



**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

**Grado en Historia y Ciencias de la Música**

**EL SONIDO COMO MOTOR NARRATIVO  
DENTRO DEL CINE DE ANDRÉI TARKOVSKY:  
*STALKER***

**Trabajo de Fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de graduado en Historia y Ciencias  
de la Música por:

**DANIEL HERNÁNDEZ HOMPANERA**

Realizado bajo la dirección de los profesores Miguel Díaz-Empananza e  
Iñigo de Peque Leoz

**CURSO ACADÉMICO 2020/21**

**Junio de 2021**





**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**Historia y Ciencias de la Música**

**EL SONIDO COMO MOTOR NARRATIVO**  
**DENTRO DEL CINE DE ANDRÉI TARKOVSKY:**  
***STALKER***

**Trabajo Fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de Grado en Historia y Ciencias de la  
Música por

**DANIEL HERNÁNDEZ HOMPANERA**

Autor/a:

Vº Bº tutor/a:

**CURSO ACADÉMICO 2020/2021**

**Junio de 2021**



# Índice

1. <b>Introducción:</b> .....	11
1.1. Justificación: .....	11
1.2. Hipótesis y objetivos: .....	12
1.3. Estado de la cuestión: .....	12
1.4. Marco teórico, fuentes y metodología: .....	14
1.5. Estructura del trabajo: .....	21
2. <b>Contextualización:</b> .....	23
2.1. Andréi Tarkovsky: .....	23
2.1.1. Biografía: .....	23
2.1.2. Corriente cinematográfica y pensamiento filosófico-estético: .....	25
2.1.2.1. El sonido: Edward Artemiev: .....	30
2.1.3. Influencia en el séptimo arte: .....	31
2.2. <i>Stalker</i> : .....	33
2.2.1. Sinopsis y datos técnicos del filme: .....	33
2.2.2. Rodaje: .....	34
2.2.3. Recepción y repercusión: .....	35
3. <b>Análisis audiovisual por secuencias:</b> .....	37
3.1. Acto I: .....	37
3.2. Acto II: .....	47
3.3. Acto III (epílogo): .....	57
4. <b>Conclusiones:</b> .....	61
5. <b>Anexos:</b> .....	67
5.1. Anexo I: textos y poemas citados en <i>Stalker</i> : .....	68
5.2. Anexo II: galería fotográfica: .....	71
6. <b>Bibliografía:</b> .....	75
7. <b>Webgrafía:</b> .....	77
8. <b>Fuentes audiovisuales y sonoras:</b> .....	78



## Lista de ilustraciones y tablas

- Ilustración 1. Dibujo: .....	9
- Ilustración 2. Fotografía realizada por Lev Gornung en la que aparece un joven Tarkovsky y su madre: .....	23
- Tabla 1. Datos técnicos de <i>Stalker</i> : .....	33
- Ilustración 3. Fotograma: .....	37
- Ilustración 4. Melodía de flauta del tema principal de <i>Stalker</i> : .....	38
- Ilustración 5. Fotograma: .....	39
- Ilustración 6. Fotograma: .....	43
- Ilustración 7. <i>La Trinidad</i> de Andréi Rublev: .....	43
- Ilustración 8. Fotograma: .....	44
- Ilustración 9. Fotograma en el que la cámara se sitúa dentro de la "habitación": .....	46
- Ilustración 10. Inicio de la secuencia: .....	48
- Ilustración 11. Avance en el "túnel seco": .....	48
- Ilustración 12. Final de la secuencia: .....	49
- Ilustración 13. Fotograma de la primera parte del sueño: .....	50
- Ilustración 14. Polaroid de Tarkovsky: .....	51
- Ilustración 15. Fotograma de la "tritadora": .....	53
- Ilustración 16. Fotograma: .....	56
- Ilustración 17. Fotograma: .....	57
- Ilustración 18. El milagro final: .....	59
- Ilustración 19. Dibujo: .....	65







*Ilustración 1. Dibujo.*



# 1. Introducción

Soy un gran amante del séptimo arte. Diversos directores hicieron mella con su obra en mi persona. Nombres como Béla Tarr, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Luís Buñuel, Wong Kar-Wai y un largo etcétera. Pero si hay un lugar al que siempre regreso, una “Zona”, es al cine de Andréi Tarkovsky. Entre todas sus películas, de las cuales cuenta con varias obras maestras, siempre quedó anclada en mi persona *Stalker*<sup>1</sup>. Quizá porque fue mi primer acercamiento a su creación, quizá por su poder de evocación con su misteriosa “Zona” repleta de niebla y peligros desconocidos. Lo único que sé es que perdura como una huella en la memoria.

## 1.1. Justificación

El siguiente trabajo consiste en un análisis audiovisual<sup>2</sup> de la película *Stalker* (1979) del director ruso Andréi Tarkovsky con un enfoque que no se centra simplemente en el aspecto musical, sino que busca explicar cómo el ruido es un componente más de vital importancia en el arte de la narración cinematográfica, especialmente en un estilo de cine tan propio y diferente como es el del cineasta soviético.

Andréi Tarkovsky fue un autor con una voz muy particular. Su búsqueda por aportar un lenguaje propio e independiente a la cinematografía le hizo tomar especial consideración por los conceptos del tiempo, la imagen y el sonido. Cada uno de estos preceptos fueron explotados al máximo “esculpiendo el tiempo” a través de la fotografía y el paisaje sonoro. El resultado son películas universales y atemporales llenas de poesía audiovisual. Es por ello, por mi admiración a la obra del director, que decidí elaborar un trabajo de esta temática.

Desde un punto de vista técnico, decidí centrarme en el filme *Stalker* (1979) por el uso característico del sonido, el cual adquiere un significado narrativo, poético y, en algunos momentos, biográfico. No niego que me debatí entre otras obras como *El Espejo*<sup>3</sup> (1975), con una banda sonora cuyo elemento significativo es el collage, o *Solaris*<sup>4</sup> (1972), que inicia la relación entre Tarkovsky y la música electrónica. Los motivos que me

---

<sup>1</sup> Andréi Tarkovsky, *Stalker* (Unión Soviética: Mosfilm, 1979)

<sup>2</sup> Michel Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*, trad de Víctor Goldstein (Buenos Aires: La Marca Editorial, 2018)

<sup>3</sup> Andréi Tarkovsky, *El Espejo* (Unión Soviética: Mosfilm, 1975)

<sup>4</sup> Andréi Tarkovsky, *Solaris* (Unión Soviética: Mosfilm, 1972)

llevaron finalmente a escoger *Stalker* por encima de las otras películas son, en primera instancia, el desarrollo más completo que se realiza de los recursos sonoros y la electrónica frente a *Solaris* (además de cierta preferencia personal) y, en segundo lugar, la menor cantidad de escritos sobre los diversos aspectos del sonido en el filme frente a *El Espejo*. Tras observar los diversos análisis realizados dentro del campo de la musicología en temas cinematográficos, es notoria la focalización sobre la música de las películas analizadas, pero, considero que un análisis sonoro no es completo si se obvia el ruido y su relación con la imagen y el texto. De hecho, el propio Andréi Tarkovsky dijo que los ruidos son más interesantes para el ámbito cinematográfico<sup>5</sup>, por lo que sería un error mayor no tomar consideración de dichas palabras.

## 1.2. Hipótesis y objetivos

El siguiente trabajo sirve para demostrar cómo el uso del sonido en el lenguaje cinematográfico de Andréi Tarkovsky posee una mayor carga narrativa y poética en comparación con los trabajos de otros cineastas. Para ello, planteo los siguientes objetivos:

- El objetivo principal es realizar el análisis audiovisual de *Stalker* para ejemplificar y demostrar la hipótesis. Además, como objetivos secundarios que sustenten el TFG y las conclusiones incluyo:
  - o La interpretación del contenido del filme con la finalidad de establecer cómo los recursos audiovisuales funcionan en la comunicación cinematográfica.
  - o Establecer un contexto histórico sobre la cinematografía soviética y el autor que, en conjunto con sus ideas filosófico-estéticas, sirva para esclarecer cómo se expresa el director en su obra.

## 1.3. Estado de la cuestión

La bibliografía sobre Andréi Tarkovsky y su filme *Stalker* es variada y se encuentran diversas obras centradas en el autor o que, por lo menos, contienen citas sobre

---

<sup>5</sup>Andréi Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, trad. por Enrique Banús Irusta y J.M. Gorostidi Munguía (Madrid: Ediciones Rialp, 2017), 185

él. Para empezar, he consultado el libro *Historia del Cine*<sup>6</sup> de Román Gubern, obra generalista sobre el séptimo arte. El contenido sobre el director es realmente escaso y de poca utilidad. El segundo manual de historia que he utilizado es *Kino: Historia del film ruso y soviético*<sup>7</sup> de Jay Leyda, obra que se centra en la historia del cine soviético durante la primera mitad del siglo XX. Debido a ello, la aparición de Tarkovsky en dicho escrito es prácticamente nula, pero la obra me ha servido como contexto del cine ruso en el momento en el que Tarkovsky irrumpió en escena. Por último, en cuanto a obras más historicistas o generalistas sobre el arte filmico, se encuentra el libro *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*<sup>8</sup> de Jacques Aumont. Aquí se halla bastante información sobre el estilo y forma de pensar del director soviético, pues figura a lo largo de todo el escrito. Aumont toma las teorías de los más grandes cineastas y las enfrenta entre sí, lo que sirve para poner en contexto la percepción del arte filmico que tenía Tarkovsky en comparación con otros directores de cine y observar sus similitudes y diferencias. Para complementar el contexto, he utilizado varios artículos de prensa, especialmente sobre *Stalker*, y entrevistas a diversos colaboradores de Tarkovsky como Rashit Safiullin que se encuentran en YouTube.

Lo más revelador en cuanto al pensamiento filosófico-estético son los propios escritos del cineasta: *Esculpir en el Tiempo*<sup>9</sup>, obra donde expone su teoría cinematográfica a partir de principios filosóficos y estéticos, y *Atrapad la Vida: lecciones de cine para escultores del tiempo*<sup>10</sup>, libro con un enfoque más práctico, pero que también muestra el ideario del autor en cuanto al séptimo arte. Hay que añadir el documental que realizó junto al guionista italiano Tonino Guerra *Tempo di Viaggio*<sup>11</sup> donde se exponen diversas conversaciones sobre el cine que muestran las ideas de cada uno. Otro material útil para comprender al autor de *Stalker* es *Andrei Tarkovsky Interviews*<sup>12</sup>, compilación de entrevistas realizadas a Tarkovsky.

Para apoyar el apartado analítico me he centrado en dos autores y sus métodos de

---

<sup>6</sup> Román Gubern, *Historia del Cine*, (Barcelona: Editorial Lumen, 1989)

<sup>7</sup> Jay Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, Trad. por Jorge Eneas Cromberg (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965)

<sup>8</sup> Jacques Aumont, *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*, Trad. de Carles Roche (Barcelona: Paidós, 2004)

<sup>9</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*.

<sup>10</sup> Andréi Tarkovsky, *Atrapad la Vida: Lecciones de Cine para Escultores en el Tiempo*, Trad. por Marta Rebón Rodríguez y Ferrán Mateo Jerónimo (Madrid: Errata Naturae, 2018)

<sup>11</sup> Andréi Tarkovsky y Tonino Guerra, *Tempo di Viaggio* (Italia: Radiotelevisione Italiana, 1983)

<sup>12</sup> John Gianvito, ed. *Andrei Tarkovsky Interviews* (Estados Unidos: The University Press of Mississippi, 2006)

análisis: Michel Chion y Alejandro López Román. La obra de Chion cobra especial importancia desde un enfoque de análisis audiovisual donde los “ruidos” son fundamentales. Para ello he empleado dos de sus libros más reconocidos: *La audiovisión*<sup>13</sup>, donde muestra cómo funciona el sonido en la percepción del espectador en el ámbito cinematográfico y propone un esquema de análisis audiovisual; y *El sonido*<sup>14</sup>, que desde una perspectiva ensayística expone la evolución de lo sonoro en general y en el cine en particular. Para expandir el tema del ruido he consultado diversos textos como *Listening to Noise and Silence*<sup>15</sup> o *Acoustic Territories*<sup>16</sup> que complementan el escrito de Chion con una explicación del ruido en su significado anglosajón y su utilización dentro de la música. Por su parte, Alejandro López Román propone con su tesis doctoral *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*<sup>17</sup> un esquema analítico que profundiza en la relación entre música e imagen fílmica. Enfocado a la obra de Tarkovsky, he hallado el libro de Matilda Mroz *Temporality and Film Analysis*<sup>18</sup>. En él hay un capítulo dedicado a la película *El espejo* donde se analiza el uso del sonido en relación con el tiempo, uno de los pilares del cine del director ruso, desde una óptica filosófica. El español José Manuel Mouriño realiza otro estudio sobre *El espejo* en su libro *Andrei Tarkovski y “El espejo”: estudio de un sueño*<sup>19</sup>. El texto de Mouriño se centra en cómo el cineasta se plasma a sí mismo dentro de la película. Por otra parte, el poeta Antonio Mengués realiza un análisis poético de *Stalker* en su libro *Stalker de Andrei Tarkovski*<sup>20</sup>. Por último, para completar el análisis, he escogido la obra *El guión story*<sup>21</sup> de Robert McKee, principal manual de escritura cinematográfica.

## 1.4. Marco teórico, fuentes y metodología

Para comprobar qué tipo de presencia tiene el mundo sonoro en el cine de Tarkovsky se debe definir primero lo que consideramos como sonido y, por consiguiente,

---

<sup>13</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*.

<sup>14</sup> Michel Chion, *El Sonido: música, cine, literatura* (Barcelona: Paidós, 1999)

<sup>15</sup> Salomé Voegelín, *Listening to Noise and Silence: Towards a philosophy of sound art* (New York: Continuum, 2010)

<sup>16</sup> Brandon Labelle, *Acoustic Territories: sound culture and everyday life* (New York: Continuum, 2010)

<sup>17</sup> Alejandro López Román, “Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica”, (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014)

<sup>18</sup> Matilda Mroz, *Temporality and film analysis* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012)

<sup>19</sup> José Manuel Mouriño, *Andrei Tarkovski y “El espejo”: estudio de un sueño* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018)

<sup>20</sup> Antonio Mengués, *Stalker de Andrei Tarkovski* (Madrid: Ediciones Rialp, 2016)

<sup>21</sup> Robert McKee, *El guión story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (Barcelona: Alba Minus, 2018)

ruido y música. Tras ello, he detallado la metodología analítica de Michel Chion y la de Alejandro López Román.

La principal fuente que he empleado en esta descripción del sonido es la obra del mismo nombre de Michel Chion<sup>22</sup>. El sonido se puede valorar como todo aquello que se propaga en el aire por ondas y que genera un fenómeno acústico. A partir de una definición tan abierta surgen diversas características que delinea Chion sobre lo sonoro. Este describe la naturaleza del sonido como “algo perdido, errado al tiempo que ha captado, y que todavía está ahí”<sup>23</sup>. Es una percepción de la experiencia sonora como algo que permanece una vez se ha producido, pero al no captarse al instante, no va a la par con la acción que lo provoca (entre las circunstancias se encuentran los diversos factores físicos y la escucha personal). Algunas de las cualidades mostradas por Chion sobre el sonido parten de la experiencia de la escucha. Para empezar, explica cómo lo sonoro funciona como un movimiento de vaivén constante entre un sonido u otro<sup>24</sup>. El objeto productor tampoco es necesario en la escucha, pues el oído humano es capaz de identificar los sonidos a falta de su origen. Esto lleva a una concepción de que ni siquiera la escucha es necesaria en la producción del sonido, algo que se da con la poesía, especialmente con el haiku, al ser capaz de crear una imagen sonora con la palabra escrita<sup>25</sup>. Lo realmente interesante de esto no es tanto la reflexión filosófica sobre la relación de la poesía y el sonido, sino el uso de términos que crean un paralelismo con el pensamiento cinematográfico de Andréi Tarkovksy, pues este en *Esculpir en el Tiempo* compara la imagen cinematográfica con el haiku<sup>26</sup>.

