

**APORTACIONES DE ANDREI TARKOVSKI AL LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO Y SU INFLUENCIA EN EL CINE EUROPEO
CONTEMPORÁNEO.**

Marcos de Miguel García
Universidad Europea de Madrid
marcos.demiguel@uem.es

ABSTRACT:

La obra cinematográfica de Andrei Tarkovski ha ejercido una heterogénea influencia en el cine europeo contemporáneo, concretamente su estigma está presente en esa filmografía inmersa en lo que de manera común (y de forma “peligrosa” –por el carácter excluyente del término–) se denomina como “cine de autor europeo”. Influencia que también ha sido cultivada a partir de los aspectos teóricos que el director explicitó en su libro *Esculpir en el tiempo* (1984). Son numerosos los cineastas europeos que demuestran haber incorporado a sus películas la rica aportación que el director ruso hizo al lenguaje cinematográfico mismo. Y no hay que olvidar que, a su vez, Tarkovski aprendió cine de los artistas de la primera mitad del siglo XX en la Escuela de Cinematografía de Moscú, donde estudió todas las corrientes, vanguardias y estilos cinematográficos que bullían en diferentes partes de Europa (Bresson, Antonioni, Bergman...).

Estudiaremos y analizaremos en este sentido cuáles han sido los aspectos más influyentes y las aportaciones más fructuosas de Tarkovski sobre los problemas que surgen del tratamiento temporal cinematográfico, y lo haremos desde una perspectiva estética, narrativa, técnica y textual hacia. También examinaremos, a través de su universo artístico, los elementos que limitan el discurso libre y creativo frente al condicionante político-mercantil de los *textos* en sus *contextos*.

***APORTACIONES DE ANDREI TARKOVSKI AL LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO Y SU INFLUENCIA EN EL CINE EUROPEO
CONTEMPORANEO***

1. EL EJE QUE MUEVE AL CINE: LA TEMPORALIDAD

La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos. Esta idea nos da que pensar sobre la riqueza de las posibilidades, aún inutilizadas, del cine, sobre su colosal futuro. Y precisamente sobre esta base desarrollo yo mis hipótesis de trabajo, las prácticas y las teóricas.¹

Posiblemente sea su estudio y trabajo acerca del tratamiento temporal en el arte cinematográfico, lo que ha consolidado a Tarkovski como uno de esos pocos directores que han hecho crecer al cine o han condicionado su evolución, es decir, han enriquecido su lenguaje. Tarkovski creó un cine cuya naturaleza se definirá a partir de su carácter temporal, convirtiéndose ante todo en una construcción de “imágenes en el tiempo”. Su prioridad en el tratamiento del tiempo interno de un plano, que responde a su propia lógica, frente al tiempo total del film, estructurado por el montaje, ofrecería al mundo del cine una nueva perspectiva sobre las posibilidades del arte cinematográfico. Mucho antes que una “historia contada” el cine debe ser para el espectador una “experiencia vivida”, semejante al hecho de cerrar los ojos y contemplar, sin prisa, el tiempo interno de cada pensamiento. En la obra de Tarkovski, a través de herramientas narrativas y formales, el film se pone al servicio de la expresión poética propia del lenguaje cinematográfico, de modo que, frecuentemente, la película se convierte en algo parecido a un poema (audio)visual donde las secuencias podrían considerarse a modo de versos filmados.

Para Tarkovski el cine, de alguna manera, permite obtener un molde del tiempo actual en el que se desarrollaron los procesos reales, y todo se pone a disposición del director para trabajar sobre la movilidad del mundo, sobre el fluir de la vida. Considera que por primera vez en la historia del arte el hombre ha hallado un medio para conservar la

¹ TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2000, p. 84.

sensación de tiempo y, simultáneamente, para reproducir ese tiempo sobre la pantalla, de repetirlo y volver a él cuantas veces quiera. Para Tarkovski una película es, sencillamente, un mosaico hecho de tiempo. “El cineasta puede tomar de la vida absolutamente todo, sin restricción. Incluso ‘la materia muerta’ una mesa, una silla, un vaso, aislados de todo lo demás dentro de un encuadre, pueden ser presentados como si estuvieran fuera del discurrir del tiempo, como si los viéramos desde el punto de vista de la ausencia del tiempo”.²

Para Tarkovski lo verdaderamente creativo es el trabajo previo al rodaje, donde surge la planificación de la temporalidad, donde diferentes esquemas de tratamiento temporal deben encajar como un puzzle. En este sentido, hay un punto de vista formalista sobre el arte: la colisión quiere provocar la aparición del tiempo real. Todo pertenece, digámoslo así, a un mundo preconcebido donde, en la experimentación del trabajo teórico y narrativo, lo incompatible con la idea original debe ser excluido. Intuimos que, como director de cine, Tarkovski diría sobre el tiempo lo mismo que dijo Luis XIV sobre el Estado: *Le Temps c`est moi*³, pues el tiempo se convierte en una herramienta al servicio de su voluntad.

