovski, acaso sin darse cuenta, «empezó construyendo con madera y acabó haciéndolo con mármol» (Konchalovski, citado en Llano, 2017). Comprendemos mejor estas palabras si pensamos en que, en efecto, el ruso fue abandonando paulatinamente el camino de la sensualidad para transitar por la senda de la espiritualidad. Si visionamos con

detenimiento y atención sus películas, podemos apreciar que el cineasta entiende el amor como algo que va más allá del mero contacto carnal, algo que se ubica en un plano espiritual (de ahí que en numerosas ocasiones aluda al amor de forma implícita, sin recurrir a manidos recursos cinematográficos).

Partamos de una premisa inicial: la contingencia. Slavoj Žižek (2018) nos informa de que un tal reverendo Moon, líder de una secta, seleccionaba arbitrariamente parejas que debían casarse, apelando a una suerte de intuición infusa. Aquí entra en juego la cuestión de la fe, importantísima para Tarkovski, puesto que el genuino milagro se advierte en que la decisión contingente de un agente externo puede fraguar una pareja dotada de fe y confianza incondicional. A juicio de Žižek esto es factible porque «el amor es ciego, contingente» y porque «no está basado en ningún tipo de propiedad observable clara» (Žižek, 2018: 141). Sea como fuere, es crucial que mantengamos presente esto último, ya que ayudará a comprender mejor el amor tarkovskiano (entiéndase: el amor entre dos personas es contingente, puede darse o no, puede florecer o morir, puede responder a unas causas observables o no, etc.). Por ejemplo, en una de las primeras escenas de *El espejo* (*Zerkalo*, Andréi Tarkovski, 1974), Tarkovski narra el encuentro entre la madre y el paseante. La relación que se establece entre ambas personas contiene una extraña pasión, acaso propia del contacto esporádico que se da entre dos seres humanos que no se conocen y que probablemente no se volverán a ver jamás. Se trata de ese amor en potencia, lo que podría ser pero no será, el amor en ese punto de incógnita... la contingencia, en definitiva (valga recordar que Sartre ya sostuvo en *La náusea* (1938) que «lo esencial es la contingencia») (Señor, 1994: 137-138; Sartre, 2017: 210).

Si se ahonda en el cine de Tarkovski puede detectarse que prácticamente es un trasunto de su vida. Así lo demuestra, por ejemplo, el protagonista de *El espejo*, *alter ego* del director según Goyes Narváez, en un intento de plasmar la culpabilidad que siente el cineasta y que obliga al personaje «a vivir en el espejeo, en el goce visual de la repetición» (Goyes Narváez, 2018: 285-286). Entonces, es sintomática la manera de reflejar el amor conyugal, pues en la relación con las mujeres acaba por reproducir el modelo paterno (Eymar, 2018: 83).

Ciertamente, en la obra de Tarkovski hay un hecho esencial y es que si bien su mundo es eminentemente masculino, sus individuos hallan el contrapunto en la figura de la mujer (Mengs, 2004: 31). Esto lo veremos en la inocencia de la enfermera Masha, en el intento de seducción de la joven de la fiesta pagana en *Andréi Rublev* (*Strasti po Andreju*, Andréi Tarkovski, 1966), en la mujer del *Stalker* como auténtica manifestación del amor, etc. (Tejeda, 2010: 111).

A continuación, veremos cómo este amor que implica a dos personas —ya sean pareja o no— queda patente en sus diferentes filmes:

### **2.1. El beso de Masha y Kholin en *La infancia de Iván***

Si bien *La infancia de Iván* (*Ivanovo Destvo*, Andréi Tarkovski, 1961) es una película bélica, Tarkovski introduce sutilmente una referencia a la imposibilidad del amor en tiempos de guerra. Más allá del anhelo de Iván por recuperar el amor familiar perdido, la cinta también alude a las relaciones de atracción entre hombres y mujeres. Nos referimos al célebre momento que protagonizan la enfermera Masha y el capitán Kholin, seguramente uno de los más icónicos de toda la película: el oficial coloca cada pie a un lado de una zanja con la intención de ayudar a Masha a cruzarla. No obstante, el brinco se troca en abrazo y, a la postre, en beso. Ella, cautivada, deja caer su cuerpo con las piernas juntas (F1). La belleza de este momento se logra merced a un plano contrapicado y no remite sino a la idea de que el amor, vestigio último de humanidad, puede brotar en un mundo plagado de horror y brutalidad. (Da Silva Ferrarezi, Monteiro de Araujo, 2021: 140; Tejeda, 2010: 252-256).



F1. Momento del beso entre Masha y Kholin. Captura de pantalla realizada desde la plataforma Filmin.

## 2.2. La última tentación de Andréi Rublev

En un momento determinado del filme, el monje Andréi Rublev es apresado por unos hombres al aproximarse a una fiesta pagana. Atado, observa cómo una mujer se acerca a él y le besa. Éste, acaso ante el reconocimiento de su deseo, muestra espanto y reprobación ante las acciones de esa fiesta. Al final, él solicita que le desate y ella accede. Carlos Señor (1994) ha querido ver aquí un intento de juego por parte del director, a saber: introduce la ambigüedad de si el monje sucumbe a la tentación de la carne o si resiste a ella (piénsese en que la visión cristiana, que contempla el amor como uno de sus pilares, ha acabado por constituir una visión materialista en la que las acciones del hombre se ven sometidas por el instinto) (Señor, 1994: 99-100). Por su parte, Carlos Tejeda (2010) sugiere que esta escena remite al contraste entre la visión monacal del mundo frente a la realidad social, donde la fiesta pagana sería un mero vehículo para destapar la necesidad natural comunitaria de consumir el amor (no importa la forma, solo el acto de amar *per se*). Al fin y al cabo, lo interesante de todo esto es que Tarkovski consigue transmitir la idea de que Rublev, aun con todos sus ideales religiosos, comprende que debajo de esos hábitos mora un ser humano (Tejeda, 2010: 252-254).