Otro concepto que detalla Chion a partir de los escritos de Robert Murray Schafer es el de “paisaje sonoro”. Dicho paisaje se constituye de tres piezas. La primera es el “sonido de fondo”, que sería todo aquel sonido que se encuentra en segundo plano y no adquiere una importancia mayor que ser la base del “paisaje sonoro”. Por ejemplo, los ruidos de coches en la ciudad o la tonalidad principal de una pieza musical. La segunda parte del paisaje es el “foreground sound” o “señal”. Este sonido se halla en un primer plano y destaca sobre el fondo. Ejemplos de ello serían la melodía de una pieza musical o el ruido de una sirena de policía por encima del tráfico. El elemento destacado en la

---

<sup>22</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*.

<sup>23</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 22

<sup>24</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 25

<sup>25</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 22-27

<sup>26</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 126-127

música es de sencilla percepción debido al constructo cultural que posee, pero en el ámbito del ruido la falta de dicha construcción hace que la “señal” la dictamine el oyente. Por último, la “huella sonora” se describe como un sonido característico de un lugar<sup>27</sup>. Michel Chion desdeña un poco este último elemento para el análisis audiovisual pues su uso no es común y se crea artificialmente, pero considero que este concepto atañe para el análisis de *Stalker* debido al empleo de ciertos sonidos que penetran en toda su obra como lo es el tintineo de las gotas de agua.

Se suele hacer una división del sonido entre la música y el ruido. La primera se suele describir como aquel conjunto de sonidos ordenados mediante un sistema de alturas que, en occidente, parte de las matemáticas. En cierto modo es una conjunción de un sistema formado por diversos parámetros que afectan a los sonidos implicados junto con la percepción del oyente<sup>28</sup>. Existen diversos problemas con la diferenciación de ambos conceptos. El primero de ellos es cultural, pues los diversos sistemas tonales hacen que la experiencia de lo musical difiera entre culturas. Otro de ellos es que sus papeles pueden intercambiarse debido a que los sonidos típicamente llamados ruido pueden emplearse de forma musical y los sonidos tónicos pueden ser percibidos como algo molesto<sup>29</sup>. De hecho, esta problemática se encuentra en *Stalker* debido a su empleo del sintetizador en el sonido de fondo que se introduce en su “paisaje sonoro”. Por ello, para hacer una diferenciación concisa y útil, estableceré como música todo aquello que tenga una intencionalidad musical y, por consiguiente, sobresalga dentro del paisaje sonoro.

Ahora bien, ¿qué es el ruido? Esta palabra soporta cierta problemática pues goza de una variabilidad que depende del sujeto o cultura que lo defina. Una pequeña búsqueda por Internet ofrece significados diversos sobre la palabra que varían entre sonidos en desorden<sup>30</sup> o molestos. En francés hace referencia a todo aquel sonido que no es musical o vocal, mientras que en la cultura anglosajona el término “noise” se refiere a todos aquellos sonidos de fondo que se consideran molestos, como el “ruido blanco”<sup>31</sup>. De hecho, esta segunda acepción es la que sustenta gran cantidad de corrientes musicales del siglo XX: el shoegaze, el glitchcore, el janoise, el no-wave, y un largo etcétera. Voegelin apunta que, quizás, toda esta música tiene un origen en el mundo industrializado

---

<sup>27</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 29-30

<sup>28</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 203-205

<sup>29</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 212-213

<sup>30</sup> Diccionario de la lengua española, s.v. “ruido”, acceso el 28/02/2021, <https://dle.rae.es/ruido>

<sup>31</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 215



del siglo XX y los avances eléctricos (el sonido de la guitarra en el rock nace de esta concepción) y electrónicos unido a la búsqueda de representar todo ese mundo caótico<sup>32</sup>. Esta explicación indaga en las diferencias entre las diversas percepciones sobre el término. En este caso concreto la única definición que se tambalea es la anglosajona, pues al realizar una construcción musical aceptada en base a lo que se llamaría ruido este deja de existir. Generalmente no se afirmaría que Jimi Hendrix hizo “ruido”. En su acepción francesa su significado también puede vacilar a partir de la “música del ruido” de origen francés, la música concreta. Esta corriente originada por Pierre Schaeffer empleaba diversos sonidos grabados en un soporte para ser modificados posteriormente. En la música concreta se podían mezclar las bocinas de los coches, el maullido de un gato y el sonido de los violines. Si todo lo que no es música o palabras se convierte en música, ¿qué es el ruido? Incluso la definición de lo que es molesto es ambigua debido a que, en determinadas circunstancias, la más bella pieza de Mozart puede ser insoportable<sup>33</sup>. Como se puede observar, es un término de compleja delimitación. Entra aquí la duda sobre qué vocablo se originó antes, ¿la palabra ruido se origina para diferenciar la música o la palabra música se emplea para marcar distancia con el primero? Es una pregunta de difícil respuesta. Lo único que se puede observar es cómo se retroalimentan ambas expresiones dentro de su ambigüedad<sup>34</sup>. El método para diferenciarlos es mediante la intencionalidad. El ruido responde más a un patrón de creación natural o, como mínimo, sin intención humana (aunque en el cine suele estar creado, no posee esa intención de obra musical). Ambos órdenes deben ser separados del lenguaje hablado, el cual posee una estructura, pero no una intencionalidad musical (a pesar de que se pueda emplear en la música). En resumen, el sonido se divide en tres categorías: música, ruido y lenguaje.

La explicación de estas tres categorías sustenta la base para detallar los métodos de análisis musivisual<sup>35</sup> y audiovisual<sup>36</sup>. La tesis de Alejandro López Román se origina por la falta de un sistema centrado en la música cinematográfica que no la aísle de la imagen<sup>37</sup>. Román establece su método en diversas fases. La primera consiste en establecer una ficha donde se plasmen diversos datos sobre el filme desde lo general a lo particular y que examine los códigos de sonido, música y estilo cinematográfico (imagen, montaje,

---

<sup>32</sup> Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a philosophy of sound art*, 43

<sup>33</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 215

<sup>34</sup> Chion, *El Sonido: música, cine, literatura*, 224-225

<sup>35</sup> Román, “Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica”

<sup>36</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*.

<sup>37</sup> Román, “Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica”, 3-4

etc)<sup>38</sup>. El segundo paso es la realización de un análisis sobre la partitura de la banda sonora. Finalmente, con los datos obtenidos se elabora una estadística para responder a dudas concretas sobre el empleo de la música<sup>39</sup>. El sistema musivisual de Román es problemático en varios sentidos. El enfoque predominante de lo musical sobre el resto limita el método y sus conclusiones. No se puede extraer el ruido del análisis de una película pues banaliza el resto de los elementos no musicales. El segundo problema, que es señalado en este caso por el autor, es la dificultad de hallar las partituras originales de una banda sonora y las adaptaciones, además de no ser fieles, no siempre existen. Ante esto, Román propone que el analista transcriba la pieza<sup>40</sup>. Lo que pone de manifiesto que el sistema es más sencillo de emplear ante cine de amplio circuito comercial o que emplea música preexistente. De hecho, el listado de películas que pone de ejemplo Román responde a esta descripción con algunos ejemplos como *Amélie*<sup>41</sup> o *2001: una odisea del espacio*<sup>42</sup>. Es por lo que decidí complementar el método de Alejandro López Román con el escrito de Michel Chion *La audiovisión*, ya que el teórico francés tiene un mayor entendimiento del sonido en sus tres categorías. Para él, la ilusión del cine no se da solo con la imagen, sino con el valor agregado del sonido<sup>43</sup>. Esta adición se forma mediante tres elementos. El primero de ellos es el valor agregado por el texto, por el lenguaje. Debido a la tendencia narrativa del séptimo arte, las palabras toman el protagonismo de la acción sonora y estructuran el paisaje sonoro en torno a ellas<sup>44</sup>. El segundo valor agregado se da con la música, principalmente con la “empatía” y “anempatía” en relación con la imagen. La cualidad empática es común en el ruido, pero también puede producirse con efecto anempático<sup>45</sup> como el agua en la escena de la ducha en *Psicosis*<sup>46</sup>. Además de ello, el sonido tiene poder sobre la percepción del tiempo y de la imagen. Para Chion este proceso posee tres elementos: animación temporal de la imagen, linealización temporal de los planos y vectorización. En el primero, el sonido detalla la percepción del tiempo en la imagen. El segundo elemento otorga cierta continuidad. Por último, la vectorización es la dramatización de un plano con función de crear expectación por algún evento

---

<sup>38</sup> Román, “Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica”, 254

<sup>39</sup> Román, “Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica”, 261

<sup>40</sup> Román, “Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica”, 259-260

<sup>41</sup> Jean-Pierre Jeunet, *Amélie* (Francia: Claudie Ossard, 2001)

<sup>42</sup> Stanley Kubrick, *2001: una odisea del espacio* (Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968)

<sup>43</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*, 19-21

<sup>44</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*, 21-23

<sup>45</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*, 24-25

<sup>46</sup> Alfred Hitchcock, *Psicosis* (Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960)

posterior<sup>47</sup>. La idea de la ilusión cinematográfica como contrato entre película y espectador cimienta el texto de Chion que describe las diversas relaciones entre sonido e imagen fílmica. El análisis audiovisual propuesto por Chion parte del vocabulario. Se debe emplear un léxico propio para el análisis audiovisual puesto que no percibiríamos que en un análisis musical no se pudiese señalar con exactitud lo que es, por ejemplo, un intervalo de tercera menor. Chion crea, pues, un glosario que sirve de base para la descripción de lo audiovisual<sup>48</sup>. El siguiente paso es la observación mediante el “método de los escondites”, que consiste en hacer un visionado por secuencias en tres partes: una completa, una muda y otra sin imagen. Así se puede observar qué contiene lo visual y lo audible y qué se aportan entre sí<sup>49</sup>. Lo siguiente es clasificar la naturaleza de los diversos sonidos para, posteriormente, buscar los puntos de sincronización<sup>50</sup>. Por último, se realiza la comparación entre lo sonoro y la imagen y se observa en qué medida uno aporta a lo otro en cuanto a diversos parámetros narrativos, empáticos, estilísticos, etc. El método de Michel Chion es más completo que el de Román a falta del aspecto musical más detallado en la tesis del segundo. Pero, salvo ese aspecto, el análisis audiovisual posee una perspectiva cinematográfica, aspecto valorable para realizar un análisis bajo la noción de que todo el sonido conforma la banda sonora.

Tras este extenso apartado que considero oportuno para cimentar las bases del análisis y los términos aquí empleados, procedo a detallar la metodología seguida en el trabajo. El primer capítulo sirve para la labor de contextualización sobre el autor, su obra y su perspectiva filosófico-estética. Para ello he empleado principalmente los escritos del director soviético junto a la complementación que pude obtener de otros materiales más genéricos. Soy consciente de la extensión del punto 2.1.2, pero considero necesaria la información a fin de obtener una mejor comprensión de la obra de Tarkovsky y de este trabajo. Añadido a esto, es necesario contextualizar *Stalker*, lo que servirá también como ficha de datos del filme.

El método analítico empleado en este trabajo toma elementos del análisis musivisual propuesto por Alejandro López Román y de *La audiovisión* de Michel Chion. La mezcla de ambos sistemas se origina para realizar un profundo examen de las relaciones entre sonido e imagen en la película de Andréi Tarkovksy. He decidido

---

<sup>47</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*, 29

<sup>48</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*, 193-194

<sup>49</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*, 195

<sup>50</sup> Chion, *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*, 197-198

seccionar el filme en secuencias para ofrecer un análisis completo que hilvane desde el detalle mínimo hasta la obra en su integridad. Explicado esto, queda por detallar las fases que conforman el método utilizado:

- **Observación general:** el primer paso es el de la visualización de la secuencia tal y como está presentada, es decir, con todos sus elementos.
- **Descripción:** detallar la secuencia de forma narrativa y descriptiva a partir de rasgos generales.
- **Observación mediante el “método de los escondites”:** emplear el sistema de visualización detallado por Michel Chion mediante el cual se excluye el sonido de la imagen y viceversa para analizar las influencias mutuas.
- **Análisis visual cinematográfico:** determinar los aspectos visuales y cinematográficos y su significancia.
- **Análisis sonoro:** este se divide en dos partes: el análisis del ruido y el análisis de la música. En ambos se detallan las funciones cinematográficas que poseen, pero en el campo de la música se realiza también un análisis musical. Además de esto, se determina el espacio en el “paisaje sonoro” de cada sonido.
- **Segunda observación general:** con los datos obtenidos se realiza un segundo visionado de la secuencia montada.
- **Puesta en conjunto:** se realizan reflexiones sobre la secuencia analizada a partir de los datos obtenidos.

La fuente primaria en torno a la que circula este trabajo de fin de grado es el largometraje *Stalker* de Andréi Tarkovsky. La visualización de la película se puede realizar por diversos medios (gratuitos y de pago). Toda la filmografía de Tarkovsky realizada en la Unión Soviética se encuentra de forma gratuita en el canal oficial de YouTube de la productora Mosfilm. Otra forma de visualización es mediante la plataforma de pago Filmin y, por consiguiente, en la plataforma eFilm de la Junta de Castilla y León. En cuanto a la bibliografía específica del tema, es más sencillo hallar fuentes que traten sobre Tarkovsky en general (especialmente sus propios escritos) que sobre *Stalker* en particular. La búsqueda de fuentes me llevó a toparme con análisis de diversa índole especializados en *El espejo* como el de Matilda Mroz o el de José Manuel Mouriño. Realmente se puede afirmar que es un director que siempre aparece mencionado en los manuales de cine modernos, pero con el problema de que suele quedar más en la cita que en la profundización de la importancia que tiene su obra cinematográfica. El resto

de las fuentes empleadas tienen una participación más esporádica para revisar puntos concretos con una mayor amplitud bibliográfica. Cabe mencionar el empleo de plataformas como IMDb<sup>51</sup> y Filmaffinity<sup>52</sup> para extraer datos técnicos de las películas citadas. El sistema de citados que he empleado en este trabajo ha sido la 16ª edición del Sistema Chicago según la Universidad de Deusto<sup>53</sup>.

## 1.5. Estructura del trabajo

La estructura del trabajo inicia con la labor de contextualización. Este primer capítulo se encuentra dividido en una parte centrada en la persona que fue Tarkovsky y sus ideas en torno a lo que era realizar cine y otra segunda focalizada en la película desde lo técnico a lo contextual. En el segundo capítulo se exponen los análisis realizados mediante la metodología expuesta en la introducción para cerrar el trabajo con las conclusiones.

---

<sup>51</sup> “IMDb”, acceso el 03/03/2021, [https://www.imdb.com/?ref\\_=nv\\_home](https://www.imdb.com/?ref_=nv_home)

<sup>52</sup> “Filmaffinity”, acceso el 03/03/2021, <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>

<sup>53</sup> Javier Torres Ripa, *Manual de estilo Chicago-Deusto*, 16ª ed. (Bilbao: Universidad de Deusto, 2013)



## 2. Contextualización

### 2.2. Andréi Tarkovsky

*“La lluvia es, después de todo, el paisaje donde me crie.”<sup>54</sup>*

#### 2.1.1. Biografía

Andréi Tarkovsky nació el cuatro de abril de 1932 en Zavraje, un pequeño pueblo ruso a orillas del río Volga. Desde su infancia estuvo ligado de una manera u otra al arte, pues su padre, Arseny Tarkovsky, era poeta<sup>55</sup> y su tío, Lev Gornung, era fotógrafo<sup>56</sup>. Esto lo llevó a practicar diversas disciplinas artísticas antes de llegar al cine. Estudió música, concretamente piano<sup>57</sup>, y pintó durante tres años mientras realizaba la educación secundaria<sup>58</sup>. El inicio de la Segunda Guerra Mundial paralizó su formación debido a que su familia decidió dejar Moscú para regresar a Zavraje<sup>59</sup>. Los padres de Tarkovsky acabaron separándose poco antes de la guerra, en la que Arseny luchó, lo que dejó al joven con su madre y hermana<sup>60</sup>. En 1941 regresó a Moscú para completar sus estudios a pesar de las dificultades económicas que debía soportar su madre en el periodo de la hambruna<sup>61</sup>. Posteriormente entró



*Ilustración 2. Fotografía realizada por Lev Gornung en la que aparece un joven Tarkovsky y su madre.*

<sup>54</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 234.

<sup>55</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, solapa.

<sup>56</sup> Mouriño, *Andréi Tarkovski y “El espejo”*: estudio de un sueño, 11-12.

<sup>57</sup> Günter Netzeband, “I Love Dovzhenko”, en *Andrei Tarkovsky Interviews*, John Gianvito, ed. (Estados Unidos: The University Press of Mississippi, 2006), 38.

