

El arte de *Esculpir en el tiempo*. La empatía como acto sublime

THE ART OF SCULPTING IN TIME. EMPATHY AS A SUBLIME ACT

Stella Maris Poggiani¹

Universidad Nacional del Comahue

Instituto Universitario Patagónico de las Artes, de la República Argentina

smpoggiani@gmail.com

Código ORCID: 0009-0004-2548-2525

Resumen

Esculpir en el tiempo (Tarkovski, 2006) es un libro necesario en estos momentos al ser referencia sobre el lugar que ocupa la cinematografía como realización y recepción toda vez que su director, Andréi Tarkovski, explica el sentido del cine en tanto actividad colectiva. En períodos que se repite la palabra crueldad, se habla de acciones que remiten a esa actitud deplorable, la revisión de su obra imprime claridad sobre el término en medio de la polifonía audiovisual que caracteriza la época. Nuestro ensayo repasa su obra revisando el concepto de *crueldad* denotando también, por *contrario sensu*, la empatía y la bondad. Intentamos también aproximarnos a otras aplicaciones del término en diferentes etapas de la historia del cine donde la palabra cobra un sentido distinto, el de rebeldía por ejemplo. El escrito también cita películas y audiovisuales argentinos para concluir con más preguntas que respuestas, emulando al artista ruso en sus instantes de mayor epifanía.

Palabras Claves: Cine; Crueldad; Compresión tiempo espacio

Abstract

Sculpting in time (Tarkovski, 2006) is a necessary book at this time as it is a reference on the place occupied by cinematography as realization and reception since its director , Andrei Tarkovski, explains the meaning of cinema as a collective activity. In periods that the word cruelty is repeated, there is a reference to actions that lead to that deplorable attitude, the review of his work shows awareness about the term in the middle of audiovisual poliphony characteristic of the time.

Our essay, reviews his work making clear the concept of cruelty, also denoting by contrario sensu, sympathy and kindness. We also try to approach other uses of the term in different stages of the history of cinematography, when the Word takes on another meaning like rebellion, for example. The writing also quotes Argentine films and audiovisuals to conclude with more questions and answers emulating the Russian author in his moments of greatest epiphany.

Keywords: Cinema; Cruelty; Time-Space comprehension

Recibido: 02/10/2025 Aceptado: 25/11/2025

DOI: <https://doi.org/10.63207/yq6keh80>

Introducción

En tiempos sombríos ¿se cantará también?,

también se cantará en tiempos violentos

Bertolt Brecht

La frase que da pie a este ensayo intenta recuperar las posibilidades del arte para sortear dificultades extremas. Cada época tiene sus propios momentos y sucesos que la hacen distinta a la anterior y a situaciones por venir. Vamos a recurrir a la figura de Andréi Tarkovski como mensajero de buenas noticias. Es un intento ambicioso por encontrar respuestas para intervenir e interpretar la actualidad en medio del poliedro de la verdad y sus infinitas caras. Dado que no existe una única forma de análisis, visionaremos el cine del autor ruso como propuesta estética, audiovisual inmersivo, posibilidad creativa, fuente de mensajes implícitos y encriptados, entre otros mecanismos de revisión de sus películas y escritos. Es importante volver sobre su mirada para comprender lo que cabe en lo humano: desde actos de bondad a la crueldad inesperada.

La epifanía de sus películas perdura en el tiempo como la obra de arte que es. Resulta fantástico volver a visitarlas y observar que su misión, trascender para comprender, es un mensaje que llega misterioso y en una botella desde lejanos mares cinematográficos y se detiene en estas páginas, para que en su escritura y relectura encontremos el camino que nos señala el crepúsculo.

Filmes narrados como haikus, libros escritos como parábolas, entrevistas que suponen clases de realización, argumentos universales del cine que, entre secuencias y encuadres, representan el camino elegido por el narrador para llegar al centro del sentido, atravesando *la zona* mediante la ayuda de los guías, (*stalker* en términos de Tarkovski), el lugar de revelación que el autor subraya con la elección de cada elemento del lenguaje cinematográfico al que recurre.

Algo de sigilosa religiosidad habita sus posibles narrativos al sumergirnos en su particular universo fantástico, que deviene en realismo, donde el horror de la guerra se cruza con las emociones o los motivos que llevan a acciones violentas, destrucción o ira. El amor y el erotismo parecen salvar a sus atormentados personajes o permitirles sentir momentos de plenitud.

Aunque repasaremos la singular obra de Tarkovski, a fin de no desbordar los límites de este ensayo, son dos películas las que abordaremos con mayor profundidad. Se trata de *El Espejo* (Tarkovski, 1974) y *Sacrificio* (Tarkovski, 1986) así como su emblemático libro, *Esculpir en el tiempo* (Tarkovski, 2006) editado por primera vez en los años noventa. Estas limitaciones obedecen al intento de darle mayor profundidad al contenido de nuestro escrito para contribuir con posibles trabajos futuros. El propósito de este ensayo es acercar a quienes deseen continuar los estudios de esta significativa obra o servir de punto de partida para aventurarse en el recorrido de películas insondables y enigmáticas, que intentan explicarnos fenómenos sociológicos y filosóficos de un determinado proceso histórico.

El estreno del filme *Homo Argentum* (Cohn y Duprat, 2025) revivió, entre variados temas, un antiguo debate, ¿cine comercial o cine de autor? Afecto a la recepción, Andréi Tarkovski supo seguir la pista de los espectadores a través de cartas o críticas. Contrapunto de vieja data, será también un anclaje para repensar el arte como espectáculo de masas o expresión artística. En el amplio abanico de la comunicación audiovisual, hoy la recepción se torna más esquiva al análisis por la polifonía audiovisual. Las plataformas confluyen con las tradicionales salas de cine, las películas se pueden visionar desde una pantalla celular a una sala de Inteligencia Artificial (*Mago de Oz*, versión IA, 2025), los filmes de Tarkovski están disponibles en YouTube cuando otrora era complicado conseguirlos, y los ejemplos pueden seguir... La teoría de la ecología de los medios nos permitirá avanzar sobre las transformaciones operadas en el cine como medio de comunicación. Si entendemos que todos los medios cuentan, entonces Andréi Tarkovski es una vela encendida en medio del caos. Esa luz quizás nos permita jugar con el haiku de Matsuo Bashō y recorrer el camino junto al crepúsculo. Será un acto de intervención que buscará encontrar la empatía y lo sublime en tiempos violentos.

Imagen 1.Captura de pantalla de *El espejo* (Tarkovski, 1974). Minuto 1:26:31**Imagen 2**Captura de pantalla de *Sacrificio* (Tarkovski, 1986). Minuto 1:50:08**¿Cineastas crueles?**

En Argentina, en los últimos dos años, se escucha con frecuencia la palabra残酷. La referencia se extiende desde el concepto de gobierno cruel a actitudes残酷 y acciones desplegadas en ese sentido desde los sectores de poder. En este ensayo intentamos observar este concepto más allá de las estrategias discursivas o situaciones sensibles de nuestro entorno para ahondar en las representaciones artísticas de estas acciones en diferentes momentos históricos. Nos centramos en el cine de Andréi Tarkovski para observar con detenimiento cómo el director abordó la temática, la representó y la visibilizó. Salir de la realidad inmediata, de la reflexión periodística de la actualidad, tomar distancia de los hechos, pero trayendo como punto de partida a la conceptualización de vivencias y situaciones残酷, nos permite añadir un visionado desde otro ángulo. Mirar y ver desde esta otra posición, acercar citas, referencias del sensible universo tarkovskiano puede ser un camino para comprender que mucho tiempo antes la imagen supo poner en tela de juicio el desequilibrio y el horror para llamar la atención sobre el desatino en que puede anidar la existencia. No pretendemos acentuar la moralidad, ni dar lecciones del buen vivir, sino buscar el sentido al desosiego y la melancolía humana porque esas sensaciones conducen a la muerte.

El mensaje de Tarkovski nos lleva a la resistencia, sobreviviendo a la desesperanza para que por medio del amor nos salvemos. El cine entonces también protege al proporcionar medios para sobrellevar la desesperación. Sus películas son grandes composiciones hacia la esperanza. Todo es dicho

desde una composición autoral que da sello a sus filmes; los elementos (aire, tierra, fuego, agua) se detallan a través de *travellings*, planos secuencias, cámara contemplativa, recursos del lenguaje de exquisito equilibrio. Si los humanos nos movemos en la cuerda floja tenemos recursos para sostenernos en lo alto y bajar de allí para disfrutar de la vida y su belleza.

Desde la definición de la enciclopedia y diccionario Salvat, se señala que la palabra crueldad refiere a la “inhumanidad y fiereza de ánimo, impiedad” que se vinculan con acciones en ese sentido (Diccionario Enciclopédico Salvat, 1997, p.1078). La cita nos lleva a un apartado vinculado al *Teatro de la crueldad*, considerado un movimiento del siglo XX cuya puesta en escena funciona como una forma catártica de superar la violencia real de la vida cotidiana. En sus orígenes encontramos a Antonin Artaud, quien mediante el expresionismo y el surrealismo tendrá cierto punto de contacto con el teatro del absurdo.

