

La creación musical de Andréi Tarkovski
“Un alma que me ilumina” (Luigi Nono)

por Paco Yáñez

ÍNDICE

Introducción	3
Primera etapa: 1960-1966	
<i>IVANOVO DETSVO (La infancia de Iván, 1962)</i>	4
<i>ANDRÉI RUBLEV (1966)</i>	11
Segunda etapa: 1972-1979	
<i>SOLARIS (1972)</i>	15
<i>ZERKALO (El espejo, 1974)</i>	21
<i>STALKER (1979)</i>	25
Tercera etapa: 1983-1986	
<i>NOSTALGHIA (Nostalgia, 1983)</i>	30
<i>OFFRET (Sacrificio, 1986)</i>	34
Referencias bibliográficas	38
Referencias discográficas	39

Las películas de Andréi Tarkovski, ejemplo arquetípico de construcción palimpsestial e interdisciplinar en el séptimo arte, han escuchado siempre de forma atenta a la música en la búsqueda de elementos que apuntalaran el desarrollo de una obra cinematográfica única en el Siglo XX. Su filmografía encontró sólidos elementos expresivos en el terreno de la música que ejercieron, como los pictóricos, los poéticos o los documentales, de vía de prospección y legitimación para un arte joven, que en la obra de Tarkovski dialoga abiertamente con toda una historia de pensamiento y estética para mayor solidez del conjunto resultante en cada uno de sus filmes.

No pretendo en este artículo realizar un recorrido exhaustivo por la vida y obra de Tarkovski, sino mostrar y destacar ciertos puntos de contacto entre el realizador ruso y la música. Se trata, como es sabido, de un campo de expresión artística que él amaba profundamente y con el cual tuvo una intensa relación, ya sea por la presencia de ésta en sus películas, como por su breve acercamiento a la escenografía operística. A ellas siguieron luego las obras musicales compuestas en homenaje o inspiradas a partir de su persona y sus largometrajes. De ellas hablaremos en un artículo distinto de éste.

De forma sumaria, y por lo que se refiere a sus largometrajes, podemos dividir la relación del cine de Tarkovski con la utilización del sonido en tres grandes etapas. Las dos primeras están muy determinadas por los compositores con los que trabajó Tarkovski en cada una de ellas, a lo que se añade una etapa final en la que el propio director se hizo cargo de todos los elementos sonoros que intervenían en el filme. Cada uno de estos periodos nos confirma la extraordinaria cultura musical de la que hacía gala Tarkovski, por la idoneidad conceptual y estética del uso de la música culta en cada una de sus obras. Todas ellas, consideradas en conjunto, constituyen un proceso de depuración sonora paradigmático que consideramos merecedor de análisis pormenorizado como el que pretendemos iniciar con este artículo.

Por más que el director ruso, en diversas ocasiones, hubiese pensado en realizar películas sin música, ésta nunca llegó a desaparecer de sus largometrajes. Podemos ver en ello un compromiso con el realismo de sus cintas, pues si para Andrei Tarkovski la música era parte del paisaje sonoro de su vida, también ésta lo era en la cotidianidad de sus personajes. La música, pues, debería formar parte del paisaje cinematográfico que dibujaba en cada una de sus películas, aportando una carga conceptual y estética de una extraordinaria coherencia que iremos analizando al respecto de cada uno de sus siete largometrajes.

Primera etapa: 1960-1966.

Colaboración con Viatcheslav Ovtchinnikov.

IVANOVO DETSVO (La infancia de Iván, 1962)

Andréi Tarkovski cursó estudios en la VGIK (Escuela Superior Estatal de Cine) entre 1954 y 1960 bajo la tutela del realizador Mikhail Romm. Esta formación tiene como proyecto de fin de carrera el filme *Katok i skripka (El violín y la apisonadora, 1960)*, un medimetraje que muestra ya algunas de las preocupaciones futuras del director, destacadamente su interés reiterado por el mundo de la infancia. A día de hoy, esta cinta no suele incluirse en el listado de películas de Andréi Tarkovski, por diversos motivos de estilo y metraje, tal como apunta Rafael Llano (2002: 86).

Sin embargo, a efectos de este artículo, sí es interesante citar *El violín y la apisonadora*, pues marca el comienzo de la relación entre Andréi Tarkovski y Viatcheslav Ovtchinnikov (1936), compositor que se haría cargo de la música en sus dos primeros largometrajes —los que conforman la primera etapa, desde un punto de vista musical, de su filmografía—.

La utilización de la música en este filme sigue aún muy de cerca las convenciones del uso de la música en el cine de aquel momento (finales de los años cincuenta). Se trata de un empleo muy enfático de la banda sonora, para apuntalar principalmente aspectos emocionales de la cinta —tanto los ligados al mundo de la infancia como los relacionados con la ciudad y su entorno sonoro—. Se aprecian incluso algunos detalles llenos aún de ecos del realismo soviético, destacadamente en las escenas finales del filme.

El propio Mikhail Romm será quien proponga al recién licenciado director como realizador para la adaptación de la novela *Ivan (1957)*, de Vladímir Bogomólov. La cinta muestra, de nuevo, la problemática de una infancia marcada por la opresión, en este caso de la Segunda Guerra Mundial, vivida en el campo de batalla en primera persona por Iván.

La capacidad de Tarkovski para unir imágenes del horror de la guerra con recuerdos y ensoñaciones infantiles no hace sino reforzar la sensación de sinsentido en todo lo que rodea a la conflagración a nivel humano, al tiempo que condiciona notablemente la escena sonora. Su poética fílmica, el uso de imágenes documentales, el directo y sincero tratamiento del tema serán valores que queden como marcas indelebles en el cine de Tarkovski. También lo será el destacado valor concedido a los sueños como espacio de prospección fílmica y espiritual.

Esos sueños protagonizarán algunos de los más bellos momentos de las películas del realizador ruso, en los cuales el sonido y la música tienen un papel fundamental, como señala LLANO (2002: 119-120): “*Del mismo modo, el realismo de las secuencias oníricas se refiere, y acaso con mayor razón, al aspecto auditivo. Hay sonidos tan claros, tan positivos y rotundos en los sueños que, como de nuevo señala Dostoyevski, hacen que el que sueña se halle persuadido de vivir en la más positiva y efectiva de las*

realidades. En *La infancia de Iván*, Tarkovski ha sabido emplear eficazmente los recursos acústicos que proporcionan 'vitalidad' al fenómeno onírico, como lo ha expresado N. Gógol. Los cuatro sueños de su primer largometraje marchan en paralelo a la música de la banda sonora. En el primero de ellos se registra, además, un sonido natural -el canto de un cuco en la espesura del bosque-, y se oye en off la descarga de un fusil automático. En el segundo sueño, el sonido del goteo que ocurre en la realidad sirve de correa de transmisión con el sueño que tiene lugar en el pozo, también él húmedo y goteante. Tarkovski dominará, cada vez con mayor maestría, la composición sonora de los sueños”.

La infancia de Iván supone una utilización muy avanzada del sonido para su época. Y lo es tanto en el empleo de ruido como de la música, por más que la frontera entre ambos resultaba cada vez más difusa en aquel periodo histórico, como demuestran las obras contemporáneas de Pierre Schaeffer y los autores de la 'Música Concreta', ya desde 1948. Tarkovski se ha alejado definitivamente ya en esta película del tono grandilocuente de otros filmes bélicos y de todo sentimentalismo afectado. En el fonograma de su nueva obra, la mezcla de sonidos es una constante: los de la naturaleza con los de la guerra y los paisajes sonoros realistas con los oníricos, a menudo traspasando las fronteras entre realidad y sueño con sonidos originados en ambas dimensiones.

Musicalmente hablando, *La infancia de Iván* comienza con un tema lírico, de ensueño infantil, casi pastoral, en el que resuena el canto de un cuco en una naturaleza que lo enmarca todo y que Iván recorre al encuentro de su madre. Es durante ese encuentro cuando conoceremos el segundo tipo de ambiente musical descrito en la película, el que expresa tensión, miedo, drama, soledad... Este paisaje sonoro psicológico queda asociado a lo largo de todo el filme a la guerra y a la figura concreta de un niño como víctima en primera persona de la conflagración bélica.

Estos ambientes sonoros, que constituyen los dos polos musicales fundamentales de la banda sonora del filme, se mezclan en determinadas ocasiones con otra serie de elementos acústicos que potencian esos estados anímicos de partida, como es el caso del desplazamiento de Iván por la ciénaga, a medida que pasan los títulos de crédito. Ello nos da ya la base de motivos *enfrentados* en el filme, en una suerte de esquema musical A (sonidos naturales e infantiles) – B (sonidos asociados al drama y a la conflagración bélica). Este modelo base, estructurado casi como una forma de sonata, concluye su exposición con los títulos de crédito y se desarrolla durante toda la obra hasta su mismo final, en base al siguiente esquema evolutivo:

A (tema de Iván, infancia, naturaleza) – B (guerra, drama) – A' (predominio del tema de Iván, acompañado por variaciones del tema de la guerra de fondo).

Este uso presenta pasajes muy característicos de introducción del realismo sonoro a modo representativo. Así ocurre cuando Iván, con frutos del bosque, traza un mapa de las posiciones enemigas, momento en el que el fonograma registra conversaciones de tropas y pisadas de escuadrones, que remiten a los movimientos enemigos esbozados sobre ese plano.

En el minuto 15:56 del filme (sigo el minutaje de la última remasterización de Ruscico) reaparece la música propiamente dicha tras los títulos de crédito. Se trata del primer sueño/recuerdo de Iván, la escena en la que madre e hijo contemplan el pozo. Es éste un bello ejemplo de composición globalizada de ruidos naturales, conversación, sonidos de guerra y música a camino entre lo lírico, el desasosiego y la premonición

dramática. Hay en él un uso muy enfático de vientos y percusión, además de una tendencia a motivos tonales descendentes de carácter pesimista, que se corresponden con la caída de la imagen a través del pozo.

Completa este conjunto la entrada de una voz en *off* hablando en alemán (supuestamente la del soldado nazi que mató a la madre de Iván), con un tono casi diabólico que antecede al tiro final que acaba con la vida de la mujer. El tema continúa en este breve interludio hasta desarrollar al máximo su tensión dramática que late en todo su recorrido (minuto 17:26).

Viatcheslav Ovtchinnikov recuerda cómo Tarkovski le pidió música para cuatro sueños concretos que tendría el protagonista, tanto la composición de la misma como luego su grabación en audio con una orquesta dirigida por Jachaturian. Ovtchinnikov recuerda cierta improvisación a la hora de mezclar en mesa la interpretación de las piezas que había que combinar con la imagen, así como indicios de “*música aleatoria*” en sus trabajos para Tarkovski (para él pioneros a nivel mundial, y algo que a día de hoy no podemos sino poner en tela de juicio).

Este aspecto concuerda con algunos recuerdos que el compositor expresa sobre el director, cuando dice: «Aunque siempre tenía claro lo que quería, lo cambiaba si aparecía un nuevo detalle. La idea principal no, pero sí detalles aparentemente insignificantes. Pero esos detalles son muy importantes, forman el todo».

Tal vez esto explique las alteraciones que Ovtchinnikov tuvo que realizar sobre la marcha y que él aproxima a cierto manejo de la imprevisibilidad, el azar y la indeterminación en la composición/montaje, asimilando estas experiencias, en cierto modo, a una música aleatoria (cuyos presupuestos, no obstante, no nacen de la complejidad del desarrollo y montaje de una obra fílmica, sino de aspectos conceptuales más concretos y profundos).

En el minuto 23’ de la película tenemos un buen ejemplo de los motivos B (asociados a la guerra y a su drama) con un tema muy enfático de metal para marcar el ambiente del regimiento. Dentro de esta escena tiene lugar la decisión de Iván de huir de la Escuela Suvorov, en la que tratan de recluirle. El tema musical tiene un final sombrío, como el episodio de devastación que lo sucede, pues preludia uno de los pasajes más dramáticos de la cinta, con la imagen del anciano en su casa derruida —metáfora del pueblo ruso en la Segunda Guerra Mundial—. En esta escena tiene una notable presencia el sonido del viento y de la intemperie a la que está expuesta la casa del viejo, entre las ruinas del pueblo, con sus puertas crepitantes abiertas al vacío entre rescoldos humeantes.

Frente a estos motivos musicales, en los escenarios de la guerra se cuelan sonidos de naturaleza bien distinta, como los apenas quince segundos en los que Masha corre por el bosque de abedules, emocionada por los flirteos de los que ha sido objeto. Se trata de un tema enfático, vibrante, ligeramente loco y neurótico, como la mente de Masha aún confundida.

Masha será objeto de un nuevo tema lírico más adelante, cuando ve pasar al oficial que la había cortejado. Se trata de otra breve pieza que arranca con viento-madera y que termina con un vals en las cuerdas, al son del que parece danzar la cámara entre los abedules, tomando plano desde lo que serían los ojos de la chica, que cierra la secuencia bailando sola entre los árboles. Este tema constituye una verdadera excepción en la película, pues de él resulta una mayor complejidad del paisaje sonoro de la misma, en la

medida en que este idilio solitario se funde de forma abrupta con la imagen recurrente de los ahorcados, con su música sombría y con el sonido de unos disparos de fondo.

También breve y enfática es la música de sorpresa, tragedia y horror que acompaña la primera visión de los cadáveres ahorcados con el cartel de “Bienvenidos”, La escena aparece en el minuto 40 del filme, con una terrible doble entrada de cuerda grave que parece poner de relieve el sonido de cada una de las dos muertes, con dos series de tres notas que evocan su ejecución.

La identificación de la banda sonora con el pueblo ruso tiene su punto álgido en el momento en que se arregla el gramófono, del que surge el alma popular en forma de canción, en uno de los momentos musicalmente más bellos y emotivos del filme. Esta recuperación de un sonido primigenio y esencial paraliza al grupo que escucha el tema musical.

La escena que combina los juegos-maniobra con las pesadillas y sueños de Iván (minuto 51') es, en mi opinión, una de las más logradas de *Ivanovo Detsvo* tanto filmica como emocional y musicalmente. Supone una aplicación realmente avanzada para el cine de la música grabada y tratada en banda magnética, con voces, discursos, efectos mareantes de instrumentos de teclado y electrónica en la que se combinan lloros y sollozos, a la par que se leen los mensajes en las paredes de los ajusticiados. En el uso de los coros y las masas sonoras estas secuencias nos remiten, en cierto modo, a las obras antifascistas del Luigi Nono (1924-1990) de los años cincuenta y sesenta (un Luigi Nono, por cierto, autor de la frase que encabeza este artículo).