<sup>58</sup> Michael Ciment, Luda Schnitzer y Jean Schnitzer, “The Artist in Ancient Russia and in the New USSR”, en *Andrei Tarkovsky Interviews*, John Gianvito, ed. (Estados Unidos: The University Press of Mississippi, 2006), 17.

<sup>59</sup> Netzeband, “I Love Dovzhenko”, 38.

<sup>60</sup> Tonino Guerra, “Interview with Andrei Tarkovsky”, en *Andrei Tarkovsky Interviews*, John Gianvito, ed. (Estados Unidos: The University Press of Mississippi, 2006), 47.

<sup>61</sup> Netzeband, “I Love Dovzhenko”, 38-39.

en el Instituto de Lenguas Orientales para aprender árabe, pero lo abandonó tras dos años por considerar que era un idioma “demasiado matemático”<sup>62</sup>. Tras ello, trabajó durante dos años en una estación de investigación geológica en el norte de Siberia que le sirvió para reflexionar<sup>63</sup>. Posteriormente, en 1954 ingresó en el Instituto de Cine de Moscú (VGIK) bajo la tutela de Mikhail Romm. En 1960 se graduó tras presentar como tesis el cortometraje *El violín y la apisonadora*<sup>64</sup> donde colaboró con Andrei Konchalovsky en el guion y Vadim Yusov en la dirección de fotografía<sup>65</sup>. Con este último trabajaría en sus tres primeros filmes, pero su unión terminó cuando Yusov rechazó participar en *El espejo* al ser una película autobiográfica<sup>66</sup>.

Su primer largometraje fue *La Infancia de Iván*<sup>67</sup>. Estrenada en el Festival de Venecia en 1962, cosechó un gran éxito al ser la primera película rusa y la única ópera prima en ganar el máximo galardón del festival, el León de Oro. A pesar de los premios, el propio Tarkovksy expresó que sus ideas cinematográficas se desarrollaron tras el trabajo con su primer filme y que hasta no completar esta película no se podría autoproclamar director de cine<sup>68</sup>. Durante el resto de su trabajo en la Unión Soviética tuvo problemas con la censura por parte del gobierno. Las películas que más dificultades tuvieron en este aspecto fueron: *Andrei Rublev*<sup>69</sup>, presentada en la última sesión nocturna de Cannes, fuera de competición y recortada<sup>70</sup>, además de ser prohibida en la Unión Soviética hasta 1971; y *El espejo*, censurada debido a la carga autobiográfica<sup>71</sup> y experimental, por lo que prácticamente no tuvo distribución (a pesar de los esfuerzos del Festival de Cannes por estrenarla)<sup>72</sup>. Debido a los continuos vetos y a los contratiempos en la producción de *Nostalghia*<sup>73</sup>, además de una campaña efectuada desde el régimen

---

<sup>62</sup> Michael Ciment, Luda Schnitzer y Jean Schnitzer, “The Artist in Ancient Russia and in the New USSR”, 17

<sup>63</sup> Netzeband, “I Love Dovzhenko”, 39.

<sup>64</sup> Andréi Tarkovsky, *El violín y la apisonadora* (Unión Soviética: Mosfilm Children’s Film Unit, 1961)

<sup>65</sup> Michael Ciment, Luda Schnitzer y Jean Schnitzer, “The Artist in Ancient Russia and in the New USSR”, 17.

<sup>66</sup> Tarkovsky, *Atrapad la vida: lecciones de cine para escultores del tiempo*, 117.

<sup>67</sup> Andréi Tarkovsky, *La Infancia de Iván* (Unión Soviética: Mosfilm, 1962)

<sup>68</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 46-47.

<sup>69</sup> Andréi Tarkovsky, *Andrei Rublev* (Unión Soviética: Mosfilm, 1966)

<sup>70</sup> Vincent Canby, “Film Fete: Andrei Rublev’ from Russia is Shown the Cast”, *The New York Times*, 10 de octubre de 1973.

<sup>71</sup> Mourriño, *Andréi Tarkovski y “El espejo”*: estudio de un sueño, 42-43

<sup>72</sup> “Alexander Misharin on the Mirror (Tarkovski)”, video de YouTube, 29:00-31:20, a partir de una entrevista televisiva a Alexander Misharin, publicado por “Charles M”, [https://www.youtube.com/watch?v=pJFNN\\_QTB9g&ab\\_channel=CharlesM](https://www.youtube.com/watch?v=pJFNN_QTB9g&ab_channel=CharlesM)

<sup>73</sup> Andréi Tarkovsky, *Nostalghia* (Italia y Unión Soviética: Opera Film Produzione y Rai Due, 1983)



soviético con la intención de impedir que la película ganase la Palma de Oro en Cannes<sup>74</sup>, Tarkovsky decidió huir a Suecia para poder trabajar. Allí rodó su última película, *Sacrificio*<sup>75</sup>, con ayuda de los colaboradores habituales de Ingmar Bergman, como el director de fotografía Sven Nykvist. Su última película sería la más reconocida de su carrera gracias a no estar bajo la censura soviética. Entre los reconocimientos que logró el filme se encuentran la Espiga de Oro en la SEMINCI, un BAFTA a mejor film extranjero, dos Guldbagge (película y actor) y cuatro premios en el Festival de Cannes (Gran Premio del Jurado, Premio del Jurado Ecuménico, FIPRESCI y un galardón a la contribución artística). Pero Tarkovsky no pudo recoger ninguno pues se encontraba hospitalizado en París debido a un cáncer de pulmón. Murió en la ciudad francesa un 29 de diciembre de 1986<sup>76</sup>. Irónicamente, fue galardonado con el Premio Lenin de forma póstuma en 1990.

### **2.1.2. Corriente cinematográfica y pensamiento filosófico estético**

El cine ruso y soviético tuvo un temprano inicio y un extenso desarrollo marcado por sus circunstancias políticas. El cinematógrafo llegó a Rusia durante la coronación del zar Nicolás II en mayo de 1896, lo que llevó a que se abriese una sala de los hermanos Lumière en San Petersburgo<sup>77</sup>. La primera película grabada en el país fue *La Coronación del zar Nicolás II*<sup>78</sup>. Diversos “cameraman” surgieron durante ese tiempo como Fedetski o Aleksandr Drankov<sup>79</sup>. Este último llevaría al cine ruso a un nuevo nivel con la creación de *Stenka Razin*<sup>80</sup>, la primera película narrativa de país<sup>81</sup>. Este primer paso de la cinematografía nacional correspondía más a lo pintoresco y vistoso, lejos de lo que se desarrollaría posteriormente. La primera gran evolución cinematográfica estuvo ligada a los años que precedieron la Revolución soviética. El público empezaba a interesarse por

---

<sup>74</sup> David Gillespie, “‘One Drop Plus One Drop Makes One Bigger Drop, Not Two’: Convergence and Isolation in Andrei Tarkovskii’s *Nostalgia*”, en *Border Crossings: Mapping Identities in Modern Europe*, Peter Wagstaff, ed. (Berna: Peter Lang, 2004), 169-170

<sup>75</sup> Andréi Tarkovsky, *Sacrificio* (Suecia: Argos Films y Svenska Filminstitutet, 1986)

<sup>76</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, solapa.

<sup>77</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 1

<sup>78</sup> Camille Cerf, *La coronación del zar Nicolás II* (Rusia: Hermanos Lumière, 1896)

<sup>79</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 20.

<sup>80</sup> Vladimir Romashkov, *Stenka Razin* (Rusia: A. Drankov’s Atelier, 1908)

<sup>81</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 24-25

autores de cine al igual que en el resto de Europa, lo que llevó al surgimiento de directores soviéticos reconocibles por el público<sup>82</sup>. Quizá el más destacable de aquella generación fuese Vladislav Starévich, uno de los pioneros del stop-motion<sup>83</sup>.

El régimen zarista cayó en 1917 y se instauró el régimen leninista republicano que daría paso la Unión Soviética en 1922. El cambio político influyó en todos los campos, incluido el de la cinematografía. Es aquí donde se gesta el cine propagandístico y la teoría rusa del montaje a manos de Kuleshov (y sus alumnos Pudovkin y Eisenstein) y Dziga Vertov<sup>84</sup>. En contraposición a la figura de los teóricos del montaje surgió, simultáneamente, el director Aleksandr Dovzhenko, una de las principales influencias cinematográficas de Tarkovsky. De hecho, este último lo nombra como uno de los poetas del cine<sup>85</sup>. Dovzhenko empezó su carrera al realizar un acto de fe, abandonar la pintura e incurrir en el cine sin apenas conocimiento. A pesar de ello, rápidamente filmó con éxito dos películas<sup>86</sup>. El carácter peculiar de Dovzhenko se hizo patente con el que él declaró su primer filme, *Zvenigora*<sup>87</sup>. Este supuso el inicio de varios problemas en la carrera del director ucraniano debido a que la película era de difícil comprensión para el público general<sup>88</sup>.

El sonido llegó al séptimo arte desde Estados Unidos, lo que hizo que a partir de 1929 se empezase a trabajar con sistemas de grabación sonora en los estudios. Los primeros encargados en emplear estos nuevos sistemas fueron los directores reconocidos como Pudovkin o Vertov<sup>89</sup>. *Prostoy sluchay*<sup>90</sup> se convertiría en la primera película rusa audiovisual<sup>91</sup> en la época de mayor éxito para la cinematografía soviética. Tarkovsky explica ese fenómeno en comparación con su actualidad señalando que la razón de que una persona fuese al cine en los años 30 y observase una obra de arte correspondía a la fascinación por el nuevo arte. En su contexto, las películas de autor quedan relegadas a un segundo plano mientras la cartelera se llena de filmes comerciales. También realiza cierta crítica a las autoridades soviéticas al describir que lo nombrado “cine para el

---

<sup>82</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 68

<sup>83</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 138

<sup>84</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 204.

<sup>85</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 38

<sup>86</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 169

<sup>87</sup> Aleksandr Dovzhenko, *Zvenigora* (Unión Soviética: VUFKU, 1928)

<sup>88</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 299

<sup>89</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 348

<sup>90</sup> Vsevolod Pudovkin, *Prostoy sluchay* (Unión Soviética: Mehrabpomfilm, 1932)

<sup>91</sup> Leyda, *Kino: historia del film ruso y soviético*, 349

pueblo” es un deseo de alcanzar el éxito que tuvo la cinematografía de los años 30, un concepto que busca lo mismo que el capitalismo<sup>92</sup>. La década de los 40 se vio interrumpida por la Segunda Guerra Mundial y lo más destacado cinematográficamente fue *Iván el Terrible. Parte I*<sup>93</sup>. La historia del cine ruso en su primera mitad de vida destacó por el llamado realismo soviético, lo que difiere completamente de los preceptos artísticos de Andréi Tarkovsky.

Este breve resumen sirve para enmarcar las diferencias entre el estilo cinematográfico de Tarkovsky con las corrientes contemporáneas. Es importante observar de dónde provienen las influencias artísticas y, concretamente, cinematográficas de Tarkovsky. Aleksandr Dovzhenko fue la influencia más temprana y directa que recibió el director ruso. El punto que une a ambos es la caracterización e importancia de la naturaleza a través de un prisma espiritual y poético<sup>94</sup>. A pesar de los profundos halagos de Tarkovsky hacia la figura de Dovzhenko, un punto diferenciador entre los dos es el montaje. Dovzhenko era mucho más cercano a la escuela de montaje de Eisenstein (corriente que crea el ritmo con un montaje dinámico de muchos cortes), como es observable en el acto central de *Zemlya*<sup>95</sup>, corriente a la que se oponía Tarkovsky.

En cuanto a la idea de lo poético, el director soviético suele señalar en sus escritos que el cine y la imagen deben ser similares a los haikus<sup>96</sup>. Esta afirmación, que detallaré más adelante, me lleva directamente a valorar la influencia de la cultura japonesa y su espiritualidad en el director, pues las referencias al país nipón son constantes en su obra escrita y en entrevistas. Uno de los conceptos más destacables que se pueden ligar al cine de Tarkovsky es el de “saba”. Este término se traduce como las huellas que el tiempo deja en la naturaleza, un intento de encapsular el tiempo en una palabra<sup>97</sup>. Además de la espiritualidad japonesa y su cultura, Tarkovsky también se nutrió del arte del país, concretamente de su cine y de la figura de Akira Kurosawa<sup>98</sup>, del que destaca la escena

---

<sup>92</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 107-108

<sup>93</sup> Sergei M. Eisenstein, *Iván el Terrible. Parte I* (Unión Soviética: Mosfilm, 1944)

<sup>94</sup> Michael Ciment, Luda Schnitzer y Jean Schnitzer, “The Artist in Ancient Russia and in the New USSR”, 21

<sup>95</sup> Aleksandr Dovzhenko, *Zemlya* (Unión Soviética: VUKFU, 1930)

<sup>96</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 127

<sup>97</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 77-78

<sup>98</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 132

de la niebla en *Trono de sangre*<sup>99</sup> como algo que repercutió directamente en su forma de entender la narrativa fílmica a partir de la imagen.

Junto al autor nipón, se pueden citar a algunos directores que fueron referentes para Tarkovsky como Luis Buñuel (cuya influencia se puede observar en la parte onírica de los filmes del soviético, que también señaló su admiración por la pasión que encierra la obra del aragonés<sup>100</sup>), Ingmar Bergman (con un acercamiento evidente en *Sacrificio*, aunque la influencia ya es tangible desde tiempo atrás, especialmente en *El espejo*), Robert Bresson (del cual destaca su forma pulcra<sup>101</sup>), Antonioni, Jean Vigo, etc. En cuanto al resto de artes, destacan autores como Dostoievsky<sup>102</sup>, Shakespeare o su propio padre Arseni Tarkovsky (cuyos poemas fueron introducidos en su filmografía).

La mejor forma de comprender el punto de vista de Tarkovsky sobre los diversos aspectos que conforman el arte cinematográfico es con sus propios escritos. El primer elemento tangible del cine es la imagen fílmica. Para el director soviético esta debía ser una impresión de la verdad de la vida expresada de manera ambigua, poética, a través de la observación. Sería un “re-conocimiento” de la sensación producida por un concreto<sup>103</sup>. El artista traspasa sus emociones mediante lo visual. La imagen debe vivir y tender al infinito y escapar de las manos del autor, por lo que se debe abandonar el simbolismo y los trucos efectistas, pues imprimen un carácter externo. Esto último lo crítica de *Iván el Terrible* de Eisenstein porque considera que la intención del autor es patente en cada plano<sup>104</sup>.

El punto de separación entre Eisenstein y Tarkovsky se dio en el montaje, donde el segundo fue crítico con su antecesor. La idea principal de Tarkovsky en cuanto a cine refiere a que su elemento principal es el flujo del tiempo, el cual existe sin la necesidad del montaje, del sonido, de los actores, etc. Un ejercicio de este tipo serían las primeras películas de los Lumière o los filmes de Andy Warhol<sup>105</sup>. El simple uso del plano secuencia es capaz de resolver un acontecimiento narrativo sin necesidad de cortes y sin perder el ritmo. Esto se contrapone a la idea de Kuleshov y Eisenstein de que el elemento

---

<sup>99</sup> Akira Kurosawa, *Trono de sangre* (Japón: Toho, 1957)

<sup>100</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 70-71

<sup>101</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 118-119

<sup>102</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 34

<sup>103</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 126-129

<sup>104</sup> Aumont, *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*, 69-70

<sup>105</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 136-137

primordial es el montaje y que este crea el ritmo. Si el montaje no se ajusta a la tensión ejercida por el tiempo fílmico, es más un rasgo estilístico que útil debido a que el tiempo no fluye gracias al montaje, sino a pesar de él<sup>106</sup>. También debate la idea de la cinematografía completamente intelectual, pues deja poco espacio para la naturaleza y el espíritu. El cine es una ventana que se abre a una memoria de otro tiempo. En resumen, un “escultor del tiempo” es quien construye el tiempo en el rodaje y no en el montaje, lo que creó un antes y un después para el séptimo arte.

