

Cuando el cine soviético evocaba el dolor producido por la guerra: filmes icónicos de la etapa ‘del deshielo’

Jorge Jofre
UNSAM
Argentina



Fotograma de *La infancia de Iván*. <https://www.elhombremartillo.com/la-infancia-de-ivan/>

Introducción

Para hablar de un cine soviético denominado por algunos como “del deshielo”,¹ es necesario hacerlo, primero, de aquellas producciones silentes que habían dominado por mucho tiempo en la era de gobiernos autoritarios. Se debe tener en cuenta que todo lo expresado en esta introducción – sobre Eisenstein, Pudovkin y Kuleshov- forma parte de un

¹ Se denomina de este modo a una etapa del cine soviético posterior al gobierno de Stalin. Situada entre mediados de los cincuenta y hasta aproximadamente 1967-68; desde el gobierno de Nikita Kruschev hasta cuando los ultraconservadores, bajo el mando de Leonid Brezhnev, toman el poder. La época se puede centrar en las producciones de cineastas como Kalatózov, Chujrái y Tarkovski.

“paquete” relacionado con estrategias del relato, técnicas cinematográficas y un posible encuadre estético.

Para Lev Kuleshov, el cine no se separaba en demasía de las cuestiones del teatro. Las prácticas que efectuaba con sus alumnos en el *Laboratorio* de Moscú a principios de la década del '20, consistían en puestas en escena de historias breves.² Estaban cargadas de mucha acción y construidas bajo los principios del “montaje”, del cual fuera uno de los más grandes promotores dentro de esa etapa del cine soviético. David Bordwell, en *La narración en el cine de ficción*, indica que Kuleshov proponía los movimientos de los actores dentro del relato, como si fueran “un entramado” de vectores que se situaban fuera “de la escena para reunirse en la lente de la cámara” (1996: 9). Algo tan novedoso tal vez como lo fuera en el renacimiento la geometría albertiana. Que además justificaba la intencionalidad de generar algo contado desde un particular “punto de vista”, que se abría ante el espectador de un cine aún silente, pero no carente de intencionalidad.

Bordwell refiere que, en una monografía de 1926, Vsévolod Pudovkin, hablaba en relación a la lente de la cámara como “los ojos de un observador implícito que ve la acción” (9).³ De esa forma es como él entendía que obligaba al público a observar la escena. Además, desde un corte decidido por el plano de lo estético en sí, para Pudovkin la filmación no sería simplemente representación de un acontecimiento. También podría ser una “forma particular” de mostrarlo, lo que incluiría un claro encuadre hacia la creación en el cine (Chateau: 2019, 94).

En 1927, Walter Benjamin, publica *La situación del arte cinematográfico ruso*; originalmente, y a modo de respuesta del filósofo a Oscar A. Schimtz, quien negaba el carácter artístico de *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein.⁴ Benjamin habla en él de las notables diferencias entre la posible lectura del habitante de la ciudad y del campesino. Destaca que no es factible en este último captar “dos líneas de acción simultáneas” (Benjamin:2015, 145). Sin duda que esto habla de graves cuestiones a nivel de comprensión en una gran parte del

² Lev Kuleshov (1899-1970), experimentó con lo que luego se dio en llamar “efecto Kuleshov”. Destacó la importancia del montaje en la construcción de una historia. También tuvo en cuenta el plano como signo constructor del cine. Fue maestro de Pudovkin en la célebre Escuela Estatal de Cine de Moscú.

³ Vsévolod Pudovkin (1893-1953). Defensor en su cine de un montaje establecido *a priori* en el guion. Tenía una marcada preferencia por los planos próximos y el detalle.

⁴Sergei Eisenstein (1898-1948). Fue director de cine y teatro. *El acorazado Potemkin*, filmado por Eisenstein hacia 1925, es una de las producciones más comentadas en la historia del Cine.

pueblo ruso de los contenidos del cine; de dificultades para llevar, mediante este nuevo recurso, conocimientos históricos-políticos, técnicos y exponer incluso problemáticas de higiene tras la revolución.

El cine será para el poder soviético fundamentalmente una cuestión relacionada con la difusión de las nuevas ideologías y los ideales propuestos por la hegemonía. En definitiva, debería establecer mediante la labor del director parte de lo “propagandístico”; subordinando una praxis eminentemente estética al recurso de ser una utilidad para propagar una ideología dominante. Sergei Eisenstein, con *El acorazado Potemkin*, *La línea general* y otros trabajos suyos, promovía una forma estética, vinculada a un régimen, que paso a paso conformaba un poder totalitario. Dominique Chateau, afirma en *Cine y filosofía* que “la dialéctica” es sin duda lo que lo acerca a una “filosofía del cine”. Pero agrega que no hay que despreciar “lo práctico” en sus filmes (2009, 70). La dialéctica le aportaba al director la posibilidad de un todo estructurado, que ligaba teoría, praxis y compromiso político.