Para Tarkovski lo esencial es pensar cómo el tiempo fluye en un plano, su tensión o su enrarecimiento, “la presión del tiempo en el plano”. Según Deleuze, Tarkovski se enrola así en la alternativa clásica que plantea la disyunción plano o montaje y opta vigorosamente por el plano, pues la figura cinematográfica no existiría más que en el interior del plano.⁴ Lo que señala aquí Deleuze es importante desde el punto de vista del análisis cinematográfico pues, para Tarkovski, es la naturaleza temporal del cine lo que supone su esencia. “La imagen fílmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por eso, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo del tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo, que garantiza su vida”.⁵

² TARKOVSKI, Cit. En: LLANO, R. *Andrei Tarkovski. Vida y Obra*. Valencia: Filmoteca de Valencia, 2003, p. 192.

³ Marina Tsvietáiev en *El poeta y el tiempo*. Cit. en: LLANO, R. *Andrei Tarkovski. Vida y Obra* (Vol. I y II). Valencia: Filmoteca de Valencia, 2003, p. 677.

⁴ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós. 2001, p. 65.

⁵ TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2000, p. 40.

Tarkovski no quiere que la diferencia de planos aporte información ? como un tiempo sin párpados?, como si no hubiese necesidad de la cámara, como si nuestra mirada fuese un eterno plano secuencia. No confía el sentido de la película a efectos visuales. La forma juega un papel muy importante, igual que en la poesía, pero donde está la verdad transmitida es en el contenido, de hecho la forma debe “sostener” el contenido. Este es uno de los aspectos en los que más se diferencia el cine de este artista ruso: la verdadera forma es el tiempo y no el montaje. Solemos pensar que la forma de un film es el montaje, es decir, tipo de planos, duración, movimientos de cámara..., pero es el tratamiento del tiempo lo que sostiene una película de Tarkovski. La forma recoge la figura estructural del film y como resultado final se produce una materialización formal y del contenido.

Tarkovski reconoce abiertamente su polémica con todos los constructivistas rusos, como Pudovkin, Kulechov, pero sobre todos con Eisenstein y su teoría de una “cinematografía intelectual de todos los conceptos”. Para Tarkovski no se puede asentir a la idea de los que defendían un “cine de montaje” y para quienes la película “surge” en la mesa de montaje. La idea del “cuadro + montaje” que defendían es, en muchos sentidos, todo lo contrario que defendía Tarkovski. Según estos cineastas, el montaje puede formar dos conceptos que en cierto sentido producen una tercera idea. Lo que Tarkovski rechaza es que un juego conceptual no puede ser la meta de ningún arte y su naturaleza tampoco es una asociación arbitraria de conceptos, de modo que sería absurdo comprometer al espectador a ver una película con la misma inquietud con la que se resuelve un problema matemático. En la “naturaleza fílmica” la imagen se basa en la capacidad de expresar como observación la propia sensación de un objeto.⁶ Para Tarkovski la película es más de lo que en realidad parece ser, las ideas que expresa constituyen algo más que lo que el autor de la película ha incluido conscientemente en ella. Si Tarkovski rechaza el cine-montaje es precisamente porque no deja al espectador ir más allá.

Por tanto, el tiempo en el interior de una película se puede estudiar desde el punto de vista del montaje o del plano. En el montaje estudiamos su correspondencia con el conjunto, es decir, el montaje se constituye por la sucesión de los planos, que son una parte del todo. El tiempo específico del montaje es el ritmo que contiene su alternancia.

⁶ *Ibid*, p. 130.