La idea cinematográfica es otro punto de interés en la comprensión de la metodología del cineasta ruso. Esta debe ser absoluta e inamovible y para lograrlo no se debe comunicar más que lo necesario. Así se evita la contaminación externa o la falta de colaboración de algún integrante del rodaje. Tarkovsky lo ejemplifica con dos casos propios, el abandono de su camarógrafo habitual debido a que no veía correcto realizar una película autobiográfica (*El espejo*) y la incursión analítica que realizó Banionis en su papel principal de *Solaris*. Si el actor toma un papel analítico y conoce la idea final del filme no realizará una interpretación naturalista sino simbólica y orientada a su concepción de la película, es decir, se dirigirá a sí mismo. Es por ello que el director debe mantener el concepto en secreto y así protegerlo<sup>107</sup>. Con estas palabras se puede considerar que el cineasta soviético fue un autor con total control en su obra.

Tarkovsky consideraba que el guion no debía ser tratado como un género literario sino que debía apegarse a la descripción de lo que se quiere llevar a pantalla<sup>108</sup>. Esto choca directamente con el gremio de los guionistas. De hecho, si Tarkovsky declara que lo escrito es inexistente en el resultado final de la película y por ello no es una obra literaria, McKee, uno de los nombres más destacados en cuanto a teoría de escritura cinematográfica, declara que el autor de una película es el escritor<sup>109</sup>. La concepción de McKee prioriza la escritura desde una perspectiva literaria frente a la cinematografía, lo que lo enfrenta no solo con el cineasta soviético, sino con la teoría francesa del *auteur*. La idea de McKee es problemática en tanto a que el guionista no tiene poder sobre el resultado de un filme.

---

<sup>106</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 140-141

<sup>107</sup> Tarkovsky, *Atrapad la Vida: Lecciones de Cine para Escultores en el Tiempo*, 117-119

<sup>108</sup> Tarkovsky, *Atrapad la Vida: Lecciones de Cine para Escultores en el Tiempo*, 83

<sup>109</sup> McKee, *El guión story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, 228-232

### 2.1.2.1. El sonido: Edward Artemiev

La dimensión del sonido es otro aspecto de importancia dentro del cine de Tarkovsky. Sobre la música describe cómo se da una problemática en su relación con la imagen debido a que, al ser un arte con gran tradición, tiende a sobreponerse. Por ello propone que la música sirva como una especie de estribillo poético que enriquezca los sentimientos ya vividos en la imagen con nuevas interpretaciones<sup>110</sup>. Esto se traduce en un uso puntual de la música en sus películas, lo que concede un mayor misticismo a los planos acompañados de música en vez de la dotación de ritmo y camuflaje de una banda sonora convencional. La búsqueda de naturalidad que realiza Tarkovsky le lleva a aproximarse al mundo de los ruidos, especialmente en *Stalker*, *Nostalghia* y *Sacrificio*<sup>111</sup>. El empleo del ruido otorga una tensión y percepción del tiempo más sutil y evita la mayor parte de conflictos de dominancia que surgen en la unión de música e imagen. Tarkovsky fue también uno de los primeros directores que incorporó la electrónica al mundo sonoro de sus películas gracias a su colaboración con el compositor Edward Artemiev. Lo que interesó al cineasta de la electrónica es la capacidad de que las notas se perdiesen y mezclasen como un eco lejano en el paisaje sonoro del filme<sup>112</sup>.

Artemiev fue el compositor de la partitura en tres películas de Tarkovsky: *Solaris*, *El espejo* y *Stalker*. Él fue el encargado de aportar elementos electrónicos al cine del director de Zavraje. El músico trabajó con el sintetizador ruso ANS en el Estudio Experimental de Música Electrónica de Moscú<sup>113</sup>. Este instrumento se basa en la fotoelectrónica a partir de los principios de grabación de sonido en el cine (es decir, en imagen). Para producir sonido necesita de un soporte físico de placas de cristal que se encuentra rayado<sup>114</sup>. La fusión entre la electrónica, la música concreta y la influencia orquestal del impresionismo compondrían la banda sonora de esas tres películas<sup>115</sup>. Las nuevas sonoridades que creó ayudaron no solo a erigir los mundos cinematográficos de Tarkovsky, sino la identidad sonora de géneros como la ciencia ficción.

---

<sup>110</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 184

<sup>111</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 185-186

<sup>112</sup> Tarkovsky, *Esculpir en el Tiempo*, 186-187

<sup>113</sup> Daniel Jaffae y Daniel Jaffé, s.v., “Experimental studio of electronic music, Moscow”, *Historical Dictionaty of Russian Music* (Estados Unidos: Scarecrow Press, 2012)

<sup>114</sup> Daniel Jaffae y Daniel Jaffé, s.v., “ANS Synthesizer”, *Historical Dictionaty of Russian Music*

<sup>115</sup> Daniel Jaffae y Daniel Jaffé, s.v., “Artemyev, Eduard Nikolayevich”, *Historical Dictionaty of Russian Music*

### 2.1.3. Influencia en el séptimo arte

Anteriormente detallé de forma breve la historia del cine soviético antes de la aparición de Tarkovsky. Es importante marcar este antes y después que, aunque no se formula simplemente con la aparición del director de *Stalker* (nombres como Elem Klimov o Andréi Konchalovski también son importantes), este cambia la concepción del cine autoral ruso en base a sus ideas y películas. De hecho, entre sus contemporáneos se puede observar esa influencia. Por ejemplo, *Ven y mira*<sup>116</sup> de Klimov tiene reminiscencias claras al cine de Tarkovsky y, en particular, a *La infancia de Iván*. Pero, más allá de esto, se deben remarcar los cineastas posteriores que siguieron las ideas del de Zavraje. El primero de ellos sería Aleksandr Sokúrov, nombrado por Tarkovsky como su sucesor. La influencia es clara, con un notable paralelismo entre *Madre e hijo*<sup>117</sup> y *El espejo*. Otro ruso que posee una fuerte tendencia hacia lo tarkovskiano, especialmente en sus primeras películas, es Andrey Zvyagintsev. El empleo de largos planos, lo ambiguo e incluso el recurso sonoro del agua en *El destierro*<sup>118</sup> muestran esa inspiración. Y a esta lista se unen los nombres de Aleksey German o Nikita Mikhalkov. Con estas líneas quiero poner en evidencia cómo la tendencia del cine ruso cambió a partir de finales de los 80 con una nueva generación más inspirada por Tarkovsky que por Eisenstein.

La influencia de la obra del director de *Stalker* se extiende también al resto del mundo. Los autores de lo llamado “cine lento” o “cine poético” a menudo son comparados con el ruso. Algunos ejemplos de ello son Béla Tarr, Krzysztof Kieslowski, Nuri Bilge Ceylan, Gus Van Sant, etc. También han surgido corrientes cinematográficas que referencian la obra de Tarkovsky como lo hace el remodernismo de Jesse Richards y Harris Smith. Asimismo, estos ecos tarkovskianos se pueden apreciar en la obra de Lav Díaz (quien lleva al extremo la fluidez del tiempo), en la nueva corriente de cine chino (especialmente Bi Gan), el cine experimental (Scott Barley ha citado en sus redes sociales<sup>119</sup> en variadas ocasiones la importancia que ha tenido el escrito *Esculpir en el Tiempo* en su obra) o la nueva corriente cinematográfica gallega<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> Elem Klimov, *Ven y mira* (Unión Soviética: Mosfilm, 1985)

<sup>117</sup> Aleksandr Sokúrov, *Madre e hijo* (Rusia: Severny Fond, Zero Film GmbH, Lenfilm Studio, O-Film; 1997)

<sup>118</sup> Andrey Zvyagintsev, *El destierro* (Rusia: Hélicotronc, 2007)

<sup>119</sup> @scottbarleyfilm, cuenta de Instagram, <https://www.instagram.com/scottbarleyfilm/?hl=es>

<sup>120</sup> Laura Jurado, “Oliver Laxe: ‘El cine tiene que ser espiritual, si no, no es cine’”, en *Industrias del cine*, 30 de abril de 2019, accedido el 10 de marzo de 2021, <http://industriasdelcine.com/2019/04/30/oliver-laxe-nos-acusaran-de-que-vamos-a-cannes-porque-hacemos-peliculas-francesas-pero-no-nos-queda-otra/>





## 2.2. *Stalker*

*“Este no es un lugar para dar paseos por placer. La ‘Zona’ exige ser respetada, de lo contrario, nos castigará.”*

### 2.2.1. Sinopsis y datos técnicos del filme

La “Zona”, inhóspita y misteriosa, fuera de este mundo y protegida. ¿Qué secreto encierra bajo sus húmedos túneles goteantes y verdes campos envueltos en bruma y lluvia? *Stalker* muestra un mundo decadente y distópico de tiempo incierto donde existe un área conocida como la “Zona” en la que hay una habitación que concede deseos. Poco se sabe de aquel sitio más allá de que cayó un meteorito y se encuentra vallado por las autoridades. A pesar de la prohibición, existen unas figuras conocidas como “stalkers” que se encargan de llevar y guiar a personas al lugar. El filme está protagonizado por tres personajes nombrados por su profesión e ideas: el Stalker, el Escritor y el Profesor. Estos incursionan en la susodicha “Zona” en busca de la famosa “habitación”. El camino será el encargado de hablar sobre el ser humano y su falta de espiritualidad en un mundo abocado a la decadencia. La obra se inspira libremente en la novela de ciencia ficción *Pícnic extraterrestre* de los hermanos Arkadi y Borís Strugatski, la cual fue censurada en la Unión Soviética hasta 1990.

<b>Título</b>	Stalker
<b>Director</b>	Andréi Tarkovsky
<b>Compositor de la banda sonora</b>	Edward Artemiev
<b>Guionistas</b>	Andréi Tarkovsky, Arkadi Strugatski y Borís Strugatski
<b>Sonido</b>	E. Khachaturyan y V. Sharun
<b>Fotografía</b>	Color y sepia
<b>Dirección de fotografía</b>	Alexander Knyazhinsky y Georgie Rerberg (reemplazado por Knyazhinsky)
<b>Diseño de producción</b>	Andréi Tarkovsky

<b>País</b>	Unión Soviética
<b>Productora</b>	Mosfilm
<b>Año</b>	1979
<b>Duración</b>	161 minutos
<b>Reparto</b>	Aleksandr Kaidanovsky, Anatoly Solonitsyn, Nikolai Grinko, Natalya Abramova, Alisa Freyndlikh, Faime Jurno y Raymo Rendi

Tabla 1. Datos técnicos de 'Stalker'.

### 2.2.2. Rodaje

Parece ser que toda gran película se ve envuelta en un rodaje complicado. *Stalker* no es la excepción. El primer problema se dio en el hallazgo de la locación. En un inicio todo estaba previsto para que se rodase en Isfara, conocido por su paisaje similar al suelo lunar, pero un terremoto asoló el territorio e hizo que sus habitantes tuvieran que alojarse en un hotel. Como el equipo no quería estar allí, se debió encontrar otro emplazamiento para el rodaje<sup>121</sup>. Finalmente, tras una ardua búsqueda, se halló una central eléctrica abandonada en Estonia que serviría para la filmación. Abdusalamov, decorador del filme, cita que, buscando por los alrededores de Tallin, hallaron el edificio rodeado de un río contaminado (el Jägala) y restos decrepitos de tanques y aviones. Su trabajo se redujo a eliminar lo superficial<sup>122</sup>. Pero los problemas no terminaron aquí. El primer año de grabación se centró en las tomas de exteriores y se filmó con una nueva película, la *Kodak 5247*, con la cual no tenía experiencia el laboratorio químico de Moscú. Esto se tradujo en que el revelado quedó subexpuesto a pesar de todo el trabajo. Esto se tradujo en una pérdida monetaria, pues el Comité de Estado para la Cinematografía se negó a aportar más dinero para la película. A esto se añaden los problemas con diversas tomas que no terminaban de convencer al cineasta y a la sustitución del camarógrafo a mitad de la

<sup>121</sup> Alexandra Guzeva, "Historia del rodaje de las películas de Tarkovski", en *Russia Beyond* (4 de abril de 2012),

[https://es.rbth.com/articles/2012/04/04/historia\\_del\\_rodaje\\_de\\_las\\_películas\\_de\\_tarkovski\\_16732](https://es.rbth.com/articles/2012/04/04/historia_del_rodaje_de_las_películas_de_tarkovski_16732)

<sup>122</sup> Mengs, *Stalker de Andrei Tarkovski*, 17

producción tras haberse deteriorado la relación con el director<sup>123</sup>. Durante el tiempo que se frenó el rodaje, Tarkovsky hizo que los Strugatski rehiciesen el guion. Finalmente, con un nuevo equipo y escrito, reiniciaron la grabación<sup>124</sup>. Una de las situaciones más sonadas del rodaje fue la exposición a los residuos tóxicos que vertía una planta química al río Jägala. Muchas personas, incluido el diseñador de sonido Vladimir Sharun, creen que la razón por la que Tarkovsky, su esposa y el actor Anatoli Solonitsyn murieron del mismo cáncer fue por la exposición a dichos restos<sup>125</sup>.

### 2.2.3. Recepción y repercusión

La película no fue bien recibida en su país. La crítica de los oficiales de la Goskino, comité oficial de la cinematografía soviética, dijo que el filme era muy lento y debía ser más dinámico, a lo que el director contestó, con sarcasmo, que debía ser pausada y profunda al inicio para dar tiempo a que los espectadores que se habían equivocado de sala se fuesen<sup>126</sup>. A pesar de todo, pudo lograr algunos reconocimientos como el Premio del Jurado Ecuménico de Cannes o una mención especial en el Festival de Fantasporto. Es realmente el ejemplo magnánimo de obra de culto que, tras un fracaso inicial fomentado por las autoridades rusas, supo perdurar en el tiempo y en la memoria de una gran cantidad de personas. Actualmente se encuentra en el puesto 29 del top “The 100 Greatest Films of All Time”<sup>127</sup> del *BFI* y en la posición 49 de “The 100 greatest foreign-language films”<sup>128</sup> de la *BBC*. La influencia y atracción por la “Zona” se difundió por todo el mundo, desde los que se imbuyeron del misticismo poético de la película (Jim Jarmusch, Kenzaburo Oe, Geoff Dyer, Lars Von Trier, etc) hasta los que, potenciados por el posterior accidente de Chernobyl, tomaron la “Zona” como un elemento en sus obras y lo conjugaron con la realidad, como el videojuego *S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl*.

---

<sup>123</sup> “Stalker/Сталкер. Interview met Rashit Safiullin (Nederlandse Subt)”, vídeo de YouTube, extraído de una entrevista incluida en el DVD ruso de *Stalker*, publicado por “PeterShop.com – Russian Movie”, [https://www.youtube.com/watch?v=bFy2btGvutg&ab\\_channel=PeterShop.com-RussianMovie](https://www.youtube.com/watch?v=bFy2btGvutg&ab_channel=PeterShop.com-RussianMovie)

<sup>124</sup> Mengs, *Stalker de Andrei Tarkovski*, 18-19

<sup>125</sup> Patrick Gamble, “Stalker: in search of Tarkovsky’s Soviet sci-fi locations”, en *BFI*, 7 de mayo de 2019, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/andrei-tarkovsky-stalker-locations>

<sup>126</sup> Jo Livingstone, “Why *Stalker* is the Film We Need Now”, en *The New Republic*, 2 de junio de 2017, <https://newrepublic.com/article/143045/stalker-film-need-now>

<sup>127</sup> Sight and Sound contributors, “The 100 Greatest Films of All Time”, en *BFI*, 8 de septiembre de 2020 (actualizada), <https://www2.bfi.org.uk/greatest-films-all-time>

<sup>128</sup> BBC Culture, “The 100 greatest foreign-language films”, en *BBC*, 2018, <https://www.bbc.com/culture/article/20181029-the-100-greatest-foreign-language-films>



### 3. Análisis audiovisual por secuencias

#### 3.1. Acto I

*“Este es el sitio más silencioso del mundo”*

##### Secuencia 1

En una pequeña tasca decrepita, de paredes afectadas por el paso del tiempo y la humedad, el dueño del bar realiza los preparativos para el día. Entra en escena un hombre vestido con un gabán negro y con una mochila de la mano que, curioso ante el local y sus afueras, pide una bebida. Es un extraño en el lugar y parece estar esperando a alguien. Este personaje es el que posteriormente conoceremos como el Profesor. Mientras sucede la acción, los títulos de crédito pasan por la pantalla. Finalmente hay un fundido a negro seguido de un letrero móvil que explica, brevemente, el origen de la “Zona”.