Este episodio sonoro termina con la campana a través de la cual Iván restituye mentalmente la paz y el despertar, unida a vítores y exaltación de la masa enfervorecida, intentando imaginar una victoria que él no llegará a vivir (pasaje de la campana que es casi en una premonición de lo que el propio Nikolai Burlaiev realizará en el siguiente film de Tarkovski: *Andréi Rublev*). La música cesa cuando Iván habla con el abrigo, mostrando una compleja expresión de ira, miedo y frustración que claramente le sobrepasan anímicamente, por más que aparezca ante nosotros con una excepcional entereza en todo momento. Este episodio ocurre justo antes de que el sonido intruso de una explosión de artillería modifique radicalmente la escena.

El minuto 62' retoma los sueños de Iván, con la escena de las manzanas, la lluvia, la niña y los caballos. La presencia sonora de estos elementos penetra en la imagen con Iván aún despierto y nos transporta hacia un territorio onírico en el que la música, como en tantas otras escenas, se funde con sonidos naturales (lluvia y truenos). Es una música tierna y ensoñadora, de carácter infantil y asociada a la naturaleza, en la que aparece el caballo —animal de pureza mítica en el cine de Tarkovski—, para concluir la toma de esta breve isla de paz.

Como veremos a lo largo de este artículo, es muy frecuente que Tarkovski anticipe sobre la imagen realista de la vigilia el sonido que acompañará a los sueños y/o visiones, incidiendo de este modo en la débil frontera que separa realidad de lo onírico, así como preparándonos ya con unos fotogramas de adelanto para el cambio de ambiente al que vamos a asistir de inmediato.

La aparición de nuevos cadáveres en el filme retoma el motivo de los ahorcados, cuya visión acompaña la entrada en la ciénaga y que queda enfatizada por una música de suspense y tensión. Comienza ésta con una serie de pizzicatos de cuerda grave que nos recuerdan al tercer movimiento del *Concierto para orquesta* (1954) de Witold Lutoslawski (1913-1994). La música se acompaña de sonidos de bengalas, remos y

agua para dejar paso a unos pizzicatos de violín que marcan la tensión del momento en que la barca se acerca a los cadáveres colgados. El discurso se mantiene en cuerda grave y aguda, de forma entrecortada, con un carácter nervioso, a la par que resuenan de fondo las ráfagas de las ametralladoras.

La despedida y última visión en el filme de Iván aún vivo (excepción hecha del final de la película), mientras camina por la ciénaga, se acompaña de una reexposición del tema inicial de los títulos de crédito, con una percusión enfática que parece desarrollar el 'tema de Iván' sin poder conseguir afianzarlo definitivamente. Es éste un inequívoco preludio de su tragedia, pues también él se quiebra en su desarrollo. Ante la mirada de sus compañeros de expedición, el 'tema de Iván' se disuelve y desfigura por completo, perdido entre los sonidos de la guerra, a medida que su figura se pierde en el plano. Este pasaje se cierra con una serie de pizzicatos de cuerda y golpes de percusión que acompañan el regreso del pelotón a la orilla, con el punzante sonido de los proyectiles cayendo sobre el agua, para dotar de mayor realismo y tensión sonora al momento.

De vuelta al campamento soviético, resulta especialmente reveladora la reaparición de la canción del gramófono, pues su triste melodía supone el trasfondo musical para la despedida de la trasladada Masha y el teniente mayor. Como si de una metáfora sonora de su relación se tratase, el gramófono se atasca y la canción se quiebra. En ese preciso momento, la dolida muchacha, incapaz de despedirse, aprovecha para marcharse.

El final de esta escena es una muy buena muestra de cómo la música se compone de sonido y silencio, y de que cómo éste último no es vacío sino una clase de información elocuente y valiosa. En este pasaje del filme, la quietud musical comunica el fin de la guerra, celebrado con un repique de campanas que retoma, ya como motivo real y naturalista, las fantasías ensoñadoras del atormentado Iván en el destacamento. Las escenas de la celebración del triunfo se acompañan de enfervorecidos gritos de la multitud y de canciones rusas.

Ya en las ruinas de Berlín, tras las sobrecogedoras y sorprendentes imágenes documentales de época insertadas por Tarkovski, un tema dramático de metal, percusión y cuerda grave acompaña el descubrimiento del expediente de ejecución de Iván, que se une a unas palabras en alemán y a sonidos profundamente disonantes que recorren, como ecos de la violencia allí cometida, la visión de las salas de ajusticiamiento.

Una reaparición de la temática que abrió la película sirve para el cierre de ésta, trazando un círculo en cuyo interior ha habitado el más profundo horror, que ha calado en nuestra alma apoyado, como hemos visto, en diversos y efectivos recursos sonoros. La música en este final, que bien podría corresponder a un paraíso en el cual Iván se reencuentra con su madre y con sus amigos muertos en la guerra, o bien el retorno de una pesadilla, afirma los temas líricos e infantiles expuestos a lo largo de la cinta, si bien con la presencia en el final del metraje de una percusión que bien podría ser la de los tambores resonantes de la guerra.

Todo ello hace que la película se cierre, acústicamente, entre la luz de la esperanza del tema infantil que acompaña a Iván corriendo por la playa y los ecos de la barbarie que hemos presenciado. Esta unión de los polos musicales de base conforma un final desasosegante y ambiguo, al tiempo que expone en su mayor rotundidad el motivo A' antes mencionado. Como en la mayor parte del fonograma de la película, es complejo

encontrar temas líricos puros, asomando en su mayoría sombras en tonalidad menor, reflejo claro del planteamiento A-B-A' (como síntesis final de A y B) de la obra.

A pesar de que, como acabamos de ver, *La Infancia de Iván* presenta bastante metraje acompañado de música o ruidos, es notorio ya un uso del sonido de una forma novedosa en el planteamiento de conjunto de Tarkovski. Aquí ya se ha abandonado el concepto de 'banda sonora' en sentido clásico, pues el sonido ha pasado a ser un elemento de escena psicológica. Ello abre enormes posibilidades expresivas, exploradas de forma muy notable en aquel tiempo por otros realizadores como Robert Bresson o Ingmar Bergman, en la Europa occidental.

Así lo señala Ovtchinnikov en relación a la Unión Soviética, cuando dice: «André era el único que creía que no debía usarse mucha música». Esta postura se iría agudizando a medida en que fue realizando nuevas películas; y también su preferencia cada vez más clara por la combinación de música electrónica con partituras de compositores clásicos. Tarkovski concederá un papel crucial a estas últimas, para dotar así de raíces a esta joven forma de arte que es el cine, según veremos más adelante en este artículo, a partir de las palabras de Eduard Artemiev.

En este punto, y como base conceptual de lo que el sonido/ruido/música representa en la obra de Tarkovski, creo inevitable recoger el texto que sobre "La música y los ruidos" escribe el propio realizador en su 'credo cinematográfico en palabras': *Esculpir en el tiempo* (TARKOVSKI, 2000: 185-187).

“Como es sabido, la música entró en el cine ya en tiempos del cine mudo, cuando un pianista ilustraba con su acompañamiento lo que acontecía en la pantalla, con una música que correspondía al ritmo y a la tensión emocional de las imágenes. Ésta era una sobrecarga mecánica de la imagen con música, casual y —en cuanto a su valor ilustrativo— primitiva. Extrañamente, este principio de utilización de la música en el cine se ha conservado, de manera casi idéntica, hasta nuestros días. Un episodio se ‘apoya’ con un acompañamiento musical, para ilustrar otra vez el tema principal y para subrayar su valor emocional. A veces se quiere que la música sirva sólo para salvar unas imágenes fallidas.

A mí lo que más me convence es un método en que la música surja casi como un estribillo poético. Si en una poesía nos encontramos con un estribillo, entonces, enriquecidos por la información de lo que acabamos de leer, retornamos a aquel punto de partida que inspiró al autor a escribir aquellos versos. El estribillo hace que en nosotros renazca aquel estado originario con el que nosotros entramos en ese mundo poético que para nosotros era nuevo. Y a la vez hace que lo revivamos de nuevo, y además de forma inmediata. Podríamos decir que retornamos a las fuentes.

*En este caso, la música no sólo refuerza e ilustra un contenido vertido en imágenes paralelas a la música, sino que abre la posibilidad de una impresión nueva, cualitativamente distinta, del distinto material. Si nos exponemos a la fuerza elemental de la música, provocada por un estribillo, estamos volviendo, con una experiencia emocional nueva, enriquecida, a los sentimientos ya vividos. En este caso, la introducción de un elemento musical modifica el colorido, a veces incluso la sustancia de esa vida fijada en un plano. Es más, la música puede introducir en el material ciertas entonaciones líricas, que surgen de la experiencia del autor. Así, en *El espejo*, una película biográfica, la música en muchos casos está tomada de la propia vida, es una parte de la experiencia interna del autor; es un elemento importante para la configuración del mundo del héroe lírico de esta película.*

La música puede jugar, pues, un papel funcional cuando el material visual tiene que experimentar una cierta deformación en la recepción por el espectador. Cuando se quiere que, en su percepción, resulte más pesado o más liviano, más transparente y suave o más rudo y más sólido. Si un director utiliza una determinada música, obtiene así la posibilidad de dirigir los sentimientos de sus espectadores en la dirección que pretende conseguir, ampliando sus relaciones para con el objeto que se presenta de forma visual. Con ello no modifica el sentido del objeto, pero se le da una vivacidad suplementaria. El espectador lo percibe —al menos potencialmente— en el contexto de una nueva unidad, una de cuyas componentes es ahora también la música. A la percepción se le añade, pues, un nuevo aspecto.

Tengo la esperanza de que, en mis películas, la música no sea tan sólo una ‘ilustración unidimensional de las imágenes’; y en ningún caso quiero que sea percibida como un aura emocional de los objetos representados, con lo que se quiera mover a los espectadores a ver la representación en la entonación que yo he elegido. La música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre, aunque siempre es posible que en una película sonora, trabajada con toda consecuencia, no quede sitio para la música, y sea suplantada por ruidos, más interesantes desde el punto de vista del arte cinematográfico, cosa que yo he procurado en mis dos últimas películas: Stalker y Nostalghia [En el momento de la redacción de este texto Tarkovski se encontraba inmerso en su nuevo y último proyecto: Offret].

Como vemos, la concepción del sonido difiere mucho de lo que la mayoría de los realizadores pensaba en aquel momento, más ligados a una utilización «primitiva», por utilizar un término tarkovskiano, de la banda sonora. Estos planteamientos novedosos debieron alejar progresivamente a Tarkovski de Ovtchinnikov, cuyo método de composición y trabajo se ceñía a modelos más tradicionales y cercanos a directores como Bondarchuk, con el cual tuvo una relación muy estrecha.

Es curioso constatar cómo el compositor que más próximo estuvo en sus logros a lo que Tarkovski demandaba, Eduard Artemiev, también fuera el primero en reconocer que, más allá de Tarkovski, ningún otro director requirió los complejos métodos de trabajo que desarrolló a las órdenes de Andréi; cosa que no le ocurrió a Ovtchinnikov posteriormente.

Por otra parte, es posible que Tarkovski no estuviera conforme del todo con un sistema de trabajo en el cual Ovtchinnikov compaginaba la composición/dirección de la música de Andréi Rublev con su participación en *Guerra y Paz*, de Bondarchuk, y en *Vida larga y feliz*, de Shpalikov (el compositor confiesa que mantenía ese ritmo de trabajo gracias a «inyecciones de caféina»). El propio OVTCHINNIKOV (2005) tiene claro qué tipo de director era Tarkovski en relación a la utilización del sonido, cuando asocia la figura del ruso a la del director sueco Ingmar Bergman en el terreno musical; asociación que no podemos sino constatar en numerosos aspectos.

ANDRÉI RUBLEV (1966)

La colaboración entre Viatcheslav Ovtchinnikov y Andréi Tarkovski continuó en su siguiente filme: *Andréi Rublev*. Película sobre la creación artística y la historia rusa en la Edad Media, en ella se analiza detalladamente el proceso de integración de elementos biográficos e históricos en la configuración del credo artístico del pintor de iconos Andréi Rublev, probablemente el primer gran artista ruso. Película monumental y, como afirma LLANO (2005: 72), sólo imaginable en el ‘*deshielo*’ soviético, sufrió diferentes cortes que dieron lugar a varios metrajes según las fechas de sus sucesivos ‘estrenos’; algo que afectó también al proceso de composición de su banda sonora.

La música de Ovtchinnikov presenta aquí un carácter y un sentido más ‘clásico’ que en *Ivanovo Detsvo*, donde abundaban los elementos crispados y violentos más modernos, ahora reducidos en una cinta de serena contemplación da la figura de Rublev en un marco histórico no exento de cruentos enfrentamientos como el que centra el capítulo de la película llamado ‘La invasión’. La música, muy inspirada en corales y cantos populares (contrastes típicos de una cinta que se mueve entre la iglesia o la nobleza y el pueblo más desfavorecido, cuando no las creencias paganas), sigue siendo, en todo caso, completamente convencional, y aún no se da el salto cualitativo a nivel sonoro que Tarkovski acometerá en su próximo largometraje.

Andréi Rublev comienza con los títulos de crédito y el sonido de la campana con su eco de fondo, verdadero *leit motiv* del filme, al que se superpone la música propiamente dicha de la película, de carácter sereno y meditativo, con presencia del viento como elemento de la naturaleza.

El prólogo mantiene la presencia del sonido de las campanas de fondo, introduciendo un tema amenazante y misterioso que se funde con sonidos del pueblo, del fuego y del agua, presencias siempre destacadas en el fonograma de Tarkovski. En este caso, su presencia sirve para establecer la dialéctica entre el inventor osado que pretende alzar el vuelo aún a riesgo de su vida (alter ego del creador artístico) y el griterío y reprimendas de la gente y de las conservadoras autoridades religiosas, morales e intelectuales —de la ‘academia’ de la Edad Media—. Constituye el prólogo, de esta forma, una buena metáfora de la férrea censura soviética quinientos años posterior; una censura que Tarkovski en aquel momento sufría en primera persona (y *Andréi Rublev* es un buen ejemplo), como ahora en la película ese atrevido surcador de los cielos.