Las vanguardias y los momentos privilegiados de la historia del cine (expresionismo, formalismo ruso, surrealismo, neorrealismo italiano, nouvelle vague, free cinema, nuevo cine latinoamericano) pudieron retratar escenarios similares, por lo que podemos hablar también de la cinematografía cruel, aunque el concepto no sea tan categórico como el teatral. Obras de arte indiscutidas fueron realizadas entre guerras, en tiempos donde la vida humana parecía no tener valor alguno.

Mención aparte resultan los filmes *snuff*. Dan escalofríos y deben ser denunciados. Se trata de realizaciones vinculadas con situaciones extremas y reales; son asesinatos, torturas, suicidios, entre otros hechos de extrema crueldad. Estas situaciones fueron fuente de inspiración en películas de ficción como *Peepin Tom* (Powell, 1960), que muestra cómo un asesino serial filma a sus víctimas antes de morir por un dispositivo que tiene la propia cámara. Tiempo después Alejandro Amenábar nos sorprendería con su filme *Tesis* (1996) donde se vuelve sobre estos temas. *Snuff, el ángel de la muerte* (1976), la coproducción de Argentina, Canadá y Estados Unidos filmada en Eastmancolor, dirigida por Michael Findlay y Horacio Fredriksson, se inspira en los crímenes del Clan Manson. La película no se estrenó en nuestro país, aunque hoy se puede ver en plataformas. Quizá por el carácter individual de las situaciones, su visión espanta, aunque no muy lejos en el tiempo los nazis filmaban los campos de concentración y las peores vejaciones seguidas de muerte que allí se realizaban. *Noche y Niebla* (1956), de Alain Resnais, es otro gran testimonio de la barbarie.

Una de las autoras imprescindibles para abordar la crueldad es Hannah Arendt. Es en el libro *Eichmann en Jerusalén: Un informe sobre la banalidad del mal* (2003), publicado por primera vez en los años sesenta, donde se explaya al explicar que actos terribles pueden ser realizados por personas ordinarias, no por maldad, sino por ausencia de reflexión sobre las consecuencias de sus actos. Para Arendt (2003), el sujeto se torna banal cuando recurre a la obediencia. Eso lleva a individuos comunes a eludir responsabilidades y formar parte de una maquinaria destructiva. La filósofa e historiadora nos hablaba de algo muy difícil de aceptar: lo malo, lo terrible, lo abyecto caben en lo humano. Esta mirada, y desde otra perspectiva, aparece asimismo en su obra posterior, siempre lúcida y distinta.

Entendemos que Tarkovski plasma en imágenes los conceptos de la ensayista alemana. A su vez resulta interesante analizar los filmes del director soviético a la luz de los argumentos universales del cine, detallados por Balló y Pérez en *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine* (2000) o el escrito *Máscaras de ficción* (2002), de Román Gubern, toda vez que repasan temas como el regreso al hogar, la búsqueda del padre, entre otros motivos que alimentan los posibles narrativos del realizador que nos ocupa. En esa línea, pero más ligada al lenguaje, para una relectura de Tarkovski también nos interpela *Dialectos de la imagen* (Gubern, 2017).

El debate muy en boga en los años setenta entre cine comercial y cine de autor, como dos caras de la realización y recepción de filmes, tuvo su clímax en la compilación de ensayos de André Bazin, que François Truffaut reunió con el sugestivo título de *El cine de la crueldad*. Reflejo de aquellos días agitados de cinefilia, la obra recoge análisis de directores de la talla de Eric von Stroheim, Carl Theodor Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock y Akira Kurosawa y se aboca al predominio que el cine de estos autores tuvo sobre la cinematografía en general. El estilo de cada uno, su manera de aludir a la realidad y extenderla en el tiempo, los convirtieron en directores

malditos. El concepto de crueldad refiere aquí a la forma de retratar el políedro de la realidad, sus múltiples caras y máscaras en el marco de dos guerras mundiales. En el prólogo del libro, Truffaut destaca que “resultaba común el haber impuesto un estilo peculiar y un talante subversivo. Cada uno de ellos ejerce una determinada influencia sobre el cine mundial. Su obra les ha convertido en cineastas de la crueldad” (Truffaut, 1977, p.12).

En todos sus análisis Bazin se pregunta sobre la ontología de la imagen cinematográfica. Aunque no es autor de un libro y sí de artículos que figuran en la antología *Qué est-ce que le cinema*, su desarrollo supone un escrito emblemático de las teorías que se exponen. Para el autor, la fotografía primero y luego el cine, “rinden homenaje al mundo tal como parece y nos ponen en presencia de la cosa misma.” (Aumont, 2001, p. 31)

Entre el tiempo poético de Andréi Tarkovski y el tiempo real de André Bazin se encuentra el sentido del cine y las respuestas a las preguntas vinculadas a delimitar conceptos y situaciones que remiten a la maldad, la crueldad, la bondad y la empatía, como emociones capaces de ir más allá de antónimos y sinónimos. Ambos creyeron que esas emociones, los afectos, debían ser expuestos utilizando secuencias, planos largos y profundidad de campo, para permitir cierta contemplación del mundo y sus seres vivos.

Los siete largometrajes que constituyen la obra del autor ruso tratan la temática de la crueldad. En la primera, *La infancia de Iván* (Tarkovski, 1962), adaptación del cuento *Iván* de Vladímir Bogomólov, película bífica, filmada en blanco y negro, el rostro del niño dibujará en todas las secuencias sentimientos que lo llevaron a conocer el horror. Solo la apertura y el cierre del filme nos permiten conocer la infancia de ese niño que soñó con el mar en el verano donde su mamá y hermana le devuelven la vida en imágenes de la plenitud. Durante el desarrollo de la película *Iván* deja de ser un niño para convertirse en un soldado que busca venganza. La película nos sitúa en la Segunda Guerra Mundial, en la que un niño ruso de 12 años se coloca detrás de las líneas enemigas para espiar a los alemanes que mataron a su familia. La única salida para *Iván* del horror de la guerra está en sus sueños que aparecen como largos *flash back* evocadores del pasado. Es la infancia en su mayor plenitud: juega con su mamá con un balde de agua, va con su hermana en un camión repleto de manzanas mientras llueve y los dos rién, corre por la playa y sonríe. En la realidad *Iván* se unió a los partisanos y los enemigos, los alemanes lo encontraron. Cuando la guerra terminó, un soldado amigo de *Iván* observa las imágenes de la crueldad a la que fue sometido el chico: una soga, una guillotina, un plano de una celda son el cierre de un final anunciado.

En *Andréi Rublev* (Tarkovski, 1966), película histórica basada en la vida del pintor ruso del medievo, la crueldad aparece vinculada con los temores del artista de no poder estar a la altura de lo que le piden. La sinopsis de la película dice:

A comienzos del siglo XV, el monje pintor Andréi Rublev acude junto con sus compañeros a Moscú para pintar los frescos de la catedral de la Asunción del Kremlin. Fuera del aislamiento de su celda, Rublev comenzará a percibirse de las torturas, crímenes y matanzas que tienen aterrorizado al pueblo ruso. La biografía del pintor Andréi Rublev -Andréi Rublev-, famoso por sus íconos, sirve de base para hacer un minucioso retrato de la vida social, política y artística en la Rusia de principios del siglo XV (Tarkovski, 1966).

La película se desarrolla en blanco y negro (el color aparece sobre el final) y está estructurada en episodios, que representan los pasos del protagonista que da nombre al filme, desde que sale del convento hasta llegar a Moscú, donde se dispone a realizar su obra. Se suceden entonces siete capítulos: “Bufón”, “Teófanes, el griego”, “Celebración”, “Día del Juicio”, “Atraco”, “Silencio” y “La campana”, que –junto al extraño prólogo y el epílogo– representan el viaje iniciático de Rublev.

Embebidos en meditaciones, los personajes son: un pintor (Rublev), su maestro, un bufón, un joven aprendiz, junto a otros intérpretes secundarios que, a modo de obra coral, atraviesan los convulsos momentos que les tocó recorrer. Como se detalla en la revista digital *Tiempo de cine*: “Los

tártaros invaden, los paganos celebran con agua, fuego y sexo, los monjes se interrogan y discuten, los señores feudales confabulan, un hombre asciende a los cielos en un globo y cae sin remedio, Teófanes se llena de hormigas, Cristo es crucificado en la nieve, un caballo se derrumba por unas escaleras y una enorme campana resuena por primera vez" (Gonzalez, 2016, *Tiempo de Cine*, s/d).

La secuencia de la representación de la crucifixión, cierra con los personajes atravesando un paisaje de nieve, apesadumbrados. Son los que amaron a Jesús como hombre y sienten la soledad, el desosiego, frente a un hecho de残酷.

Durante el episodio de *La campana* se observa la残酷 y la respuesta artística a la ignominia. Un grupo de artistas salen de la iglesia y atraviesan el bosque, son interceptados por otros personajes, que los asaltan y le sacan los ojos. Al enterarse, Andréi Rublev pinta la capilla desesperadamente con trazos violentos.