Toda la acción se desarrolla en un único plano-secuencia con cámara fija. La fotografía se encuentra en una gama de tonos sepia que ayudan a dar una sensación entre pictórica y sucia de la imagen. Lo más interesante es el punto de vista de la cámara y su empleo. Esta se ubica en la puerta del local, lo que provoca, en una primera instancia, un cierto alejamiento de la acción. Pero la entrada del Profesor se realiza desde nuestro punto de vista, dando la impresión de que forma parte del público. Finalmente, cuando el personaje mira a la puerta esperando a sus compañeros se percibe como una mirada directa al espectador.



*Ilustración 3. Fotograma.*

Lo primero que se escucha es el viento. Al momento aparece el tema principal de la película, conocido en algunos sitios bajo el nombre de “Meditación”. El aire se funde dentro de la atmósfera etérea de la música. No se escucha ningún ruido proveniente del escenario. Solo una gota de agua complementa el rótulo del título de la película.



señalar que estas variaciones no se encuentran en todas las versiones del filme (por ejemplo, en la restauración que se realizó en 2017).

Todo este pasaje sonoro funciona de forma anempática y distanciada de la realidad de la imagen que muestra. Además, la música y sus ruidos incorporados son completamente extradiegéticos y fagocitan el sonido diegético del viento.

## Secuencia 2

Se aprecia el umbral a un dormitorio familiar con una cama en la que duermen la madre, la hija y el padre. Es un ambiente húmedo y empobrecido, cercano a la vía de tren. El hombre se despierta con el ruido de la locomotora, al igual que su esposa. El primero se levanta y se viste silenciosamente. Cuando sale de la habitación la mujer se incorpora. En lo que él se prepara para salir, ella le recrimina que está rompiendo su promesa de no regresar a la “Zona”. Él es el Stalker. La discusión despierta a la pequeña y, cuando se marcha el marido, la esposa maldice y se estremece en el suelo presa del dolor emocional.

La secuencia sigue con una estética cimentada en un sepia pictórico y reminiscente del antiguo cine expresionista. La cámara nos sitúa ante la puerta de la habitación desvencijada donde dormita la familia. La imagen flota en el espacio al realizar un travelling frontal que incursiona dentro del dormitorio. Situada en un plano fijo y general desde el interior de la sala, se corta a un primer plano de la mesita de noche, donde se aprecia un vaso de agua, una manzana y medicamentos. Realiza un travelling de derecha a izquierda hasta el rostro del Stalker para regresar hacia la derecha, al inicio. Prosigue con el mismo plano general del dormitorio y se mantiene fijo salvo dos ligeros paneos que siguen al actor y un movimiento hacia atrás al final de la escena.



*Ilustración 5. Fotograma.*

Antes de proseguir con la descripción de los planos posteriores, quiero detenerme en lo observado. La primera toma de la secuencia es un ejemplo más de ese ambiente

espectral creado por la cámara en la que el espectador se convierte en un personaje observador. Este sentimiento se potencia en la “Zona”, especialmente al final del primer acto. Es muy notable el travelling lateral de ida y vuelta en la cama familiar. El empleo de este movimiento funciona como un símil del viaje a la zona y su consecuente retorno. Pero toda partida regresa cambiada, y en el travelling hay ligeros cambios (del sueño al despertar). Por ello, es una metáfora contenida del camino del filme.

La siguiente escena inicia con un plano fijo general de lo que podríamos llamar cocina. Se enciende la luz y hay un corte a un plano medio corto de la mujer, que incrimina a su esposo. Aquí se emplea una fórmula rupturista con la famosa regla hollywoodiense de los 180°. La esposa mira fijamente a cámara y, mientras recrimina al Stalker, pareciera que sus palabras se dirigen hacia nosotros, los espectadores. Pero cuando esta se sitúa en primer plano, su mirada se desvía y tenemos un contraplano del hombre cepillándose y cuya única respuesta es que deje de gritar para no despertar a la niña, Monkey. La conversación prosigue en un plano medio corto con ambos personajes. Tras un contraplano en el que el marido se marcha y se aprecia, de fondo, que la hija se ha despertado, se corta a un primer plano de la esposa que maldice mientras observa a cámara. Contraplano con un movimiento de cámara al hombro que sigue al Stalker y cierre de la secuencia con un acercamiento desde el plano entero al primer plano de la mujer que yace sufriendo en el suelo.

El viento vuelve a protagonizar el espacio sonoro acompañado del eco de ligeras gotas de agua, posiblemente goteras, y el crujir de la madera. El agua es un elemento protagónico en el paisaje sonoro del cine de Tarkovsky, especialmente en *Stalker*, pero, en este momento, sucede más como un elemento ambiental y diegético, pues, como se puede observar, el suelo de la habitación está repleto de pequeños charcos, las paredes están desconchadas por la humedad y la madera abierta. De repente, como algo fantasmagórico, suena el silbato de un tren lejano y la sirena de un barco. Tras unos segundos el sonido se repite más fuerte. Empieza a temblar la casa, la locomotora se acerca y el pasar del vehículo se hace cada vez más presente hasta que domina todo el espacio sonoro con su estruendo, sus pitidos y música. “La Marsellesa” hace acto de presencia, brevemente, en el paisaje sonoro y, tras ella, el repiqueteo de las ruedas del ferrocarril se torna extraño. El ruido es ralentizado y se le añade eco. Tan pronto como apareció el tren, se esfumó. Regresamos al sonido ambiente.



El aire, el agua y el crujido funcionan como sonido ambiental, diegético y contextual de la escena. Es un complemento de la imagen. En parte el tren funciona como información de algo que existe fuera de campo, es acusmático. Pero esa breve incursión de la música es intrigante, ya que es, además, un recurso sonoro que se repite cuatro veces en el filme. Hay cuatro formas de apreciar dicha música. La primera es de un uso poético que simula esa música que parece emerger de los ruidos. Es una imagen poética, una metáfora sonora. “La Marsellesa” es una pieza mundialmente conocida y es fácil para cualquiera introducirla como la música que surge del traqueteo del tren. Y, de ahí, se puede tomar otra interpretación. Los gloriosos himnos que presenta la película, cantos de liberación, se oponen a la imagen de pobreza y miseria presentada en pantalla. Es una exposición anempática de la música frente a la imagen. Por otro lado, los extractos musicales circulan junto al tren, lo que puede ser sinónimo de una catarsis gracias al viaje. La cuarta concepción es que el uso de esta música se relacione con la fe y la espiritualidad ya que las cuatro veces que aparece la imagen muestra personajes (o lugares) que están ligados a lo místico como el Stalker, su mujer, la “habitación” o Monkey. En cuanto a lo técnico, la música aquí funciona de forma anempática, pero deja un margen de duda en cuanto a la diégesis. ¿Surge la música del tren o surge del director? Lo más poético de este empleo del sonido es dejar al espectador con esa pregunta.

El sonido ambiente es interrumpido ahora por los ligeros ruidos que realiza el Stalker al levantarse. Estos son diegéticos y causales al corresponder a una acción dentro de campo. El agua corriendo del grifo posee un fuerte carácter dramático al ser algo común pero que, al sonar sin cesar en una situación de confrontación, acrecienta los sentimientos de los personajes gracias al efecto anempático. Ante el llanto de la mujer, desconsolada en el húmedo suelo de madera, suena de nuevo el tren. Como antes, el ruido trae consigo música, en este caso la obertura de *Tannhäuser* de Wagner. Además de ese efecto anempático y surrealista de la música, se puede ligar la elección de la obra (por su relación con la diosa Venus) con el ligero erotismo de la imagen. La música es cortada por la fuerte bocina de un barco, sonido que, si bien puede ser contextual, pues hay un puerto en la siguiente secuencia, por su empleo casi irreal se convierte en algo extradiegético, alarmante y empático con el llanto de la mujer.

### Secuencia 3

Se da la reunión de los tres personajes principales. Primero, el Stalker se reúne con el Escritor, que se encuentra flirteando con una mujer de clase en el muelle. Después de que el guía espante a la mujer, entran al bar donde está el Profesor esperando. Esta parte de la película funciona como presentación de los personajes.

Con un travelling lateral se resuelve el cruce del Stalker a través de las vías. Cuando frena, se realiza un contraplano a donde observa el guía y, en un primer plano que se abre poco a poco, aparecen la dama y el literato mientras este último suelta su discurso sobre el aburrimiento que le provoca el mundo. En esta escena hay tres elementos visuales que otorgan información interesante. Las imágenes de trenes y barcos completan visualmente el contexto sonoro otorgado en la secuencia anterior. La mujer y su coche sirven como un elemento contrastante con toda la decrepitud del lugar. Sirve para mostrar que el Escritor procede de una condición social más alta o que, por lo menos, se codea con dicha clase.

Para resolver la escena de la taberna se emplean tres planos: uno general en la puerta al entrar el Stalker y el Escritor, otro general que se acerca según avanza la conversación y sirve para representar la acción dentro del bar y otra vez el plano del inicio para mostrar la salida de los tres personajes. Lo más interesante es el paralelismo visual formado por Tarkovsky con la obra de Andréi Rublev *La Trinidad*. Esta pintura representa la anunciación de los tres ángeles a Abraham y representan, de izquierda a derecha, al Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. En vez de mostrar la armonía, Tarkovsky enfrenta a cada uno de los personajes. La unidad de los tres ángeles crearía el equilibrio, pero dicha unión está rota. Este paralelismo se hace aún más notable en el inicio del tercer acto.



*Ilustraciones 6 y 7. A la izquierda el fotograma de la película. A la derecha, la pintura de Rublev.*

En cuanto al sonido, esta secuencia aporta poca información sonora más allá de la contextual y la correspondiente a una acción en particular. Los cambios más notables es que el viento ha amainado y ha aparecido el canto de los pájaros en el ambiente.

#### **Secuencia 4**

Los tres personajes principales comienzan la huida del pueblo para llegar a la “Zona”. Su plan inicia al tomar el todoterreno descapotable del Profesor bajo el volante del Stalker. La idea es cruzar la valla cuando abran las puertas al tren de suministros. El problema es que toda la zona se encuentra vigilada por policías y militares que no dudarán en disparar al menor contacto visual. Tras cruzar la primera puerta esperan escondidos en una especie de fábrica en ruinas. Una vez el tren ha llegado al puesto avanzado, los viajeros cruzan. Estos son disparados y buscados hasta que llegan a una vagoneta motorizada que los llevará a la “Zona”. El viaje ha iniciado.

Narrativamente, esta secuencia cuenta con cuatro partes diferenciadas. La primera es toda la huida hasta cruzar la primera valla, la segunda es la escena del escondite, la tercera es el cruce del puesto avanzado y la búsqueda de la vagoneta y la final es el viaje a la “Zona”. Siguiendo con la tónica monocromática, la cámara posee un mayor movimiento y dinamismo con un incremento de los travellings y paneos empleados, especialmente en la primera parte de la secuencia. El montaje se agiliza en relación con lo visto con anterioridad; incluso hay un empleo ocasional del zoom. En la escena final

de la secuencia predomina el primer plano selectivo (es decir, con distorsión del fondo) de las cabezas ladeadas o, en su defecto, de las nuca de los protagonistas. Así, la transmisión de los sentimientos de los personajes se completa con la música.

Los ruidos empleados durante la secuencia responden más al carácter ambiental o de acción. Son, entonces, diegéticos y empáticos. Es destacable el uso del eco electrónico que se aprecia en pasos, cristales o piedras. Este crea una sensación de irrealidad y de artificialidad en el paisaje sonoro. Hay otro elemento auditivo que aparece, el cuervo. En ningún momento de las primeras secuencias se ha escuchado otro ser vivo que no sea un



*Ilustración 8. Fotograma.*

humano, lo que refleja la cercanía de la “Zona”. Hay un cambio curioso en cuanto al sonido emitido por la vagoneta, pues inicia con el ruido del motor y continua con el del pasar sobre los raíles. Esto crea, junto a la música, una suspensión de la realidad.

La música electrónica aparece en la última escena. Con un carácter lento y ambiental invita a la observación y al adentramiento en la psique de los tres personajes. Posee dos líneas, una de notas tenidas con el sintetizador y otra que se traduce como una especie de ruido electrónico que rebota y se comunica directamente con el pasar de la locomotora. Este es un empleo interesante, pues gracias a ese diálogo música-ruido, la pieza pasa a incorporarse en un limbo entre ambos mundos. El crescendo en intensidad con el agregado de golpes de tono grave marca el alejamiento de la civilización y el acercamiento a la “Zona”. Es, sin duda, una ilustración musical de un paisaje extraterrestre. Toda esta pieza es extradiegética y anempática, pues los agregados significativos los completa el espectador.

## **Secuencia 5**

La llegada a la “Zona” es acompañada por la aparición del color. Un profundo verde inunda los campos envueltos de niebla y restos del pasado. Mientras el Profesor hace los preparativos, el Stalker va a reencontrarse con su amada “Zona”. Tras poner en marcha la vagoneta para que regrese a la ciudad, emprenden el camino.

El movimiento de la cámara es paralelo al de la vagoneta. Cuando esta frena, realiza un paneo a la derecha para realizar una panorámica del lugar. La imagen se suele realizar en planos generales con algún plano medio o primer plano. Lo más interesante, fotográficamente, es la dualidad creada entre la naturaleza exuberante y lo artificial en deterioro, especialmente esos postes en forma de cruz. Con un *tilt up* se muestra, entre matorrales llenos de telarañas, la casa donde se encuentra la “habitación”. Posteriormente, la cámara se acerca al Stalker mientras se reencuentra con la “Zona” en su especie de trance.

Aparecen los primeros trazos sonoros del ambiente del lugar. Se escucha, de fondo, el correr de las aguas del río y el ruido de animales como insectos o pájaros. Entre todo ese paisaje sonoro destaca un aullido lejano que antecede a la aparición posterior de un perro negro. Todo este ambiente es diegético. Seguidamente suena el tema “Meditación” mientras se muestra el edificio de la “Zona”. En esa toma se escucha además el sonido de los pasos del Stalker fuera de campo (son del personaje pues tienen continuidad en el siguiente plano). La música resulta empática al mostrar al guía en conexión con el lugar de una forma casi meditativa. Cesa la música y prosigue el ruido ambiental con la adición del croar de las ranas.

## Secuencia 6

Esta secuencia supone el inicio del camino a través de la “Zona”. En medio de la naturaleza hay vestigios del pasado: tanques decrépitos, postes caídos, coches oxidados, etc. El guía marca el camino al lanzar tuercas atadas a con trozos de tela, pues la “Zona” es cambiante y está repleta de trampas mortales. Tras una discusión originada por el trasteo del Escritor, su frívola actitud y su tendencia a beber, este decide separarse de sus compañeros e ir en línea recta a la “habitación”, pero algo se lo impedirá. A su regreso, el Stalker les explica las complejidades de la “Zona”, lo que despierta algo de temor en el Profesor que, tras cierta reticencia, decide que deben continuar el camino.

Continuando con esa fotografía a color dominada por el verde de la hierba y el blanco de la niebla, la cámara se mueve en planos, normalmente, generales (e incluso algún gran plano general). Lo más especial de esta secuencia, en cuanto a lo fotográfico, son dos planos subjetivos. Siguiendo a ras del suelo la cámara se mueve hasta el interior de un viejo coche que enmarca a los tres viajeros. El Escritor resquebraja la cuarta pared

al mirar fijamente al interior del auto. La segunda escena con una dirección realmente interesante es cuando el susodicho personaje decide ir directamente a la “habitación”. La cámara nos sitúa en un primer plano de su nuca hasta que, tras un corte, nos sitúa en frente, desde el punto de vista de la “habitación”. De allí surge una voz, pero sin existir un aparente emisor.

El ambiente sonoro está dominado por sonidos diegéticos de animales (ranas, pájaros e insectos), el aire sobre la hierba o el agua corriendo del río. En la primera escena con vista subjetiva hay un elemento auditivo realmente interesante. Se escuchan los pasos y el movimiento de la hierba mientras la cámara avanza. Esto se podría tomar como el ruido realizado por los tres personajes, pero el sonido coincide con los movimientos de la hierba bajo la lente (además de escucharse realmente cercano en la mezcla sonora). Pareciera ser diegético, pero si lo es, ¿por qué nadie se da cuenta de la existencia de otra persona o ser vivo? Una vez situada la imagen en el interior del coche, el Escritor mira a cámara y dice “¿Esa gente se quedó así aquí?”. Pareciera que interpela al espectador y potencia esa construcción de un cuarto personaje a través de la imagen y el sonido. Al final de la escena se empieza a levantar el viento, lo que conecta con la segunda escena con cámara subjetiva. Además, entre el sonido de la naturaleza parece introducirse un ligero tono de sintetizador como una parte más de ese ambiente, como una especie de sonido extraterrestre.