Este tema musical, cargado de presagios, va ganando presencia y consistencia durante el vuelo que emprende el protagonista del prólogo, sumando entradas de instrumentos de metal. La música, tras su tensión creciente, alcanza la metafórica y totémica figura del caballo que sigue a la caída del ingenio volador; si bien la caída de este Ícaro medieval permanece sin música de acompañamiento... Como diría Rilke, el que ha osado volar tan alto, a una cosa debe aprender: a caer.

El episodio de ‘El juglar’ presenta, como cabía esperar, música popular satírica, burlona y picante, entonada por el juglar refugiado en la *dacha* junto a los campesinos que se cobijan de la lluvia. Es música que se erige en protagonista dentro la propia película, ya que el hecho de entonar estas canciones será el elemento discordante no sólo con los monjes que a la *dacha* entran en busca de refugio, sino con los soldados que reprimen y censuran ese tipo de expresión popular —una nueva imagen de la represión como hecho histórico transversal tan característico en Tarkovski—.

Con la entrada de los monjes y el descanso de la voz pagana, aparece un bello tema para voz soprano de delicada factura, que parece acompañar la espiritualidad de los tres hombres de fe y la calma que desprende su presencia, a pesar de que este tema musical, como parte de las miradas que se entrecruzan, denota un espíritu totalmente ajeno al que se vivía en la cabaña antes de su llegada, así como una realidad humana totalmente diferenciada.

El refinado tema vocal se mantiene durante unos minutos en el fonograma, acompañado posteriormente de arpa, quedando sólo la voz como protagonista durante la detención del juglar, lo que dota a la escena de un aire desolado y distante, como la marcha de los monjes, que parecen recorrer un camino distinto al del paisaje humano del filme en la distancia.

El episodio de ‘Teófanos el griego’ se desarrolla en su totalidad sin música, durante una larga extensión de metraje, acompañado el fotograma tan sólo por sonidos naturales de ambiente. Entre estos sonidos aparecen de nuevo las campanas de fondo, seguramente como parte de ese paisaje sonoro de corte naturalista; apuntando, en todo caso, a esa suerte de *leit motiv* que recorre *Andréi Rublev*.

‘Pasiones por Andréi’ enfatiza los sonidos de la naturaleza, en la que se desarrolla buena parte del episodio, con ecos del bosque, de insectos, de pájaros, etc. Mención especial merece la sobrecogedora escena de la crucifixión (del pueblo ruso), con música de percusión y coros de corte profundamente dramático y desolado, acompañada por las palabras de Andréi sobre la naturaleza humana; en una escena realmente lograda en los planos visual y sonoro.

El capítulo de ‘La fiesta’ introduce sonidos disonantes en el bosque provenientes de la celebración pagana que recibe la llegada de la primavera. A estos sonidos se unen voces, vientos y percusión de carácter muy básico y ancestral, casi tribal, con proliferación de los motivos disonantes, que se oponen a los temas serenos de los monjes —al sonido ‘ortodoxo’—.

El tema caótico que se extiende a lo largo del metraje de la fiesta pagana cesa con el amanecer, en el que vemos a un desorientado Andréi Rublev de vuelta a su grupo de religiosos y pintores. Durante la detención de los paganos reaparece uno de los temas de la fiesta, el de la botadura de la barca ritual; un tema muy estático y atmosférico que recuerda ligeramente a los tempos lentos de la *Undécima Sinfonía* (1956-57) de Dimitri Shostakovich (1906-1975).

En ‘El Juicio Final’ la escena se llena del sonido de los truenos, que casi parecen emparentar el sentido de la tormenta en la naturaleza con las tormentas en el espíritu de Rublev por su falta de inspiración y disposición espiritual para pintar el Juicio Final.

El largo episodio de ‘La incursión’ presenta mucho metraje de sonidos naturales, con agua y caballos en sus primeros momentos, acompañando a las tropas tártaras en sus galopes, a los que se asocia una base de percusión de fondo, de nuevo como tambores que anticipan la guerra y el conflicto social, cultural y religioso.

En un episodio tan heterogéneo, encontramos motivos muy diversos: la escena de la coronación del príncipe se acompaña de un coro sin palabras, de un murmullo al principio y de un juego vocálico posteriormente. La invasión a las murallas presenta una acumulación de sonidos caóticos humanos y animales, que dan paso a la entrada al recinto intramuros. Aquí hace presencia el sonido del fuego, que tanto gustaba a Tarkovski.

Las imágenes del derribo de las puertas del templo se acompañan de música coral, que continúan ya en su interior, donde nos reencontramos con Rublev a punto de cometer un delito de sangre. La entrada de la horda tártara en la iglesia se acompaña de sonidos naturalistas, con caos de multitud, espadas batiéndose, gritos, pisadas, caballos, caídas, etc.

Como en el exterior devastado, la parte final de la incursión retoma la música orquestal ligeramente disonante acompañando las muy efectivas imágenes en cámara lenta del desmonte de las cúpulas revestidas de oro y el maravilloso plano de la muchedumbre despavorida al lado de las hogueras, con las ocas cayendo en paralelo a una tensión sonora excepcional.

El ruido del viento, el crepitar de los rescoldos y series de campanadas es todo lo que queda del atronador sonido de la invasión tras la retirada de los tártaros. Es ése el paisaje sonoro, entre la muerte, el vacío y la transfiguración, que sirve de marco para la conversación crucial y desengañada entre Andréi Rublev y el espíritu de Teófanos.

El episodio de ‘El silencio’ hace honor, como no podía ser de otro modo, a su nombre, con apenas un sonido de campanas de fondo en su comienzo, señalando el ambiente del monasterio, recogido y austero, en el que sea ha retirado Rublev para cumplir con la penitencia que se ha autoimpuesto por sus crímenes de sangre y soberbia. Resulta muy destacable en el paisaje sonoro de esta escena, justo cuando los tártaros salen del recinto monástico con la ‘tonta’ protegida de Rublev, el que uno de ellos entone un fragmento de la canción del juglar del episodio primero. Podemos entender esta cita como una venganza del pueblo contra la iglesia, debido al contacto de los invasores con el pueblo y el folclore ruso, del que llegan a adoptar sus temas musicales, dando lugar a situaciones de este grado de simbolismo (aunque probablemente el tártaro no es consciente del pasado y de la carga cultural que conllevan las palabras que entona). El vacío que sucede a la salida del invasor retoma el sonido de las campanas en un paisaje totalmente desnudo.

‘La campana’, episodio que cierra la película, marca la reaparición del tañido de este instrumento que, como ya hemos visto, ha jugado un papel de *leit motiv* sonoro a lo largo de la cinta. Sin embargo, es éste un capítulo con mucho metraje sin banda sonora original, que se retomará en la evocadora secuencia de Andréi y Kyril bajo el roble al borde del camino, con una música que es la de voz y arpa del comienzo de la película (‘El juglar’), incidiendo en el ambiente íntimo y recogido de la naturaleza arbórea ante la lluvia, y que arranca ya el final de la contemplación del joven fundidor por parte de Rublev.

De nuevo, el *leit motiv* de las campanas, constituido por sonido real, marca la llegada del día en que se comprobará el funcionamiento de la campana recién fundida. El recorrido de motivos de esa escena tiene su clímax en el tañido de la gran campana, cuyo primer sonido coincide con el rostro de Andréi Rublev, la persona que mejor ha comprendido el sufrimiento del joven fundidor en su anhelo de crear, y que después de esta toma se prolonga con un magnífico plano sobrevolando toda la zona. Éste se acompaña en la banda sonora con un festín de campanas en concierto como destino final catártico de todo el recorrido previo.

El final de ‘La campana’ y su unión con el epílogo vuelven a mostrar un recurso muy habitual en Tarkovski con respecto a la música, como es el hacer anteceder ésta en apenas unos fotogramas a la siguiente secuencia o escena: así es como logra que ejerza

de puente entre ambas y dota de mayor coherencia y empaste al conjunto, que ve como las distintas capas de lenguajes penetran las unas en las otras.

Esto mismo sucede con los troncos quemados y los rescoldos del final de este episodio, donde escuchamos ya los acordes instrumentales iniciales del gran tema coral que hará de banda sonora a la contemplación de los iconos pintados por Andréi Rublev, ya en las postrimerías del filme. Se trata de música monumental y exaltadora del arte del primer gran artista ruso, según Tarkovski, que se va volviendo más serena a medida que en los instante finales contemplamos esa joya del icono que es *La Trinidad* de Rublev, cuya música ascética e intimista está en total correlación con el sentido de la hermosa pintura.

En este punto, la música como tal desaparece y se sonoriza una tormenta y las gotas de la lluvia aún con las imágenes de los iconos, nuevamente sobreponiendo banda sonora a imagen, avanzando de nuevo el sonido a la escena final, la del retorno a la naturaleza tras el largo viaje por la sociedad y el arte humanos, que dejan su lugar, de nuevo, a la pureza de la estampa de los caballos salvajes.

Andréi Rublev marca el final de la colaboración de Andréi Tarkovski con Viatcheslav Ovtchinnikov. Hemos visto ya que los estilos de cineasta y compositor no eran precisamente coincidentes en la concepción del tratamiento musical, como tampoco en la concepción del cine en sí como realidad artística y social. Para OVTCHINNIKOV (2005), el cine debía ser un espectáculo si no quería «deambular por caminos equivocados»; llegando a decir: «no considero el cine un arte, sino un tipo de show». Como es de suponer, estas palabras no podrían estar más en las antípodas del pensamiento estético tarkovskiano con respecto al séptimo arte, en lo que supone otro punto de discrepancia entre ambos creadores.

A pesar de que Ovtchinnikov y Tarkovski siguieron manteniendo una buena amistad (según las palabras del compositor ruso), su lenguaje y concepción sonora no eran ya las del estilo que Tarkovski precisaba, por lo que no contó más con el compositor, que dice ser él quien comunicó a Tarkovski su retirada de la composición cinematográfica para dedicarse a sus propias obras.

En *Solaris* podemos encontrar una breve pero emotiva y significativa cita a la banda sonora de *Andréi Rublev* que, para Ovtchinnikov, fue la despedida de Tarkovski hacia su persona, cuando el cineasta se encaminaba hacia nuevos rumbos, cuyas direcciones Ovtchinnikov «no aprobaba».

Segunda etapa: 1972-1979.

Colaboración con Eduard Artemiev.

SOLARIS (1972)

Afrontando, pues, una nueva etapa en su filmografía, Andréi Tarkovski requiere los servicios de un compositor apenas unos años más joven que él: Eduard Artemiev (1937). Este moscovita ya había sido pionero en la utilización de música electrónica para el cine compuesta con sintetizador, en la película *El sueño que viene*, de A. Muradeli. La colaboración de Artemiev con Tarkovski se extenderá a lo largo de sus tres próximos largometrajes; constituyendo, en lo musical, una etapa de especial significación que comienza con *Solaris* (1972).

Solaris supuso la adaptación al cine de la exitosa novela homónima del escritor polaco Stanislaw Lem. Su argumento se centra en el descubrimiento de un océano inteligente situado en un planeta distante, capaz de alterar la mente humana, consiguiendo que ésta proyecte en neutrinos, y con apariencia totalmente real, las imágenes más recónditas que llevan las personas en su interior (tema éste del misterio insondable de las profundidades humanas que reaparecerá en *Stalker*). La película se convierte en un canto de amor a la Tierra, así como en un debate continuo entre principios morales, entre el deber y el amor, entre la ciencia, la filosofía y el deseo; todo ello en unas circunstancias inhumanas en las que quien se comporta de forma aparentemente más humana es, curiosamente, la mujer de neutrinos.

La música presente en *Solaris* aúna los sonidos naturalistas, las composiciones electrónicas de Artemiev y el *Preludio Coral en Fa menor "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ"* BWV 639, perteneciente al *Orgel-Büchlein* de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Es éste, claramente, el nuevo estilo que primará en el fonograma de las cintas tarkovskianas en el futuro; por lo cual podemos afirmar que, desde el punto de vista del sonido, *Solaris* es la primera película de madurez de Andréi Tarkovski. Curiosamente, esta madurez se asienta en el terreno fonológico antes que en el imaginario visual en ciertos elementos.

Resulta importante resaltar cómo el ambiente sonoro de la Tierra y de la estación espacial son muy distintos entre sí a partir del uso del sonido. Podemos a este respecto rescatar de nuevo las palabras de Tarkovski, que dice: «En el fondo yo tiendo a pensar que el mundo ya suena de por sí muy bien y que el cine en realidad no necesita música, con tal de que aprendamos a escuchar bien». Esta concepción se encuentra plenamente desarrollada en las primeras escenas de *Solaris*, después de unos títulos de crédito capitalizados por el *Preludio Coral* de Bach, a cuya duración se ajustan escrupulosamente.

Las primeras imágenes de la película nos muestran la naturaleza a través de un arroyo con sus plantas, ese medio del que surgió la vida, acompañado de sonidos plenamente naturalistas de agua, pájaros, insectos, etc.; todo un mundo que parece resumir la creación hasta llegar a la figura del hombre, del cosmonauta Kris Kelvin, en

su despedida de la Tierra antes de partir hacia la base Solaris. Emplazados en una *dacha* a orillas de un lago, los primeros minutos del metraje empapan al espectador de sonidos cotidianos de la vida en el campo (agua, pájaros, insectos, perros, lluvia, caballos, pasos, risas de niños, conversaciones o viento). Constituyen toda una declaración de intenciones explícita de que la música sólo será utilizada para crear evocaciones y ambientes muy concretos en momentos precisos en los que aparece este *leit motiv* que es el tema bachiano, siempre en el espacio exterior, de forma conjunta con la música de Artemiev.

Si las escenas en la Tierra, que ocupan los 41 primeros minutos de *Solaris*, están exentas de música (excepto la parte, en el minuto 32, en que Berton entra en coche en la ciudad, donde aparecen desasosegantes sonidos electrónicos creados con el sintetizador ANS que enfatizan la división entre campo-acogedor / ciudad futurista-hostil, a la par que nos dejan entrever el estado anímico del cosmonauta retirado), la ambientación sonora de la base espacial tiene una factura muy diferente, como veremos a continuación.