Mientras Rublev dibuja murales en el templo siente que ha perdido la fe en la humanidad por las atrocidades que presenció o le contaron. Situación que viene planteándose en cada giro de la película, en los que el personaje principal reflexiona sobre cuestiones vinculadas a lo sagrado y lo profano. La incertidumbre atraviesa el texto fílmico y sobre el final se evidencia con más precisión en la propuesta estética.

En el desenlace vemos una enorme campana que llega al pueblo. Rublev y un discípulo se abrazan. Luego aparecen las verdaderas pinturas del artista en color, son una respuesta a la epifanía de la vida.

La tensión del filme descansa en el artista y la época en la que le tocó vivir. Observará ceremonias profanas y cristianas. Una fiesta de campesinos que celebran la fertilidad lo estremece. Los personajes juegan en el agua y encienden antorchas, hacen el amor a la luz de la luna. Rublev es sorprendido y maniatado. Una mujer antes de soltarlo lo abraza y lo besa. Las conversaciones entre maestro y discípulo, la soledad del artista, el contacto con el cuerpo de una mujer, resultan de una expresión plástica inolvidable.

Leemos un interesante análisis vinculado a la temática de la残酷 en el libro *Películas claves de la Historia del cine*:

Rusia, inicio del siglo XV. Un pintor de íconos, Andréi Rublev, debe pintar los muros de la catedral de la Anunciación, en el Kremlin. Lo dirige el maestro griego Teófanes. Este último está *obsesionado por la残酷 de los tiempos* que considera un castigo del Cielo, mientras que su alumno cree en el libre arbitrio. Rublev jura no hablar más, hasta el día en que un fundidor de campanas, Boriska, le confirma que su fe en el hombre no es una palabra inútil. (Beyle, C, 2006, p. 278)

Imagen 3



Captura de pantalla de "Andréi Rublev" (Tarkovski, 1966) Minuto 47:14

Imagen 4



Captura de pantalla de “*Andréi Rublev*” (Tarkovski, 1966) Minuto 47:36

Durante el filme, Tarkovski subordina el rol tanto histórico como social del pueblo ruso del siglo XV y lo hace desde su propuesta visual, vinculada a un naturalismo impregnado de violencia y残酷. En *Esculpir el tiempo* el realizador explica que “el arte de Rublev es una protesta contra el orden reinante de esos tiempos, contra la sangre, la traición, la opresión [...] Andréi Rublev no es tanto el héroe principal, sino la base y la razón para contar acerca de la fuerza espiritual y ética del pueblo ruso [...] El mismo Andréi Rublev, los fundidores y Boriska son todos prueba de esto” (Tarkovski, 1997, p. 114).

Sin duda este filme constituye una epifanía del arte y su rol en la compleja sociedad del siglo XX reflejada a través del medioevo. Vista hoy, su actualidad puede reflejar las tramas de una sociedad marcada por la残酷 y la resistencia a esa reacción.

Solaris (Tarkovski, 1972) es una adaptación libre de la novela del mismo nombre de Stanislaw Lem. Es una película de ciencia ficción, drama psicológico y un filme de culto desde que se estrenó en los años sesenta. La sinopsis dice:

Tras perderse el contacto con una estación espacial que orbita un planeta oceánico en los confines de la galaxia, las autoridades envían al psicólogo cosmonauta Kris Kelvin (Banionis) a entrevistar a la tripulación. Al llegar, Kelvin descubre la estación espacial prácticamente en ruinas, con uno de los tripulantes muerto y los demás atormentados por extrañas apariciones. A las pocas horas de su llegada, él mismo comienza a experimentar alucinaciones y se encuentra con una réplica exacta de su difunta esposa (Natalya Bondarchuk), perfecta en todos los sentidos, pero sin ningún recuerdo de su matrimonio. (Russell, 2005)

Próxima a 2001: *Una Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, surge como una respuesta a aquella película desde la Europa del este. Entre ambas, se observan similitudes y distancias. Una visión comparada es un ejercicio recomendable para el análisis académico, pero dado que esta tarea supera los límites de este ensayo, invitamos a nuestros lectores a aventurarse en esa línea comparativa. El filme ruso resulta una extensa meditación sobre el misterio del universo, el sujeto humano en situaciones límites, el amor como fuerza arrolladora y la infancia como cita permanente de refugio existencial.

Tarkovski parece aplicar en sus películas la frase del poeta español Leopoldo María Panero, citada en el documental de Jaime Chavari, *El desencanto* (1976): “En la infancia vivimos y después sobrevivimos”, como si en esa franja etaria se encontrara el sentido de la existencia y por ende cierto equilibrio y felicidad. En sus películas varios *flashbacks* nos remiten a la infancia. En el caso de *Solaris*, la nieve propicia juegos y reencuentros del protagonista con su padre.

Como ocurre en varias de sus realizaciones, Tarkovski no responde todas las preguntas. Tampoco pretende decírnos si su hipótesis inicial es correcta o no. Aquí no sabemos si las apariciones son productos de recuerdos de la tripulación o presencias del planeta que orbita la estación en que habitan. En todo caso nos remite a la infancia de Kelvin (el protagonista) donde subraya la memoria individual y la colectiva. Esta última se describe en el detallado recorrido del cuadro maravilloso de Pieter Bruegel el Viejo *Los cazadores en la nieve* (1565). El paisaje cotidiano se une a otros en el ciclo pictórico de Bruegel *Los Meses*, cuyas obras representan cosechadores (*La siega del heno*) y pastores (El *regreso del rebaño*).

En la ya citada revista *Tiempo de cine* podemos leer un artículo cuyo título refuerza nuestra elección de observar parte de la obra de Andréi Tarkovski como centro de análisis para abordar la temática de la crueldad y por *contrario sensu*, la empatía y la bondad. La crónica se denomina “Milagros crueles: Solaris, de Andréi Tarkovski”. Una cita al comenzar la crónica de Silvia Angiola dice: “Allí donde Lem hunde el bisturí, Tarkovski sutura la herida”. (González, 2021) En breves líneas queda claro que Andréi Tarkovski transustanció la novela de ciencia ficción de Stanislaw Lem centrándose en la condición humana frente a la adversidad, desarrollando con profundidad los sentimientos de cada personaje y las implicaciones que conlleva cada postura. Los personajes participan de un viaje interplanetario que a su vez es un desplazamiento al interior del personaje principal, quien aspira a reencontrarse con su familia y consigo mismo. Lo hace durante el transcurso de la película con su esposa y madre muertas, aunque sus presencias fantasmales las resucitan. Son flujos de la memoria afectiva que surgen, inquietantes y profanadoras.

Al revelarse la verdad, Kevin las descarta de su cotidianidad para luego volver a reanimarlas. Un colega subraya el horror de la situación. Confluyen allí las emociones motivadas por el amor y el egoísmo. Esas fluctuaciones son evidenciadas por la propuesta estética de la película. Las secuencias largas y sin cortes a fin de emular el tiempo humano, el paso del blanco y negro al color para distinguir lo real de lo irreal, los efectos especiales (personas y cosas que levitan) hacen participar al espectador del espectáculo cinematográfico y la obra de arte al mismo tiempo. El cierre del filme supone una revelación y vale la pena esperarlo. El mito del eterno retorno es central en esta obra de arte, en tanto revierte el propio argumento de la película: no estamos frente a un viaje interestelar sino en una isla cósmica. Sin duda es un final muy cruel que es mediado por el abrazo familiar. Solo los afectos nos salvan del desasosiego.

Imagen 5



Solaris (Tarkovski, 1972) Captura de pantalla: Minuto 2:45:48

Posteriormente el autor ruso volvería a visitar el género de ciencia ficción con *Stalker* (1979), una adaptación libre de los hermanos Arkadi y Boris Strugatski y en la que aborda la búsqueda del deseo. La película nos presenta situaciones extrañas. Nos hace saber que en Rusia hace años cayó un meteorito, ese lugar es denominado “La Zona”. Es un lugar prohibido y de difícil acceso, pero unos extraños guías llamados “stalker” se aventuran a atravesar el inquietante lugar. Un científico y un escritor llegarán al terreno para ingresar en una sala secreta que según les indicaron se cumplen

todos los deseos. Este filme es propicio para abordar la temática del deseo y la ambición.

Los puntos de contacto de ambas obras quizá residan en la búsqueda de sentido de la vida en relación con la naturaleza y sus semejantes. En esa exploración pueden habitar peligros, pero la aventura siempre vale la pena.

Los filmes de Tarkovski sean de distinto género, bélico, histórico, ciencia ficción, drama nos invitan a sumergirnos en su narración. En ese sentido la obra se torna colectiva. Y es allí donde el espacio vinculado a la crueldad o la empatía se visualizan crudamente. Somos invitados a realizar un viaje en tiempo presente, tenemos que darle sentido a la obra, completarla desde nuestra mirada.