El ruido emitido por el Escritor, especialmente su respiración y movimientos, se ralentiza en la escena en la que se separa del grupo, concretamente en el primer plano de su espalda, mientras el sonido ambiente se mantiene igual. Esto amplifica el sentimiento de temor del Escritor frente a la “Zona” debido al desligamiento que hay entre ambos campos sonoros. Con un contraplano la cámara se sitúa en el interior de la “habitación”, se levanta un fuerte vendaval y se oye un batir de alas. Se escucha una cuarta voz que dicta: “¡Deténgase! ¡No se mueva!”.



Ilustración 9. Fotograma en el que la cámara se sitúa dentro de la "habitación".

La imagen retrocede al interior del lugar e inicia el tema “Meditación”. Atrás, el Stalker y el Profesor se preguntan si el otro ha dado la orden de detenerlo, pero nadie lo hizo. La

brillantez en el empleo del sonido en conjunción con la imagen crea preguntas sustentadas en la ambigüedad: ¿se ha dado voz al espectador o se le ha otorgado a la “Zona”? ¿O puede, incluso, que a ambos? Lo más determinante es observar como una dirección magistral es capaz de crear un personaje con los recursos audiovisuales y sin necesidad de su aparición en pantalla. En todo momento el filme parece ser un viaje de cuatro, pero en ese preciso instante en el que surgen palabras de la nada, se incrementa la duda y surge lo poético. Además, la voz es un sonido claramente diegético, pues es oído por el resto del grupo. Finalmente, la música suena como respuesta a esa especie de milagro de la “Zona”. Se silencia durante unos segundos y retorna mientras el guía explica las complejidades del lugar. Es empática con la situación mística narrada por el Stalker y con la situación milagrosa de la voz que parte de la nada, pero resulta claramente anempática con el miedo que sienten los personajes tras el suceso.

## **3.2. Acto II**

*“Sus secretos y deseos más íntimos se harán realidad aquí. Sus deseos más sinceros nacen del sufrimiento. Sobran las palabras. Deben concentrarse y tratar de recordar sus vidas. Cuando una persona piensa en el pasado se vuelve más benevolente. Y lo más importante... ¡Tienen que creer!”*

### **Secuencia 7**

Tras una breve pausa, el grupo avanza, pero el Profesor deja atrás su mochila. Este decide hacer caso omiso al guía y regresar a por ella mientras los otros dos avanzan. La secuencia termina cuando, tras un gran rodeo por el “túnel seco” que sirve para ver el carácter cambiante de la “Zona”, regresan al punto de partida y hallan al Profesor mientras merienda tranquilamente.

La secuencia inicia con una breve toma del Stalker, que camina a través del bosque. Se inserta el título de “Segunda Parte”. Es notorio que esta toma es una de las que se revelaron indebidamente, pues está ligeramente subexpuesta. Con un paneo inicia con un primer plano que cambia a general. La siguiente escena inicia con una toma fija que enmarca al guía con las paredes del ruinoso edificio. Hay un contraplano al lugar

donde descansan el Profesor y el Escritor. Aquí se da una ruptura ante una de las imágenes más abstractas del filme, el fondo de un pozo espumoso el cual parece formar una especie de luna de plata. El negro y el plateado ocupan la pantalla con un gran contraste que se balancea por el acuoso medio que forma los colores. Esta serie de fotogramas crea una suspensión de la



Ilustración 10. Inicio de la secuencia.

realidad, un corte del tiempo, que sirve para dotar de mayor poética a las palabras que preceden a la cita del *Lao Tse King*<sup>130</sup> (que se acompaña con el avance del Stalker entre las ruinas en travelling y plano medio/americano). Esta escena concluye con un plano general en el interior de una tubería donde el marco creado por la estructura y el fuerte contraste sirven para encerrar a los personajes en el espacio. Es interesante hablar del travelling inicial en el “túnel seco”. Con el movimiento de cámara, la iluminación, los detalles en la imagen y la mezcla de sonido se crea esa sensación de lugar cambiante que es la “Zona”. Al inicio de la toma se observa, de fondo, el emplazamiento con las bolsas donde descansaron el Escritor y el Profesor. Pero antes no había esas grandes corrientes de agua que protagonizan la imagen. El avance, tras el túnel seco, se realiza gracias al desplazamiento de la cámara sobre diversos detalles del entorno con la omisión de los personajes. La secuencia concluye en el punto de inicio.



Ilustración 11. Avance en el “túnel seco”.

Entre los graznidos, el canto del cuco, el riachuelo y el viento resuena, de forma extradiegética, la gota de agua junto al título de la película. Al inicio de esta secuencia, tras el plano anunciador de la segunda parte, escuchamos el ruido ambiente típico, pero con la incursión intensificada del goteo del agua entre las ruinas de la “Zona” que tanto anuncia el título. A partir de este momento sonará continuamente durante la mayor parte del viaje, con cierto margen de ambigüedad sobre su diégesis. Se inicia así la creación de una huella sonora relacionada con el entorno

<sup>130</sup> Mengers, *Stalker de Andrei Tarkovski*, 130



de la “Zona”. El ruido de un objeto, presumiblemente una piedra, al caer en el líquido del pozo da paso al monólogo del Stalker, que es acompañado por el movimiento del agua, las gotas y una ligera y casi oculta música electrónica que queda como un sonido de fondo. La voz en off junto al ruido y sintetizador crean una atmósfera suspendida en un mundo abstracto. Todo, salvo el agua, es extradiegético y, posiblemente, pertenezca más al ser interno del Stalker que al mundo externo. Pero la música tiene algo más que agregar, pues esta parece un canto litúrgico extraño y lejano, extraterrestre. Esto relaciona el elemento de la fe, aunque Tarkovsky la entendía de una forma no estrictamente religiosa, con el suceso que originó la “Zona”. Musicalmente, es una masa sonora continua sin metro, de carácter microtonal y con una dinámica en *pianissimo*. Sin una estructura aparente, se forma por el avance sonoro y la adición de pequeños matices tímbricos. El rugir de las cascadas de agua ocupa la mayor parte del paisaje sonoro en el “túnel seco” según avanza la cámara. También se presencian aquí varias lámparas que cuelgan con su respectivo chirrido metálico, cuyo ruido se incluyó en el inicio de la película. El sonido aquí es claramente diegético y empático, pues corresponde a una realidad observable. La falta de pasos en la mezcla sonora, junto al desplazamiento de cámara y la mirada extrañada de los protagonistas, dan la impresión de que lo que se ha movido es el escenario, sentimiento que se incrementa



Ilustración 12. Final de la secuencia.

con la observación de ese lugar antes visitado. El sonido artificial vuelve a ser participe para la creación de una especie de roca ardiente en medio del agua. En esta escena el sonido se mueve entre lo ruidoso de las cascadas y la piedra hasta la tranquilidad del correr tranquilo del agua sobre las baldosas. La voz y los pasos de los dos personajes, fuera de campo, se escuchan con ese peculiar eco electrónico. Al llegar donde el Profesor, el ruido diegético de la escena anterior pasa a ser extradiegético. Se escucha el agua, pero no los elementos que aparecen en pantalla como el crepitar del fuego. Esto sirve para incrementar el efecto que tiene la “Zona” sobre los personajes. Cuando estos se dan cuenta de lo sucedido emergen los sonidos diegéticos. Aparecen de fondo ruidos extraños y electrónicos que hablan de la amenaza que supone el lugar. Como punto culminante de la disonancia entre lo auditivo y lo visual, cuando el Profesor apaga la hoguera el sonido que se escucha es el del agua y, tras girarse, el fuego emerge de nuevo.

## Secuencia 8

Es parte gira en torno al descanso de los tres personajes que, entre la vigilia y el sueño, empiezan a debatir (especialmente el Escritor que es respondido con breves desaprobaciones del Profesor). En este estado surge el sueño del Stalker, con ciertas interrupciones por parte del literato. En la primera parte del sueño se observa como un perro negro se sienta, plácidamente, con el protagonista, el cual está tendido en medio del agua. En el segundo, mientras la voz en off de la hija recita el pasaje de la *Biblia* “Apocalipsis VI, 12-17”<sup>131</sup>, la cámara navega entre una corriente de objetos ahogados. Cuando despierta, el guía recita los versículos de “Lucas XXIV, 13-18”<sup>132</sup> y realiza una reflexión sobre la música como ejemplo de algo antinatural que nos llena de emoción, algo que conjuga la razón y el sentimiento.

La secuencia se mueve entre la imagen a color y en sepia. Lo monocromático representará el mundo onírico. Abundan los primeros planos con movimiento de cámara, como si esta navegase lentamente entre las cabezas de los personajes. También están presentes los planos generales (por ejemplo, cuando el perro se sienta junto al Stalker o en la muestra de la tormenta). La primera parte del sueño, donde el perro se tumba al lado de un protagonista aislado y rodeado de agua ha despertado una gran cantidad de análisis por medio de la vía simbólica,



Ilustración 13. Fotograma de la primera parte del sueño.

lo cual es erróneo ya que Tarkovsky rechaza el simbolismo. Más allá de interpretaciones sobre el perro negro como la de Jaume Cardona (lo relaciona simbólicamente con el psicopompo<sup>133</sup>), el sueño antecede la aparición del perro, como hizo antes el sonido, y su unión al personaje como un fiel apoyo, pues Tarkovsky siempre representó a este animal como un ser leal (véase *Nostalghia* o las fotografías Polaroid del director).

<sup>131</sup> Mengers, *Stalker de Andrei Tarkovski*, 129-130

<sup>132</sup> Mengers, *Stalker de Andrei Tarkovski*, 130

<sup>133</sup> Jaume Cardona, “STALKER (Andrej Tarkovsky, 1979) – PARTE II -: Sobre la naturaleza del camino y del deseo.”, *Cine y psicología* (blog), 18 de junio de 2014, <http://www.cineypsicologia.com/2014/06/stalker-andrej-tarkovsky-1979-parte-ii.html>

La escena más interesante a nivel visual es la segunda parte del sueño. Tras la imagen de las borbotantes arenas bajo el vendaval, se observa un plano medio del Stalker entre dormido y en vigilia. Inicia la escena de sueño, en sepia, con un travelling en primer plano ascendente (desde el punto de vista de la pantalla). Se pueden diferenciar varios objetos como una jeringa, un plato, el grabado de “Los tres árboles” de Rembrandt, peces, monedas, cucharas, una pistola, la pintura de “San Juan Bautista” de los hermanos Jan van Eyck y Hubert van Eyck, etc. Finalmente, la cámara regresa a la mano del guía.



*Ilustración 14. Polaroid de Tarkovsky.*

El sueño funciona en dos sentidos: como un reflejo del Stalker y como una muestra del precipicio apocalíptico de una sociedad que ha perdido el sentido de lo espiritual. Los primeros elementos que se observan perdidos en el agua corresponden a ciertos objetos observados en la casa del personaje como lo es la jeringuilla o el plato. Después se observan diversos elementos contrapuestos bajo las palabras del Apocalipsis. Esto señala esa decadencia por la falta de creencia en algo, en uno mismo y en la humanidad. La imagen de San Juan Bautista no es baladí. Este, según relata la Biblia, era un guía espiritual testigo de la luz. La imagen contrarrestada a lo material como el dinero o las armas habla de la salvación por medio de la espiritualidad, pero también crea un paralelismo con el protagonista de la cinta, el cual es un guía espiritual en medio del Apocalipsis. El agua, por su parte, suele representar el flujo del tiempo. Al estar inmóvil, habla del estancamiento de la humanidad. La mano del Stalker conecta el sueño con el despertar al mostrar la posición dentro del mundo onírico y regresar a la postura real. Finalmente, aparece, en color, el perro negro.

Tras el despertar, los ojos del Stalker miran hacia arriba y conectan con los del espectador que se coloca, en este caso, en una posición de dios con un primer plano cenital. Se incorpora y la cámara sigue al sujeto con un tilt up. Mientras el personaje recita los versículos de “Lucas XXIV” la imagen recorre a los otros dos que yacen dormidos. Cuando habla de la música, la fotografía se centra, con un movimiento ligero de desplazamiento, en mostrar el paisaje natural del río para concluir con la imagen conjunta del Profesor y el Escritor. Todo ello se centra en unir lo que representa cada uno de los dos personajes: razón y sentimiento, ciencia y arte.

El ruido ambiental al inicio de la secuencia es similar al de la anterior: cuervos, gotas de agua, viento y el oscuro sintetizador. El rugir de la cascada pronto interfiere en el paisaje. Hasta este punto, todo es diegético en apariencia (incluyendo el sintetizador como algo propio de la “Zona”) salvo el goteo. El tema principal inicia ante la primera imagen en sepia. La música y el leve flujo del agua toman el protagonismo y, poco a poco, el resto de sonidos se pierden y solo queda la pieza de Artemiev, el agua y la verborrea incesante del Escritor. Cuando este despierta al Stalker, el ruido ambiental retorna a su lugar. La música desaparece e inicia la segunda parte de la secuencia.

Tras el plano del viento sobre la arena, con su correspondiente ruido diegético, se retorna al Stalker. La mayor parte del paisaje sonoro desaparece y prevalece, por encima, el sonido de las gotas de agua. Este es extradiegético (pues suena como en un lugar interior, pero están en el exterior) y su amplificación de volumen ayuda a preparar el ambiente onírico y meditativo. La voz en off de la niña aparece en suaves susurros. Notas de sintetizador se intercalan entre el viento y el agua. Tras una risa final modulada con eco artificial, inicia la música. Hay una mezcla entre empatía y anempatía en su uso. Es empática en tanto a la situación onírica, meditativa y de tinte espiritual, pero es anempática en cuanto a las imágenes de los objetos adentrados en el agua estancada. El sonido queda prendado de lo extradiegético de la música y el ruido de las gotas de agua. El fin del sueño disuelve la música. El silencio, las gotas de agua y la voz suspirada del protagonista ocupan el paisaje sonoro. El despertar de los otros dos coincide con el agregado de los ruidos naturales de ambiente tales como el croar de la rana o el canto del cuco. Cuando da inicio el monólogo sobre el arte, suena suavemente un sintetizador. Justo después de pronunciar la palabra música se detiene, como una especie de contraposición entre lo musical y las palabras sobre ello. Finaliza con el sonido ambiente de la “Zona”.

## **Secuencia 9**

Esta sección narra el paso por el túnel conocido como “la trituradora” (por ser el lugar más peligroso de la “Zona” y, a la vez, única vía a la “habitación”) y la trampa de la habitación de las dunas, la tan mítica sala que, prácticamente, dio imagen a la película. Para decidir quién pasará primero por el pasaje, el Stalker toma dos cerillas y quien saque la larga cruzará el lugar. El Escritor es el desafortunado en tener que liderar el grupo, lo que alimenta sus miedos y le conduce a la trampa de la siguiente sala.

La imagen fuertemente contrastada y repleta de sombras, especialmente del primer acto, culmina dentro del túnel. En la dirección de la escena se emplean desplazamientos y contraplanos entre el Escritor y los otros dos personajes que sirven para dotar de una gran tensión al alargar el tiempo que dura el paso por la “trituradora”. Se juega especialmente con las tomas generales que oprimen a los protagonistas en el ambiente y con los primeros planos del literato que muestran su temor ante el lugar.

En la sala de las dunas la imagen se ralentiza mientras cae la tuerca del Stalker, momento en el que se produce un gran destello y aparecen dos rapaces que vuelan por la habitación para esfumarse en el aire. Cuando el Escritor se reincorpora tira una piedra a un pozo y realiza un monólogo mientras la cámara, lentamente, pasa del plano general al plano medio corto y el emisor queda hablando a cámara, al espectador. La última toma de la secuencia mezcla el plano general con el primer plano y concluye con un ligero desplazamiento de cámara hacia abajo.