### 2.3. *Solaris* y *El espejo* como escenarios narrativos de la contingencia del amor

La idea de la contingencia puede rastrearse, de una forma u otra, en todas las películas de Tarkovski. Sin embargo, ahora nos centraremos en dos de ellas: *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1972) y *El espejo*.

Chris Kelvin abandona la Tierra para dirigirse a Solaris, lugar calificado como un «océano pensante». Al poco de instalarse, se topa inesperadamente con Hary, su difunta esposa. Kelvin reacciona ante este extraño acontecimiento con cierto temor, puesto que se sabe causante del suicidio de ella (falta de amor, decide separarse de Hary y ésta se quita la vida). Más allá de que Hary sea una *visitante*, una entidad que no es una persona real (y que para Žizek supone una materialización de las fantasías traumáticas de Kelvin (Žizek, 2018: 124)), lo importante es que estamos ante la contingencia del amor. El amor imperecedero de Hary no obtuvo reciprocidad, si bien es cierto que, milagrosamente, Kelvin termina correspondiéndola (Llano, 2017: 612-613).

*El espejo*, entre otras cosas, narra la relación entre los progenitores del director, Maria y Arseni. Esta relación también muestra con claridad la contingencia amorosa de la que hablábamos: mientras que Maria profesa a su marido un amor profundo e inagotable, él ha dejado de quererla. El perenne amor de Maria queda manifestado a la perfección en esta cinta, donde ella es representada como una bella mujer que recita en sus pensamientos los poemas de su amado. En un momento determinado, la cámara se inclina hacia arriba, como si quisiera seguir los pasos de los amantes invisibles del poema. No obstante, esa misma cámara corta a un primer plano de Maria, que se limpia con suavidad las lágrimas de sus mejillas cuando el poema finaliza («y el cielo se abrió ante nuestros ojos.../ mientras seguía nuestras huellas el destino, / como el loco, armado de una navaja») tal vez, como indica A. Smith (2004: 52), por estar recordando momentos pretéritos de felicidad junto a su esposo. En todo caso, el poema da cuenta de las características de la historia de amor entre Maria y Arseni: un amor juvenil todopoderoso que, a pesar de contener incluso tintes divinos, es fugaz y encuentra la muerte al ser asesinado por un loco armado de una navaja (Goyes Narváez, 2014: 237-238).



## 2.4. La mujer del Stalker como genuina representación del amor

Al principio de *Stalker* (Andréi Tarkovski, 1979), cuando el protagonista se dirige hacia la Zona, escuchamos un monólogo de su mujer ante la cámara, donde dice: «Conocí días malos, el miedo y la vergüenza, pero, a pesar de todo, nunca lo lamenté ni envidié a nadie». La tesis que podemos defender es que la esposa del Stalker, aunque lleva una existencia gris, con una hija impedida que le ha supuesto un profundo dolor, no ve agotado el amor que abriga a su marido, sino que al contrario, lo ama incondicionalmente. Este hecho es crucial, pues resume muy bien otra de las tesis de Tarkovski: «que el amor es el último milagro que se puede oponer a la falta de fe, al cinismo y al vacío del mundo moderno» (Tarkovski, 2005: 219).

Con la mujer del Stalker, Tarkovski creía haber rubricado a la perfección todo aquello que ya se abocetó en *Solaris* con el amor de Hary y en *El espejo* con la entrega de la madre. En esencia, estas tres mujeres vendrían a evidenciar que el amor humano es la única prueba irrefutable contra la angustiosa afirmación de que el mundo ha perdido toda esperanza y que ya solo es el *detritus* de lo que algún día fue (Llano, 2017: 880). No sorprende entonces que Tarkovski dijese en sus diarios que el amor es lo único que puede oponerse a la destrucción universal, que «solo el amor puede salvar el mundo». (Tarkovski, 2019: 284).

## 2.5. Eugenia o el rechazo a la mundanidad

El protagonista de *Nostalghia* (Andréi Tarkovski, 1983), Gorchakov, es un ruso que viaja a Italia acompañado de una hermosa traductora, Eugenia, a quien rechaza. No solo rehúsa sus insinuaciones eróticas, sino que no es capaz ni de mantener una relación de amistad o mera cordialidad con ella. Lo curioso es que, sin embargo, Eugenia aparece en sus sueños superpuesta a la figura de Maria, esposa que el poeta dejó en Rusia y, en tales momentos oníricos, Gorchakov ve a ambas mujeres juntas, despertando en su lecho y besándose. Aun así, el protagonista muestra, de manera reiterada, un enconado desdén por la bella italiana (Trías, 2013: 279).



El obstinado rechazo del poeta acarreará las quejas de la traductora, unas quejas que, por cierto, apuntan en un momento determinado a un componente sexual, a saber: Eugenia muestra, no sin violencia, uno de sus pechos, reprochando a Gorchakov que eso es «lo que queréis todos» (F2). No obstante, es indudable que Gorchakov ha dejado claro que le preocupan mucho más las cuestiones existenciales que las banalidades sexuales (Señor, 1994: 181-183).



F2. Eugenia, enfadada, deja ver su pecho izquierdo. Captura de pantalla realizada desde la plataforma Filmin.