La duración de los planos es lo que condiciona la selección para el montaje. Para Deleuze ese “tiempo interior”⁷ se trata tan sólo de una apariencia, pues la fuerza o presión de tiempo se sale de los límites del plano y el montaje mismo opera y vive en el tiempo. Pero no es sólo su duración, también influyen determinadamente el movimiento y la dirección de los elementos que lo componen, de modo que haya una correspondencia interna, como también influye el tipo de plano en función de su escala, es decir, plano corto, plano medio, plano general.... Se puede romper su secuencialidad, de manera que se descomponga el sentido que se le quiere imprimir al mensaje. Asimismo, el tiempo diegético es determinante, pues, en función del montaje, una película puede narrarse con formas temporales distintas.⁸ Tarkovski entiende este tipo de técnicas como gérmenes de las modas que modifican el lenguaje, sobre todo desde el momento en que se llegan a institucionalizar como parte de ese lenguaje.⁹

A través de Andrei Tarkovski veremos una comprensión del cine como modificador de la realidad ? pues el director se convierte en un “escultor del tiempo”? con la misma actitud con que Miguel Ángel esculpía el mármol: “no se busca, se encuentra”¹⁰. Del mismo modo que un escultor adivina en el interior de un bloque de mármol su futura escultura, también el artista cinematográfico aparta del enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total.

2. INFLUENCIAS

Tarkovski nunca ha llegado a ser un director reconocido en Europa. Sólo en círculos minoritarios se le ha rendido verdadero tributo. Su discurso siempre ha resultado demasiado apocalíptico, paradójicamente, tanto para los comunistas como para los más conservadores. El nihilismo reinante en la cultura europea de la segunda mitad de siglo chocaba con su espiritualidad, tachada frecuentemente ? desde la distancia de quien no conoce su cine? de ingenua o catastrofista. Por su parte, cuanto mayor era el éxito internacional de Tarkovski, mayor era la represión política que sufría en Rusia.

⁷ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós. 2001, p. 65.

⁸ Es sabido por todos que después de un rodaje y en función del montaje las películas resultantes pueden ser completamente diferentes. El orden de los acontecimientos puede suponer que una secuencia se convierta en pasado, presente o futuro tiempo diegético. Por eso el lenguaje cinematográfico se constituye a partir de flashbacks, flashforward, elipsis...

⁹ TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2000, p. 125.

¹⁰ Esta misma frase ha sido dicha por multitud de verdaderos artistas, Picasso entre ellos: “¿Qué es el arte? Si lo supiera tendría bien cuidado de no revelarlo. Yo no busco, encuentro”.

La influencia que otros directores han tenido en Tarkovski reside en el hecho de que forman parte de un grupo de artistas con quienes comparte su comprensión del cine y con los cuales se siente identificado. “Si me preguntasen de qué manera me han influido Bresson, Antonioni, Bergman, Buñuel, Mizoguchi... diría que no he sentido el deseo de imitarlos. Sería imposible. Si tuviera que imitar a estos grandes directores estaría lejos de lo que es el objetivo del cine ya que el fin de cualquier forma de arte es encontrar el propio medio expresivo, el propio lenguaje con el que se expresa lo que es particular de cada uno”.¹¹

Hagamos pues un breve repaso a los directores que más influyeron a Tarkovski. El director ruso reconoció en varias ocasiones su admiración por el sueco Ingmar Bergman, resaltando su virtuosismo para la creación de atmósferas, la puesta en escena de los actores y el tratamiento de la luz.¹² Dijo Bergman en una ocasión: “Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovski es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños. Él no explica, y además ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también el más solícito, de los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua”.¹³

Tarkovski también conocía muy bien el cine de T. Dreyer y creemos que existe cierta influencia en su filmografía de películas como *Ordet* (*La palabra*, 1955). Esta influencia la percibimos sobre todo en la manera de enfrentar los problemas psicológicos de sus personajes frente conflictos teológicos. También nos llama la atención dos aspectos: la similitud de ambos directores a la hora de configurar el hermetismo comunicacional entre personajes que quieren acercarse uno al otro pero no saben cómo; y ciertas analogías en la relación de dichos personajes con la cámara, es decir, cómo se mueven y cómo interactúan entre sí sin perder la mirada hacia el espectador, interpelándole con lo que dicen y cómo lo dicen, no con lo que hacen.

¹¹ Extraído de una conferencia de Tarkovski con estudiantes y periodistas. TARKOVSKI en: BAGLIVO, 1986, Documental.