El Stalker llama a la “Zona” el lugar más silencioso del mundo, pero esto refiere más a la tranquilidad otorgada por la falta del factor humano. En cambio, “la trituradora” es un lugar silencioso y amenazante por su mutismo artificial. La supresión de la huella sonora de la “Zona”, las gotas de agua, crea una atmósfera de pura tensión. Solo el chirrido metálico de la pesada puerta, un ligero viento y



*Ilustración 15. Fotograma de la "tritadora".*

las voces del grupo se cuelan en ese silencio. Según avanza el Escritor, con pasos reverberados por las paredes del pasaje, aparecen ligeros chorros de agua que se nacen del exterior mientras la respiración nerviosa del personaje protagoniza el paisaje sonoro. Al llegar al final, la voz se duplica con múltiples ecos que añaden cierta soledad al Escritor y el sonido del líquido que cae a la tubería, como si fuese lluvia, se amplifica. En un lugar donde el ruido no corresponde a la imagen, que es extradiegético, la aparición de un entorno silente con sonido puramente diegético oprime a los personajes y al espectador. La “tritadora” realiza su función gracias a la opresión emocional que ejerce sobre sus caminantes y esta se efectúa con las sombras y su equivalente sonoro, el silencio. Tras

desaparecer el Escritor en pantalla, el sonido diegético de la “tritadora” se diluye y regresa el sonido de las gotas de agua. Vuelve a aparecer la huella sonora.

En la estancia repleta de arena, tras un golpe seco de la tuerca, aparece el tema principal de la película. El sintetizador realiza un paralelismo sonoro al destello de la imagen. De pronto surgen las aves que, tan rápido aparecen, se disuelven en el aire. El batir de sus alas nos transporta al inicio del viaje dentro de la “Zona”, cuando el Escritor decidió ir por su cuenta directamente a la “habitación” y halló una voz, el viento y el vuelo de un ave. Mientras la música representa uno de los milagros, y a su vez trampas, de la “Zona”, las rapaces indican que el viaje está cerca de su conclusión. La música cesa cuando el Escritor se levanta. Pero hay otro elemento sonoro y visual interesante en esta escena que precede al monólogo del personaje. Este arroja una roca al pozo que tiene a su lado, pero el sonido tarda en llegar y, cuando lo hace, lo que surge parece más una música extraterrestre. Ciertamente parece existir una conexión entre esta escena y el plano del interior de un pozo en la séptima secuencia, ya que, además de verse caer un objeto al interior del pozo, este resuena con sintetizadores que parecen una mezcla entre canto extraterrestre y ruido metálico.

## Secuencia 10

Tras salir de la habitación, el Stalker declara que el Escritor es, seguramente, una buena persona, y habla de lo horrible de la “tritadora” en la cual murió el hermano de Porcupine (maestro del protagonista). Tras ello, cita un poema de Arseni Tarkovsky<sup>134</sup> como si fuese de aquel hombre que falleció en el túnel. El Escritor se enfada y declara que todo fue una trampa y que lo llevó directo ante el peligro, ante lo que el guía responde que era la única forma pues la “Zona” le había dejado cruzar antes. A todo esto, aparece el perro junto a ellos. De pronto, un teléfono suena a pesar de que se encuentran en un edificio en ruinas. El Profesor decide llamar para informar al “laboratorio 9” de que ha encontrado lo que estaba escondido en el “Búnker 4” (lo cual es una bomba que quiere emplear para eliminar la “habitación”. Después de colgar el teléfono explica la problemática de la existencia de la “Zona”, pues malas personas con deseos de poder y destrucción podrían entrar en el lugar. Esto inicia la discusión con el Escritor que cree

---

<sup>134</sup> Mengers, *Stalker de Andrei Tarkovski*, 131

que sus miedos son absurdos, pues eso son ideologías, no deseos. Y, finalmente, concluye que en la “habitación” se consigue algo que no es esperado.

La característica en cuanto a la dirección de este extracto es el empleo de dos planos-secuencia. El primero inicia con la imagen del rostro del Stalker mientras apela a los terrores de la “tritadora” y asegura la bondad del Escritor. Con un paneo se mueve a la habitación donde hay una puerta que se abre y cierra constantemente (quizá por el viento, quizá por algún efecto de la “Zona”). Allí recita el poema mientras la cámara se adentra en la sala. El Escritor, enfadado, contesta y, con su respuesta, la cámara se mueve en travelling lateral siguiendo en primer plano al literato hasta un corte donde se observa al perro llegar al lugar. El segundo plano-secuencia inicia con la discusión de ambos personajes en una toma fija general hasta que suena el teléfono y el Profesor decide llamar, momento en el que se realiza un *zoom in* al rostro del científico. Cuando termina la conversación se emplea un *Zoom out* que hace que la imagen regrese a su posición anterior hasta que sale el literato y se coloca una corona que simula a la de Cristo y se repite el empleo del *zoom in*. Finaliza el plano-secuencia y, con la cámara en movimiento, se ve como el Profesor observa al perro llorando al lado de un par de cadáveres y el brote de un árbol en la sala donde recitó el poema anteriormente el Stalker. Esta última imagen concluye la secuencia de forma poética al ser una representación del poema recitado al inicio, obra que habla del círculo vital.

En cuanto a lo sonoro, esta secuencia no presenta nada más allá de lo que ya ha sido observado anteriormente o corresponde a alguna acción concreta del lugar. Citar que la conversación telefónica funciona como una *telefema*, es decir, escuchamos la voz que se emite a través del teléfono a pesar de que esto no es posible. Este empleo del sonido lo concebimos como natural puesto que se suele representar las conversaciones telefónicas de dicha forma en el cine.

## **Secuencia 11**

La secuencia se sitúa en el umbral de la “habitación”. El Escritor declara que no quiere entrar allí, mientras que el Profesor decide que debe poner una bomba de 20 kilotones para evitar que penetren personas malintencionadas. Eso origina una pelea con el Stalker, que quiere evitar, ante todo, que se destruya la “Zona”, lo que considera su hogar. Pronto se añade el Escritor al empujar al guía y recriminarle que es una sabandija

que disfruta al sentirse como un dios rodeado de misticismo. Ante esto, en el suelo, el protagonista muestra que es un desafortunado al que le han quitado todo y solo le queda la “Zona”. Su felicidad se cimienta en traer a los desesperados como él a la “habitación” de los deseos. Es un hombre que ha realizado grandes sacrificios por lo espiritual (tema desarrollado por Tarkovsky en *Nostalghia* y, especialmente, en *Sacrificio*). Finalmente, el Profesor desarma la bomba y los tres se sientan en el umbral.

En un acto de reducción y compresión del material visual voy a detallar lo centrado en la perspectiva, especialmente en la parte final de la secuencia. Durante la mayor parte de la acción, a excepción de la pelea, la “habitación” se observa a la derecha del plano como algo alejado y como

una conclusión. Al final, cuando los tres se sientan en el limbo, la cámara se sitúa dentro y nosotros observamos durante largo tiempo a esos seres diminutos como si fuésemos la “habitación”. La estancia está repleta del agua estancada que resuena en el campo sonoro y se observaba en el



Ilustración 16. Fotograma.

sueño del Stalker. La cámara se aleja y ante el silencio interrumpido por las gotas y los pájaros, hay un leve destello anaranjado y nace la lluvia. Este es un momento puramente cinematográfico por toda la magia que encierra. Esta escena muestra la revelación de que toda el agua de la “Zona” parte de la “habitación” puesto que, mientras llueve en esa estancia, en la antesala, la cual se aprecia que no tiene techo por su luz natural, no llueve. Tras varios minutos, se corta a un plano detalle del agua donde se observan las baldosas, un pez, tinta y los restos de la bomba. Se realiza una elipsis y finaliza el acto.

El paisaje sonoro ante el umbral se forma con el ya recurrente e irregular goteo junto a la piada de los pájaros. Como punto diferencial, estos son gorriones (o aves de tamaño similar) en vez de cuervos y cucos. También se aprecia como el canto natural se mezcla con la modificación electrónica del sonido. Es interesante señalar como en esta secuencia, por primera vez, el goteo parece ser algo diegético pues la reverberación resuena en las palabras de los viajeros como suena en el agua y, además, el lugar está inundado. Algunos de los ruidos que se repiten son esa intrigante puerta que se abre y cierra sola o el teléfono que, misteriosamente, funciona. Tras un tiempo de silencio en la



antesala (solo se escuchan las gotas y el cantar de los pájaros que se disuelve), suena el trueno y comienza la tormenta. Concluye la lluvia y el Profesor tira la última pieza de la bomba. Se escucha el ruido del tren mientras sucede un corte al plano detalle del pez, suena el famoso “Bolero” de Maurice Ravel y se da la elipsis. El empleo del tren, elemento ligado a la civilización, sirve para apoyar ese corte de tiempo que se da en lo que es el viaje de vuelta.

### 3.3. Acto 3 (epílogo)

*“Nadie cree. No solo esos dos. Nadie. ¿A quién voy a llevar allí?”*

#### Secuencia 12

Los tres viajeros y el perro, el cual se ha encariñado con el Stalker, se encuentran de regreso en el bar. En menos de un día han cambiado. El Profesor ya no es tan incrédulo y analista y el Escritor no es tan egocéntrico, parlanchín y escéptico. La mujer del protagonista va a buscarlo junto a la niña. En el camino de regreso al hogar, se paran a observar cómo la nieve cae lentamente sobre las aguas del río contaminado por la industria ubicada a su lado. En la casa, el Stalker cae rendido y muestra que su fe se desvanece pues nadie cree ni necesita la “habitación”.

La imagen retorna al sepia monocromo que envuelve el lugar industrial decadente y frío donde todos han perdido algo en lo que creer. El primer plano de la secuencia muestra a la mujer entrando a la taberna en busca de su marido, que se encuentra alimentando al perro. Tras marcharse la familia, se observa un primer plano de la hija en color. Esto en el filme se relaciona con la “Zona” y con lo milagroso, por lo que este cambio adelanta el acontecimiento final de la cinta. En el hogar, de vuelta a los tonos sepia, se ve un plano detalle de la esposa mientras echa leche en un cuenco al perro (lo cual dota de



Ilustración 17. Fotograma.

un contraste estético a la imagen dominada por los tonos oscuros). Tras ello, el Stalker se desploma en el húmedo suelo de madera presa de su desencanto. En esta toma se aprecia la pared derecha de la habitación y se observa un elemento realmente curioso, hay una gran cantidad de libros. Se muestra así que el protagonista posee cultura (como pudo mostrar al recitar versos en el viaje). Finalmente, la mujer lo acuesta en la cama donde, entre lamentos, cae dormido.

Tras desaparecer el ruido del tren quedan los sonidos diegéticos de la ciudad (gorriones, los siniestros silbatos, etc). En la toma centrada en Monkey reaparece el tema principal de *Stalker*. Esto sirve para potenciar la conexión que entablaba el color de la imagen con la “Zona”. La música acaba por desaparecer cuando el protagonista se tumba en la cama. Hay tres ruidos en la casa que crean un paralelismo con ese paisaje sonoro de la “Zona”. Estos son las gotas de agua, el viento y el reloj de cuco. El Stalker posee dos hogares, uno inhóspito y misterioso y otro familiar. En ambos hay algo milagroso. Tarkovsky crea ese paralelismo gracias al sonido.

### **Secuencia 13**

La secuencia final se divide en dos escenas. En la primera la mujer realiza un monólogo sobre su matrimonio rompiendo la cuarta pared. En la segunda, Monkey, aparentemente, mueve con telequinesis los vasos que se encuentran en la mesa.

La ruptura de la cuarta pared se realiza de forma directa. La esposa mira directamente a cámara y se dirige directamente al espectador. Tenemos aquí un plano-secuencia (o más bien plano-escena) que sigue a la emisora como si de una conversación real se tratase. Otra vez más, por medio de la imagen, el espectador se ve introducido en la acción. Tras el corte se ve a la muchacha leyendo en primer plano y a color. El plano se abre poco a poco mientras su voz, que resuena sin proyectarse en su boca, cita el poema “Amo tus ojos, amiga”<sup>135</sup> de Tiutchev. Entre el cantar de los pájaros se escucha el silbato de un tren mientras se aproxima de la lejanía. Observa por la ventana y, tras eso, mira a los vasos que están sobre la mesa y, milagrosamente, comienzan a desplazarse. El perro empieza a llorar fuera de campo. La chica lo mira y cesa su llanto. Prosigue el

---

<sup>135</sup> Mengers, *Stalker de Andrei Tarkovski*, 132

desplazamiento de los vasos y con el último, que cae, la imagen se aleja y Monkey posa su rostro sobre la mesa. El sonido del tren retumba en el lugar. De pronto, entre el estruendo resuena el “Himno de la alegría” de la *Novena Sinfonía* de Beethoven mientras la cámara se acerca. La pelusa de los álamos inunda la imagen. La primavera ha llegado.



Ilustración 18. El milagro final.

Esta última escena muestra el milagro de la hija del Stalker, esa especie de poder telequinético fruto de la exposición del padre a la “Zona”. Es una especie de regalo y algo en lo que creer cuando no quedan razones para regresar a la “habitación”. Pero, la imagen es ambigua y juega con lo que vemos en pantalla. El empleo del tren sirve para crear un paralelismo con la segunda secuencia del filme, exactamente con el travelling sobre las cabezas durmientes de la familia. En dicha toma, el vaso sobre la mesilla se empezaba a mover antes de que cruzase la locomotora por el temblor que esta provoca. La niña mira por la ventana antes de fijarse en los recipientes de la mesa. Así, se juega con la ambigüedad, con la creación de una imagen poética que finaliza su comprensión en la fe que deposita el espectador. El milagro será real si este lo decide. Si no, el desplazamiento se produjo por el simple paso del tren, y la niña, conociendo el temblor que se produce al pasar el vehículo, se quedó observando cómo los recipientes se movían.

En cuanto a la música, todos los trenes sirven a la poética, pero también en relación con la fe, con lo espiritual. “La Marsellesa” suena con un primer plano del Stalker, quien cree que la fe es lo único que puede salvar a la humanidad y la deposita en su querida “Zona”. *Tannhäuser* está en relación con la esposa que, aunque desesperada por el miedo de perder a su marido, cree en él. El “Bolero” suena con el plano detalle de la “habitación”, máxima representante del fenómeno esotérico y espiritual. Finalmente, el himno más grandioso, el de Beethoven, suena con el pequeño milagro de la niña, siendo casi esperanzador.



## 4. Conclusiones

Durante todo el filme se puede apreciar la complejidad de los mundos sonoros y visuales y su creación realizada de forma separada. Dicha tónica llega a su máxima consecuencia durante el acto central en la “Zona”. Se da también un empleo del sonido como elemento narrativo, expresivo y metafórico que se puede apreciar desde el propio inicio de la película hasta escenas particulares como la de la voz misteriosa de la sexta secuencia. Es palpable que el ruido otorga más información que la propia música, la cual posee la función de realzar los momentos clave de *Stalker*, especialmente los relacionados a lo místico gracias a ese tema principal que ensambla elementos tan dispares como oriente, occidente y lo extraterrestre. He decidido organizar las conclusiones en diversos puntos que circulan en torno a ideas del filme y ayudan a interpretarlo.

### **Una habitación, todas las habitaciones: el cuarto viajero**

Se podría definir a *Stalker* como una “road movie”, esquema narrativo en el que el viaje es el protagonista de la historia. Lo que Tarkovsky hace en su filme es crear una experiencia de travesía que cruza la pantalla para envolver al espectador dentro de su mundo y que, cuando finalice el visionado, él y los tres personajes hayan cambiado. Esto es algo que solo los más grandes visionarios del cine pueden realizar.

Generalmente, cuando en el cine se apela al espectador se realiza mediante la ruptura de la cuarta pared. Esto se observa en diversos géneros y tipos de películas, desde comedias como *Todo en un día*<sup>136</sup> hasta empleos más sutiles e inteligentes como el de *Possession*<sup>137</sup>, que con una simple mirada a pantalla infunde el terror. Pero Tarkovsky va mucho más allá de la ruptura mediante los actores, él crea esa sensación desde la fotografía y el sonido. Ha sido detallado en el análisis como los ruidos de la sexta secuencia ayudan a crear un cuarto personaje en consonancia con la imagen. De hecho, la construcción de una figura a través del sonido apoya la cualidad narrativa que posee este medio en *Stalker*. Pero es importante conferir la importancia necesaria al aspecto visual en este campo, ya que la ilusión sonora no surtiría efecto si no es acompañada de una dirección oportuna. La cámara introduce al espectador en la película desde el inicio,

---

<sup>136</sup> John Hughes, *Todo en un día* (Estados Unidos: Paramount Pictures, 1986)

<sup>137</sup> Andrzej Zulawski, *Possession* (Francia: Gaumont, 1981)

desde los créditos iniciales (y, de hecho, aquí se añade el ruido del viento para afianzar dicha incorporación). Este efecto se produce, más allá de los sucesivos cruces de miradas, gracias al plano enmarcado y los movimientos cuasi espectrales del camarógrafo. La imagen nos convierte en todo momento en participes, en curiosos y, en última instancia, en habitaciones a través de las cuales transitan los personajes. Una vez sumidos en el interior de la película, la escena de la voz nos aterra ya que, al situarnos en el punto de vista de la casa y escuchar dichas palabras, somos conscientes de que hay algo que se sobrepone al propio espectador. Tarkovsky utiliza a la audiencia para fortalecer el carácter esotérico de la “Zona”.