Zizek (2018) define a Eugenia como un «ser carente» y una «mujer histérica» cuyo objetivo no es otro que seducir al poeta para alcanzar la satisfacción sexual. El autor advierte en esta relación una oposición mujer/madre: la mujer provocativa y sexualmente activa encuentra su antítesis en la figura estable y reconfortante de la madre. Entonces, Zizek (2018: 128-129) considera que, para Tarkovski, tan pronto como la mujer asume el rol de ser sexualmente deseable, sacrifica lo más precioso que hay en ella e, inmediatamente, queda condenada a una existencia estéril.

## 2.6. Alexander. Entre el sacrificio y la liberación

Alexander, protagonista de *Sacrificio* (*Offret*, Andréi Tarkovski, 1986) está casado con Adelaide pero, a lo largo de la película, Tarkovski deja claro que entre ellos no existe ningún tipo de acercamiento. Más allá de eso, lo que nos

interesa aquí es que ante la inminencia de una guerra que acabará con la humanidad, Otto, el cartero, insta a Alexander a acostarse con Maria so pretexto de que solo de ese modo podrá detener la catástrofe. No sin dudas, el protagonista accede, en lo que para autores como Eugenio Trías (2013: 275) constituye una de las escenas más sensuales y emotivas de la filmografía del director (una filmografía, dicho sea de paso, muy parca en romances). En realidad, la escena no busca sino transmitir, valiéndose de la levitación (uno de los *leitmotiv* del director), la auténtica dimensión del amor, esto es, la liberación de Alexander después de una vida marcada por su ineptitud para amar. (Tejeda, 2010: 180-181).

### 3. Tarkovski o las intrincaciones del amor familiar

El amor como acto de sacrificarse por algo o alguien es esencial para Tarkovski. En una entrevista le preguntaron qué significado tenía el concepto de amor para él. «Sacrificio; amor significa para mí sacrificio», contestó (Tarkovski, citado en Llano, 2017: 1140).

Para seguir sosteniendo aquello de que la obra de Tarkovski está muy ligada a su vida, acudiremos a las reflexiones del director respecto a su familia para, ya con unas bases sentadas, poder adentrarnos en la plasmación del amor familiar en su filmografía<sup>1</sup>.

Tarkovski, que fue consciente de que había reproducido con su esposa y su hijo la relación frustrante que mantuvo con sus padres, generó unos pesarosos sentimientos de culpabilidad y dolor (Tarkovski, 2005: 159). Lo cierto es que la relación del cineasta con su familia siempre fue compleja y conflictiva, amén de contradictoria. Acaso por ello no concibe el amor sin sufrimiento y, para él, ambos conceptos caminan de la mano (Tarkovski, 2019: 39). Como veremos, encontrará en *El espejo* la expiación a sus pecados, la manera de reconciliarse con su familia o de, al menos, aliviar los pensamientos que lo atormentan.

---

<sup>1</sup> Por cuestiones de relevancia, analizaremos con mayor pormenorización *La infancia de Iván*, *Solaris*, *El espejo*, *Stalker* y *Sacrificio*. Del resto (*Andréi Rublev* y *Nostalghia*) realizaremos algunos apuntes convenientes que quedarán encapsulados con coherencia entre el resto de películas.

### **3.1. Una vida de presencias y ausencias: Andréi, el hombre entre mujeres**

En el documental *Andréi Tarkovski, un poeta en el cine* (Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij, Donatella Baglivo, 1984), el cineasta confiesa que su carácter quedó fijado por mor de su crianza entre mujeres y, no en vano, la figura femenina desempeñará un papel capital en su cine.

Por lo que respecta a la figura de la madre, tiene un valor doble: por un lado, es refugio (eso sí, un refugio no exento de separación y desgarró) y, por otro, es recuerdo. A menudo, Tarkovski representa a la madre como el mero recuerdo que hace al hombre caer en la cuenta de que debe soportar el dolor de estar solo. Así, el héroe tarkovskiano solo halla la vinculación con el universo de las madres a través de los recuerdos y las ensoñaciones, que lo envuelven y lo sumen en una honda nostalgia en la que encuentra su lugar de amparo, su refugio, en definitiva (De Baecque, 1989: 9).

La figura del padre aparecerá también de manera recurrente pero en forma de ausencia, esto es, Tarkovski, en su cine, recurre constantemente a la figura del padre ausente.

El director reconoce que tanto él como su familia sienten vergüenza de hablar abiertamente de sus relaciones tormentosas (Tarkovski, 2019: 37). Pareciera que, de alguna forma, casi se resigna a pensar que el amor entre ellos no está eximido de intimidación y miedo mutuo. Estamos, a todas luces, ante un amor profundo, pero inevitablemente revestido de sufrimiento.

### **3.2. Las películas: el amor familiar a través del celuloide**

#### ***La infancia de Iván (1961)***

El protagonista de la película, Iván, vaga por un mundo belicoso que le ha arrancado su infancia. Toda su familia ha perecido en el conflicto y, de ahí, que en sus sueños aparezca constantemente la figura materna. La pretensión del director es captar el dolor del personaje, el dolor de ese huérfano que busca entre los hombres adultos al padre que ya no tiene<sup>2</sup>. En este sentido,

---

<sup>2</sup> Una situación análoga se produce en *Andréi Rublev*, pues Boríska, un niño que ha perdido a su familia a causa de la peste, encuentra en Rublev la figura del padre que ya no está.

podríamos sostener que a Tarkovski no le preocupa tanto la contienda cuanto el anhelo de un niño de encontrar un padre (Da Silva Ferrarezi, Monteiro de Araujo, 2021: 140).

La madre de Iván desempeñará un papel central en los recuerdos o ensoñaciones del niño. Merece la pena indicar que es la primera vez en la filmografía de Tarkovski que la figura materna hace acto de aparición. Y lo hace con una sonrisa sincera y henchida de ternura (F3). (Eymar, 2018: 88).