Ya desde el despegue (minuto 41:10), la composición musical de Artemiev entra en escena con un trabajo que parece recordarnos en todo momento, ya sea con zumbidos, con una base de sonido grave de fondo, con ruidos de los aparatos electrónicos de la estación espacial, etc., que estamos en otro lugar muy distinto a la Tierra. Se trata de una realidad extraña y lejana, de la cual la mayoría de los espectadores no posee una ‘memoria auditiva’, que, sin embargo, Tarkovski nos suministrará a través de la banda sonora, de origen sintético y electrónico, y casi siempre amenazante.

Este tipo de sonidos electrónicos fueron compuestos por Artemiev con el sintetizador ANS, creado entre 1955 y 1958 por Yevgeny Murzin a partir de generadores ópticos (BEER, 2006: 103). Se trataba de uno de los primeros sintetizadores de su género contruidos en el mundo, gracias al cual Artemiev ya había realizado una composición específica para dicho instrumento, en 1961. La flexibilidad de este dispositivo foto-electrónico permite un aumento muy sustancial en la cantidad y calidad de timbres sonoros, pues con este amplio rango el compositor puede acometer sonoridades muy sugerentes que se transforman a gran velocidad a partir de 720 tonos puros. Todo ello fue correlacionado por Artemiev en base a imágenes y sonidos, que iba puliendo a través del potencial del ANS para que el movimiento visual (especialmente del océano Solaris) tuviese un reflejo de un modo casi fractal en el movimiento sonoro.

Según BEER (2006: 111-112), el uso de la música electrónica creada a partir del sintetizador ANS se circunscribe a tres ámbitos: a) presencias extrañas explícitas o implícitas, sean o no extraterrestres; b) elementos tecnológicos del escenario; c) grandes espacios abiertos.

Ello depara un uso muy tecnológico de la música en una película que, precisamente, aborda el tema del desarrollo tecnológico, y que correlaciona una sofisticada (aunque decrépita) maquinaria espacial en lo visual con la música resultante del uso de la tecnología acústica de vanguardia en aquel momento. Estamos, pues, muy lejos de lo que podrían ser otros filmes en los que la ‘ciencia ficción’ (género en el que no creo se pueda incluir esta película) se asocia a una banda sonora convencional y ‘primitiva’.

Después de la música electrónica que ha acompañado el despegue, vuelo y aterrizaje de Kris Kelvin, y que intenta representar todos los aparatos electrónicos involucrados en tales maniobras, a los 43:57 minutos de película la música calla por unos momentos para mostrar la soledad del cosmonauta. Sus pasos por los corredores de la estación se acompañan de ruidos de alarmas, de cortocircuitos eléctricos, etc. Todos ellos definen un ambiente muy poco acogedor y que señala un peligro potencial de todo lo que rodea al recién llegado visitante.

El minuto 45, con el encuentro de Kelvin con Snawt, marca la reaparición de la música creada con el sintetizador ANS, con el motivo temático de la estación Solaris. Se trata de un tema electrónico de carácter misterioso y sereno, que se opone al tema de Bach —que representa lo humano—. Para marcar las visiones extrañas que tiene Kelvin (como la de la oreja en la hamaca de Snawt), Artemiev recurre a una base de alarmas y sonidos electrónicos, rota por la aparición de las campanillas que acompañan a la adolescente de neutrinos proyectada en su día por la mente de Guibarán.

La alternancia de sonidos electrónicos oscuros y perturbadores con el ‘tema Solaris’ marca los diferentes estados de ánimo y visiones de Kelvin en la nave, incluidas su visita al camarote de Guibarán y su encuentro con Sartorius. Sólo cuando está en su encierro puede Kelvin recobrar cierta paz, como expresa un campo sonoro reducido que, sin embargo, se verá perturbado de forma regular hasta en los momentos de sueño. Cuando duerme, precisamente, es cuando reaparece en el camarote el ‘tema Solaris’: la mente del cosmonauta recuerda a Hari y se produce la materialización de ésta en neutrinos, acompañada por una exaltación del tema musical de la nave ante su visión. La música se carga de misterio y tensión a medida que Kelvin se despierta y ‘toma conciencia’ de la situación, superponiendo el ‘tema Solaris’ con sonidos electrónicos diversos de carácter confuso y amenazante. Este tema sonoro, que ya podemos asociar a Hari de algún modo, reaparece de forma constante, aunque más sereno en cada entrada, cuando Kris ha conocido finalmente las razones que posibilitan estas apariciones.

Es curioso el uso de los papeles pegados en el ventilador, un eco artificial e ingenioso en la estación espacial del sonido del viento en la Tierra que escucháramos en el comienzo del filme. Ello no hace sino jugar con lo aparente y con la ambigüedad de todas las realidades que vamos conociendo a lo largo del filme. A este respecto, podemos citar también la materialización de Hari, que para Beer es un buen ejemplo de lo que denomina creación de preguntas a través de la música, más que aportación de respuestas propiamente dichas. La banda sonora contribuye a cierta sensación de pérdida que nos hará cuestionarnos si realmente Kris está alucinando o soñando, si está consciente o inconsciente, o incluso si toda la película no es sino un ‘residuo’ de la memoria de Kelvin. Al emplazar Tarkovski la música en los espacios de transición entre vigilia y sueño potencia, al mismo tiempo, la transición entre realidad y fantasía, entre lo imaginado y lo soñado. Las largas repeticiones de sonidos, notas y tonos del ANS, con su carácter de “hiperrealidad”, favorecen este efecto (BEER, 2006: 113).

El minuto 19:13 del segundo DVD (Edición Ruscico) nos muestra cómo va surgiendo, a partir de la música electrónica con que se acompaña la visión del océano Solaris, el tema inicial de Bach. Éste anticipa la escena en la que Kris muestra a Hari el vídeo de su infancia y de sus padres, con el objeto de comprobar si ella recuerda algo. De este modo, Tarkovski asocia la música de Bach —su compositor predilecto— a la Tierra y a la pureza familiar de las imágenes rodadas en el campo; una asociación del compositor alemán con el ámbito familiar que reaparecerá en *Zerkalo* y *Offret*.

Terminada la proyección del vídeo, el *Preludio Coral* se mantiene aún unos segundos. En esa misma escena (23:58) se produce una ‘autocita’ muy especial desde varios puntos de vista, como antes hemos apuntado, y también por lo que al sonido se refiere, al sonar el agua de la ducha unida al tema coral de *Andréi Rublev*, mientras Kris medita observando una réplica de *La Trinidad* en su camarote. Se trata de un bello momento de paz acompañado de su mujer en la cama y de una imagen y sonido puros de la tierra rusa, que le devuelven a un pasado recobrado, al parecer, en el espacio exterior.

Este entrañable pasaje es interrumpido por la entrada de Snawt, que trae ideas de cómo deshacerse de los ‘visitantes’. La irrupción viene acompañada de la inquietante música electrónica de Artemiev, que cesa al comenzar su conversación.

Una escena especialmente bella y cargada de matices musicales es la de la biblioteca. En el minuto 47:48 (DVD 2), mientras Hari observa el cuadro de Brueghel, escuchamos toda una composición musical de voces, ladridos, campanadas, pájaros, etc., con electrónica añadida. El conjunto suena como una presencia espectral y distorsionada, sin pleno sentido real de la sociedad humana: es parte de ese esfuerzo imposible de Hari para tener recuerdos de su pasado, y que gracias al plano sonoro se deduce que no son naturales sino casi imaginados, como una nebulosa acústica distorsionada y algo ambigua.

El minuto 51’ marca la segunda entrada del órgano bachiano (tercera, si contamos los créditos) durante la escena en la que Kris y Hari levitan, suspendidos por la ingravidez, rodeados del mundo terrestre a través de sus representaciones artísticas (cuadros de Brueghel, la ilustración de un edición de *El Quijote*, diversos libros, esculturas, ornamentos de época, etc.). Se trata de un fragmento de una belleza subyugante y poderosamente evocadora, en el cual podemos redescubrir, como lo hace Hari, la belleza y la profundidad de la Tierra, así como el inmenso amor que por ella destila Tarkovski a través de las imágenes y de la música, sin cuya participación es imposible imaginar esta secuencia. En ella se cuela, completando un todo compacto, una fugaz imagen de la hoguera del vídeo de la infancia, a la que Kris vuelve en el regazo maternal de Hari. La música de Bach se funde con el sonido electrónico y oscuro del océano, al asomar las imágenes de éste último en un continuo, como si en esta fusión se unieran los motivos del hombre y del ser de neutrinos en ecos del abrazo previo.

A partir de la ruptura de este ambiente, con la escena del intento de suicidio de Hari con oxígeno líquido —en el que asoma el ‘tema Solaris’ de fondo—, la música es presencia casi constante en todo lo que resta de filme. La enfermedad de Kris y su delirio están acompañadas de una música mareante con entradas de un órgano distorsionado que acompaña ahora las imágenes de la casa de campo y de su salón, en correspondencia con el distanciamiento de la realidad terrestre que empieza a vivenciar Kelvin. Aparece también el motivo en ‘fuga visual’ de las personas de Hari y de la madre, casi confundidas (algo muy característico en Tarkovski y que presidirá su filme *Zerkalo*). Esta inquietante música sirve de camino hacia la casa del cosmonauta, donde Kelvin se reencuentra con su madre en el marco del este sueño-recuerdo-pesadilla. En él no escuchamos la voz del diálogo propiamente dicho, sino el sonido de los grillos y el tic-tac del reloj de su casa.

La reaparición de preludeo bachiano en el minuto 77:46 preside la decisión del regreso a la Tierra en el camarote, donde vemos las hierbas crecer. Ambas —imagen y sonido— actúan como nexos y lanzadera de la historia hacia nuestro planeta. La música

de Bach nos lleva a un escenario como el del comienzo del filme, con el agua revisitada y Kris de paseo por los alrededores de la *dacha*. No obstante, al *Preludio* para órgano se une ahora una lírica y evocadora música coral compuesta electrónicamente con el sintetizador ANS, para expresar el punto álgido de la vivencia recobrada de la Tierra.

Con el acercamiento a la casa paterna reaparece el ‘tema Solaris’. Ahora vemos llover en el interior de la *dacha*, donde está el padre de Kris, en una fusión de imágenes enigmáticas y música desubicada que, unidas a las nubes del final de la película, crean una conclusión muy ambigua y abierta. A ello contribuye, sin duda, la presencia de la música del tema del océano, expuesta con especial misterio y densidad.

El proceso de transformación o absorción de la música de Bach por parte de la música electrónica es especialmente relevante, según BEER (2006: 115-116), ya que la forma clásica muta en forma electrónica de carácter disonante. Ello se asocia y se refuerza en los fotogramas, ya que las nubes y la visión de la casa como una isla en el océano nos recuerdan a las descripciones de Berton al comienzo de la película. Para Beer, esto se puede referir al “tercer espacio”: un ámbito que ya no es el hogar del que partió Kelvin ni tampoco la base Solaris, sino un espacio nuevo al que llega el cosmonauta transformado por sus experiencias en el espacio exterior.

La combinación de las tres fuentes sonoras de *Solaris*: ausencia de música (en la Tierra), sonidos del sintetizador ANS (en la estación espacial) y la música de Bach (en el espacio exterior como evocación de la Tierra), se produce en este final ambiguo para unificar todos los espacios y experiencias previas en el retorno de Kris Kelvin a cierto confort o seguridad del hogar, que ya nunca será el mismo, en todo caso.

Como hemos visto, la música de Artemiev resulta ciertamente avanzada para el año 1972, en lo que al terreno cinematográfico se refiere. El desarrollo como compositor de este músico se vio notablemente favorecido por el contacto con Tarkovski, que realmente es quien suministraba las ideas de cómo debería ser el ambiente sonoro de sus obras, necesitando tan sólo el «dominio magistral» (ARTEMIEV, 2005) del compositor para unir los ruidos y hacer de ellos música.

En la banda sonora, la toma de préstamos de composiciones clásicas (Bach en este filme) no se debía resaltar más que en momentos puntuales, con la fuerza que de esta forma gana el procedimiento, mucho mayor que en el uso habitual de la música en el cine convencional, donde el espectador se llega a ‘inmunizar’ contra una música tan presente y sobrecargada. Artemiev (2005) dice haber elaborado un lenguaje especial durante el trabajo conjunto en *Solaris*, en base a un «sistema de imágenes, de filmación y partitura» (que, curiosamente, ningún otro director distinto de Tarkovski le requirió jamás).

Destaca el compositor, asimismo, lo complejo que era trabajar con Tarkovski, pues éste no estaba presente en la grabación del sonido: sólo a posteriori elegía entre las piezas de música grabadas, de modo que el compositor no sabía si éstas valdrían o no hasta llegar a oídos del director. Por este motivo, tuvo en algunos casos que registrar hasta ocho veces un mismo pasaje, algo que —dice— lo sumía en un estado de suspenso y nerviosismo constantes. Este aspecto se debe un planteamiento sonoro fundamental de Tarkovski, al que ya nos hemos referido: «Cuando no me alcanzan los medios del cine, entonces yo incluyo la música».

El uso de la música clásica (con especial presencia de Johann Sebastian Bach) en el cine de Tarkovski está condicionado por la juventud de este lenguaje artístico, así como por el deseo del realizador de dotar al “séptimo arte” de cierta conexión histórica

a través de las obras de la creación artística previas en él recogidas, preferentemente música y pintura. ARTEMIEV (2005) lo señala con las siguientes palabras : «El cine no tiene raíces, es un arte demasiado joven. Sólo tiene 100 años. Para crear en el espectador la sensación de que este arte tiene raíces profundas y una conexión con el arte mundial, Tarkovski usa la música de los viejos maestros. Así como los cuadros de pintores famosos, que son citados en sus obras. Los de Leonardo da Vinci, por ejemplo. Esto crea, subconscientemente, la profundidad de las raíces de este arte».

