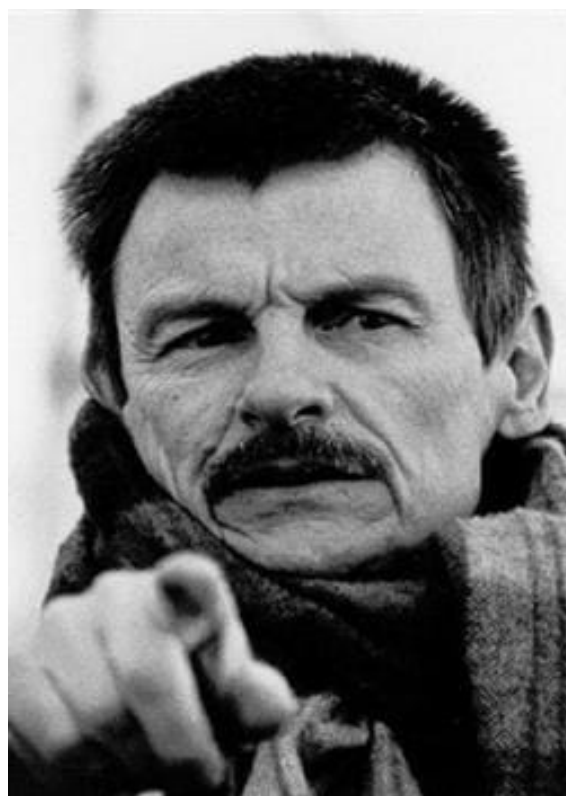


La creación musical de Tarkovski (III/IV): La obra de arte total en manos de Tarkovski (1983-86)

PACO YÁÑEZ

El siguiente proyecto cinematográfico de Andréi Tarkovski se desarrolló como una coproducción internacional entre la Unión Soviética e Italia, país en el que rodaría *Nostalghia* (1983). Junto con *El espejo*, 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 durante el rodaje de la película, el protagonista del filme es un poeta ruso de paso por Italia, donde busca documentación sobre la vida de un músico ruso del siglo XVIII, Pavel Sosnosvki (trasunto del cantante, violinista y compositor de origen ucraniano Maksim Berezovski, que estudió en Italia y sirvió en la corte de San Petersburgo, ciudad en la que murió el 24 de marzo de 1777, a los 31 años de edad). Los personajes centrales pueden verse, de este modo, como un reflejo del dualismo del alma de Tarkovski durante su exilio italiano, pues, por un lado, la nostalgia de su familia y de su país lo deprime profundamente; mas, por otro, en su



Andréi Tarkovski (ca 1980)
© 2020 by Wikipedia

interior sigue perviviendo la necesidad de realizar alguna acción trascendente y altruista por la humanidad, a la que desea mostrar aquello que habita en su alma y la conduce a lo más alto. Esta inspiración, que podríamos decir romántica y hasta beethoveniana, tendrá su reflejo en el fonograma del filme, entre cuyas músicas hará aparición el genio de Bonn.

Si con Vyacheslav Ovchínnikov teníamos una primera etapa musical en el cinematógrafo tarkovskiano (1960-66); y con Eduard Artémiev (1972-79), una segunda; con *Nostalghia* y *Offret (Sacrificio, 1986)*, a partir de 1983, llegamos a un nuevo periodo en el que el control de la música y del sonido pasa completamente a manos del propio Tarkovski. Así, desaparece la figura del compositor, propiamente dicho, y la banda sonora se conforma,

básicamente, de sonidos naturales pregrabados, de música popular rusa y de música clásica (europea y asiática, ahondando en el sincretismo entre Oriente y Occidente ya visto en la segunda etapa musical, con respecto a *Stalker*).