Entre Espejos y Sacrificios

Román Gubern solía decirme que tenga cuidado de los espejos porque guardaban memorias y sus reflejos emulaban la vida. El historiador de cine sabía de lo que hablaba, sus lecturas e interpretaciones de *Alicia* de Lewis Carroll ocuparon parte de su comprometido análisis audiovisual. Alrededor de los años setenta del siglo pasado Andréi Tarkovski decidió darle cara al espacio reflexivo de los retratos y reflejos. Lo hizo en una obra monumental que intentaremos abordar desde el punto de vista que nos convoca: la empatía, la humanidad, la bondad como una contracara de la crueldad.

Casi sobre el final de su vida, el autor decidió apartarse de los espejos y retomar la figura de la casa, el espacio infinito del bosque y el mar, intentando equilibrar el exterior natural con el interior humano y sus relaciones primarias (familiares) y secundarias (amigos, colegas de trabajo). Esa película inquietante se tituló *Sacrificio* y fue objeto de análisis en el cierre de su libro *Esculpir el tiempo*. Poco tiempo después de la exhibición y publicación del texto, Tarkovski moriría. La muerte arrebataba al cine y al arte una de sus figuras más destacadas y reveladoras del siglo XX. La crueldad la experimentaría en su propio cuerpo al enfermarse de cáncer. Esas sensaciones las plasmaría Chris Marker en *Un día en la vida de Andréi Arsenévich* (Marker, 2000).

A fin de dotar de cuerpo a este ensayo, seleccionamos dos obras de Tarkovski donde los conceptos de humanidad y empatía se tornan denotativos, tanto para su visionado como para un análisis más detallado. Se trata del filme *El espejo* (1974), obra enlace de toda su filmografía, y *Sacrificio* (1986), película testamentaria del director.

El espejo presenta tres comienzos. Abre con un adolescente de espaldas girando la perilla de la televisión para cambiar canales; por corte directo pasamos a la secuencia a modo del prólogo de una sesión de hipnosis que permite a un joven tartamudo curarse. Después el filme nos lleva a un paisaje de pradera donde nos vamos acercando a una mujer que está sentada de espaldas. Lleva un rosete en su cabello rubio y la cámara va acercándose a ella. El filme se vuelve inmersivo (hoy visto con la tecnología 4k es aún más explícita esta sensación). La primera secuencia del muchacho hace que nos preguntemos durante todo el filme a qué refiere. Nos vamos dando cuenta que es un llamado a no callar, a resistir y rebelarse ante cualquier situación que no nos permita manifestarnos; hablar con fluidez, claro y fuerte. Es toda una declaración de principios en torno al accionar de la vida, tanto social como histórica. Veamos la sinopsis:

Un hombre, Alekséi, habla con su esposa sobre su situación actual y los motivos por los que se han distanciado. La película es una evocación continua de recuerdos y sentimientos del propio autor que viajan en diferentes tiempos sin orden aparente: la relación con su madre, su infancia que se mezclan con material filmico de noticiario sobre la Guerra civil española, la Segunda guerra mundial y el enfrentamiento entre la URSS y China por la isla Damanski. En la película suenan poemas escritos y recitados por Arseny Tarkovsky, padre del director. Retrata un pasado que es el suyo, pero también el de un país y el del acontecer mundial. (Tarkovski, 1974).

Imagen 6



Nota: La relación entre la pintura y el cine en Tarkovski está en todas sus películas

El espejo es más que una película; supone un trabajo autobiográfico donde el autor invoca recuerdos, sueños, pesadillas y los expone a través del narrador protagonista alter ego del autor, *Alexei*, cuya voz en *off* atraviesa el filme dejando en claro los tres tipos de conflicto: consigo mismo, con un antagonista y con las fuerzas de la naturaleza. Como espectadores atravesamos desde experiencias sensoriales, emocionales mediante planos secuencias, montajes no lineales envueltos en forma onírica, todo atravesado por temas vinculados con los argumentos universales del cine: el regreso al hogar; la búsqueda del padre y la figura inquietante de la madre, reflejada también en el juego de espejos con la esposa y la relación con los espacios interiores y exteriores, configurada por una narrativa poética de impactante fragmentación. Ese conjunto se encuentra envuelto en una poderosa y delineada propuesta sonora y visual. En ese sentido, en el comienzo bajo los títulos señala: esta película utiliza música de Bach, Pergolesi y Purcell.

Se trata de evocaciones personales internas y externas al personaje. Unas surgen de la memoria

de Alexei y transcurren en sus siete y doce años, mientras las otras tratan de situaciones referidas a otros personajes vinculados con el protagonista. En esa circularidad destacan: primero las evocaciones vinculadas a la madre, un sueño inserto en el comienzo del filme (episodio de la imprenta, levitación); en segundo lugar la memoria de los exiliados españoles en Rusia: mediante *flashbacks* revivimos la guerra civil española; la tercera memoria se vincula con la historia que atraviesa al personaje principal y los secundarios (estallido de la bomba atómica, manifestación en Pekín, conflictos fronterizos en las proximidades del río Yuri, etc.). La crueldad de las imágenes impresas a través de archivos documentales es subrayada por mensajes en *off* esperanzadores o música; también utiliza anticlímax como la aparición del niño en la nieve en contraste con la figura del mismo niño en ejercicios militares. La temática de la crueldad aparece en la figura del hombre cuando recuerda su infancia atravesada por la memoria de las guerras y estas son presentadas mediante documentales.

En el comienzo de *El espejo* vemos a un niño cambiando los canales de televisión, como posteriormente en *Sacrificio* observamos a un grupo de personajes visionar por tv noticias relacionadas con desastres nucleares. Estas secuencias se pueden vincular con la teoría de la ecología de los medios. La televisión, el cine, la radio, internet cohabitan en un ecosistema, eso crea entornos que influyen en nuestros comportamientos y sentimientos.

El título de *El espejo* nos revela desde el comienzo esos temores a los que aludía el historiador Román Gubern, a veces citando a Jean Coctau, al referir que “Los espejos, antes de darnos la imagen que reproducen, deberían reflexionar un poco”. Esta cita inscripta en la película *La Sangre de un poeta* (Coctau, 1932), nos interpela como sujetos al preguntarse/preguntarnos sobre el conocimiento que tenemos acerca de nosotros mismos. (Gubern, 2002, p. 129)

Sobre la cuestión de la memoria es interesante rescatar el escrito de Luzmila Da Silva Catela en el artículo *Pasados en conflictos. De Memorias dominantes, subterráneas y denegadas* (2010, pp. 5-7), donde establece distinciones tipológicas:

Por un lado, *memoria dominante* (aparatos ideológicos del Estado, escuela, religión, estrategias discursivas). Estas generan *memorias denegadas* que portan noción de olvido. Mientras que las *memorias subterráneas* están constituidas por relatos y prácticas individuales. Circulan bajo forma de oralidad, no están escritas, pueden ser refutadoras de las memorias dominantes.

Estas tipificaciones pueden aplicarse a la temática de la memoria tanto en el cine de Andréi Tarkovski, así como en lo referido al cine argentino y el reflejo de la crueldad que trataremos luego en este mismo ensayo.

Muy preocupado por la recepción de este filme, Tarkovski abre su texto *Esculpir el tiempo* (1991) con reflexiones y cartas de los espectadores. Recuerda la misiva de una trabajadora que fue en una semana cuatro veces a ver la película. La mujer señala que fue al cine porque quería vivir una experiencia real, unas horas con los artistas del filme. “Todo lo que apesadumba y me rodea de luz y de calor. Lo que me hace vivir y me destruye. Por primera vez una película me hace vivir algo real” (Tarkovski, 2006, p. 30) En otra carta encontramos que una espectadora dice sobre *El espejo* que “en aquella sala oscura, por primera vez sentí que no estaba sola” (Tarkovski, 2006, p. 27)

En las redes podemos encontrar abundantes análisis de corpus académico y de divulgación. Sobre esta película es interesante, para nuestro escrito, el sugestivo título de un streaming: *El espejo, el mayor reto empático en el cine*.² También se puede consultar en red el ciclo “Un fin de invierno con Tarkovski”, que produjimos en el marco del espacio *Cine Universitario Luz de invierno*, que se emite en la radio FM Antena Libre de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Comahue³. En esa línea, unos años antes, durante la pandemia, el grupo de investigación “Laberintos de la imagen patagónica”, del Instituto Universitario Patagónico de las Artes, le dedicó un Coloquio en el marco de las Conversaciones de Octubre⁴.