Resulta harto curioso que sea en dos películas ambientadas en el espacio exterior (aunque en absoluto de ‘ciencia ficción’ en sentido popular), y cuya estructura narrativa parte de la Tierra para volver a la misma con una nueva mirada o nivel de evolución, en las que dos genios del cine hayan comenzado a tomar préstamos de forma continua de la ‘música clásica’ para sus filmes. Enfrentadas por muchos durante décadas (siendo dos joyas perfectamente complementarias), como parte de una paralela “guerra fría cultural”, *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, y *Solaris* (1972) son el punto de partida en ambos realizadores de un uso de la música que se extendería a lo largo de sus respectivas carreras. En Kubrick, ciertamente, predominó un gusto mucho más moderno y contemporáneo, que incluía piezas de Ligeti, Bartók, Penderecki, Shostakovich, etc.; mientras que las citas musicales en Tarkovski tienen un origen mucho más clásico en los Bach, Pergolesi, Beethoven, Wagner, Verdi, etc.

Así pues, *Solaris*, como hemos visto, es una obra que define, en lo musical, todo el Tarkovski futuro. En adelante, éste desarrollará sus nuevos postulados en paralelo a una visión artística cada vez más personal y profunda. La colaboración con Eduard Artemiev prosigue en la siguiente cinta de Tarkovski, la irrepetible y genial *Zerkalo*.

ZERKALO (*El espejo*, 1974)

Zerkalo es una absoluta obra maestra en cuanto a estructura, composición y montaje. Una película de una audacia y atrevimiento tal en el manejo de los tres planos temporales sometidos a continuas interrelaciones como método de comprensión de las interdependencias y causalidades, que de ello se derivan unas exigencias inauditas no sólo para el espectador, muchas veces perdido ante tal suma de acontecimientos, sino para la génesis de la obra en sí. Tal vez sea la más compleja en su realización de las filmadas por Tarkovski, y, con mucho, su cinta más personal. LLANO (2005: 74) nos dice que las películas de Tarkovski en este período «difícilmente podrían haber sido producidas por nadie en Occidente», debido al riesgo comercial de sus propuestas; aspecto éste condicionado de forma muy distinta en la producción cultural soviética, donde Mosfilm, sin dar total libertad a Tarkovski, ni muchos menos, sí permitía un producto profundamente personal y al margen de lo que buena parte del cine occidental era ya en aquel momento.

Reflejo de la enorme complejidad de una película —*Zerkalo*— en la que, de un modo casi joyceano, se entremezclan recuerdos, pensamientos, pasajes soñados, corriente de conciencia, etc, articulados por la memoria de Tarkovski, es su banda sonora. Supone un paso más en el desarrollo de su concepto del sonido, en la línea de lo ya logrado con *Solaris*, pero de forma ahora mucho más sutil, pues los ambientes que se recogen en la nueva película son más variados y complejos emocionalmente.

Eduard Artemiev compone una música electrónica realmente notable, que va desde la imitación de sonidos de la naturaleza hasta sonidos que parecen ejercer de conciencia alternativa a la imagen, cobrando un peso por momentos más verídico que lo propiamente visual. La selección de sonidos es bastante más variada ahora, y su integración con la imagen mucho más compleja, refinada y simbólica, a la vez que solapada entre lo que son ruidos/música y música electrónica/música clásica.

El propio Tarkovski habla así del proceso de integración del sonido en *Zerkalo*: «Yo paso mi tiempo libre en el campo, en un lugar llamado Myasnoye, donde estoy la mar de bien. Amo la naturaleza, no la vida de las grandes urbes; por eso me siento plenamente feliz allí, lejos de la parafernalia de la civilización moderna. Mi dacha en la campaña, a trescientos kilómetros de Moscú, me sabe a gloria. Pues bien, allí, el ruido del viento, del fuego, del agua está presente por doquier. Quien no haya prestado atención a esos ruidos se pierde una maravilla. Yo estaba decidido a emplearlos en *El espejo*. Tanto la atmósfera de la casa familiar como el mundo infantil y el entorno natural de muchas secuencias daban pie a la composición de sonidos y registros de ruidos de la naturaleza.

Algunos de esos sonidos los planificamos previamente y los grabamos en directo. Otros los realizamos en laboratorio, después de las tomas. Grabamos también la voz de mi padre leyendo sus propios poemas; ése era un documento que me interesaba.

Empleamos, en fin, algunos fragmentos de música clásica —Purcell, Pergolesi y de Johann Sebastian Bach—. Os confieso que no conozco música superior a la de este último compositor. Se le podrá considerar elitista o no, pero si hablamos de arte, no creo que haya habido talento como el de Bach. Para mí es imposible definirlo, porque mi alma recibe de su música un impulso inmediatamente perceptible. Mis amigos saben que con una grabación de Bach me hacen feliz, aunque, la verdad, cada vez lo tienen

más difícil, porque tengo una muy buena colección de grabaciones de Bach. Como lo amo, me serví de su música en *El espejo*» (cit. en LLANO, 2002: 366).

La utilización de la música de Bach parte, de nuevo, de una breve pieza para órgano del *Orgel-Büchlein*: “*Das alte Jahr vergangen ist*” BWV 614. Esta pieza acompaña los títulos de crédito que suceden al prólogo donde se resumen buena parte de las intenciones filme (la escena de logoterapia), y en cuyo montaje sonoro comienzan las superposiciones de audio tan típicas de Tarkovski. En este filme, éstas llegarán a su paroxismo, pues el director ruso va a jugar con tres momentos temporales distintos. La continuidad del tema bachiano sobre la figura de la madre observando el campo, ya en la primera escena del filme, vuelve a mostrar este uso, combinado con el empleo de sonidos de la naturaleza —hojas movidas por el viento, por ejemplo—.

En la escena del incendio del cobertizo hace aparición la desasosegante música electrónica de Artemiev. Esta música continuará luego en la escena del niño dormido y en el sueño en el que vemos el bosque mecido por el viento.

Otra imagen de corte onírico, la de la madre lavándose el pelo junto a su marido mientras se derrumba el techo de la habitación, presenta uno de los pasajes más oscuros y expresionistas de la música de Artemiev, con una presencia amenazante y misteriosa de la electrónica en toda la secuencia.

Peculiar uso del sonido tiene también la escena de la familia española de los del Bosque, en la que se introduce el audio de una plaza de toros, mientras se conversa sobre Palomo Linares —con audio en castellano en la versión original—. Después de esto, Tarkovski introduce música española sobre un recorrido vertiginoso de imágenes que nos lleva con la misma base de sonido a la despedida de los ‘niños de la guerra’ en la tienda civil española. Aquí aparece ya un nuevo plano acústico, el de la despedida en el puerto, con su respectivo paisaje sonoro lleno de lamentos, lloros y sonidos del puerto.

Otro momento bellissimo lo constituye el izamiento del globo aerostático, primero en silencio e inmediatamente acompañado de una versión para coro del *Quando Corpus* del *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Esta música queda asociada a las escenas documentales de la película, así como a alguno de sus momentos más poéticos y hermosos.

De nuevo, el tema de Pergolesi se superpone a la siguiente escena, en la que Ignat observa los dibujos de Leonardo da Vinci. La escena a la que da lugar esta entrada, en la casa de Tarkovski, está confiada a la música electrónica de Artemiev desde que a la madre le cae el bolso y el adolescente siente un *déjà vu*, o la ‘electricidad’ como él lo denomina. Vuelve a reaparecer la música, posteriormente, asociada a la mujer que invita al muchacho a leer, con una presencia oscilante hasta que desaparece con la marca del vaso en la mesa, enfatizando la irrealidad y carácter fantasmagórico de este episodio.

El campo de entrenamiento de los niños durante la Segunda Guerra Mundial nos lleva a otro momento histórico distinto, con el recuerdo de los amores infantiles. Se produce aquí un uso refinadísimo de la música de *The Indian Queen*, de Henry Purcell (1659-1695). El tema musical se hará presente también en una entrañable escena en la que el joven protagonista se observa en el espejo mientras su madre empeña unos pendientes para poderlos alimentar, enfatizando en la mirada del chico una profunda tristeza y desazón, realmente asombrosas en su plasmación, algo que traerá a su mente recuerdos de la joven pelirroja de los labios cortados, como contrapunto al drama y humillación del momento vivido.

Las imágenes de la guerra se acompañan de un tema con fuerte presencia de percusión que arranca ya desde el campamento militar de adiestramiento infantil, con una aparición ondulante a través de las imágenes históricas de archivos de guerra. Esas imágenes que parece entrever el niño huérfano en la distancia, desde un paisaje netamente bruegheliano, muestran la exaltación soviética en la guerra, si bien este ‘patrioterismo’ popular impuesto va a desembocar en el dolor de la contienda de nuevo, con el sonido de los bombardeos, la desgarradora música electrónica de Artemiev y la bomba atómica como final de toda una secuencia de horrores históricos. Este campo de desolación nos sugiere que la guerra siempre es terrible cualquiera que sea su final, algo que se refuerza en la cinta de audio con una conclusión que enfatiza de forma notable la percusión y los tambores de guerra que daban inicio a este recorrido.

La siguiente escena, con el regreso del padre al hogar desde el frente, es antológica y paradigmática desde un punto de vista sonoro y musical. Se trata de una secuencia de una genialidad absoluta y cumbre en el manejo de las citas, los planos, el sonido y la tensión narrativo-simbólica. En ella se enlazan los elementos de sonido característicos del lenguaje tarkovskiano, como son, por este orden: a) sonidos naturales: llegada del padre al hogar, palabras a la madre, toma del bosque con los niños y su disputa por el robo de un libro de Leonardo da Vinci, sonidos de éstos corriendo por el bosque); b) música electrónica: que acompaña la carrera de los hijos entre los árboles, después de que el padre haya llamado a Marina; recorrido para el cual Artemiev compone una música que parece evocar un corazón ansioso y expectante de lo que se va a encontrar, no sin ciertos tintes oscuros; c) música clásica: con el recitativo *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss* de la *Johannes-Passion* BWV 245, de Johann Sebastian Bach, que acompaña, desde su poderoso arranque de órgano, el emotivo abrazo de los niños al padre y la aparición del cuadro de Leonardo da Vinci, *Ginevra de’Benci*. Es ésta una imagen de transición que enlaza el pasado con el presente, a través de un rostro: el de Ginevra en el cuadro y el de la actriz Margarita Terékhoa en el papel de madre (en el pasado) y mujer (en el presente), de una cercana y perturbadora similitud; d) música electrónica: con la que concluye este prodigioso recorrido acompañando al cuadro de Leonardo en su visionado final.

Esta escena, de tan sólo dos minutos de duración, nos muestra no sólo la maestría en el uso del sonido al que llegaron conjuntamente Tarkovski y Artemiev, sino el profundo conocimiento de la obra de Bach que poseía Tarkovski, si atendemos al texto del mismo y a su posible correlación con lo que supone esta escena en la vida del protagonista de la película, que no es sino el propio director ruso. En dicho texto bíblico se habla del colapso del templo, que podemos identificar con el propio hogar de los Tarkovski, dominado por la madre, cuya fría y distante mirada sigue el recorrido de la llegada del padre al hogar, el mismo que años antes abandonara; al que sigue la resurrección de los muertos, algo que no nos será complejo enlazar con la llegada del padre desde el frente, en el cual bien podría haber pensado su familia que éste había muerto. De hecho, la mirada del niño durante el abrazo paterno-filial no es sino una especie de constatación de que no se acerca ningún peligro acechando a su padre, aún vestido de militar. Como vemos, es complejo encontrar en el mundo del cine un dominio de semejante calibre, tanto en complejidad técnica como en significatividad artístico-histórica.

Tras la ya mencionada visita de Aliosha con su madre para empeñar los pendientes —acompañada de música de Purcell—, nos encontramos con una de las escenas más célebres del cine tarkovskiano, que es la levitación de la madre sobre la

cama acompañada por el padre (filmada en sepia). Para este momento de absoluta trascendencia e intimidad, Tarkovski rescata la música de órgano de Bach que habíamos escuchado durante los créditos, en uno de los momentos clave de esta película.

El final de *Zerkalo* queda dominado, musicalmente hablando, por el coro inicial, “*Herr, unser Herrscher*”, de la *Johannes-Passion* de Bach, ya desde el encuentro del padre y la madre tendidos en el suelo. La mirada de la madre, en su juventud, se entrecruza con la visión de la *dacha* familiar destruida, así como de la madre, ya anciana, cuando ésta recupera el contacto con sus hijos —para ella siempre niños— a los que llevar de la mano por los campos (de la vida). Este coral de Bach se interrumpe con el atávico grito del primogénito, también de liberación, concluyendo el proceso de ‘desbloqueo’ que había anunciado el prólogo.

No son éstos sino unos significativos ejemplos referidos al ámbito musical de un largometraje de obligada visión para quien quiera conocer no sólo una verdadera obra maestra cinematográfica, sino una de las más bellas formas de utilizar el sonido que nos ha deparado séptimo arte en toda su historia.

STALKER (1979)

Eduard Artemiev continúa a cargo del sonido, por última vez, en el rodaje de la siguiente película de Andréi Tarkovski: *Stalker* (1979). El guión, basado en el libro *Picnic junto al camino*, de los hermanos Strugatski, es una reflexión sobre el sentido de nuestras vidas, tanto individual como colectivamente, así como sobre el valor de la fe. A su trabajo con las imágenes, verdaderamente impecable, y a su refinado uso del color y del sepia, debemos añadir también un uso muy cuidado de la banda sonora, en un filme de ambientes muy diversos y difíciles de abordar por un cineasta, como veremos a continuación.

Eduard ARTEMIEV (2005) recuerda la complejidad que supuso encontrar la música exacta para *Stalker*, pues Tarkovski quería ahora una mezcla de estilos oriental y occidental, aunque era plenamente consciente de que se trataba de «ríos que nunca se encontrarían».

Con este objetivo, el compositor recurrió a una melodía europea medieval, tocada con una flauta de bloque, a un tar (instrumento armenio) y a procedimientos de variación de la música hindú. Tras recomponer todos estos elementos durante meses (proceso dilatado y agravado por la pérdida del material original de *Stalker*), Artemiev llegó a la solución utilizada en el filme, que fue tratada a mayores con sintetizadores. De algunos comentarios posteriores de Artemiev parece desprenderse que Tarkovski no llegó a estar plenamente satisfecho de esta parte musical, teniendo que contentarse con lo que habían creado, a pesar de los enormes esfuerzos de Artemiev por unir tradiciones sonoras y buscar en zonas del Cáucaso elementos melódicos y tonales que ejemplificaran dicho cruce de caminos cultural, artístico y espiritual.