Nostalghia (Nostalgia, 1983)

Nostalghia comienza con el ladrido de un perro que actuará, en el fonograma, como llamada desde el paisaje familiar perdido a lo largo de toda la obra, y que, posteriormente, cerrará de forma circular la película. A este sonido -por tanto, parcialmente diegético- se suman otros provenientes de la naturaleza durante los títulos de crédito, en una combinación que estará presente de forma reiterada a lo largo de toda la cinta. En estos créditos, Andréi Tarkovski hace ya patente su nostalgia de Rusia, por medio del primer tema musical que escuchamos, *Кумушкки (Kumushki)*, una canción espiritual rusa para la Semana de la Trinidad referida a Kuma (la diosa-madre creadora en la mitología eslava), aquí entonada por Olga Fedoseevna Sergeeva en un registro de los años 1971-72: un tema que progresivamente se va fundiendo con el comienzo de la *Messa da Requiem* (1874) de Giuseppe Verdi, hasta que esta última permanece en solitario como sonido principal, ya en el final de los créditos; por lo que, en la propia exposición de los mismos, la película se condensa y anticipa, a modo de prólogo operístico, sintetizando lo que será el recorrido desde la vida hacia la muerte del protagonista del largometraje: Andréi Gorchakov (nombre cuya elección no hace sino reforzar el carácter de *alter ego* que para Tarkovski tenía el protagonista de su película italiana).

Como es habitual en Tarkovski, el fonograma con el *Requiem* de Verdi se superpondrá a la siguiente escena apenas unos segundos, con el paisaje estático del árbol por donde veremos aparecer el coche que trae a Eugenia y a Gorchakov. De nuevo, ruidos naturales de tipo diegético, como los del 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 sepia. En este caso, se trata de sonidos de gotas de agua -que constituirán un verdadero *leitmotiv*, junto con el 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, unido a un lloro cual 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 adquirirá otros sesgos simbólicos).

Las escenas en el hotel siguen la misma tónica de sonidos diegéticos naturalistas. Durante el diálogo que los protagonistas mantienen, Gorchakov sugiere que no sólo la poesía es intraducible, sino la propia música, debido a la gran carga cultural que conlleva. Este posicionamiento teórico -del propio 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.

Mientras se desarrollan las escenas en el hotel, nuevas visiones en sepia muestran el paisaje sonoro ya descrito, con las recurrentes gotas de agua y los ladridos del perro; en ocasiones, antecediendo el sonido -aún en el plano en color- la entrada de la subsiguiente escena en sepia. Este procedimiento reforzará constantemente la sensación de la pertenencia de estas imágenes al pensamiento y al 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 desengañados de la trasalpina y la llamada «Andréi», realizada por su mujer: una llamada que, junto con el ladrido del perro, forma parte de varios de estos recuerdos acústicos y visuales, como una exhortación constante al retorno al hogar perdido en Rusia.



Fotograma de 'Nostalghia' (1983) de Andréi Tarkovski. © 2020 by Sovinfil, RAI2 y Gaumont.

Ya en los baños de Santa Catarina, de nuevo es el sonido diegético 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.

Posteriormente, la escena en la casa de Domenico resulta especialmente significativa, 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 en la película, 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 modo diegético; de hecho, Domenico pregunta a Gorchakov: «¿Lo has escuchado? ¡Es Beethoven!». Se trata de un compositor con el que Domenico 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 *El espejo*, el texto es sumamente metafórico de lo que ocurre en dicha

secuencia, asociado al humanismo altruista y 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 a comienzos de los años ochenta.

Domenico protagonizará, asimismo, algunos de los pasajes en sepia correspondientes a la liberación de su familia tras la reclusión impuesta por el visionario ante su temor al «fin del mundo». De nuevo, se trata de escenas sin apenas sonido; si acaso, los propiamente diegéticos de dicho episodio, como las voces del cura o el alboroto de la vecindad reunida en el momento del 'rescate': ambos, como la imagen, ligeramente tratados, mediante eco y ralentización.

La música china reaparece en el hotel, tras la discusión que mantienen Eugenia y Gorchakov por la actitud «santa» de este último: anímica, afectiva y sexualmente paralizado, para mayor sorpresa y amor propio herido de la traductora italiana. Se trata de música diegética presente en la propia escena, puesta por el General después de presenciar el altercado entre el poeta y la traductora. En este caso, lo que escuchamos es música oriental para voz, percusión y viento, en línea con las preferencias musicales antes expresadas por el General.