Así las cosas, la conexión establecida entre madre e hijo se inserta en el plano existencialista. No en balde, en el primer encuentro los personajes no precisan siquiera de palabras para comunicarse (salvo el «canta el cuco, mamá» que pronuncia Iván).



F3. *La madre de Iván sonríe a su hijo.* Captura de pantalla realizada desde la plataforma Filmin.

En este sentido, el brillo de alegría de la madre o los movimientos que Iván realiza en su acercamiento a su progenitora son *per se* suficientes para mostrar al espectador la profundidad de la relación que mantienen. No sorprende entonces que todo ese estado de armonía y amor se vea truncado súbitamente cuando la unión se rompe, cuando Iván despierta de su sueño. De ahí en adelante, Tarkovski filma la auténtica y dura realidad de ese niño solitario que vaga por un ambiente de guerra donde lo más importante no es vivir sino sobrevivir. Así reparamos en que Iván se ve privado incluso de vivir en esa etapa de la vida que si para la mayoría es bella, para él se torna dramática.

En el último sueño de Iván su madre aparece secándose el sudor de la frente. Pareciera que Tarkovski quisiera cerrar una especie de círculo en el que, paradójicamente, es la «vida real» la que debe ser considerada como un mal sueño (Señor, 1994: 84). En consecuencia, la tesis de la película es que Iván, como todos los niños, ama la vida. Simplemente la guerra le ha robado todo impulso de amor y lo ha reemplazado por el odio (Llano, 2017: 188).

En definitiva, podríamos decir que esta cinta retrata dos conflictos bélicos: el de la Segunda Guerra Mundial y el de los personajes tarkovskianos, que han de hacer frente al combate del amor y del rechazo, donde la figura femenina y materna siempre estará presente (Goyes Narváez, 2014: 83).

### **Solaris (1972)**

De *Solaris* lo más reseñable a propósito de la familia es la estrecha vinculación que se establece entre la madre de Kelvin y Hary, la difunta esposa de éste. Tarkovski consigue retratar el nexo entre estas dos mujeres en una escena en que se pasa del cuarto de Kelvin en la estación a su cuarto en la Tierra. Así, después de unos abrazos entre Kelvin y su esposa en *Solaris*, Tarkovski introduce a ambos personajes, a través del blanco y negro, en la casa terrestre, donde de nuevo se abrazan. No obstante, en un cambio de plano advertimos que Kelvin ya no está tocando a su esposa sino a su madre. Éste, haciendo explícito un reencuentro que tiene lugar tras superar no poca adversidad, le dice: «mamá, he tardado mucho en llegar; estoy muy cansado». En esos momentos, Kelvin se halla en un estado de paz absoluta, de tranquilidad, ya que ha vuelto a casa, con su madre (Señor, 1994: 127).

Respecto a la figura paterna, Kelvin retorna a casa y se arrodilla ante su padre. Con ese gesto de genuflexión se explica el cambio operado por el protagonista, a saber: el de un hombre que ha encontrado la llave de la existencia en el amor a lo cotidiano y a lo cercano (recuérdese que también se ha reconciliado con Hary) (Domingo, Vila, 1999: 72).

### **El espejo (1974)**

Tarkovski confesó que realizó *El espejo* porque no conseguía asumir la idea de que su madre muriese algún día. Con esta película quería dejar probada su inmortalidad y, por tanto, el núcleo central del filme se ubica en la figura de su

madre y en la fuerza de esa mujer para sacar adelante a sus vástagos en tiempos de adversidad (Mouriño, 2018: 46)<sup>3</sup>.

El padre, debido a su cuasi permanente ausencia, queda retratado de forma distinta y, por ejemplo, en los diálogos de algunas escenas se deja claro que no vive con el resto de su familia. Tarkovski consigue, por un lado, que la distancia entre los padres sea dolorosa y triste y, por otro, que la madre tenga mayor relevancia. El alejamiento paterno se palpa constantemente en toda la película y, en cualquier caso, es fácil constatar que la figura del padre ausente es otro *leitmotiv* en el cine de Tarkovski.

En resumen, Tarkovski procuró hablar en *El espejo* de los sufrimientos emanados de la imposibilidad de compensar a su familia con un amor sano y transparente. Siente que no les está queriendo lo suficiente y eso es algo que le atormenta (Tarkovski, 2005: 159). Por tanto, valiéndose de los personajes de esta película acaba por ajustar las cuentas con su propia familia, intentando expresar que aunque su amor sea ingrato, es un amor sincero.

### **Stalker (1979)**

El *Stalker*, antes de regresar de la Zona, dice: «¡Qué silencio hay! ¿Lo notan? Sería bueno dejarlo todo. Coger de la mano a mi esposa y a mi monita y mudarnos aquí. Para siempre. Aquí no hay nadie. Nadie las ofendería». Antonio Mengs (2004: 42) achaca esa ofensa al *mundo*, pues es el *mundo* quien ofende al amor. Por ende, el *Stalker* y su mujer saben que su existencia en ese *mundo* está marcada por el sufrimiento y el dolor, un dolor expresado constantemente en la figura de la hija. Ahora bien, aunque el *Stalker* no se plantea en ningún momento abandonar a la familia o al hogar (ni su mujer concibe la posibilidad de no volver a ver a su marido), sí alberga un anhelo de libertad y, no en vano, oímos responder a su mujer que «todo es una cárcel». En todo caso, la mujer es el pilar fundamental de la familia, pues ofrece un apoyo incondicional al marido y acepta el sufrimiento como parte del amor y la felicidad. No hay indicios de que *Stalker* sea consciente de la fortuna que tiene, aunque sí de su responsabilidad para con su familia y de su incapacidad

---

<sup>3</sup> Tanto *El espejo* como *Nostalghia* están dedicadas *in memoriam* a su madre. De hecho, sobre *Nostalghia*, Tarkovski comentó que quería transmitir la idea del opresivo sentido de la ausencia, de estar lejos de las personas amadas. Por tanto, el amor de Gorchakov hacia su familia se ve intensificado porque sabe que no volverá a verlos. Para una información más detallada, consúltese: Llano, 2017: 1079.



para proporcionar a su mujer y a su hija la felicidad que merecen (Mengs, 2004: 37-43, 97).