¹² De hecho, existen influencias muy evidentes en este sentido, por ejemplo: en películas como *Persona* (1967), donde, a medida que transcurre la película, las dos protagonistas femeninas tienen una apariencia física cada vez más parecida, de manera que llegan a confundirse o intercambiarse sus registros, algo muy similar a lo que ocurre en *El espejo*. Aquí la misma actriz, Margarita Terechova, quien fue la primera esposa de Tarkovski, llega incluso a interpretar a la madre de Aliosha y Natalia. Por otro lado, la película *Sacrificio* se diferencia de las anteriores de Tarkovski por su peculiar puesta en escena. Por ejemplo, en el interior de la casa, la cual precisamente recuerda mucho a la de *Gritos y susurros* y *El silencio*, ambas de Bergman, por su similar puesta en escena y tratamiento del espacio.

¹³ Incluso, para realizar *Sacrificio*, en Suecia, Tarkovski contó con el equipo de rodaje de Bergman y, sobre todo, con Sven Nykvist, el “maestro de la luz” ? así le llamaba Tarkovski? , como director de fotografía. Ver: BERGMAN, I. *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets, 1988.

Es evidente la influencia directa de su maestro en la academia, Mijaíl Romm¹⁴, aunque también se puede afirmar que Tarkovski aprendió mucho de cineastas como Buñuel, Kurosawa, o Antonioni, a los cuales también admiraba. Pero Tarkovski ha admitido que dos han sido sus referencias cinematográficas a la hora de componer su peculiar visión poética del arte cinematográfico. Por un lado Kenji Mizoguchi en Japón y por otro Robert Bresson en Francia. Tarkovski les veía como los únicos directores que realmente habían conseguido fusionar armónicamente su práctica cinematográfica con conceptos teóricos o principios formulados de antemano. Son directores que, como él, se habían exigido a sí mismos rigurosas constricciones teóricas para desarrollar fielmente su trabajo. Pero, según el propio autor, si durante su trabajo se da cuenta que una determinada toma, encuadre, podría parecerse a un encuadre de otro gran artista, trataría de evitarlo. Modificaría su escena para evitarlo.¹⁵

Los directores citados arriba son, para Tarkovski, los nombres más importantes de nuestro cine, y por ello les ha sido difícil distribuir sus películas, porque sus obras son el resultado de la elaboración del mundo particular de los autores que se corresponde a sus ideas e intereses personales. Según Tarkovski estos autores se oponían al gusto general del público, no porque desearan no ser comprendidos sino para que el espectador escuche y comprenda las exigencias que tiene potencialmente en sí mismo, es decir, es un cine que obliga a reconsiderar todo aquello que se daba por supuesto. Para Tarkovski un director de cine debería respetar al público como un escritor debe respetar al lector. El mejor cine, incluso, sería aquel que te conduce a la pregunta: “¿pero qué es el cine?”. Centrándonos en el cine europeo contemporáneo, descubriremos que muchos han sido, después de su muerte, los “discípulos” o admiradores que han cultivado su cine con los ingredientes que Tarkovski inventó. Quizás la influencia más sobresaliente sea la ejercida en la obra del siberiano Alexander Sokurov (1951), quien diríamos que es

¹⁴ Mijaíl Romm (1901-1971): director de cine soviético. Discípulo de Eisenstein y profesor de Tarkovski, quien asistió a un curso suyo de dirección cinematográfica. Autor, entre otras, de *Lenin en Octubre* (1937), *Nueve días de un año* (1961) y *El fascismo ordinario* (1965). Sobre la influencia de este director a cargo del instituto, así como una mínima biografía intelectual, ver: TUROVSKAYA, M. *Tarkovsky, Cinema as poetry*. Londres: Faber and Faber, 1989.