### **La fe como fuerza de cambio**

El mundo se encamina hacia la decadencia debido a la falta de fe, de lo espiritual. La filosofía y la ciencia han tomado su propio camino desligándose del contrario y relegando la creencia a algo de feligreses. Esto es lo que se observa en *Stalker*, cómo una trinidad completamente separada es incapaz de unirse en una vía conjunta, camino expresado por el protagonista con su metáfora de la música: “*la música surge a través de lo mecánico, no de las ideas, pero, milagrosamente, penetra en el corazón.*” También este arte expresa la fe por sí mismo en las cuatro ocasiones que resuena el tren junto a esas magnánimas piezas ampliamente conocidas. No es solo una representación de lo espiritual a través de la relación con la imagen, sino que el simple hecho de que la música pueda surgir entre el ruido de la locomotora es en sí mismo un acto de fe.

Al final del viaje no han ocurrido milagros positivos, no se ha incursionado ninguna “habitación” mágica y el Stalker no ha sido capaz de cumplir su misión y se halla derrotado. Ante este fracaso, el espectador se sitúa en un mundo escéptico y prevé un final amargo. Pero la escena final, toma por sorpresa y redondea magistralmente el filme y reduce su contenido a sendos minutos. El acto de fe debe ser realizado por el público.

### **El cine como memoria: el medio acuático**

En el marco teórico introduje la idea de la “huella sonora” que Chion desecha para el análisis audiovisual. Yo defiendo que dicho concepto es aplicable en el cine de Tarkovsky y, en especial, en *Stalker*. Hay una pregunta general que se realiza sobre la

obra del ruso: ¿cuál es el significado del agua? Realmente, ninguno. El agua, como bien dijo él, es agua. No es más que un recuerdo de una niñez rodeada por el clima lluvioso de Zavraje y el río Volga. Y, de ese recuerdo personal, nace lo que liga ese ruido en concreto con la memoria.

Pero un análisis no se puede sustentar en los recuerdos de la infancia de un cineasta. Lo que hace que el goteo permanente sea la “huella sonora” de la “Zona” es su persistencia extradiegética a través del recorrido por el lugar además de los paralelismos personales del Stalker. Este posee dos hogares, el familiar y el salvaje (razón por la que es continuamente llamado Chingachgook<sup>138</sup> por el Escritor). El sonido que en un lugar es diegético (gotas de agua, reloj de cuco y viento) en el otro no lo es o, por lo menos, no es traducido de forma visible. Y el paralelismo no cesa con los elementos naturales, pues en la “Zona” se escuchan continuamente los cucos. Existe una sensación de que parte de lo que se escucha procede directamente de la memoria del guía.

El ruido continuo del agua suspendido del contexto crea un flujo de irrealidad marcado por el ritmo irregular del golpe de las gotas constante. El medio líquido se presenta en todo el filme y, en extensión, en toda la filmografía de Tarkovsky. La memoria, al igual que el agua, es persistente e irregular. Extractos de imágenes, sonidos u olores copan nuestra mente. El cine siempre fue el ejemplo de un arte que supo persistir en la mente y, a su vez, convertirse en un recuerdo, pues tiene una mayor facilidad para evocar en imágenes lo que no se puede decir con palabras. El cineasta soviético construye un cine líquido en el que el tiempo y el recuerdo se funden en un abrazo. El agua se convierte así en una “huella visual”, el goteo en una “huella sonora” y, ambas, en memoria del espectador.

### **La música, el ruido y la poesía**

Se produce una conversación continua entre cada elemento audiovisual de la obra a pesar de su aparente distanciamiento. El sonido es capaz de adelantar elementos contextuales y narrativos, narrar directamente, aportar elementos poéticos o funcionar de forma persistente en la memoria. La simple secuencia de créditos iniciales realiza un movimiento de entrada en la taberna a partir del viento y la música. En la segunda

---

<sup>138</sup> Personaje de *Leatherstocking Tales* y *El último mohicano* de James Fenimore Cooper.

secuencia se adelantan elementos contextuales no visibles hasta después o, más allá, en la escena con la voz se escucha el batir de las alas de las rapaces que aparecerán posteriormente. El sonido alienígena que crea el lanzar una roca a un pozo hace una conexión de presente a pasado (en orden de visionado). La música representa magistralmente la espiritualidad, pero piezas como la que suena en el viaje de la vagoneta crean, junto al ruido, un discurso narrativo de abandono de la sociedad hacia un lugar inhóspito y desconocido. Y el tema principal unido al paisaje sonoro acuático y extradiegético crean una sensación hipnótica, levitante y de trance en la película. Se siente como un filme-experiencia, algo sensorial que lo dota de poesía gracias a todo su aspecto audiovisual.

El análisis también ha sido pertinente para realizar una interpretación de los contenidos del filme a partir de la imagen y el sonido, la cual ha sido detallada en las conclusiones. Gracias a la labor de contextualización se observan diversos puntos en *Stalker* que se relacionan con sus ideas e influencia cinematográficas. El continuo empleo de tomas largas, la modulación del tiempo (alargándose como en la escena de la “tritadora”) o la ambigüedad de sus imágenes (véase el final del filme) están presentes en la película, pero también las reminiscencias a obras que le inspiraron. Por ejemplo, la secuencia 7 tiene una construcción similar a la escena de *Trono de sangre* descrita en el apartado “Corriente cinematográfica y pensamiento filosófico-estético”.

La hipótesis principal del trabajo era demostrar mediante el análisis audiovisual como el sonido poseía una dimensión narrativa y poética mayor en la cinematografía de Andréi Tarkovsky que en otros directores, algo que ha quedado patente con el análisis de *Stalker*, pero ¿qué lo diferencia del resto del cine? En líneas generales, una película posee tres campos sonoros: voces, música y ruidos. El aspecto musical suele acompañar de forma mecanicista, algo adquirido del cine mudo, a las imágenes mostradas en pantalla. Obviamente se dan excepciones a dicha regla, especialmente en el cine autoral, pero rige el cine de mayor amplitud comercial. Los ruidos suelen estar ligados a lo que sucede en la imagen, se construyen con ella y responden a algo diegético y empático. Pero el cineasta soviético construye el paisaje sonoro separado del visual, lo que dota importancia a cada sonido y hace que tengamos constancia de la disonancia creada entre ambos campos. En definitiva, es consciente del poder que encierra el mundo de los sonidos y los utiliza de forma expresiva, no solo ligada a algo que sucede en pantalla. Esto se puede extrapolar a otros de sus filmes. Por ejemplo, en *Sacrificio* el agua está relacionada al



sueño y la memoria. Hay una complejidad implícita en la creación del mundo audiovisual del cineasta ruso que concluye en la creación de una obra donde la ilusión cinematográfica desborda poesía por todos sus costados.

El análisis también ha sido pertinente para realizar una interpretación de los contenidos del filme a partir de la imagen y el sonido, la cual ha sido detallada en las conclusiones. Gracias a la labor de contextualización se observan diversos puntos en *Stalker* que se relacionan con sus ideas e influencia cinematográficas. El continuo empleo de tomas largas, la modulación del tiempo (alargándose como en la escena de la “tritadora”) o la ambigüedad de sus imágenes (véase el final del filme) están presentes en la película, pero también las reminiscencias a obras que le inspiraron. Por ejemplo, la secuencia 7 tiene una construcción similar a la escena de *Trono de sangre* descrita en el apartado “Corriente cinematográfica y pensamiento filosófico-estético”.



Ilustración 19. Dibujo.



# **ANEXOS**

## **Anexo I: textos y poemas citados en *Stalker*.**

Los textos aquí expuestos y sus traducciones han sido extraídos del libro *Stalker de Andrei Tarkovski*<sup>139</sup> de Antonio Mengs.

### ***Tao Te King LXXVI***

Cuando el hombre nace, es débil y flexible.

Cuando muere es duro, como el árbol viejo.

La dureza y la fuerza son amigas de la muerte.

La agilidad y la debilidad indican la frescura del ser.

Por eso, nunca triunfará lo que se endurece.

### **“Apocalipsis VI, 12-17”**

Cuando abrió el sexto sello, se produjo un violento terremoto; y el sol se puso negro como un paño de crin, y la luna toda como sangre,

y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra, como la higuera suelta sus higos verdes al ser sacudida por un viento fuerte;

y el cielo fue retirado como un libro que se enrolla, y todos los montes y las islas fueron removidos de sus asientos;

y los reyes de la tierra, los magnates, los tribunos, los ricos, los poderosos, y todos, esclavos o libres, se ocultaron en las cuevas y en las peñas de los montes.

Y dicen a los montes y las peñas: “Caed sobre nosotros y ocultadnos de la vista del que está sentado en el trono y de la cólera del Cordero.

Porque ha llegado el Gran Día de su cólera y ¿quién podrá sostenerse?”

### **“Lucas XXIV, 13-18”**

---

<sup>139</sup> Mengs, *Stalker de Andrei Tarkovski*, 129-132

Aquel mismo día iban dos de ellos a un pueblo llamado Emaús, que distaba sesenta estadios de Jerusalén,

y conversaban entre sí sobre todo lo que había pasado.

Y sucedió que, mientras ellos conversaban y discutían, el mismo Jesús se acercó y siguió con ellos;

pero sus ojos estaban retenidos para que no le conocieran.

Él les dijo: “¿De qué discutís entre vosotros mientras vais andando?” Ellos se pararon con aire entristecido.

Uno de ellos, llamado...

### **Poema de Arseni Tarkovsky**

Ya se fue el verano,  
como si no hubiera sido.  
Se está bien al sol,  
pero no es suficiente.

Cuanto pudo cumplirse,  
hoja de cinco dedos,  
cayó recto a mis manos,  
pero no es suficiente.

No se desvanecieron,  
ni el mal ni el bien, en vano.  
Todo ardió luminoso,  
pero no es suficiente.

La vida, bajo el ala,  
me amparó y me salvó.  
Tuve suerte, en verdad,  
pero no es suficiente.

No quemaron las hojas,  
no quebraron las ramas.  
Cristal, se lavó el día,  
pero no es suficiente.

**“Amo tus ojos, amiga” de F. I. Tiutchev**

Amo tus ojos, amiga,  
su maravilloso y travieso centelleo  
cuando los alzas de pronto, suavemente  
y cual relámpago celestial,  
lanzas la mirada en rededor ...

Pero un encanto hay aún más intenso:  
los ojos, entornándose  
en los minutos del beso apasionado  
y - tras las pestañas caídas-  
fatalmente anegados por el fuego del deseo.

## Anexo III: galería fotográfica

Fotografías del rodaje de *Stalker*<sup>140</sup>



<sup>140</sup> “Stalker”, en “IMDb”, acceso el 13/06/2021, [https://www.imdb.com/title/tt0079944/mediaindex?page=3&ref\\_=tmi\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0079944/mediaindex?page=3&ref_=tmi_mi_sm)





Polaroids<sup>141</sup>



---

<sup>141</sup> Andréi Tarkovsky, *Instant Light* (Londres: Thames & Hudson, 2012)



## Bibliografía

- Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*. Traducción por Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2004.
- Canby, Vincent. "Film Fete: Andrei Rublev' from Russia is Shown the Cast". *The New York Times*. 10 de octubre de 1973.
- Chion, Michel. *El Sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Chion, Michel. *La Audiovisión: Sonido e imagen en el cine*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires: La Marca Editorial, 2018.
- Gillespie, David. "'One Drop Plus One Drop Makes One Bigger Drop, Not Two': Convergence and Isolation in Andrei Tarkovskii's *Nostalgia*". En *Border Crossings: Mapping Identities in Modern Europe*. editado por Peter Wagstaff. Berna: Peter Lang, 2004.
- Gianvito, John, ed. *Andrei Tarkovsky Interviews*. Estados Unidos: The University Press of Mississippi, 2006.
- Gubern, Román. *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- Labelle, Brandon. *Acoustic Territories: sound culture and everyday life*. New York: Continuum, 2010.
- Leyda, Jay. *Kino: historia del film ruso y soviético*. Traducción por Jorge Eneas Cromberg. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- López Román, Alejandro. "Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica". Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014.
- Mengs, Antonio. *Stalker de Andrei Tarkovski*. Madrid: Ediciones Rialp, 2016.
- McKee, Robert. *El Guión Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Minus, 2018.
- Mouriño, José Manuel. *Andréi Tarkovski y "El espejo": estudio de un sueño*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.

- Mroz, Matilda. *Temporality and film analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Tarkovsky, Andréi. *Atrapad la Vida: Lecciones de Cine para Escultores en el Tiempo*. Trad. por Marta Rebón Rodríguez y Ferrán Mateo Jerónimo. Madrid: Errata Naturae, 2018.
- Tarkovsky, Andréi. *Esculpir en el Tiempo*. Trad. por Enrique Banús Irusta y J.M. Gorostidi Munguía. Madrid: Ediciones Rialp, 2017.
- Tarkovsky, Andréi. *Instant Light*. Londres: Thames & Hudson, 2012.
- Torres Ripa, Javier. *Manual de estilo Chicago-Deusto*. 16ª ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 2013.
- Voegelin, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum, 2010.

## Webgrafía

- Gamble, Patrick. “Stalker: in search of Tarkovsky’s Soviet sci-fi locations”. En *BFI*. 7 de mayo de 2019. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/andrei-tarkovsky-stalker-locations>
- Guzeva, Alexandra. “Historia del rodaje de las películas de Tarkovski”. En *Russia Beyond*. 4 de abril de 2012. [https://es.rbth.com/articles/2012/04/04/historia\\_del\\_rodaje\\_de\\_las\\_películas\\_de\\_tarkovski\\_16732](https://es.rbth.com/articles/2012/04/04/historia_del_rodaje_de_las_películas_de_tarkovski_16732)
- Jurado, Laura. “Oliver Laxe: ‘El cine tiene que ser espiritual, si no, no es cine’”. En *Industrias del cine*. 30 de abril de 2019. Accedido el 10 de marzo de 2021. <http://industriasdelcine.com/2019/04/30/oliver-laxe-nos-acusaran-de-que-vamos-a-cannes-porque-hacemos-peliculas-francesas-pero-no-nos-queda-otra/>
- Livingstone, Jo. “Why Stalker is the Film We Need Now”. En *The New Republic*. 2 de junio de 2017. <https://newrepublic.com/article/143045/stalker-film-need-now>
- “Alexander Misharin on the Mirror (Tarkovski)”. Vídeo de YouTube. A partir de una entrevista televisiva a Alexander Misharin. Publicado por “Charles M”. [https://www.youtube.com/watch?v=pJFNN\\_QTB9g&ab\\_channel=CharlesM](https://www.youtube.com/watch?v=pJFNN_QTB9g&ab_channel=CharlesM)
- “Stalker/Сталкер. Interview met Rashit Safiullin (Nederlandse Subt)”. Vídeo de YouTube. Extraído de una entrevista incluida en el DVD ruso de Stalker. Publicado por “PeterShop.com – Russian Movie”. [https://www.youtube.com/watch?v=bFy2btGvutg&ab\\_channel=PeterShop.com-RussianMovie](https://www.youtube.com/watch?v=bFy2btGvutg&ab_channel=PeterShop.com-RussianMovie)

## **Fuentes audiovisuales y sonoras**

Artemiev, Edward. *The Mirror/Stalker*. LP. Rusia: Mirumir, 2013.

Tarkovsky, Andréi. *Stalker*. Unión Soviética: Mosfilm, 1979.

Tarkovsky, Andréi y Tonino Guerra. *Tempo di Viaggio*. Italia: Radiotelevisione Italiana, 1983.