### **Sacrificio (1986)**

El protagonista de *Sacrificio*, Alexander, es un hombre que ante la inminencia de un cataclismo padece por el sufrimiento de los suyos y decide implorar a Dios:

Dios, sálvanos de este tiempo terrible. No dejes a mis hijos, mis amigos, mi esposa, (...). Te daré todo lo que poseo. Abandonaré a mi familia, a la que amo, destruiré mi casa, ¡renunciaré a mi niño! Enmudeceré, y jamás volveré a hablar con nadie. Renunciaré a cuanto me une a la vida, con solo que tú dejes las cosas como estaban antes.

Hallamos aquí la idea del amor como sacrificio, si bien paradójicamente Alexander, por amor, acaba dejando sin casa a su familia al incendiarla y su hijo, al que tanto ama, queda sin padre al perder éste la razón. Goyes Narváez (2014) habla del intento de Tarkovski por mostrar el sacrificio como algo relativo: si el chivo expiatorio es destructivo, el destinatario ve el sacrificio como algo creativo y divino (Goyes Narváez, 2014: 161).

La célebre escena de Alexander prendiendo fuego a su dacha supone, por un lado, el cumplimiento de su sacrificio y, por otro, la metáfora de la ruptura con su familia, de la que se siente desvinculado (a excepción de su hijo, cuyo amor ha servido de sostén en los últimos años de su vida) (Trías, 2013: 277; Peña, 1992: 324). Sea como fuere, el final de *Sacrificio* podría ser considerado como una terrible constatación: la paternidad como algo imposible de ejercer (entiéndase, simbólicamente). Michel Chion (2007: 89) ha querido ver aquí una de las obsesiones de Tarkovski, así como la cuestión de si los hijos son repeticiones de los padres.

Al fin y al cabo, lo fundamental de este filme es que el director, a modo de testamento, lleva a cabo una oda al amor como sacrificio, como la capacidad del ser humano para sacrificarse por los demás.

## **4. Rusia y Tarkovski: un amor doliente**

*Solo en su patria y en su casa es menospreciado el profeta.*  
San Mateo, 13, 57.



Dice C. S. Lewis (2018) que así como la familia posibilita dar el primer paso más allá del amor egoísta, el amor a la patria hace lo propio respecto al egoísmo familiar. Es importante aclarar, puesto que deberá tenerse en cuenta de cara al último apartado, que no se trata de un amor al prójimo entendido en el sentido evangélico, sino que es un amor hacia lo local, hacia un sitio concreto. Vuelve a decir Lewis: «quienes no amen a quienes viven en el mismo pueblo o a quienes *han visto*, difícilmente llegarán a amar al *hombre* a quien no han visto» (valga establecer una analogía con el amor hacia uno mismo y el amor hacia otra persona). Por ende, partimos de un amor hacia la patria que, eludiendo trocarse en enemigo del amor espiritual, pretende llegar a ser una preparación previa, esto es, una suerte de entrenamiento para arribar a él (Lewis, 2018: 12-14).

El amor de Tarkovski a su patria (y a la tradición cultural e histórica de ésta) se tradujo en la obsesión perpetua de plasmar, en todas sus películas, el tema de las raíces, de los lazos con la casa de los padres, con la niñez, etc. No en vano, Tarkovski estaba poniendo negro sobre blanco estos pensamientos al decir que «de forma necesaria tenía que subrayar mi pertenencia a una tradición y una cultura concretas, a un determinado círculo de personas e ideas» (Tarkovski, 2005: 216). Por tanto, su arte contiene siempre la pretensión de enlazar con la tradición rusa, especialmente la del siglo XIX —y en particular con Dostoievski—, para de esa forma luchar contra los postulados estéticos soviéticos. Quizá ese interés singular en Dostoievski tuvo su razón de ser en que él podría constituir algo así como la quintaesencia de la «rusidad», a saber, la reivindicación del alma rusa como la más propicia para contener en sí la idea de amor fraterno universal (Eymar, 2018: 9)<sup>4</sup>.

A juicio de Víctor Erice, Tarkovski desconfiaba de un «arte internacional desligado de sus raíces» y se consideraba un autor eminentemente ruso (Erice, citado en Llano, 2017: 157). No sorprende entonces que de *Andréi Rublev* dijera que mostraba los orígenes genuinos de la nación rusa y que, en ella, «necesitaba expresar el amor, el tierno afecto que siento por la cultura rusa, por el hombre ruso, por su alma rusa, por su historia». (Tarkovski, citado en Carrera, 2008: 92).

---

<sup>4</sup> Es interesante prestar atención a la relación entre el alma rusa y el amor fraterno, pues no está sino entroncando dos partes esenciales de este escrito: el amor a la patria y el amor al prójimo.

Lo traumático de ese hondo amor hacia Rusia es que la Unión Soviética, entendida como régimen, no dejó de perseguir al director durante toda su vida. Las trabas y cortapisas a la hora de producir películas fueron constantes y ello explica, por un lado, que solo realizase siete largometrajes (de los cuales dos fueron rodados ya en el destierro) y, por otro, que se viese obligado a abandonar ese país al que tanto amaba. En efecto, el director, hastiado por el pertinaz maltrato de las autoridades soviéticas —y a pesar del reconocimiento internacional—, anunciaría el 10 de julio de 1984 su madurada decisión de exiliarse de Rusia (Tejeda, 2010: 49).