Las tomas en sepia se van sucediendo, pautando al largometraje. En la que aparece la familia de Andréi Gorchakov al completo en su *dacha*, después de que su mujer hubiese abierto las ventanas de la habitación, el perro vuelve a ejercer de llamada al recuerdo, completando el paisaje sonoro una canción popular rusa que se escucha de fondo, como a través de una radio o un altavoz, mientras se recompone coreográficamente el grupo familiar (en una permutación de cuerpos y espacios tan del imaginario visual tarkovskiano) 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 a «Andréi», ya con el fotograma 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 con el fotograma aún en sepia, acompaña al rostro de Gorchakov en el hotel, y finalmente nos conduce en el fonograma de forma anticipada a la bellísima escena en la iglesia italiana parcialmente sumergida, a la que el poeta entra, embriagado, cantando un tema popular ruso, en una nueva muestra del poder evocador de lo musical como forma de añoranza y nostalgia.

La visión -de nuevo en sepia- en la que Gorchakov se ve a sí mismo como Domenico, tras pensar en el italiano e intentar comprender sus altruistas motivaciones, se acompaña del paisaje sonoro de la casa del 'loco'; es decir, de las sierras mecánicas que constantemente se escuchaban de fondo en su encuentro previo. Continúa el plano en sepia ya en la iglesia descubierta de San Galgano (Chiusdino, Siena), por la que vaga el poeta ruso, templo en el que se introduce otro eco del audio procedente de escenas previas, como los rezos de las mujeres que habíamos 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 voces de niños de fondo y una paloma; algo que se acompaña en el fotograma de la caída de una pluma que nos devuelve al color y al sonido diegético de la iglesia sumergida.

La aparición de la ciudad de Roma en la película se acompaña de sonidos de aviones y

coches, para así representar la urbe deshumanizada, el lugar donde Domenico se inmolará como llamada de atención a una humanidad «errada». En ese momento, reaparece la música de Beethoven, con el coro final de la *Oda a la alegría*; de nuevo, de forma diegética, pues son sus compañeros de protesta quienes ponen, con un magnetófono ciertamente defectuoso -por ello, la entrada distorsionada del propio audio-, la música de Beethoven como banda sonora durante la inmolación a lo bonzo de Domenico a lomos de la estatua ecuestre del emperador Marco Aurelio. La defectuosa reproducción de la *Novena sinfonía* en la Piazza del Campidoglio, sus cortes, unidos a los ladridos del atemorizado perro de Domenico, dibujan un paisaje sonoro patético y sombrío, que termina con los gritos desgarrados del moribundo bonzo en su agonía.

En paralelo, se desarrolla la bellísima escena de la vela que porta Gorchakov atravesando el vaso vaciado de Bagno Vignoni, para cumplir así la promesa formulada a Domenico. Se trata de un plano-secuencia de una gran exigencia técnica y de una empatía humana conmovedora en lo que a su significado se refiere, desarrollado en el fonograma con sonidos diegéticos de pisadas, gotas, jadeos y ladridos de perro (estos, en un eco de las paralelas escenas romanas). Esta larga secuencia concluye con la muerte del poeta ruso - como Domenico, igualmente inmolado en un gesto altruista-, acompañada en la banda sonora de una hermosísima entrada de la *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi; de nuevo, en sus serenos compases iniciales (tal y como habíamos escuchado en los títulos de crédito), ya desde que el poeta toca la escalerilla metálica de los baños: momento en el que Tarkovski desarrolla, en lo visual, un auténtico estudio de sus manos, en el sentido en que lo realizara, siglos antes, su amado Leonardo da Vinci, cuyos estudios habíamos visto en uno de los libros que hojaban los niños en *El espejo*. La presencia del *Requiem* en la banda sonora cesa tan pronto 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 la entrada al plano-secuencia conclusivo; un vez más, en la iglesia de San Galgano, donde se produce la integración final del paisaje ruso de su *dacha* en/con el arte italiano en ruinas, dentro de la sugerente iglesia gótica emplazada en Chiusdino: una de las primeras construidas en dicho estilo en la Toscana.