El tema compuesto por Artemiev para la película, al que llamaremos ‘tema Stalker’, es lo primero que escuchamos en el filme, precediendo incluso a la imagen en sepia del bar sobre la que se proyectan los títulos de crédito mientras llega a la taberna el físico. Se trata del tema completo, con flauta y tar sumados a la base electrónica; un tema que no aparece en su integridad sino tres veces en todo el filme: títulos de crédito, sueño del stalker y plano final de Monita, asociado a pasajes de gran carga simbólica. Este ‘tema Stalker’ continúa en los rótulos que nos ponen en antecedentes de lo sucedido en la Zona, cuyo final permanece silente.

La entrada en la habitación de la familia del stalker viene precedida por el sonido de los trenes, que será, junto a las bocinas de los barcos del puerto, una constante en todo el filme fuera de la Zona. Estos sonidos servirán para mostrar la cercanía del stalker a su lugar de partida, ejerciendo, así, de llamada continua al viaje, al movimiento de este hombre de fe.

El plano que recorre cenitalmente la cama familiar se acompaña del estruendo de un ferrocarril pasando cerca de la casa, con un breve acompañamiento de *La Marsellesa*, de Claude Rouget de Lisle (1760-1836), en la orquestación de Hector Berlioz (1803-1869), que emerge sobre la apariencia de una música de banda, en lo que LLANO (2002: 447) denomina «música acolchada, apenas discernible entre los ruidos de los trenes».

Serán cuatro las veces en que la música aparecerá asociada al tren, todas ellas en momentos muy significativos de la película. En este caso, el himno francés, símbolo de

libertad, igualdad y fraternidad, pasa, como el ferrocarril, con mucho estruendo, portando sonidos acerca del destino de la sociedad cerca de la familia yacente, pero sin llevarlos más allá de la situación aparentemente miserable en la que parecen malvivir, como si los tiempos de progreso fuesen distintos, o como si ese tema netamente occidental quedase un tanto lejano al inmovilismo *dormido* de las sociedades rusa y soviética. Como comenta LLANO (2002: 447), que ante estos temas entremezclados con el sonido del ferrocarril «el espectador no sería capaz de discriminar si lo había escuchado realmente o si se trataba de una figuración suya, de una pequeña alucinación acústica» que, en todo caso, trabaja con la conformación del significado global de la escena de forma muy efectiva y no siempre consciente.

Constantes ruidos de trenes y avisos de altavoces procedentes de la cercana estación (en un uso muy bressoniano del sonido para recrear la imagen fuera de campo), penetran en la casa del stalker, recordándole que es la hora de partir. El protagonista emprende la marcha a pesar de la vehemente súplica y amarga queja de su mujer, a la que observamos sumida finalmente en una crisis nerviosa en el suelo mientras el sonido del tren invade atronador toda la casa, acompañado del clímax orquestal de la obertura del *Tannhäuser* de Richard Wagner (1813-1883). Esta cita parece una alusión nietzscheana al triunfo de la voluntad del hombre por encima de su propia familia y del orden social, así como un reflejo del propio *Tannhäuser* en la ópera de Wagner, con un alma dividida entre el hogar y el deseo de ir más allá, hacia lo desconocido.

Las escenas que suceden a este comienzo, ya sea el encuentro con el escritor o la reunión en el bar, tienen como paisaje acústico el sonido de los trenes y de los barcos, con unas bocinas que suenan distorsionadas en el marco de un ambiente de aspecto decrepito. En todo caso, parece que el único personaje atento a ese paisaje sonoro es el stalker, que es quien reconoce el sonido de su tren, uno de los más imperceptibles escuchados hasta ahora en el fonograma.

El episodio de la entrada en la Zona sigue el mismo patrón acústico, con abundante sonido de vehículos, pisadas, disparos, etc. El juego con el sonido correspondiente a imágenes fuera de campo sigue resultando atractivo para Tarkovski como medio para sugerir posibilidades. Así ocurre cuando parece que uno de los personajes, el científico, fuese abatido por una ráfaga de ametralladora, algo que la imagen luego desmiente aunque nosotros lo hubiésemos intuido de otro modo, vía audio.

La larga secuencia de la penetración en la Zona, con los tres hombres sentados en el motocarro, se acompaña de sonidos de tren casi en *ostinato*. A ellos se va a ir sumando, poco a poco, la música electrónica de Artemiev, casi en correlación con el sonido del motocarro, con su carácter incisivo, repetitivo y amenazante.

Si bien la llegada a la Zona propiamente dicha (con paso de sepia a color en el fotograma) aún se acompaña de esta síntesis de sonidos, al poco tiempo el silencio se constituirá como el paisaje sonoro habitual en su destino. Tan sólo escucharemos esporádicamente sonidos de animales, el sonido de los pasos y los movimientos de los tres hombres, así como una base electrónica grave y muy sutil que se incorpora a determinadas secuencias del filme para crear una sensación de presencia, de amenaza latente en su sonido sordo y misterioso.

Este sonido, junto con otros de carácter furtivo que reaparecen en la Zona, son lo que Llano denomina «rumores. Algunos de ellos serían naturales, otros los elaboraría en el laboratorio, con ayuda del compositor musical. En ningún caso se trataría de una

melodía, en el sentido cinematográfico habitual del término. [...] Tarkovski confiaba en que la música electrónica pudiese transformar los sonidos naturales hasta conseguir en ellos una resonancia nueva, más poética, por así decir» (cit. en LLANO, 2002: 447).

El encuentro del stalker con la Zona, cuando se adentra en ella para tenderse sobre la vegetación, va acompañado del ‘tema Stalker’, que reaparece con enorme fuerza en este momento. La fusión del stalker con la Zona no es aún plena, no sólo porque predomine el color sino porque el ‘tema Stalker’ se presenta aún incompleto, con electrónica y tar, pero sin flauta de bloque; lo que indica que la comunión total aún no se ha consumado.

El reencuentro del stalker con el escritor y el físico se acompaña brevemente del tema musical citado, que desaparece a los pocos segundos. La devolución del motocarro retoma los sonidos en *ostinato* que los trajeran a la Zona. A ellos sucede la visión del campo y de los tanques, con el rumor de un viento helado y apuntes de electrónica para reforzar la visión perturbadora de la maquinaria de guerra destruida e inservible en este nuevo espacio para nosotros todavía incógnito.

El trayecto por la Zona se acompaña de reapariciones del misterioso sonido electrónico de base, así como de sonidos de pájaros, cuco y viento, si bien no veremos nunca a esos animales en la Zona más allá de un perro, dos pájaros y unos peces. La combinación de sonidos naturales amplificados de pisadas, viento y voz distorsionada sirven a Tarkovski para crear el efecto de encuentro del escritor con la ‘conciencia’ de la Zona, sin que en el fotograma nada anormal suceda más allá del viento y de la expresión de incompreensión del escritor. Esta tentativa desautorizada propicia un enfado por parte del stalker, que se distancia del grupo y se decide a hablarles de la Zona, momento en el cual reaparece el ‘tema Stalker’, esta vez sólo como base electrónica, sin flauta ni tar.

La entrada en los restos de la central eléctrica pone de manifiesto el uso del sonido a través de sus resonancias y ecos en las salas para crear una ilusión de profundidad de campo no visible, además de añadir una perturbadora sensación de desconocimiento y amplitud. A ello se une el sonido electrónico amenazante de fondo, goteos continuos, sonidos de hierros chirriando, caídas de objetos al agua, etc.

Al inclinarse para descansar los tres hombres, y a medida que se recrudece la discusión entre el físico y el escritor —entre la ciencia y el arte—, se producen acercamientos al stalker, aún despierto, que intentan penetrar en su interior a través del color sepia y del ‘tema Stalker’ en lo musical.

No es sino al tercer intento —mientras el dúo de opuestos duerme ya unido— que se consuma el largo *travelling* sobre los objetos sumergidos bajo el agua, a modo de residuos de la memoria, que diría Beckett, acompañado, por primera vez desde los créditos, del ‘tema Stalker’ completo, con electrónica, flauta y tar, después de las palabras entonadas en *off* por la mujer del protagonista. Este tema va desapareciendo a medida que nos acercamos al lugar donde éste yace al lado del perro, cuando retornamos al color dominante en la realidad y la conciencia.

En su despertar, el propio stalker habla de la música, con una base de electrónica de fondo, en unos términos muy schopenhauerianos, señalando a ésta como una realidad propia y diferenciada tanto del arte como de la ciencia. En su boca, Tarkovski pone una palabras que bien podrían ser las suyas, cuando su protagonista dice: «La música tiene muy poca relación con la realidad. Más bien, si tiene alguna relación es mecánica, sin sentido, como un ruido fatuo, sin relación alguna. Así y todo, ocurre un milagro: ¡La

música penetra en el alma misma! Ese ruido, transformado en armonía, provoca una resonancia en nosotros. ¿Qué reacciona convirtiéndolo en un foco de sumo deleite, que nos une y nos conmueve?, ¿para qué nos hace falta eso? Y, lo más importante, ¿a quién? Ustedes responden: A nadie. Para nada. Desinteresado. No, difícilmente. Pues, al fin y al cabo, todo tiene su sentido. Sentido y motivo».

Ya en la clínica en la que se encuentra la habitación, de nuevo se utiliza el juego de sonido escuchado y amplitud de campo intuida, destacadamente en los ecos que preceden a la entrada del escritor al ‘molino de carne’, con sus cadencias de movimientos y ecos.

Una vez en el interior del edificio, en la habitación de las dunas, junto al extraño vuelo de los pájaros reaparece el ‘tema Stalker’ brevemente para acompañar la crisis existencial y profesional del escritor, al que parece asociarse el tema musical por primera vez cuando su disposición espiritual se nos antoja la más adecuada para acceder a la habitación de los deseos, ya despojado de su prepotencia y charlatanería habitual.

Llegados al umbral, sólo escuchamos el sonido de la naturaleza a través de los pájaros, antes de dejar paso a la palabra del hombre como único sonido del fonograma. El científico explica sus motivos y muestra la confrontación que finalmente se da entre la alianza de ciencia (el físico frío y calculador que habla con medida) y arte (el escritor de carácter vehemente, contradictorio y volcánico) contra el hombre de fe que es el stalker, denostado por lo anteriores, y cuyos únicos poderes son la esperanza y el altruismo.

Sólo en el tramo final, con los ánimos ya más templados, reaparece el sonido de los pájaros y del teléfono de fondo, antes de que el agua purificadora nos lleve a la habitación. Es una imagen del programador de la bomba, sumergido junto a unos peces, lo que reintroduce el sonido del tren unido al *Boléro* de Maurice Ravel (1875-1937), a modo casi de celebración festiva del encuentro del hombre con el umbral de su esperanza. A través de estos sonidos, realizamos el regreso de vuelta al mundo en sepia del bar, donde reaparecen los ecos de los trenes y los barcos de fondo.

La imagen en color de Monita bajo la nieve nos trae, por tercera y última vez en el filme, el ‘tema Stalker’ completo, acompañando a la familia y al perro camino de su hogar, con un paisaje inhóspito e industrial de fondo. Se trata de un magnífico ejemplo de uso del mismo sonido para la Zona y para el entorno urbano, algo que diluye las barreras entre los dos mundos, haciéndonos más difícil dilucidar el entramado relacional que sostiene a la película (BEER, 2006: 112).

Este tema musical se introducirá brevemente en la casa del stalker, mientras el perro bebe y el hombre expresa su ira y frustración, al tiempo que nos encontramos con el hogar del ‘simplón’, como lo había llamado el escritor antes, repleto de libros.

Tras las palabras de su mujer, aún habrá lugar para un uso simbólico final de la música, acabada la lectura de un poema por parte de Monita en la cocina. Primero escuchamos las bocinas de fondo, pero cuando la niña mueve los vasos con su mente, el perro —fuera de plano— emite sonidos de desasosiego e intranquilidad, como si algo se estuviese desarrollando en la cocina fuera de lo normal, o como un recuerdo de la Zona, parte de cuyo poder parece mostrar la hija del stalker en este gesto final e inesperado.

El final de la película trae el sonido del tren de nuevo a un primer plano, acompañado en esta ocasión del coro final de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven (1770-1827) como celebración de la humanidad y de la esperanza en el

futuro de ésta —en un sentido muy cercano al que realizará Tarkovski de nuevo en su siguiente largometraje: *Nostalghia*—.

Antonio MENGS (2004: 82-83) recoge las palabras de Artemiev sobre el significado de las citas musicales en *Stalker*; un significado que Tarkovski no quería asociar a grandes planteamientos filosóficos o artístico-culturales, sino a los sonidos que, como el tren, nos deja la vida como destellos a su paso. Creo, en todo caso, que debemos ser muy cautelosos con las declaraciones y escritos de Tarkovski, ya que a menudo incurre en fuertes contradicciones consigo mismo, según el contexto y momento en que estén efectuadas (no debemos olvidar, al respecto, la fuerte presión que las autoridades soviéticas ejercían sobre los artistas e intelectuales rusos). Dudo, asimismo, que estas citas no tengan un fuerte contenido simbólico, y más al asociar a la figura de un personaje filántropo como el stalker a músicas de cargada significación humanista, como *La Marsellesa* o la *Oda a la alegría* de Beethoven. En todo caso, como todo el cine de Tarkovski, se trata de una propuesta para la vivencia personal de cada espectador, que en su interpretación debe resolver buena parte de estas propuestas.

Stalker supuso la última colaboración entre Eduard Artemiev y Andrei Tarkovski, que no volvería a realizar ninguna película en suelo soviético. Las bandas sonoras de las tres películas que rodaron juntos se pueden encontrar reunidas en un CD del sello Electroshock Records (ELCD 012); si bien hay que reconocer que su contenido pierde muchos enteros despojado de la presencia de las imágenes que motivaron sus sonidos.

Tercera etapa: 1983-1986.

La obra de arte total en manos de Tarkosvki.

NOSTALGHIA (Nostalgia, 1983)

El siguiente proyecto de Andréi Tarkovski se desarrolló como una colaboración internacional entre la Unión Soviética e Italia, país donde rodaría *Nostalgia* (1983). Junto con *Zerkalo*, se trata posiblemente de su obra más personal y, sin duda, de una de las más hermosas desde cualquier punto de vista. Como el propio Tarkovski, el protagonista del filme es un poeta ruso de paso por Italia, donde busca documentación sobre la vida de un músico ruso del Romanticismo. Los personajes centrales pueden verse, de este modo, como un reflejo del dualismo del alma de Tarkovski en su exilio italiano, pues por un lado la nostalgia de su familia y de su país lo deprime profundamente; mas, por otro, en su interior sigue perviviendo la necesidad de hacer algo por la humanidad, a la que desea mostrar aquello que habita en su alma y la conduce a lo más alto. Esta inspiración, tan romántica y beethoveniana, tendrá su reflejo, como veremos, en la música del filme.