En una entrevista, a la pregunta de «¿qué añora usted más de Rusia?», Tarkovski contestaría lo siguiente:

¿Que qué añoro más? Pues mi tierra, los amigos que he dejado allí, mi público, (...). Amo mucho mi tierra; no puedo imaginarme estar mucho tiempo fuera de ella. De modo que guardaré rencor al régimen que me ha obligado a renunciar a mi patria, que ha intentado podar mis raíces haciendo caso omiso de mi obra, tratando de impedir que exprese mi arte. Me siento como el superviviente de un naufragio (Tarkovski, citado en Llano, 2017: 1134).

En definitiva, el amor a su tierra natal estará presente en toda su filmografía, si bien *Nostalghia* se erigirá en una suerte de manifiesto donde el cineasta, ya arrojado al ostracismo, plasmará cinematográficamente ese profundo y arraigado sentimiento de añoranza a su patria. Pero antes debemos aludir a *El espejo*, pues de alguna forma prefigurará ese delicado estado anímico llamado nostalgia.

#### **4.1. El espejo como antesala de la *nostalghia* rusa**

En *El espejo* presenciamos una situación opuesta a la que más tarde tendrá lugar en *Nostalghia*: la del extranjero que se asienta en Rusia. Se trata de españoles que, huyendo por la Guerra Civil Española han emigrado a Rusia. Tarkovski entabló una sincera amistad con Ángel Gutiérrez y por ello éste, junto con otros españoles, protagoniza una escena donde se hace explícita su marcha a Rusia como consecuencia de la Guerra Civil (Gutiérrez, Mouriño, 2020: 40).

Huelga insistir en que Tarkovski era, efectivamente, muy ruso. Sin embargo, parece que el cineasta no podía intuir todavía que el sentimiento hacia su patria no sería suficiente y que años más tarde no tendría otro remedio que marcharse a Europa, apesadumbrado y sin poder cumplir su promesa de no abandonar jamás la tierra que lo vio nacer.

#### **4.2. Un testamento fílmico llamado *Nostalghia***

Si decíamos que en *El espejo* el director plantea la cuestión del emigrante foráneo en Rusia, en *Nostalghia* advertimos una situación antípoda: la del ruso en tierras extranjeras. Cobra sentido entonces que digamos que en esta cinta el director quiso manifestar ese delicado fenómeno anímico que sufren los rusos en la distancia.

El protagonista, Gorchakov, es un individuo infeliz, desgraciado, que vaga por Italia enfermo de nostalgia por su tierra. Como ha quedado dicho en otra parte, Gorchakov viaja con una traductora llamada Eugenia. En Italia, nada más bajarse del coche, ella comenta que «esta luz me hace pensar en ciertas tardes de otoño en la plaza de Moscú», algo que permite vincular directamente ausencia con presencia, esto es, la lejanía de Rusia con elementos similares a ella que la evocan. Así, vemos que nada más arrancar la película el director logra que Rusia ya esté presente (Señor, 1994: 176-179).

En la escena ya aludida en que Eugenia se saca un pecho y se enfada con Gorchakov, ésta parece casi recriminarle que no ha tenido valor para engañar a su esposa. Aquí se descubre un ingrediente de interés: es Pablo Capanna (2003) quien nos informa de él, pues más allá de la obvia lectura erótica, este autor ha visto una lectura simbólica donde esas dos mujeres (Eugenia y la esposa) actúan como alegorías de la patria y el exilio (Capanna, 2003: 129)<sup>5</sup>.

Cerremos el círculo volviendo al principio. Recordemos que C. S. Lewis sostenía que era difícil, para quienes no amasen a sus paisanos, amar a aquella persona nunca vista. Pues bien, Gógol habla de esa misma dificultad y, al

---

<sup>5</sup> Además, Tarkovski dedica *Nostalghia* a su madre, recientemente fallecida. Este homenaje, unido a la continua presencia de la patria rusa, permite tomar como plausible la hipótesis de que Tarkovski dedica *Nostalghia* a sus dos madres: su madre real, Maria, y su madre simbólica, Rusia (el motivo podría estar en la pérdida de la figura materna en su doble naturaleza).

preguntarse que cómo se puede conseguir amar a ese *alguien* que no se ha visto jamás, concluye que es gracias a Cristo, pues fue él quien proclamó ese misterio al decir que amando a nuestros hermanos uno llegaría a amar a Dios (Gógol, citado en Llano, 2017: 1311). Así pues, nos encontramos en el penúltimo peldaño de la escalera: si comenzamos por el amor entre dos personas, continuamos con el amor familiar y hemos proseguido ahora con el amor hacia unas gentes concretas y un lugar determinado, tan solo nos falta alcanzar el estadio final: el amor hacia la humanidad.

## 5. El Yo y el Otro: El amor al prójimo

Como es sabido, fue un personaje tan influyente como pretérito, Jesucristo, quien predicó aquello de «amarás a tu prójimo como a ti mismo». No cabe duda que Tarkovski bebió mucho de ese célebre precepto, tal como demuestran sus propios pensamientos y reflexiones. En una entrevista realizada por *Le monde* el 12 de mayo de 1983, el director comenta que el problema capital del ser humano es no saber qué es el amor. A su juicio, la raíz de todo se encuentra en que desconocemos el significado de *amarse a sí mismo*; lo tergiversamos al confundirlo con el egoísmo. De hecho, estima el amor a uno mismo como paso previo e ineludible para amar al prójimo, pues solo así puede respetarse el principio divino que prohíbe perseguir únicamente los intereses egoístas. En consecuencia, concluye con un nuevo precepto derivado: «ama, pues, a los demás, sacrificándote por ellos, en el sentido cristiano del autosacrificio» (Tarkovski, citado en Llano, 2017: 1214).