A medida que se van acallando los lloros, volvemos a escuchar el ladrido del perro, sumado a *Kumushki*, la canción espiritual rusa que había dado comienzo al filme durante los créditos, así como, de nuevo, y 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 hasta el final, incluso con la pantalla fundida en negro, como lo hicieran a Gorchakov durante todo el largometraje.

Aunque Gino Peguri ejerció de asistente musical durante el rodaje de la película, podemos atribuir a Andréi Tarkovski el espíritu y la factura estilística de la banda sonora de



Fotograma de 'Nostalghia' (1983) de Andréi Tarkovski. © 2020 by Sovinfiln, RAI2 y Gaumont.

Nostalghia. Toda ella queda reducida y esencializada, como acabamos de ver, a una combinación de sonidos naturales diegéticos -grabados y editados, destacando aquellos más simbólicos-, al folclore ruso como paisaje sonoro de la nostalgia en la distancia, y a una muy significativa presencia de autores clásicos orientales y occidentales -como ya ocurriera en *Stalker* y volverá a ocurrir en *Sacrificio*-.

Decidido a no regresar a la Unión Soviética, un Andréi Tarkovski ya exiliado tomará rumbo a Suecia, con cuyo Svenska Filminstitutet, y en coproducción con compañías francesas e inglesas, rodará su último y personalísimo largometraje, *Offret*, a modo de verdadero sacrificio fílmico, pues, como Domenico, Tarkovski apostó su propia salud a la finalización de esta película, teniendo que realizar la dirección del montaje desde el hospital en el que se trataba de la enfermedad que acabaría con su vida.

Offret (Sacrificio, 1986)

Como en el caso de *Nostalghia*, en *Offret* Tarkovski se hace cargo, de nuevo, de la dirección artística del material sonoro. Por tanto, sus planteamientos se incardinan de lleno en lo que hemos identificado como su tercera etapa en la relación con el sonido cinematográfico. La música, cuyo uso será el más restringido en toda la filmografía tarkovskiana, está presente (en un rasgo típico del realizador ruso) ya en el comienzo de la película, que desarrolla los títulos de crédito sobre el óleo *Adorazione dei Magi* (1481-82), de Leonardo da Vinci, acompañados del aria "*Erbarme dich, mein Gott*", de la *Matthäus-Passion* BWV 244 (1727) de Johann Sebastian Bach (en versión de la contralto Julia Hamari y el Consortium Musicum, bajo la dirección de Wolfgang Gönnerwein: una grabación varias veces reeditada por la EMI). En lo musical, esta pieza se convertirá en alfa y omega de la cinta, junto con la figura del árbol seco en lo visual (un final que, en cierto modo, cierra de forma cíclica el gran arco de los siete largometrajes tarkovskianos, el primero de los cuales comenzaba con otro niño, Iván, al lado de otro árbol). La elección de la tan significativa 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 el egoísmo que va acumulando sobre sus espaldas a lo largo de la historia (los ecos de las palabras de Domenico en *Nostalghia* son, así pues, más que evidentes).

El comienzo del filme muestra, asimismo, otra de las señas de identidad netamente tarkovskianas en el apartado sonoro, pues el aria de Johann Sebastian Bach se va fundiendo, en sus compases finales, con el sonido diegético 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 filmación del óleo de Leonardo da Vinci, por lo que cuando comienza la ascensión sobre el cuadro son ya sólo sonidos de la naturaleza lo que escuchamos, a los que se suma la voz de Alexander en su entrada en la primera escena de la película.