¹⁵ También hay excepciones, por ejemplo, mientras realizaba las tomas de su película *El Espejo*, Tarkovski se encontró ante una escena en la cual el muchacho, que era el personaje principal, estaba en una habitación e imaginaba lo que la madre, que estaba en la habitación de al lado, hacía con la mujer que había ido a venderle unos pendientes. Se trataba de un primer plano de las dos mujeres tomado con una panorámica. La madre miraba a través de un espejo a la mujer que le ponía los pendientes. Por supuesto el espejo no existía, la protagonista miraba directamente a la cámara, dando la impresión a quien la observaba que se reflejaba en un espejo. Mientras filmaba la escena se dio cuenta de que una escena parecida podría haber sido filmada en la película de Bergman, la mencionada *Persona*. Conforme se iba filmando la escena parecía que se iba a obtener este resultado. En este caso concreto decidió dejar las cosas como estaban, es decir, rodar la escena como la había pensado. Fue una manera de mandar un saludo a Bergman, reconoce Tarkovski en su libro.

posiblemente el más fiel discípulo de Andrei Tarkovski. Se trata de un autor cada vez menos marginal para la industria¹⁶ que poco a poco ha encontrado fieles espectadores en todo el mundo. El gobierno soviético también se encargó de hacer lo posible para silenciar y anular su obra ?desde sus comienzos hasta que llegó la *perestroika*? al que hoy día es uno de los mejores artistas rusos del cinematógrafo. Es autor, entre muchas otras obras, de *Elegía de Moscú* (1987) dedicada especialmente a Tarkovski.¹⁷ Quizás sea exagerada su ambición por imitar al maestro (llegó a dejarse un bigote como el suyo) y sus películas rocen el paroxismo, siendo sus elegías unos de los más bellos “poemas fílmicos” contemporáneos. En su libro sobre Tarkovski, Capanna acierta al definir el cine de Sokurov como esencialmente pictórico, donde la línea argumental se reduce a su mínima expresión y reina una imagen por momentos casi estática, aunque sutilmente distorsionada.¹⁸

Tarkovski también ha ejercido notable influencia en la obra de otros autores rusos como el represaliado Elem Klimov y Alexander Kaidanovski, o como en la de los también compatriotas Ivan Dyjovichni, Konstantin Lopushanski y Andrei Zvyagintsev. Éste último se ha convertido por méritos propios en el nuevo buque insignia del cine ruso contemporáneo después del éxito cosechado con *El regreso* (2003), que, como reconoce su director, contiene ingredientes de prácticamente toda la filmografía de Tarkovski.¹⁹

Especial atención se merece la influencia que ha heredado la obra del griego Théo Angelopoulos. Su “tempo” y sus planos sostenidos también inundan el cine del director griego. ¿Y quién no recuerda al protagonista de *Sacrificio* (1986), Alexander, con su hijo cuando ve al protagonista de *La eternidad y un día* (1998) ? que “casualmente” se llama Alexandre? con el pequeño niño extranjero? Aquí, como en *La mirada de Ulises* (1995), Angelopulos apunta hacia una (re)presentación que apela al carácter introspectivo de una imaginación obligada a materializarse. Es la confrontación del “mundo que es” y el “mundo que debería ser” que tan implícitamente se descubre en el cine de Tarkovski. Esa confrontación es la que se vive también en su última película,

¹⁶ Por ejemplo, en el periodo Abril-Junio de 2004 la Filmoteca de Madrid programó un ciclo especializado con su filmografía y presentaban a Sokurov como el heredero ruso de Tarkovski.

¹⁷ Véase también: *Días de eclipse* (1988), *Salva y protege* (1989), *En el segundo círculo* (1991), *Confesión* (1998), *El arca rusa* (2002) y *Padre e hijo* (2003) y su reciente *Solntse* (2005), tercera parte de su tetralogía basada en el Japón póstumo a la II G.M.

¹⁸ Cfr. CAPANNA, P. *Andrei Tarkovski: el icono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2004, p. 167.

¹⁹ Ganadora en Venecia del León de Oro “Mejor Película” y León de oro “Mejor Ópera Prima”.

Eleni (2004), donde el tratamiento del exilio y la infancia nos recuerdan inevitablemente a *La infancia de Iván* (1962) y *Nostalgia* (1983).

Otro cineasta que ha bebido mucho de Tarkovski es el bosnio Emir Kosturica, sobre todo el “primer Kosturica”, en cuya obra cabe destacar *El tiempo de los gitanos* (1989), donde enfrenta al hombre, al igual que en el cine de Tarkovski, a aquello que no quiere ver: consigo mismo. De nuevo el “tempo” lento y la falta de diálogos nos recuerdan que la imagen se expresa por sí misma. Algo que desde Alemania, y con otra perspectiva muy distinta, practica muy bien Michael Haneke, quien revela una clara interpretación tarkovskiana, eso sí muy personal, en lo que se refiere al desarrollo exponencial del que venimos denominando como eje cinematográfico: el tiempo. A destacar en este sentido *El tiempo del lobo* (2003) y por el sentido de los planos secuencias *Código desconocido* (2000). En Italia hay un claro heredero, Gianni Amelio, quien con *Lamerica* (1994), evoca de nuevo la nostalgia de unos personajes perdidos en la vieja Europa del este, en una visión de Albania muy cruda que nos recuerda demasiado a la antigua Unión Soviética.