Imagen 7



En las dos oportunidades participó de los eventos académicos el realizador y profesor, Magíster Claudio Asaad. Nos decía que quienes se acercaron a analizar la obra del autor eslavo debieron aproximarse a la escritura literaria,

Esa inmensidad que permite horadar sobre los significantes del cine, sin incitar en su vínculo único en su significado, porque en Tarkovski no hay significados, hay estados que piden ser hospedados en esas regiones de nuestra comprensión. Tenemos que sentir sus películas, para llegar a una visión interna profunda y única de la existencia. (Asaad, 2025)

Luego nos remite a la última película de Tarkovski:

Hemos perdido los paraísos, sin embargo, en el *Sacrificio* muestra como nuestro embriagado espíritu de vida es capaz de sortear el horror, escalar el fin y saltar a lo que parece el vacío pero que en ese acto también nos acercamos a un espacio repleto de esperanza. (Asaad, 2025)⁵

En tiempos traumáticos como los de la pandemia de 2020 o en épocas convulsas como las que estamos atravesando en nuestro país, con recortes presupuestarios a la educación y la salud, Tarkovski aparece como el artista del equilibrio y la razón. Siempre hay posibilidades de reconstruirnos, de salvarnos; el mensaje surge claramente al revisar sus películas. Tanto en *El Espejo* como *Sacrificio* tenemos respuestas a la incertidumbre.

Su última película de carácter testamentario, *Sacrificio* (1986), (rodada en Suecia con el apoyo de la industria de ese país y especialmente de Ingmar Bergman, entre otros importantes partícipes del mundo audiovisual escandinavo), le dedica un capítulo importante al cierre del libro *Esculpir en el tiempo*. La sinopsis del filme nos advierte que

Mientras su familia se reúne para celebrar su cumpleaños, el periodista Alexander se siente angustiado por la desoladora falta de espiritualidad que caracteriza al mundo contemporáneo. Sus peores temores se confirman cuando, durante la fiesta, llega la noticia de un inminente conflicto nuclear: la Tercera Guerra Mundial. El final, definitivo e irreversible, está cerca. En ese momento están con él su angustiada esposa, sus dos hijos, un amigo médico y un peculiar

cartero, que lo convence de que una de sus criadas es una bruja que tiene el poder de salvar al mundo mediante un último sacrificio. (Tarkovski, 1986)

Sacrificio se iba a titular *La bruja* teniendo en cuenta la idea de una salvación vía la relación amorosa con una mujer con poderes místicos. Como en sus anteriores películas, el mito del eterno retorno es tema central para pensar la vida y la muerte. El filme está escrito en clave aristotélica: introducción-desarrollo-desenlace, lo que lo equipara con el tiempo, el lugar, la acción de los principios filosóficos de la poética. Todo transcurre en un solo día y en un solo espacio: la casa y los alrededores; y se refiere a una acción en particular: su sacrificio para salvar al mundo. Desde lo formal, la obra remite a Dreyer y a Bergman. El primero en tanto búsqueda mística; el segundo en la representación y cita: una isla, una casa, la mujer como misterio y salvación.

¿En qué marco se filmó *Sacrificio*? Estamos frente a varias agonías, una la guerra fría y su larga sombra, a mediano plazo la catástrofe de Chernóbil, el futuro entonces dibujaba figuras siniestras. El autor está exiliado y arrastraba una difícil enfermedad que exigía cuidados intensos, radiación de por medio. Lo siniestro acechaba y cómo decirlo. Lo acompaña Bergman, una especie de Dios del cine, al que admira, pero hay que encontrar ese delicado equilibrio entre ambos artistas. ¿De qué manera expresar esas situaciones? Tarkovski lo hace de la mejor forma que sabe hacerlo, impregnando la crueldad de cada situación con esperanza en revertirla.

Gubern, en la *Historia del Cine*, señala que el exilio del artista privó a la URSS de su mayor poeta cinematográfico. “Nómada y atormentado, este singular místico eslavo rodó en Italia, *Nostalgia* (1983), y legó su testamento poético en Suecia con *El Sacrificio* (1986), rodado en vísperas de su muerte.” (Gubern, 2014, p. 530)

Un dato muy importante del filme es que se rodó durante las noches blancas vinculadas con el verano nórdico, donde la luz prevalece sobre la oscuridad. Esta situación se relaciona con alteraciones para los individuos que transitan estos cambios climáticos.

En *Esculpir en el tiempo*, *El sacrificio* tiene su propio apartado:

La idea de mi película *El sacrificio* es anterior a *Nostalgia*; las primeras notas y borradores nacieron cuando aún vivía en la Unión Soviética. En el centro estaba la vida de un hombre enfermo de cáncer, Alexander, curado de su enfermedad por ofrecer un sacrificio. Desde aquella vieja versión, me ha preocupado la idea del sacrificio, que se ha ido convirtiendo cada vez más en una parte de mi vida. Se reforzó aún más con las experiencias y vivencias de los primeros años del exilio, aunque debo decir que mis convicciones no han cambiado sustancialmente en el extranjero. Tan solo han ido desarrollando, se han visto confirmando, he profundizado en ello. Del mismo modo, el plan de mi última película ha ido adquiriendo contornos cada vez más claros, sin cambiar la idea de fondo. (Tarkovski, 2006, p. 239)

Ambas películas *El Espejo* y *Sacrificio* tienen puntos en común: 1) Los personajes forman parte de una ronda, transitan tiempos circulares. Aunque diferenciamos al personaje principal de los secundarios, los filmes son corales. 2) Los personajes tienen contracaras: son ángeles y demonios, según el momento que transitén. 3) La levitación se transforma en un acto de amor y trastoca a los personajes y espectadores.

Nostalgia (1983) y el *Sacrificio* (1986) son las dos películas con guion original que Andréi Tarkovski filma en el exilio. A los efectos de nuestro análisis, *Nostalgia*, filmada en Italia, es en cierta medida autobiográfica. La película narra el viaje de un escritor ruso junto a una traductora a Italia para investigar acerca de la vida de un compositor ruso del siglo XVIII. Durante el viaje conocen a un personaje ermitaño, mezcla de profeta y santo, que les pide un acto de fe, de salvación. La crueldad en la película aparece cuando este hombre se inmola a lo bonzo en medio de una plaza. *Nostalgia* nos exigiría un análisis y exploración que supone otro ensayo, la citamos en relación al *Sacrificio* dado

que son dos obras testamentarias. Son sus dos últimas películas. En las dos el elemento del fuego se impone en el desarrollo y final de ambas películas. En una, *Nostalgia*, con la muerte del ermitaño y en la otra, *El sacrificio*, el incendio de la casa. La propuesta estética de planos panorámicos nos muestra el desarraigamiento; la tierra ya no es la prometida, es otra, tan bella como distante.

Imagen 8

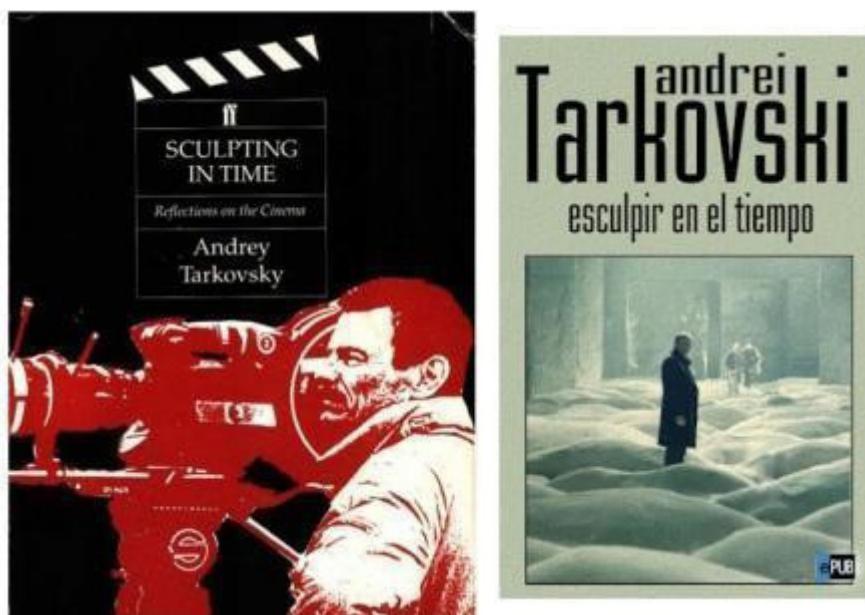


Afiches de dos películas testamentarias del cineasta ruso

Claude Beyle establece una comparación entre el personaje principal del *Sacrificio* y el realizador ruso. “Forzado al exilio, Tarkovski, terminó su breve carrera con *El Sacrificio*, realizada en Suecia 1986; tras una vida de sufrimientos y esperanzas frustradas, un hombre (¿el cineasta?) se ofrece en sacrificio al mundo para reencontrarse con su alma” (Beyle, 2006, p. 278).

Ya no somos los mismos después de apreciar los planos fijos, los *travelling*, la cámara lenta, el tratamiento del color y el blanco y negro. Como se puede leer al comienzo del libro *Esculpir en el tiempo*, las películas son sencillas, pero hay que detenerse a verlas y sentirlas. Después de una discusión sobre el tema que trata *El espejo*, los intelectuales que la visionan no alcanzan a entender el mensaje, mientras que la señora que limpia el lugar advierte que es la historia de un hombre que recuerda su infancia. Es que las películas de Tarkovski no son complejas, solo exigen comprometerse con la imagen y el sonido. Entonces el autor nos hablará de la humanidad, la bondad, el silencio advirtiéndonos acerca de la crueldad, la maldad y el grito de espanto de Munch. Lo hará más evidente que la pintura y le dará movimiento.