Como he señalado anteriormente, *Offret* es una obra extremadamente depurada en lo musical -no menos que en lo visual-, con un uso totalmente ascético y restringido durante el desarrollo del filme de los cantos de los pastores de las provincias suecas de Dalarna y

Härjedalen (recogidos en el vinilo SR Records RELP 5017), que resuenan a través de la niebla y de las noches blancas del paisaje sueco de Gotland donde Tarkovski rodó *Sacrificio* (de ahí, parte del atenuado color que presenta la película: obra de ese genio de la fotografía cinematográfica que fue Sven Nykvist); así como a breves apariciones de música japonesa para flauta de bambú tradicional (*hotchiku*, instrumento que presenta algunas modificaciones con respecto al *shakuhachi*), debidas al compositor nipón y maestro del *hotchiku* Watazumi Doso Roshi (también conocido como Watazumido-Shuso, nombre con el que aparece en los créditos de *Nostalghia*). Los títulos de estas piezas para *hotchiku* son: 心月 (*Shingetsu*), 根笹調 (*Nezasa No Shirabe*) y 大菩薩 (*Dai-Bosatsu*), todas ellas recogidas en el vinilo *The Mysterious Sounds of the Japanese Bamboo Flute*, publicado en 1982 por Everest Record Group (SDBR 3289).

Todo ello conforma un paisaje sonoro de esporádicas -pero muy significativas- pinceladas musicales, con la menor cantidad de metraje con banda sonora original del cinematógrafo tarkovskiano, junto con *Nostalghia*. Esta depuración refuerza la aparición de dichos temas, cuando estos emergen, siempre asociados a momentos de especial trascendencia en el filme, amplificadas en sus ecos y su potencia comunicativa por la acentuación que señala una música que, de nuevo, une a Oriente (Watazumi Doso Roshi) con Occidente (Johann Sebastian Bach), así como lo mágico y popular (cantos de los pastores) con lo culto y lo religioso (Bach).



Fotograma de 'Sacrificio' (1986) de Andréi Tarkovski. © 2020 by Argos y Svenska Filminstitutet.

La primera aparición musical, tras el larguísimo plano-secuencia que abre el filme con la charla sobre Friedrich 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 largometraje serán prelude de fenómenos inexplicables y momentos mágicos y/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. Su discurso -tan vigente- sobre la equivocación de nuestra sociedad presenta, junto a los cantos mencionados, sonidos diegéticos de viento y 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 hoy en día 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 tal colapso, 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 ocultas con respecto a las que Otto dice permanecemos ciegos (y sordos, pues en más de una ocasión es el fonograma el que las revela en *Offret*).

Junto con las breves apariciones musicales, en esta película la banda de sonido tiene una gran importancia para esbozar el paisaje acústico de la misma, ya visible, ya fuera de campo, con todo tipo de presencias diegéticas, como los ruidos producidos por los personajes, los atronadores cazas militares que sobrevuelan el hogar, los incesantes rumores 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 bergmaniana *Persona* (1965), en la casa costera donde reposaban las protagonistas de tal obra maestra del cinematógrafo. En la prolongación de algunos de estos sonidos; especialmente, en los ecos de los aviones militares y en los truenos, Tarkovski parece haber recurrido, de nuevo, a la amplificación y al tratamiento electrónico del audio; de un modo fundamental, para este tipo de escenas cargadas de oscuros presagios. La sociedad, el armamento, los mensajes televisivos..., todo resuena como algo opresor y amenazante; máxime, 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 ya hemos analizado a lo largo de sus seis primeros largometrajes.

La música para flauta *hotchiku* de Watazumi Doso 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 cohabita, también, con la imagen en blanco y negro de la habitación del niño, así como con la contemplación del cuadro de Leonardo da Vinci, uniendo, de este modo, varios de los personajes y de las realidades aludidas en el filme con un mismo tema musical que los relaciona: hilo conductor de este verdadero palimpsesto interdisciplinario. El uso de este tema musical es similar al que ya realizara anteriormente en algún caso Tarkovski, pues lo que comienza como banda sonora acaba siendo parte del sonido diegético de la escena, ya que es el propio Alexander quien silencia la pieza de *hotchiku* apagando el equipo de música donde la estaba reproduciendo, antes de que se dirija al televisor para recibir noticias sobre 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 diegético 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 y que se ve acompañado, de nuevo e inicialmente, por los cantos de los pastores ya desde el fotograma en color, antecediendo y anunciando la visión de Alexander (en un uso del sonido del agua como articulador de planos visuales, oníricos o conscientes, que reverbera al realizado en *Nostalghia*). El sueño se desarrolla, como es habitual en *Offret*, en un blanco y negro atenuado -hasta ahora,

estos sueños/visiones aparecían, en la filmografía en color de Andréi Tarkovski, siempre en sepia; siendo reinventados aquí por la magia fotográfica de Sven Nykvist-, y con un sonido de agua que es marca de la casa del director ruso. El estruendo final de los cazas militares es, seguramente, sonido ya diegético que se cuela en el sueño, devolviendo a Alexander a la consciencia.