Merced a Abel Miró i Comas sabemos que santo Tomás de Aquino formuló en su *Summa Theologiae* esta cuestión. Santo Tomás sostiene que el amor del hombre hacia sí mismo es la medida de su amor hacia el resto de individuos («el ejemplar es superior a la copia», dice él) y, entonces, piensa que el amor al prójimo solo es posible si se entiende en tanto que copia o semejanza del amor que uno tiene consigo mismo<sup>6</sup>. Con todo esto en mente, podemos aseverar que Tarkovski o bien recibió una fuerte influencia de Santo Tomás, o bien

---

<sup>6</sup> Otro filósofo, Edgar Morin, se expresa en unos términos similares: «Nos identificamos con el ser amado; nos proyectamos en él, es decir, lo identificamos en nosotros queriéndole con todo el amor que nos tenemos a nosotros mismos» (Morin, 1972: 106).

generó unos pensamientos muy parecidos a los de él (Miró i Comas, 2020: 356-358).

Debemos avanzar y abordar la cuestión del sacrificio. Como dijimos, el sacrificio es un *leitmotiv* en Tarkovski y solo a través de él puede llegarse al amor (Aguilar, 2015: 175). Lo más trascendental para el cineasta es la capacidad del individuo para entregarse en sacrificio, pues alguien que carezca de esa capacidad ha perdido el estatuto de persona (Tarkovski, 2005: 238). Por tanto, en sus películas pretende hablar de personas que aun no siendo libres saben conservar su libertad interior (por ejemplo, el Stalker es una persona débil que encuentra la fortaleza en su deseo de servir a los demás) (Tarkovski, 2005: 206).

El monje Andréi Rublev se presenta como alguien bondadoso y humilde que, en medio de la barbarie, implora amor al prójimo (Tarkovski, 2005: 231). En una de las escenas iniciales, otro monje, Kiril, se aleja de sus hermanos del convento profiriendo: «nos hemos alejado de la Trinidad, hemos preferido el lucro a la hermandad» (F4). Esta frase es importantísima, ya que da cuenta del interés de Tarkovski por comunicarnos la cuestión del amor al prójimo. Igualmente, en *Solaris*, pareciera que los científicos también se han alejado de la Trinidad, pues no advertimos una sincera fraternidad en ellos (simplemente están encerrados en sí mismos, operando de un modo funcional y pragmático). Y algo parecido ocurre en *Stalker*, pues los peregrinos no establecen ni entre ellos ni con el Stalker una relación fraternal, de amor.



F4. *Kiril se marcha enfadado del convento*. Captura de pantalla realizada desde la plataforma Filmin.

Otra escena digna de comentario es aquella en la que Kelvin se pregunta acerca de los sufrimientos de Tolstói por no amar a toda la humanidad. Al final, la conclusión a la que llega es que quizá ellos solo estén ahí para sentir por primera vez al ser humano como motivo de amor. Luca Governatori ha querido ver en esto una referencia al «absolutamente Otro» de Emmanuel Lévinas: Kelvin consigue deshacerse de la esfera del Yo y, a través de la figura del Otro, se abre a la trascendencia (Governatori, 2002: 68).

En su libro *Esculpir en el tiempo*, Tarkovski habla de su esfuerzo, en todas sus películas, por fraguar una serie de vínculos espirituales que unan entre sí a las personas (Tarkovski, 2005: 215). En sus diarios también comenta que «el amor lo vence todo (...) y si no hay amor, todo se desmorona» (Tarkovski, 2019: 563). Comprendemos entonces el peso del amor en la obra de Tarkovski, un amor que, por cierto, no puede existir ni entenderse sin el sacrificio (Leite Mendonça, 2018: 1403).

## 6. Conclusiones

El 15 de septiembre de 1976 Tarkovski escribió en su diario: «¿Qué es el amor? No lo sé. No porque no lo conozca, sino que no sé cómo definirlo» (Tarkovski, 2019: 158). Con todo el camino recorrido, tal vez sorprenda que nos volvamos a encontrar en una encrucijada. Se suponía que pondríamos en claro cómo



nuestro director trató el amor en su obra y, ahora, parece ser que volvemos a abrir el melón. Nada más lejos de la realidad, pues lo que pretendemos una vez arribados a este punto es escribir unas conclusiones que, en verdad, se han tornado ya perentorias.

La producción escrita de Andréi Tarkovski resulta vital para acabar de comprender su obra cinematográfica. Merced al estudio de ambas –junto con las fuentes secundarias– hemos podido plantear un amor manifestado eminentemente en cuatro pilares: pareja, familia, patria y humanidad. Como hemos comprobado, estos tipos de amor hacen acto de aparición a lo largo de toda su obra, otorgándole razón de ser a este artículo. Dice Antonio Mengs (2004: 124) que «a la vida el dolor le es inseparable» y lo cierto es que Tarkovski también vivió una vida en la que el amor y el dolor caminaron de la mano. La separación de sus padres influyó muchísimo en el talante del director y, en buena medida, este hecho proporciona algunas claves para entender películas como *La infancia de Iván* (la madre como refugio ante la ausencia del padre) o *El espejo* (que retrata el vigor materno por criar a sus retoños con un padre casi siempre ausente). Con todo, se ha podido ver que el sufrimiento y el dolor no implicaron la ausencia de amor y que el director pretendió en cada uno de sus siete largometrajes reflejar, entre otras cosas, el amor tal como lo sintió y experimentó.