Imagen 9



¿Cuándo acecha la Maldad o la Crueldad? De la ficción a la realidad

En nuestro país la recepción del cine de Andréi Tarkovski fue amplia. Su distribución se realizó en salas comerciales y también fue cita en los llamados cineclub de los años setenta y ochenta. En aquellas proyecciones, por lo general en ciudades grandes de nuestro territorio, Buenos Aires, Córdoba entre otras, se realizaba una presentación de los organizadores y debates posteriores. Sus películas fueron y son objeto de análisis en universidades vinculadas a las carreras de cine y comunicación en nuestro territorio. Muchos realizadores y realizadoras actuales bebieron de esas lecciones de cine al asistir a las proyecciones.

A comienzos de 2025 se realizó un ciclo integral de la obra del autor ruso donde se exhibieron sus películas en la Sala Leopoldo Lugones del teatro San Martín en Buenos Aires. Fueron copias restauradas por el estudio cinematográfico ruso Mosfilm que cumplió 100 años. Crónicas en medios de nuestro país se hicieron eco de estas proyecciones.

En 2018 tuvo lugar el *Festival Tarkovski* en la Casa Nacional del Bicentenario. Su hijo, Andréi Tarkovski, estuvo presente en varias actividades. Hubo exposición de fotografías, con polaroids originales del director, se realizaron *masterclass*, cursos, conciertos y la presentación del libro en castellano de *Narraciones para cine* del artista eslavo.

Imagen 10



Venimos analizando las distintas significaciones en el cine acerca de la crueldad. Primero observamos como Tarkovski representa en su cine la temática, luego citamos a André Bazin y el texto *Cineastas crueles* que, con introducción de Truffaut, la definición de la crueldad reviste carácter de rebeldía audiovisual. Por último, cotejamos las tensiones entre cine de autor y cine comercial tan en boga en los setenta, que recientemente parecieron cobrar actualidad a propósito del estreno de una película nacional. En ese sentido, aprovechamos para visionar el concepto de crueldad y maldad como emergente en el cine reciente en nuestro país.

Es propicio en este marco establecer las diferencias entre maldad, crueldad y horror en el cine. Entendemos que en la pantalla, la maldad aparece como un concepto vinculado con la intención de producir daño; lo cruel, en cambio, supone la acción de provocar sufrimiento, que puede ser físico o emocional de manera intencionada y exacerbada. En tanto, el horror es representado por imágenes que provocan sensaciones de repulsión, shock; mientras que el terror está más asociado a la ansiedad, el miedo anticipatorio ante una amenaza o coacción. A su vez contamos con clasificaciones de

géneros cinematográficos para cada película vinculada con las temáticas mencionadas, heredadas de otras artes como la literatura. Leemos en el artículo académico *“Escenografías del mal”. De las estéticas del horror a las figuras de lo infame*:

Desde la literatura a la pintura, de la pintura a la fotografía y de la fotografía al cine, el espectáculo con los cadáveres en tiempos de guerra resultará abyecto y paradójico, develando – ocultando la ignominia acometida sobre el difunto. Ya sea por cólera, fría arrogancia o simple codicia, toda representación y práctica sobre los cadáveres fuera del rito funerario operara maldita. (Contreras, 2017, p. 80)

Cuando acecha la Maldad (Rugna, 2023) es un filme que se estrenó al comienzo del actual gobierno argentino, premiado en el Festival Fantástico de Sitges, entre otros lugares. Trata acerca de un grupo de vecinos de un pueblo rural, preocupados por el nacimiento de un demonio. Los que intentan escapar del maligno se ven envueltos en una espiral de sucesos de lo que no pueden escapar. La película fue celebrada por la crítica y se exhibió comercialmente en todo el país.

Tomando el título y transformándolo, Santiago Giorgetta realizó el audiovisual *Cuando acecha la crueldad*, (2025) que en agosto pasado se estrenó en YouTube por capítulos y el pasado 25 de septiembre en todo el país a través de Futurock y La Red Cultural Argentina. Se trata de una docu-serie compuesta de cuatro capítulos de entre 20 y 25 minutos de duración. Según se difundió en redes, busca mostrar a través de historias de vida cómo afecta el actual gobierno a distintos sectores del país. El trabajo intenta visibilizar cómo el plan de desamparo y la deshumanización se enfrentan a la resistencia de una sociedad que pide respeto y dignidad. El audiovisual no tuvo estreno comercial. Tampoco encontramos críticas en revistas en la red.

Imagen 11



Dos afiches para comparar, dos audiovisuales para revisar

Resulta interesante poner en tensión estas dos películas o analizarlas como complementarias. Ya desde el título o el afiche nos encontramos como contracaras de situaciones ligadas a la desesperación. Una, desde la ficción y el terror fantástico; otra donde la realidad que explican sus protagonistas supone el retroceso de derechos y la voluntad de sobrevivir al desaliento.

El estreno reciente de la película *Homo Argentum* (Cohn, M. y Duprat, A. 2025) supuso un debate entre quienes adulaban la película y quienes la criticaban. Entre las cosas que escuchamos estuvo la pregunta ¿tendremos una guerra civil por una película? El filme plantea dieciséis historias, llamadas “víñetas”, todas protagonizadas por el actor Guillermo Francella. Entre los temas presentados como sátiras sociales se expone a la clase media: las fantasías masculinas, dependencia familiar, el exilio, entre otros abordajes. Es probablemente la película épocal a la

que el presidente elogió y recomendó ver. Por el contrario, la crítica la calificó con un puntaje muy malo. Es interesante revisar artículos como los de Roger Koza, para quien “quiere decir algo de los argentinos y del presente, pero se refugia en un esencialismo ramplón en el que la Historia permanece elidida, y así condensa, involuntariamente, mucho acerca de nuestro tiempo y de nuestro horizonte como sociedad” (Koza, 2025, <https://www.conlosojosabiertos.com/homo-argentum/>). Una rápida revisión en la red muestra varios artículos en la misma línea por la que discurre el crítico cordobés. Es interesante revisar también la opinión o comentarios del público que, en su mayoría, la recibieron muy bien, al punto que es un éxito de taquilla. El mundo del cine argentino se vio nuevamente conmovido. El actor protagonista, subrayó la importancia de la película y señaló el poco interés que le generaban los filmes donde acudía poca gente. Estas declaraciones generaron reacciones de rechazo por parte de la comunidad artística. Un repaso por la red nos permite ver con claridad el cruce de opiniones.

Poco se habló de un debate propio de los años setenta, cuando –a través de la *nouvelle vague*– el cine de autor y la mítica revista *Cahiers du cinema* venían acumulando historias en su defensa del cine de autoría. Lejos de aquellas disquisiciones, entendemos que puede leerse también en parte en ese sentido. Eso se demostró durante el estreno en cine de esta película, aunque hoy haya perdido vigor ante situaciones más complejas como el financiamiento de la salud y la educación públicas. Hace tiempo, hablando con el director argentino Manuel Antín, en ese momento director del Instituto de Cinematografía, le planteaba acerca de algunas películas de corte comercial y de mala calidad, le dije si valía la pena su distribución, el director de la FUC y de tantas adaptaciones de Cortázar, supo darme una lección importante. Me explicó que muchas películas populares que el público veía masivamente pagaban otras independientes y de mayor espesor conceptual. Esperemos que con este filme pase lo mismo. Esa entrevista se publicó en la revista del diario Río Negro de ese momento (Poggiani, 1984, s/d)

El cine de consumo y cine de autor tiene un espacio en *Esculpir el tiempo*. Con precisión Andréi Tarkovski aclara que siempre se sintió indignado con la fórmula que dice “esto no lo entiende el pueblo”. En este sentido resulta interesante el capítulo titulado “Sobre la relación entre el artista y el público”. Allí se pregunta si alguien hizo una encuesta sencilla en ese sentido. (Tarkovski, 1996, p. 198)

Es interesante recordar que mientras se distribuía *Nostalgia*, Tarkovski mostró interés por la película *The Terminator* (1984) de James Cameron. “El proceso de creación se realiza de manera diferente en cada artista. Pero todos los artistas son iguales en el sentido que, de forma abierta o encubierta, esperan obtener contacto y comprensión del público y de que cualquier fracaso es para ellos una experiencia dolorosa (Tarkovski, 1996, p. 198). Resulta muy interesante revisar este capítulo en el que habla de sus realizaciones en Rusia y en el exilio, sus sensaciones frente a películas como *Persona* (1962) de Ingmar Bergman. Tarkovski entendió al cine como una actividad colectiva en su construcción, pero también en su recepción. Así lo podemos ver a lo largo de las entrevistas y en sus libros. En *Esculpir en el tiempo* la atención a las cartas que recibía del público son claves en ese sentido. Sus películas se completan con la participación y devolución que los espectadores hacen de ella. El rechazo o la aceptación a la inmersión que hace dependen de cada uno de nosotros.