Si con Viatcheslav Ovtchinnikov tenemos una etapa y con Eduard Artemiev otra, con *Nostalgia* y *Offret* (Sacrificio) llegamos a un nuevo periodo en el cual el control del sonido pasa completamente a manos de Tarkovski. Aquí desaparece ya la figura del compositor, propiamente dicho, y la banda sonora se conforma, básicamente, de sonidos naturales pregrabados y música clásica (europea y asiática).

Nostalgia comienza con el ladrido de un perro, que actuará desde el fonograma como llamada del paisaje familiar perdido a lo largo de toda la obra, y que, posteriormente, cerrará de forma circular la película. A este sonido se suman otros provenientes de la naturaleza durante los títulos de crédito, en una combinación que estará presente de forma reiterada durante la cinta. En estos créditos, Tarkovski da salida a la idea de fusión entre oriente y occidente, que vimos esbozar a Artemiev al respecto de la música de *Stalker*, y que reaparece ahora en la banda sonora del arranque de *Nostalgia*. En ella hallamos un fragmento de ópera china que se va fundiendo con el comienzo del *Requiem* de Verdi (1813-1901), hasta que éste permanece en solitario como sonido principal.

Como es habitual en Tarkovski, el fonograma con el *Requiem* aún se superpondrá a la siguiente imagen apenas unos segundos, con el paisaje estático del árbol por donde veremos aparecer al coche que trae a Eugenia y a Gorchakov. De nuevo, ruidos naturales con el propio coche, perros, viento, etc., poblarán el paisaje sonoro. Este procedimiento continúa en la iglesia, donde sólo las pisadas, el movimiento de los personajes, sus rezos y el sonido de los pájaros que vuelan desde la figura de la Virgen alterarán el devoto silencio del templo.

La primera interpolación en sepia, que transporta de forma reiterada durante el filme a Gorchakov al paisaje añorado de su tierra, presenta un ámbito sonoro característico y con cierto toque de irrealidad que se repetirá a lo largo de estos sueños o recuerdos filmados en color sepia. En este caso, se trata de sonidos de gotas de agua —

que serán un verdadero *leit motiv*, junto al ladrido del perro, de estos planos de la nostalgia— ligeramente amplificadas, con gran reverberación y sensación de lentitud, como la propia imagen. Este procedimiento resultará muy efectivo para cambiar la naturaleza de dichos sonidos en el recuerdo, unidos al lloro a modo de coro de plañideras de unas mujeres de fondo (que, en este caso, podríamos asimilar al dolor de la partida del hombre de la casa, aunque veremos que a lo largo del filme adquirirán otras cargas simbólicas diferentes).

Las escenas en el hotel siguen la misma tónica de sonidos reales. Durante el diálogo que ambos mantienen, Gorchakov sugiere que no sólo la poesía es imposible de traducir, sino la propia música, debido a la gran carga cultural que conlleva. Este posicionamiento teórico de Tarkovski plasmado en su filme, trata de demostrarlo el poeta a la traductora italiana por medio de una canción popular rusa, ante la cual ella sonríe, consciente de la dificultad de acercarse a esos significados más profundos que comporta toda obra de arte.

Durante las secuencias del hotel, nuevas visiones en sepia muestran el paisaje sonoro ya descrito, con las recurrentes gotas de agua y ladridos de perro, en ocasiones antecediendo el sonido aún en el plano en color la entrada del sepia. Este procedimiento reforzará constantemente la sensación de la pertenencia de estas imágenes al pensamiento y recuerdo de Gorchakov. Destaca entre estas secuencias en sepia la de la unión de la mujer del poeta y la traductora italiana, que presenta de fondo una canción popular rusa, los sollozos de la italiana y la llamada “Andréi”, realizada por su mujer embarazada; una llamada que, junto a la del perro, son parte de varios de sus recuerdos, como una exhortación constante al retorno al hogar.

Ya en los baños de Santa Catarina, de nuevo es el sonido real el que toma protagonismo en la banda sonora del filme. Escuchamos ahora la voz de los bañistas, entre los cuales se produce una conversación sobre la propia música, que retoma el tema del arte occidental y oriental que tanto fascinaba a Tarkovski, y que tendrá de nuevo reflejo en *Offret*. En esta ocasión, los bañistas opinan:

—General, ¿qué era esa extraña música que se escuchaba ayer durante todo el día?

—¡Música maravillosa! En cualquier caso mejor que Verdi.

— ¡Por caridad!, no me toque a Verdi; eso eran tan sólo chinerías.

—Otra civilización, sin lamentos sentimentales. Música de Dios, de la naturaleza.

La escena en la casa de Domenico es especialmente significativa en *Nostalgia* a nivel musical, pues escuchamos el último movimiento de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven (el final del texto de Schiller en su primera exposición; a partir de *Ihr stürzt nieder, Millionen?*) cuando Gorchakov visita al ‘loco’, en un análisis muy notable del contraste de ambas personalidades —la música de Beethoven y el texto de Schiller se asocian, sin duda, más a la figura del italiano que a la del ruso—.

Es ésta una nueva forma de utilizar la música, ya que no se superpone sobre la ficción como banda sonora, sino que son los propios protagonistas los que la están escuchando en la escena. De hecho, Domenico pregunta a Gorchakov: “¿Lo has escuchado? ¡Es Beethoven!”. Se trata de un compositor con el que parece tener una relación de profunda admiración, comprensión y empatía. Como en el caso de la escena

de la vuelta a casa del padre en *Zerkalo*, el texto es sumamente metafórico de lo que ocurre, asociado al humanismo filantrópico de Domenico, no exento de ciertos ecos de una fe en la humanidad de corte más panteísta que cristiana en sentido estricto, y a la que estaría muy cercano Tarkovski en ese momento.

La figura de Domenico también protagonizará alguno de los pasajes en sepia, correspondientes a la liberación de su familia después de la reclusión. De nuevo, apenas hay sonidos en estas tomas, si acaso los reales del episodio, como las voces del cura o el alboroto de la comunidad reunida en el momento del ‘rescate’, como en el caso de la imagen, ligeramente tratados con algo de eco y ralentización.

La música china reaparece en el hotel, tras la discusión que mantienen Eugenia y Gorchakov por la actitud ‘santa’ de éste último. Se trata de música real de la propia escena, puesta por el General después de presenciar el altercado entre el poeta y la traductora. Se trata de música oriental para voz, percusión y viento.

Las tomas en sepia se van sucediendo. En la que aparece la familia completa de Gorchakov en su *dacha*, después de que su mujer abriera las ventanas de la habitación, el perro de nuevo ejerce de llamada al recuerdo, completando el paisaje sonoro una canción popular rusa que se escucha de fondo, como a través de una radio, mientras se recomponen coreografías del grupo familiar y se oye la sirena de un barco, justo antes de que todo permanezca en un expectante en silencio ante la salida del sol y de que, de nuevo, la voz femenina llame por “Andréi”, ya con imagen en color.

De esta escena parte un uso en tres planos temporales del agua como amalgama sonora, pues el rumor de un torrente lo empezamos a escuchar en el sepia, acompaña al rostro de Gorchakov en el hotel y nos lleva anticipadamente a la escena de la iglesia sumergida, a la que el poeta entra embriagado cantando un tema popular ruso.

La visión en sepia en la que Gorchakov se ve como Domenico, tras pensar en el italiano e intentar comprender sus motivos, se acompaña del paisaje sonoro de la casa del ‘loco’; es decir, de las sierras que se escuchaban constantemente en su encuentro previo. Continúa el plano en sepia de la iglesia descubierta por la que vaga el ruso, templo en el que se introduce otro eco del audio de escenas previas de la película, como son los rezos de las mujeres que habíamos visto y escuchado en el comienzo del filme. Al mismo tiempo, la voz de Eugenia aparece ahora transfigurada en la de un ángel que dialoga con Dios mientras escuchamos sonidos de niños de fondo y de una paloma; algo que se acompaña en el fotograma de la caída de una pluma que nos devuelve al color y al audio de la iglesia sumergida.

La aparición de Roma se acompaña de sonidos de aviones y coches para representar la urbe, el lugar donde Domenico se inmolará como llamada de atención a la humanidad errada. En ese momento reaparece Beethoven, con la parte final del *Oda a la alegría*, de nuevo de forma realista, pues son sus ayudantes los que ponen, con un aparato defectuoso, como la entrada del propio audio, la música del genio de Bonn como banda sonora al acto de protesta de Domenico. La defectuosa reproducción del sonido de la *Novena* en la *piazza* romana, sus cortes, unidos a los ladridos del perro del bonzo, dibujan un paisaje sonoro realmente patético y sombrío, que termina con los gritos desesperados del moribundo Domenico en su agonía.

Casi en paralelo, se desarrolla la bellísima escena de la vela que porta Gorchakov atravesando los baños, para cumplir la promesa formulada a Domenico. Se trata de un plano-secuencia de una audacia increíble y de una empatía humana conmovedora en lo que a su contenido se refiere, desarrollado con sonidos naturales de pisadas, gotas,

jadeos y ladridos de perro. Esta larga secuencia concluye con la muerte del poeta ruso acompañada en audio de una hermosísima entrada del *Requiem* de Verdi, de nuevo en sus compases iniciales (como en los títulos de crédito del comienzo), ya desde que el poeta toca la escalerilla metálica de los baños; momentos en los que Tarkovski desarrolla, en lo visual, un auténtico estudio de manos, en el sentido en que lo realizara siglos antes su amado Leonardo da Vinci, como viéramos en las imágenes de *Zerkalo*.

El *Requiem* cesa cuando muere el poeta ruso y acuden a socorrerlo los trabajadores de las termas, quedando en el fonograma un coro de plañideras, con lloros y lamentos que se prolongan sobre los planos en sepia de la cara del hijo de Gorchakov y en la entrada al plano-secuencia final, de nuevo en la iglesia descubierta, donde se produce la integración final del paisaje ruso de su *dacha* en el marco del arte italiano en ruinas, con la sugerente iglesia gótica de San Galgano.

A medida que van cesando esos lloros, escuchamos otra vez el ladrido del perro sumado a la ópera china que diera comienzo al filme y, de nuevo, ya en solitario al perro junto con la nieve, para cerrar la película, en lo sonoro, de forma circular, pues sus ladridos nos siguen llamando incluso con la pantalla ya en negro hasta el final, como lo hicieran a Gorcharkov durante toda la cinta.

Aunque Gino Peguri ejerció de asistente musical en el rodaje de la película, podemos atribuir a Tarkovski el espíritu completo de la banda sonora de *Nostalghia*. Toda ella queda reducida, como acabamos de ver, a una combinación de sonidos naturales —grabados y combinados, destacando aquellos más simbólicos— y a una muy significativa presencia de autores clásicos —como ya lo fuera en *Stalker*—.

Decidido a no regresar a la URSS, Tarkovski toma rumbo a Suecia, con cuyo Instituto Cinematográfico, y en coproducción con compañías francesas e inglesas, rodará su personalísimo y último sacrificio filmico: *Offret*.

OFFRET (Sacrificio, 1986)

Como en el caso de *Nostalghia*, en *Offret* Tarkovski se hace cargo de nuevo de la dirección artística del material sonoro. Sus planteamientos apenas cambiarán con respecto a lo que hemos identificado como su tercera etapa en la relación con el sonido cinematográfico.

La música, cuyo uso será el más restringido en la filmografía tarkovskiana, está presente ya en el comienzo de la película, que desarrolla los títulos de crédito sobre el cuadro *La adoración de los Reyes*, de Leonardo da Vinci, acompañados del aria ‘*Erbarme dich mein Gott*’ de la *Matthäus-Passion* BWV 244, de Johann Sebastian Bach. En lo musical, esta pieza se convertirá en el ‘alfa y omega’ de la cinta, junto con la figura del árbol seco japonés en lo visual.

La elección del aria bachiana no es, en absoluto, casual, y, tras haber expresado Alexander que la humanidad se ha construido de forma continua sobre el error, es con este tema musical con el que el propio Tarkovski pide perdón y clemencia para un ser —el humano— que en la película afronta las consecuencias del desorden y egoísmo que va acumulando sobre sus espaldas a lo largo de la historia.

El comienzo del filme muestra ya una de las señas de identidad de Tarkovski en el apartado sonoro, pues el aria de Bach se va fundiendo en sus compases finales con el sonido de la naturaleza, con el canto de los pájaros y con el batir del mar contra la costa. La música de la *Matthäus-Passion* concluye durante la propia toma del cuadro de da Vinci, y cuando comienza la ascensión sobre éste son ya sólo sonidos reales de la naturaleza lo que escuchamos, a los que se suma la voz de Alexander (Erland Josephson) en la entrada a la primera secuencia de la película.

Como señalaba anteriormente, *Offret* es una obra extremadamente depurada en lo musical —no menos que en lo visual—, con un uso totalmente restringido durante el desarrollo del filme a cantos de los pastores de Dalarna y Härjedalen, que suenan a través de la niebla y de las ‘noches blancas’ del paisaje sueco de Gotland, donde Tarkovski rodó *Sacrificio*, así como a breves apariciones de música para flauta japonesa del nipón Watazumido-Shuso.

Todo ello conforma un paisaje sonoro de esporádicas pero muy significativas pinceladas musicales, con la menor cantidad de metraje musical del cine tarkovskiano junto a *Nostalghia*. Esta depuración refuerza la aparición de estos temas, siempre asociados a momentos de especial significación en el filme, amplificadas en sus ecos y potencia comunicativa por la acentuación que señala una música que, de nuevo, une oriente (Watazumido-Shuso) con occidente (Johann Sebastian Bach), así como lo mágico y popular (cantos de los pastores) con lo culto y religioso (Bach).