En este intento quedó prácticamente fuera la representación del amor carnal o sensual. Decía Tarkovski (citado en Llano, 2017: 1284) que el acto sexual no expresa el amor correctamente: «Todo el mundo piensa que hay censura si no ve escenas de amor. Pero, en realidad, no es el amor lo que muestra, sino el acto sexual». En este artículo hemos analizado las relaciones trabadas entre sus personajes, con el fin de probar que, efectivamente, no son relaciones triviales, superficiales, sino que se proyectan hacia un plano superior. Del mismo modo, hemos planteado la presencia frecuente de la contingencia en estas relaciones, así como que las relaciones sexuales quedan relegadas a un segundo plano para demostrar que su idea del amor no se detiene en la superficie sino que se sumerge en el alma humana.

Además del amor respecto a la pareja y la familia, Tarkovski quiso hablar en sus cintas del amor que sintió hacia su patria y del amor como forma de darse al prójimo. Tarkovski era un auténtico patriota, por lo que el acoso y derribo por



parte de la URSS acabó por generar en el director un amor teñido de dolor y rabia. Este alejamiento de la patria quedaría expresado en *El espejo* con la familia de españoles y, sobre todo, en *Nostalghia*. Respecto al prójimo, Tarkovski se empeñó en manifestar que el amor debía hacer capaz al hombre de «superar sus intereses privados y de vivir una entrega sin cálculos» (Tarkovski, 2005: 250). De ahí que entendiese el amor como sacrificio y que, precisamente, su última película, quizá a modo de testamento, llevara por título *Sacrificio*.

Con la intención de despachar este escrito, tan solo diremos que albergamos ilusión, esperanza y fe en el destino, para que nos proporcione un amor tan profundo y sincero como el que sintió Andréi Tarkovski. Somos conscientes de que probablemente este amor no venga exento de tormentos pero, al fin y al cabo, ¿es que no somos todos nosotros, en alguna medida, débiles personajes tarkovskianos?

## Bibliografía

- AGUILAR GIMÉNEZ, Antonio (2015), «Estética y retórica de la inscripción, Lectura de la imagen-tiempo en *Solaris*, de A. Tarkovski», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 23, p. 171-183.
- CAPANNA, Pablo (2003), *Andréi Tarkovski. El icono y la pantalla*, Buenos Aires: De la flor.
- CARRERA, Pilar (2008), *Andréi Tarkovski. La imagen total*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CHION, Michel (2007), «El libro de Andrei Tarkovski». *Cahiers du cinema*, nº 13, p. 7-94.
- DA SILVA FERRAREZI, Carolina, MONTEIRO DE ARAUJO, Paulo Roberto (2021), «Uma biografia marcada pela guerra». *Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens*, vol. 6, nº 1, p. 131-150.
- DE BAECQUE, Antoine (1989), *Andréi Tarkovski*, París: Cahiers du Cinéma.
- DOMINGO, Lourdes, DEL CARMEN VILA, María (1999), «*Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski: La conciencia y la poética». *Filmhistoria online*, vol. 9, nº 1, p. 71-75.
- EYMAR, Carlos (2018), *La mirada rusa hacia María. Perspectivas teológicas y estéticas de Dostoievski a Tarkovski*, Burgos: Editorial de Espiritualidad.
- GOVERNATORI, Luca (2002), *Andréi Tarkovski, l'art et la pensée*. París: L'Harmattan.
- GOYES NARVÁEZ, Julio César (2014), *La mirada espejeante. Análisis textual del film El Espejo de Andréi Tarkovski*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GUTIÉRREZ, Ángel, MOURIÑO, José Manuel (2020), «Momentos con Tarkovski: conversación con Ángel Gutiérrez». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 34, p. 40-44.

- LLANO, Rafael (2017), *Andréi Tarkovski. Vida y obra* (2 vols), Madrid: Mishkin Ediciones.
- LEITE MENDONÇA, Kátia Marly (2018), «A presença dos ícones no cinema de Andrei Tarkovski», *Horizonte, Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, vol. 16, nº 51, p. 1391-1406.
- LEWIS, Clive Staples (2018), *Los cuatro amores*. Madrid: Rialp.
- MENGS, Antonio (2004), *Stalker de Andréi Tarkovski*. Madrid: Rialp.
- MIRÓ I COMAS, Abel (2020), «Tres ejemplos medievales de 'amor puro': la herejía cátara, la doctrina de Pedro Abelardo sobre el amor divino y el 'amor puro' de Eloísa», *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, vol. 69, nº 160, p. 333-366.
- MORIN, Edgar (1972), *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.
- MOURIÑO, José Manuel (2018), *Andréi Tarkovski y El espejo, estudio de un sueño*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- PEÑA, Jorge (1992), «En torno a *El sacrificio* de Tarkovski», *Estudios Públicos*, nº 46, p. 319-332.
- SARTRE, Jean Paul (2017), *La náusea*. Madrid: Alianza Editorial.
- SEÑOR, Carlos (1994), *Andréi Tarkovski*, Madrid: JC.
- SMITH, Alexandra (2004), «Andrei Tarkovsky as reader of Arsenii Tarkovsky's poetry in the film *Mirron*». *Russian Studies in Literature*, vol. 40, nº 3, p. 46-63.
- TARKOVSKI, Andréi (2005), *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp.
- TARKOVSKI, Andréi (2019), *Martirologio. Diarios*, Salamanca: Sígueme.
- TEJEDA, Carlos (2010), *Andréi Tarkovski*, Madrid: Cátedra.
- TRÍAS, Eugenio (2013), *De cine. Aventuras y extravíos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ZIZEK, Slavoj (2018), *Lacrimae rerum: Ensayos sobre cine y ciberespacio*, Barcelona: Debate.