Aquella nota realizada a Manuel Antín en la apertura democrática evidenciaba la decisión de un gobierno que apoyaba el cine nacional y su distribución. Por esos años la película *Camila* (1983), de María Luisa Bemberg, continuaba el camino de las pioneras del cine nacional desde Emilia Salen y a Vlasta Lah, por nombrar algunas de las realizadoras nacionales con clara marca autoral. Con las escuelas de cine, las realizaciones hechas por mujeres permitieron crear una asociación. *Camila* fue una película épocal, marcó el momento por el que estaba atravesando el país. El desenlace de los jóvenes frente al pelotón de fusilamiento emularía a tantos cuya vida se truncó antes de la apertura democrática y establecía una clara relación dialéctica con nuestros pasados recientes en conflicto. Así continuaron una serie de películas que miraban ese pasado, la crueldad a la que fueron sometidas miles de personas, las desapariciones forzadas, los centros clandestinos. *La historia oficial* (Puenzo, 1985) se llevó un Oscar, premiación que se repetiría muchos años después con *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), otra película que marcó los tiempos y reflejó el momento.

Párrafo aparte merece el cine de Lucrecia Martel. Aunque con distancias, su última ficción, *Zama* (2017), adaptación de la novela de Antonio Di Benedetto, tiene momentos contemplativos pocas veces vistos en el cine argentino. Es en esa realización donde puede acercarse al cine de Tarkovski, así como dimensionar la crueldad de diversas situaciones en el siglo XVII. La autora ahora está presentando un documental *Nuestra Tierra*, en la 82^a edición del Festival de Venecia de 2025, que se refiere al crimen del activista indígena argentino Javier Chocobar. Un filme etnográfico que busca retratar situaciones ligadas al colonialismo y la lucha por el esclarecimiento de un crimen. Quizá podamos encontrar puntos de contacto en el tiempo entre el filme de ficción y este documental. Desde su tratamiento estético a la visión de la directora comprometida tanto con la propuesta plástica y temáticas de vinculación con nuestro país. En relación con lo que venimos abordando, la crueldad y la empatía en el cine, una crítica resulta categórica: '*Zama, la cruel conquista del letargo*', es el título que el crítico Pablo Sancho París, de la revista *Industria del cine*, refiere sobre la película (Sancho París, Pablo 2018).

Este repaso a modo de vuelo de pájaro sobre el cine nacional deja afuera muchas realizaciones que se están estrenando o realizando dignas de ser revisadas. Claro que su detalle implicaría extender este ensayo más de lo indicado por la temática; queda expuesto como para retomarlo en el futuro. Dicho esto, nos preguntamos: ¿Cuál es la película que marcará esta época en el cine nacional? ¿Estará entre los filmes que retraten la crueldad o no? Es una interesante pregunta que les dejamos a los lectores de este ensayo.

Conclusiones

Al finalizar este escrito circula un rumor en torno a la desaparición de una plataforma importante de divulgación del cine nacional. Se trata de *Cine.ar*. A su vez transitamos por redoblados vetos presidenciales a normas legales sancionadas por el Congreso Nacional. El instituto de cine y sus políticas de apoyo a la industria cambiaron radicalmente. Frente a estas actitudes las reacciones han sido evidentes. Las acciones más claras y con amplio apoyo resultaron las vinculadas a la financiación de las universidades. De tal forma que a cada situación o acción que elimina derechos adquiridos se suman reclamos para retomar el apoyo a actividades esenciales para la vida humana. La cultura es una de ellas. Durante años el circuito de películas independientes y su financiación fueron fundamentales para el incipiente desarrollo industrial, así como para apoyar a los nuevos y nuevas realizadoras. La polifonía audiovisual requiere de mucha atención y eso lo saben los países que apuestan a una vida equilibrada entre el entretenimiento y la reflexión.

Una de las películas citadas es la que de forma más denotativa nos interpela a la hora de poner en evidencia la crueldad: *Noche y Niebla* de Alain Resnais. En su desarrollo interpela al público al preguntar con voz en *off*, sobre los campos de exterminio nazis ¿de quién es la culpa?

En cuanto a la revisión de la temática de la crueldad en Tarkovski observamos que, mediante la contemplación que surge de su particular forma de aplicar el lenguaje cinematográfico, donde el lugar del espectador es tan importante como el del realizador, en tanto la película se completa en la proyección y recepción, el tratamiento del tema es revelador. La crueldad cuando se hace evidente es similar a la sensación que nos produce la fotografía analógica, cuando el líquido químico hace visible la imagen latente en el papel. Entonces, de las visiones o los planos que muestran el horror, surge la reflexión y la empatía, y es allí donde se produce una interacción con el espectador. ¿Qué hacemos frente a situaciones límites? ¿Cómo respondemos para salir del caos y así devolver a los niños su infancia perdida?

En su país natal y en el extranjero Andréi Tarkovski también recibió en su momento apoyo para filmar películas. Como todo joven llevó sus sueños de realización a la realidad y su obra perdura. No fue un camino sencillo y en este artículo hemos dejado a un lado los problemas vinculados con la censura, distribución de sus películas y el exilio, dado que estos temas superaban el alcance de este trabajo. Sin embargo, tenemos que destacar todas las enseñanzas que deja su obra en un sentido universal.

Un cambio notable en la realización audiovisual surge en el filme *El Espejo* porque cambia los cánones del tiempo cinematográfico implícitos en el cine clásico americano. En sus secuencias se intenta atrapar el fluir del tiempo. Y cada imagen resulta inolvidable.

A *Nostalgia y Sacrificio* tenemos que leerlas como testamentos filmicos. El sujeto no está solo, existe un universo que lo acompaña. Debemos explorar el lenguaje cinematográfico para innovar, no todo se ha dicho. Ese es su legado.

Hemos elegido su figura y filmografía para describir cómo el autor puso en evidencia un tema tan crudo y difícil de abordar como la crueldad. Recordamos también a los denominados directores malditos o crueles referenciados a través de François Truffaut, quien compiló ensayos de André Bazin. Todo esto para ver el abanico de posibilidades que abarca el término tan utilizado en nuestro país frente a políticas que desde el poder se ensañan con las prácticas culturales que se vienen llevándose a cabo hace años en pos de un mundo más justo y bueno.

En cuanto a la revisión de la temática de la crueldad, Tarkovski no es denotativo como Resnais, aunque cada plano secuencia es a la vez una señal, una indicación y una simbolización que nos permite un análisis muy amplio. La propuesta del autor ruso, a diferencia del francés, se torna más connotativa, es allí donde su cine respira cierto aroma y remembranzas a la manera de los haikus japoneses. Toda vez que plantea una acción frente a situaciones límites, cómo respondemos para salir del caos y así devolver a los niños su infancia perdida. En esa imagen esencial del haiku reside el poemario de su cine, en cada plano se encuentra la esencia del universo y su energía. No necesitamos la rima para capturar distintos momentos de la naturaleza y evocar sensaciones donde el cine aparece entonces como un arte del espíritu que intenta a través de la ética la visualización de la vida en tanto representación y hallazgo. Es por eso que su propuesta icónica y de sonido procura emular la sensación que provocan los poemas japoneses.

Tarkovski no eludió el debate en torno al cine comercial y el cine de autor, o el cine de consumo y el cine artístico. Por el contrario, le dedicó un espacio importante en su texto *Esculpir en el tiempo*. En el apartado “Sobre la relación entre el artista y el público” se explaya con claridad sobre la temática que continua en un capítulo más “Sobre la responsabilidad del artista”. A la manera de Lewis Mumford, Murray Bookchin y otros tantos ecólogos de los medios, Tarkovski revisa su tiempo, lo interpreta y lo conecta con el futuro. Su cine sabe de ciencia y poesía; es en ese extraño equilibrio entre la emoción y la razón donde radica la fuerza de su expresividad lírica.

Frente a las complejidades de nuestro tiempo es necesaria la reflexión acerca de cómo constituir y preservar un espacio donde filmar no sea privilegio de unos pocos, sino que prefigure el propósito de muchos. Parece una expresión de deseo y lo es. Esperemos que este ensayo haya cumplido con su propósito: hablar de la empatía, la belleza y las posibilidades humanas de crear un lugar mejor que no sea la isla de *Solaris* sino los campos de *El Espejo*, aunque para ello tengamos que arrastrar nostalgias y sacrificios. Tal vez el abrazo que hacía levitar los cuerpos de los personajes de Tarkovski, los pájaros que jugaban en el campo nevado con el niño, o la playa soñada en la infancia de Iván sean un posible camino donde los sueños se hagan realidad. Quizá para ello tengamos que tener templanza y atravesar el extraño páramo denominado *La zona*, otra obra prodigiosa del autor que estas líneas evocan. Como en la película no faltarán *stalker*, esos guías que se dedican a llevar a aventureros hacia un lugar donde se cumplen los deseos. Esos deseos quizás los lleven a dar con el mito del eterno retorno. Es allí donde los elementos, el agua, el fuego, el aire y el viento compondrán distintas secuencias contemplativas que inviten a la meditación y la templanza.