Siendo todos los anteriores, desde nuestro punto de vista, los directores más influidos por las aportaciones al lenguaje cinematográfico de Tarkovski, no podemos dejar de mencionar a los polémicos alemanes Werner Herzog y Wim Wenders, al primero por su rica austeridad y al segundo por el sabio y expresivo empleo del silencio. Otros menos influidos desde un punto de vista narrativo, pero sí desde un punto de vista plástico, son el danés Lars Von Trier (aunque Tarkovski hubiera repudiado el *Dogma* '95), y el francés Jean Pierre Jaunet (demasiado “permítasenos” “ágil”). Posiblemente el cine británico tenga a Peter Greenaway como su mejor representante en nuestro cometido de conectar las influencias de Tarkovski, y concretamente en *Los libros de Próspero* (1991) se descubren unos movimientos de cámara panorámicos donde cada instante parece retratado por el encuadre. Semejanzas formales también se pueden encontrar en las obras del alemán Edgar Reitz o el húngaro Béla Tarr (con películas de seis horas de duración), en su segunda etapa.

En España hay un gran cineasta que es a su vez gran admirador del cine de Tarkovski: Victor Erice, quien aprendió de él que el cine desfragmenta al espectador que se

identifica con la mirada equivocada.²⁰ Por otro lado, autores independientes como Joaquín Jordá ? explorador de la locura y de las posibilidades mismas del lenguaje? o Marc Rechá ? cuyo cine no fuerza la imagen frente al relato y recurre a largos planos secuencia?, quizá no tan influidos pero sí contagiados, ensanchan cada vez más la fina línea que separa al cine español del abismo de lo inerte, en lo que a crecimiento expresivo se refiere.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERA, F. (comp.). *Los formalistas rusos y el cine, La poética del film*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ALONSO, L. *Enunciación Aurovisual, La infancia de Iván* (Tesis doctoral defendida en la U.C.M.). Madrid: 1994.
- BAGLIVO, D. *Andrei Tarkovski, un poeta del cinema*. Documental. Italia: 1986, 66 min.
- BENJAMIN, W. “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica” (1936). En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989, 17-57.
- BERGMAN, I. *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- BRESSON, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora, 1997.
- CAPANNA, P. *Andrei Tarkovski: el icono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2004.
- CRUZ, P. A. “Las tres nostalgias de Tarkovski”. En: LASTRA, A., *La filosofía y el cine*. Madrid: Verbum, 2002. pp. 55-77.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 2001.
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2001
- GARCÍA TSAO, L. *Andrei Tarkovski*. México D.F.: Zafra Vídeo, 2001.
- ILLG, J., y NEUGER, L. “A. Tarkovski, Entre Oriente y Occidente” (Entrevista). *Medios Revueltos* (1998), nº 2. Madrid: pp. 26-29.
- LE FANU, M. *The cinema of Andrei Tarkovski*. Londres: British Film Institute, 1991.

²⁰ Quien firma un espléndido prólogo sobre Tarkovski a modo de presentación a la ya citada exhaustiva investigación publicada por Rafael Llano: LLANO, R. *Andrei Tarkovski. Vida y Obra*. Valencia: Filmoteca de Valencia, 2003.

- LLANO, R. *Andrei Tarkovski. Vida y Obra* (Vol. I y II). Valencia: Filmoteca de Valencia, 2003.
- MENGS, A. *Stalker, de Andrei Tarkovski*. Madrid: Rialp, 2004.
- SANGRO COLÓN, P. *Teoría Del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: U. P. S. 2000.
- SOBREVIELA, Á. *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid: Fancy Ediciones, 2003.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo (Sapetschetjonnoje vremja, 1984)*,. Madrid: Rialp, 2000.
- TUROVSKAYA, M. *Tarkovsky, Cinema as poetry*. Londres: Faber and Faber, 1989.
- V.V.A.A. *Acerca de Andrei Tarkovski*. Madrid: Jaguar, 2001.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.