La primera aparición musical, tras el larguísimo plano secuencia que abre el filme con la charla sobre Nietzsche entre Otto y Alexander, se corresponde con el momento en que el protagonista está sentado con su hijo, contándole los motivos de haber asentado su vida en aquel lugar concreto de Suecia. En ese momento escuchamos a lo lejos los primeros cantos de los pastores, que a lo largo del filme serán preludeo de fenómenos inexplicables y momentos mágicos o misteriosos. En este caso, parecen evocar la pureza de la naturaleza y de las viejas tradiciones mientras Alexander monologa sobre el desarrollismo salvaje de la supuesta civilización occidental. Las frases, más vigente hoy que nunca, sobre la equivocación de nuestra sociedad,

presentan, junto a los cantos mencionados, sonidos naturales de viento y sonidos de truenos.

Durante el breve mareo que sufre Alexander, asistimos a su visión en blanco y negro del apocalipsis que éste intuye, materializado en las ruinas de la civilización que conocemos. En este plano se escucha el siniestro eco de los truenos, los cantos de los pastores y el omnipresente sonido del agua de los sueños tarkovskianos.

Los cantos reaparecerán de forma constante en *Offret*, apuntando con su presencia etérea e irreal lo extraordinario, como sucede en el breve lapso entre que Otto cuenta la historia de las fotos de la madre y su hijo muerto en la guerra y su desmayo. Antes de eso, él mismo parece haber escuchado las apenas tres notas de los cánticos que se cuelan en el fonograma, como si algún ser desconocido pululase furtivamente por la casa, mientras que los vivos están cerrados a unas dimensiones respecto a las que Otto dice permanecemos ciegos (y sordos).

Junto a las breves apariciones musicales, en esta película la banda de sonido tiene una gran importancia para esbozar el paisaje sonoro de la misma, con todo tipo de sonidos reales, como los ruidos producidos por los personajes, los atronadores cazas militares que sobrevuelan el hogar, la incesante presencia del sonido de la naturaleza, los coches, o esas bocinas de los barcos audibles de fondo y que nos remiten a las ya presentes en *Stalker* o, por referirnos al paisaje costero de Suecia, a las que poblaban el fonograma de la *Persona* bergmaniana en la casa costera donde reposaban las protagonistas de aquella obra maestra del cine europeo.

En la prolongación de algunos de estos sonidos, especialmente los ecos de los aviones militares y los truenos, Tarkovski parece haber recurrido de nuevo a la amplificación y tratamiento electrónico del audio, fundamentalmente para este tipo de escenas cargadas de negros presagios. La sociedad, el armamento, los mensajes de la televisión... todo resuena como algo opresor y amenazante, y más en contraste con un conjunto sonoro que se desarrolla, como la película, básicamente en el campo, entre los cantos populares y los sonidos del viento, el agua y los pasos de los seres humanos. En este sentido, *Offret* representa una verdadera '*summa artis tarkovskiana*', puesto que integra de forma global varios de los procedimientos que hemos analizado anteriormente a lo largo de sus distintas obras.

La música para flauta de Watazumido-Shuso reaparece en la marcha de Maria, personaje mágico y misterioso por excelencia en *Offret*, tras charlar con Alexander y mostrarle el regalo que el 'pequeño hombre' y Otto han construido para él. Esta música se sobrepone también a la imagen en blanco y negro de la habitación del niño, así como a la contemplación del cuadro de Leonardo, uniendo de este modo varios de los personajes y realidades aludidas en el filme con un mismo tema musical que los relaciona.

El uso de este tema musical es similar al que ya realizara anteriormente en algún caso Tarkovski, pues lo que comienza siendo banda sonora sobrepuesta a la imagen acaba siendo parte real del sonido de la escena, pues es Alexander quien silencia el tema de flauta apagando el equipo de música donde lo estaba reproduciendo, antes de que se dirija al televisor para recibir noticias de la inminente conflagración bélica.

Tras el estallido de histeria que este anuncio provoca, aún el fonograma nos depara alguna aparición extraña en audio, como el sonido del agua que acompaña a Alexander en su salida al campo, que parece no corresponderse con un sonido real de la

escena, sino con una incorporación al fonograma por parte de Tarkovski, tan amante de este sonido.

El goteo del agua reaparece en la escena del sueño que sucede al ofrecimiento de Alexander; un sonido que pronto se convierte en torrente de agua y que se ve acompañado, de nuevo, e inicialmente, por los cantos de los pastores ya desde el fotograma en color, antecedendo y anunciando la visión. El sueño se desarrolla, como en el resto de *Offret*, en blanco y negro —hasta ahora estos sueños/visiones aparecían en la filmografía en color de Tarkovski siempre en sepia—, y con un sonido de agua que es marca de la casa del director ruso. El estruendo final de los aviones militares es, seguramente, sonido ya real que se cuela en el sueño y que devuelve a Alexander a la conciencia.

Ese *leit motiv* de *Sacrificio* que son los cantos de los pastores de Dalarna y Härjedalen vuelve a reaparecer en la conversación en la que Otto aconseja a Alexander visitar a Maria como solución al fin inminente que se avecina, momento éste en el que ambos hombres escuchan estos cánticos, sin saber exactamente qué es ese sonido que suena “*como música*”.

Los cantos acompañan también a Alexander en su desplazamiento en bici hacia la ‘bruja’, y de hecho tras su caída al charco parece que éstos actuaran de forma mágica sobre el protagonista para hacerlo retomar su senda tras un instante de duda y amago de retorno.

Ya en casa de Maria, Alexander toca un preludio de Bach en el órgano de pared que tiene su sirvienta, recuerdo musical de su infancia, como lo podría ser de la del propio Tarkovski, que como ya hemos visto consideraba a Bach el mayor de los compositores y ejemplo arquetípico de artista en la historia de la humanidad.

Reaparecen los cantos cuando Maria y Alexander yacen juntos, levitando en otra imagen paradigmática del imaginario visual tarkovskiano. Esta visión se acompaña del estruendo de los cazas y de la flauta japonesa, que extiende su presencia sonora, junto a los cantos populares, sobre las imágenes del caos en las calles de Estocolmo ante la inminencia de un apocalipsis que desata la bestia inherente al hombre.

De nuevo, la música sirve de nexo entre realidad-sueño-realidad, además de ser presencia en banda sonora que deviene sonido ambiente, pues en su despertar en la mañana de la redención a Alexander le han puesto esa melodía de flauta japonesa en su equipo de música, una presencia sonora que continúa hasta que él mismo, de nuevo, apaga la cadena, y con ello la banda musical del filme.

La última presencia de este sonido oriental llega como parte del ritual del fuego, cuando Alexander pone de nuevo la cadena en funcionamiento para que la flauta japonesa haga de banda sonora a su exorcismo, al cumplimiento de su promesa y sacrificio. Esta melodía será audible, acompañada por el crepitar de las maderas y el estallido de los cristales, hasta que el equipo de música caiga pasto de las llamas en el interior de la casa ya calcinada.

El final de *Offret*, de nuevo con el aria de Bach en primerísimo plano, tras haber escuchado los cantos de los pastores acompañando la presencia mágica de Maria, no podría ser más simbólico del final de una filmografía, entregada a los sonidos de su artista más respetado y amado, justo cuando florece la voz y la palabra en la boca del hijo de Alexander, de ese ‘pequeño hombre’ que es en sí mismo el verdadero fruto que florece como resultado de la constancia del padre. Es éste un final en el que podemos

suponer, claramente, que Tarkovski pensaba en su hijo Andriushka, a quien el filme está dedicado, y con el cual sólo se pudo reencontrar en los momentos finales de su vida y del montaje de *Offret* (ya en París). Recordemos, además, al respecto de este final tan musical, que Tarkovski declaró en varias ocasiones que de no haber sido director de cine lo que más le hubiese gustado habría sido ser músico.

En cierto modo, *Offret* es casi el final de una vida, el sacrificio postrero de un artista, pues en los meses finales del rodaje de la película le fue diagnosticado a Tarkovski un cáncer de pulmón que le llevó a su desaparición en la ciudad de París, el 29 de diciembre de 1986, donde recibía tratamiento médico.

El entierro de Tarkovski se celebró, ya en el año 1987, en el cementerio parisino de Sainte-Geneviève-des-Bois, después de renunciar Tarkovski en vida a ser repatriado a la Unión Soviética, al “país que nos ha hecho sufrir tanto a mí y a los míos” (LLANO, 2005: 723). A su sepelio asistieron gentes de la cultura de diversas áreas, entre ellas dos presencias muy significativas del mundo de la música: el director y pianista argentino-israelí Daniel Barenboim y el violonchelista y director ruso Mstislav Rostropovich, que interpretó, como no podía ser de otra manera, una de sus amadas *Suites para violonchelo* de Johann Sebastian Bach en su memoria.

Concluye aquí este repaso por las relaciones entre música y cine en la obra filmica de Andréi Tarkovski a lo largo de sus siete largometrajes. Como vemos, podemos estructurar la evolución de su lenguaje sonoro en tres etapas, que se corresponden sucesivamente, con tres décadas: las de los sesenta, setenta y ochenta, según colaborara con Ovtchinnikov, con Artemiev, o su etapa de exilio, donde él mismo toma las riendas de la dirección del sonido.

No puedo dejar de hacer una importantísima recomendación a todos los que se acerquen a la obra de Andréi Tarkovski en formato DVD, como es la de escuchar el sonido de estas películas en su edición original, aunque en muchos casos sea un sonido Mono de peor calidad que el formato digital 5.1, que, sin embargo, añade nuevos sonidos que alteran el material en audio original de las cintas tal y como Tarkovski y sus colaboradores lo concibieron.

Creo que esta puntualización es fundamental para comprender un poco mejor todo lo hasta aquí descrito, así como la pureza y originalidad de los planteamientos sonoros tarkovskianos, un director que a través de la música encontró un peldaño más con el que acercarse a su verdad, así como un elemento de diálogo histórico y artístico con el que asentar este joven arte que tanto debe a este director ruso —aunque, curiosamente, siempre recurrió a música clásica occidental en sus películas, aún cuando la música rusa no sólo presenta extraordinarios compositores, sino compositores que colaboraban activamente en el cine soviético, con bandas sonoras muy destacables como las de Sergei Prokofiev o Dimitri Shostakovich, por citar dos ejemplos destacados—.

No es sino otro ejemplo de la personalidad de Andréi Tarkovski como la de un creador único e irrepetible, más allá de contingencias puntuales y perecederas; un cineasta que dialogaba en un tiempo que se extendía a través de toda la historia con creadores que hablaban directamente a su corazón, donde la música ocupaba un lugar privilegiado, como hemos visto a lo largo de este artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TARKOVSKI, Andrei (2000): *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.

ABBADO, Claudio (2002): *Homage to Andrei Tarkovsky*. Notas al CD Wien Modern II. Hommage à Andrei Tarkovsky. Deutsche Grammophon 437 840-2.

ARTEMIEV, Eduard (2005): Entrevista con Eduard Artemiev. Extras del DVD *Zerkalo*. RUSCICO; editada en España por Track Media.

BEER, David (2006): «Solaris and the ANS Synthesizer: on the relations between Tarkovsky, Artemiev, and music technology»; en n JONSON, G. A. / OTTARSSON, T. A. (eds.). *Through the Mirror. Reflections on the films of Andrei Tarkovsky*. Cambridge Scholars Press, Newcastle.

LLANO, Rafael (2002): *Andréi Tarkovski. Vida y obra*. Valencia. Ediciones de la Filmoteca de Valencia.

LLANO, Rafael (2005): *Biografía de Andréi Tarkovski*. Libreto del DVD *Sacrificio*; editado en España por Cameo.

MENGS, Antonio (2004): *Stalker, de Andrei Tarkovski*. Madrid, Rialp.

OVTCHINNIKOV, Viatcheslav (2005): Entrevista con el compositor Viatcheslav Ovtchinnikov. Extras del DVD *Ivanovo Detsvo*. RUSCICO; editada en España por Track Media.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750):

ORGEL-BÜCHLEIN

BWV. 599-644.

Ton Koopman.

Teldec 3984 21466 2.

1998. DDD. 1CD.

MATTHÄUS-PASSION

BWV. 244.

Bostridge, Selig, Rubens, Scholl, Gura & Henschel.

Collegium Vocale Gent.

Philippe Herreweghe.

Harmonia Mundi HMC 951676.78.

1998. DDD. 3CDs.

JOHANNES-PASSION

BWV. 245.

Blasi, Lipovsek, Rolfe Johnson, Holl & Scharinger.

Arnold Schönberg Chor.

Concentus musicus Wien.

Nikolaus Harnoncourt.

Teldec 9031 74862 2.

1993. DDD. 2CDs.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827):

SINFONÍA N°9 EN RE MENOR

Op. 125.

Isokoski, Lang, Gambill & Pape.

Chor der Deutschen Staatsoper Berlin.

Berliner Staatskapelle.

Daniel Barenboim.

Teldec 8573 82894 2.

1999. DDD. 1CD.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736):

STABAT MATER

Barbara Bonney & Andreas Scholl.

Les Talens Lyriques.

Christophe Rousset

Decca 466 134-2.

1999. DDD. 1CD.

HENRY PURCELL (1659-1695):

THE INDIAN QUEEN

Stafford, Hill, Elwes, Hardy, Liddell, Sansom...

Monteverdi Choir.

Monteverdi Orchestra.

John Eliot Gardiner.

Erato 4509 96551 2

1979. ADD. 1CD.

MAURICE RAVEL (1875-1937):

BOLÉRO

Berliner Philharmoniker.

Pierre Boulez.

Deutsche Grammophon 439 859-2.

1993. 4D. 1CD.

CLAUDE ROUGET DE LISLE (1760-1836) / HECTOR BERLIOZ (1803-1869):

LA MARSEILLAISE

Plácido Domingo.

Chicago Symphony Orchestra.

Daniel Barenboim.

Warner-Elatus 0927-49262-2.

1995. DDD. 1CD.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901):

REQUIEM

Sweet, Quivar, Cole & Estes.

Ernst-Senff-Chor.

Berliner Philharmoniker.

Carlo Maria Giulini.

Deutsche Grammophon 477 7584.

1989. DDD. 2CDs.

RICHARD WAGNER (1813-1883):

TANNHÄUSER

Kollo, Sotin, Dernes, Braun, Hollweg & Ludwig.

Wiener Sängerknaben & Wiener Staatsoperchor.

Wiener Philharmoniker.

Sir Georg Solti.

Decca 414 581-2.

1970. ADD. 3CDs.