En la propuesta plástica del cine del autor ruso hay todavía mucho para descubrir. Solo se necesita tiempo para la meditación y la reflexión. Hay que volver sobre su cine para saber que lo más bello y aberrante cabe en lo humano. Los cuatro elementos de la naturaleza se repetirán a manera de haikus evocando con sus imágenes nuestras propias emociones. Quizá podamos repetir entonces lo de aquella espectadora que escribió *desde que vi su película supe que no estaba sola*. Somos una comunidad capaz de revisar su pasado, su presente para pensar su futuro. Contamos con piezas sublimes como las películas que venimos citando. Así el camino del crepúsculo lo recorreremos para meditar y contemplar su belleza.

Notas

¹Stella Maris Poggian es Magister en Comunicación Audiovisual y Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Barcelona. Docente-investigadora en la Universidad Nacional del Comahue y el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, de la República Argentina. En investigación también integra un equipo del PAPIIT-IG400123 de la UNAM, México. Román Gubern dirigió su tesis doctoral y ambos participaron de diversos encuentros académicos entre los que destaca la entrevista en Masterclass en el Festival de cine de Mar del Plata en 2010.

²Recuperado 1 de septiembre 2025 <https://www.youtube.com/watch?v=j7qn-fEypgQ>

³El ciclo puede consultarse en estos link <https://www.antena-libre.com.ar/2025/08/08/cine-universitario-esculpir-en-el-tiempo-tarkovski-y-el-arte-de-capturar-la-vida/>.

⁴Recuperado, 1 de septiembre 2025 <https://iupa.edu.ar/sitio/conversaciones-de-octubre/>.

⁵Para escuchar el programa completo podemos consultar en este link <https://www.antena-libre.com.ar/2025/08/25/cine-universitario-homo-argentum-abre-el-debate-ci-ne-comercial-o-cine-de-autor/> (Poggian, 2025).

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. y Marie M. (2001). *Diccionario Teórico y Crítico de cine*. Buenos Aires: La marca editorial.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Cuarta edición. Barcelona: Lumen.
- Asaad, C. (2025). Audio sobre El tiempo en Andréi Tarkovski. Ciclo El tiempo en el Cine, Cine Universitario Luz de invierno. (Recuperado: 10-9-2025 <https://www.antena-libre.com.ar/2025/08/25/cine-universitario-homo-argentum-abre-el-debate-cine-comercial-o-cine-de-autor/>)
- Da Silva Catela, L. (2010). Pasados en Conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. *Debates* N° 57, septiembre-diciembre. Universidad de Antioquia. En: https://issuu.com/periodicoalmamater/docs/debates_57_septiembre-diciembre_2019 (Recuperado: 10-I-2025)
- Diccionario Enciclopédico Salvat. (1997). Etimología. En *Diccionario Enciclopédico Salvat*, vol. 5, p.1078. Barcelona: Salvat
- Balló, J. y Pérez, X. (2000). *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Beylie, C (2006). *Películas clave de la Historia del cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Contreras, I. (2017). Escenografías del mal. De las estéticas del horror a las figuras de lo infame. Universidad del Desarrollo, Chile. En <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/2917/3916> (Recuperado 10-9-2025)
- Gonzalez, J.C. (2016). Ven conmigo, tu fundirás campanas y pintare iconos: Andréi Rublev, de Andréi Tarkovski. *Revista Tiempo de cine*.
- Gonzales, J. C. (2021). Milagros crueles, Andréi Tarkovski. *Revista Tiempo de cine*.
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Gubern, R. (2017). *Dialectos de la imagen*. Barcelona: Cátedra, Signo e imagen.
- Koza, R. (2025). Homo Argentum. *Revista digital Con los ojos abiertos*. <https://www.conlosojosabiertos.com/homo-argentum/> (Recuperado Agosto, 2025)
- Poggian, S (1984). Manuel Antin, entrevista. *Revista del Diario Río Negro*. G. Roca, Río Negro Argentina.
- Poggian, S. (2025). Un invierno con Tarkovski. Ciclo *El Hilo Invisible*. Micro Cine Universitario Luz de invierno, agosto 2025.
- Sancho Paris, P. (2018). 'Zama', la cruel conquista del letargo. Revista digital *Industria del cine* refiere sobre la película.
- Tarkovski, A. (1991). "Escalar en el tiempo". Madrid. 1^a. Edición. Ediciones RIALP.
- Tarkovski, A. (1997). "Escalar en el tiempo". Madrid. 1^a. Edición. Ediciones RIALP.
- Tarkovski, A. (2006). "Escalar en el tiempo". Madrid. 8^a. Edición. Ediciones RIALP.
- Truffaut, F. (1977). Prologo. En A. Bazin, El cine de la crujidad: De Buñuel a Hitchcock. Ediciones Mensajero.
- Russell, J. (2005). Solaris (Solyaris) 1972, BBC Hogar https://www.bbc.co.uk/films/2003/02/11/solaris_1972_review.shtml (Recuperado: 10-9-2025)

Películas referenciadas y audiovisuales

- Amenabar, A. (Director) (1996). Producción Las Producciones del Escorpión, Sogepaq Tesis [Cinta cinematográfica].
- Bemberg, M. (Directora) (1983). Producción: Lita Stantic. Camila [Cinta cinematográfica]. Argentina.

- Campanella, J. (Director) (2006). Producción Coproducción Argentina-España. 100 Bares, Tornasol Films, Haddock Films, Telefén, RTVE, Canal+ España El secreto de sus ojos [Cinta cinematográfica]. Argentina
- Cameron, J. (Director) (1984). Producción: Pacific Western, Hemdale. Distribuidora: Orion Pictures. EE. UU
- Cocteau, Jean (Director) (1932). Producción: Vicomte de Noailles La sangre de un poeta [Cinta cinematográfica]. Francia.
- Cohn, M. y Duprat, A. (Directores) (2025). Producción: Pampa Films, Star Original Homo Argentum [Cinta cinematográfica digital]. Argentina-Italia.
- Chavari, Jaime (Director). (1976) Producción Elias Querejeta. El desencanto [Cinta cinematográfica]. España.
- Findlay, M y Fredriksson, H (Dirección) (1976) Producción: Selected Pictures, August Films, Snuff, El ángel de la muerte, Argentina, Canadá y Estados Unidos
- Fleming, V. (Director) (1939). Producción: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Mervyn LeRoy, Mago de Oz, Producción: Versión con Inteligencia Artificial 2025. productores de Google DeepMind, Google Cloud, Sphere Studios, Magnopus, Warner Bros. EE.UU.
- Giorgetta, S. (Director) (2025). Producción: Futurock y La Red Cultural Argentina Cuando acecha la crueldad (Digital. Difundida por YouTube).
- Kubrick, S. (Director); Kubrick, S. (Productor). 1968. 2001: A Space Odyssey. [Cinta cinematográfica]. Reino Unido, E.U.A.: Metro-Goldwyn-Mayer, Stanley Kubrick
- Marker, Chris. (Director). (2000) Productor: AMIP-ARTE France, La Sept-Arte, Institut National de l'Audiovisuel, Arkéion Films «Un día en la vida de Andréi Arsenévich». Francia
- Martel, Lucrecia. (Directora) (2017) Productor. Coproducción Argentina-España-Francia-México-Brasil-Estados Unidos-Países Bajos (Holanda);
- Rei Cine, El Deseo, Canana Films, KNM, Bananeira Filmes, Louverture Films, Netherland Filmfund, INCAA. Zama. Argentina.
- Rugna, Demian (Director) (2023). Producción Shudder, La Puerta Roja, Aramos Cine, Machaco Films. Donde acecha la maldad (Cinta cinematográfica digital) Argentina.
- Resnais, Alain (Director) (1958) Producción Cociñor, Cosmo-Films, Argos Films. Noche y Niebla. (Cinta cinematográfica digital) Francia.
- Tarkovski, Andréi (Director). (1962). Producción: Mosfilm. La infancia de Iván [Cinta cinematográfica]. URSS.
- Tarkovski, Andréi (Director). (1966). Producción: Mosfilm. Andréi Rublev [Cinta cinematográfica]. URSS.
- Tarkovski, Andréi (Director). (1972). Producción: Mosfilm. Solaris [Cinta cinematográfica]. URSS.
- Tarkovski, Andréi (Director). (1974). Producción: Mosfilm. El espejo [Cinta cinematográfica]. URSS.
- Tarkovski, Andréi (Director). (1983). Producción: RAI, RETE 2 Y Opera Film. Nostalgia [Cinta cinematográfica]. Italia.
- Tarkovski, Andréi (Director). (1986). Producción: Suecia, AB Svensk Filmindustri. El Sacrificio. Suecia.
- OnSpec. El Espejo #2 Andréi Tarkovsky - Análisis en Profundidad: onSpec
- El espejo el mayor reto empático en el cine. (Recuperado 1 de septiembre 2025 <https://www.youtube.com/watch?v=j7qn-fEyp-gQ>)
- Puenzo, Luis (Director) (1985) .Producción: Historias Cinematográficas, Progress Communications. La historia Oficial [Cinta cinematográfica].