Ese verdadero leitmotiv 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 a la hecatombe que se avecina; momento en el que ambos hombres escuchan estos cánticos populares, sin saber exactamente qué es eso que suena - dicen- «como música». Los cantos acompañan también a Alexander en su desplazamiento en bicicleta hacia la supuesta bruja; y, de hecho, tras su caída en el charco parece que estos actuasen 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 prelude 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 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 tarkovskiano. Esta visión se acompaña del estruendo de los cazas y de la flauta de bambú japonesa, que extiende su presencia sonora, junto con 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 ser humano.

De nuevo, la música sirve de nexo y puente entre realidad-sueño-realidad, además de ser presencia que de banda sonora deviene sonido diegético, 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 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 vuelve a poner su equipo de música en funcionamiento para que la flauta japonesa ejerza de banda sonora durante su exorcismo, cumpliendo así su promesa y sacrificio. Esta melodía será audible, acompañada por el crepitar de las maderas y por el estallido de los cristales, hasta que el equipo de música caiga pasto de las llamas en el interior de la casa, ya calcinada.

Los últimos minutos de *Sacrificio*, de nuevo con el aria "*Erbarme dich, mein Gott*" en primerísimo plano, tras haberse escuchado los cantos de los pastores acompañando la presencia mágica de Maria, no podrían ser más simbólicos con respecto al final de una filmografía que se funde aquí con los sonidos de su artista más amado, Johann Sebastian Bach, justo cuando florecen la voz y la palabra en boca del, hasta entonces, mudo hijo de Alexander, de ese Pequeño hombre que es, en sí mismo, el verdadero fruto que florece



Fotograma de 'Sacrificio' (1986) de Andréi Tarkovski. © 2020 by Argos y Svenska Filminstitutet.

como resultado de la constancia del padre. Es, este, un final en el que podemos suponer 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, durante el 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 el final de una vida y el sacrificio postrero de un artista, pues durante los meses de su rodaje le fue diagnosticado a Andréi Tarkovski un cáncer de pulmón que lo llevó a su muerte en Neuilly-sur-Seine a los 54 años de edad, el 29 de diciembre de 1986, donde recibía tratamiento médico. El sepelio de Tarkovski se efectuó el 3 de enero de 1987, en el cementerio ruso de Sainte-Geneviève-des-Bois (situado en el departamento de Essonne, a veinticuatro kilómetros de París), 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 funeral en la catedral ortodoxa Aleksandr Nevski de París asistieron gentes de la cultura de diversas disciplinas y nacionalidades; entre ellas, tres presencias muy significativas del mundo de la música: el director y pianista argentino-israelí Daniel Barenboim, la actriz y soprano Galina Vishnévskaya, y el violonchelista y director ruso Mstislav Rostropóvich -otro ilustre exiliado del régimen soviético-, que interpretó, como no podía ser de otro modo, una zarabanda de las *Suites para violonchelo* de Johann Sebastian Bach en memoria de Andréi Tarkovski.

Concluye, aquí, este repaso a las relaciones entre música y cine en la obra filmica de Andréi Tarkovski a lo largo de sus siete largometrajes. Como hemos visto, 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 del siglo XX, según colaborara con Vyacheslav Ovchínnikov, con Eduard Artémiev, o su etapa en el exilio, en la que él mismo toma las riendas de la dirección artística del sonido, dando el último paso que acabamos de conocer en un proceso de depuración cinematográfico-musical como pocos ha habido en la historia del cine.