El acorazado Potemkin, film del cual muchos recuerdan la célebre secuencia de la escalera de Odessa, es una clara muestra de cómo Eisenstein buscó hacer del escenario cinematográfico y, según sostiene David Bordwell, un “vehículo para una narración omnisciente”. También plantea que en cierto modo el director cuestionaba a un Aristóteles que minimizaba la presencia del autor (13). Según David Bordwell,⁵ Eisenstein fue uno de los pocos que habilitó en su época la idea de un espectador con una “vida mental interesante” (29). Progresivamente ese espectador que Eisenstein entendía como algo ciertamente activo, cobrará protagonismo dentro de la evolución posterior del cine. El potencial “perceptor” será interpretante y podrá actuar incluso con mayor libertad. Y es en relación con los intereses de un público renovado que aparecen-dentro de un cine soviético posterior a Stalin- nuevas formas de filmar.

No obstante, existen en esta etapa, dominada en gran medida por las fuertes acciones de un gobierno soviético, algunas sutilezas que muestran, más que formas de escape, otras búsquedas que solo serán contundentes hacia fines de los '50 con ese cine “del deshielo”. En *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924), Kuleshov abrirá

⁵ David Bordwell (1947-2024) se situó en lo que se podría considerar un “neoformalismo”, entendiendo las posibles diferencias entre los componentes perceptibles de un film y los potenciales significantes de las imágenes.

la mirada del espectador a algo distinto a todo ese cine de su época de grandes movimientos de masas que actúan como protagonistas. Pero también será un film situado dentro de lo que podría ser la comedia. Desde lo argumental, Mr. West decidirá indagar sobre el modo de vida ruso tras la revolución. Viajará a Moscú acompañado de Jedy, un vaquero que parece extraído del antiguo Oeste norteamericano. El alocado relato incluye persecuciones a gran escala, así como situaciones y personajes grotescos.

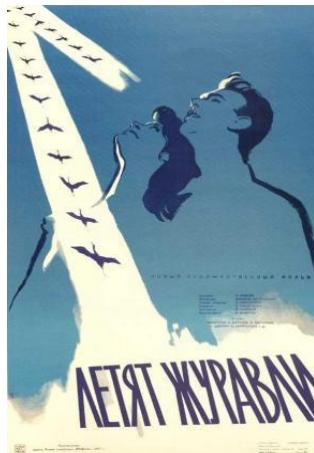
Por el mismo año, Buster Keaton presentaba *El moderno Sherlock Holmes* (1924), un trabajo que, por sobre todo en lo que hace al relato, no guarda relación alguna con el de Kuleshov. Si bien ambos trabajos son comedias, la producción norteamericana ostenta una extraordinaria linealidad en lo que hace a la historia. La soviética privilegia en cambio un montaje de los planos secuencia que ha sido por décadas un distintivo de los films de ese origen. En el final, la circunstancia de que Mr. West obtuviera una buena imagen final de los moscovitas y su forma de vida, cierra la idea en una suerte de propaganda del régimen. Pero, no obstante, ya en ese Kuleshov de 1924 rondaban ideas que lo alejaban del cine de Pudovkin y Eisenstein. Tal vez prematuramente, el director, había querido iniciar algo en el cine soviético que solo sería un hecho tres décadas después.

El soldado en un cine “del deshielo”

En los films *Vuelan las grullas* (1957) y *La balada del soldado* (1959) se puede detectar claramente un *pathos* que recrea toda una tradición rusa en lo que hace al arte y especialmente al género dramático. A modo de ejemplo, son varios los temas que pueden rondar la breve novela de Tolstoi *La muerte de Iván Ilích*. Publicada originalmente en el ocaso del gobierno zarista, ostenta como problemáticas principales con la ayuda de su protagonista: el vacío existencial, el miedo a la muerte y hasta una crítica a una burocrática sociedad rusa. El cine de Mijaíl Kalatózov y Grigori Chujrái,⁶ había abandonado escenas y situaciones con multitudes anónimas- desarrolladas por Pudovkin o Eisenstein- para ocuparse de jóvenes personajes a los que la guerra los convirtió en soldados más allá de sus propios sueños y aspiraciones.

⁶Tanto Mijaíl Kalatózov (1903-1973) como Grigori Chujrái(1921-2001), son dos directores que con *Vuelan las grullas* y *La balada del soldado* se constituyeron en verdaderos íconos de un cine soviético de los '50 que salía de lo apológetico y lo propagandístico.

En relatos como estos, los protagonistas son gente común alejada de la figura heroica de la madre de Pudovkin o de un pueblo que resiste a la opresión zarista en una escalera en Odessa.



Afiche de *Vuelan las grullas*. <https://www.filmaffinity.com/es>.

La historia de *Vuelan las grullas* filmada por Mijaíl Kalatózov es, en primera instancia, simple. Trata del amor entre dos jóvenes moscovitas – Veronika y Boris- que son separados por las circunstancias del gran conflicto bélico en que se sumerge la Unión Soviética. Boris va a combatir al frente enemigo; la joven que permanece en Moscú lo espera incansablemente. Memorable es la escena de la partida de Boris a la guerra. No hay una despedida entre él y Veronika: un conjunto de circunstancias lo impedirán. Tras este momento la joven esperará una carta, pero esta nunca llegará dado que Boris ha muerto en el frente durante una misión que le ordenan sus superiores. Veronika seguirá como puede su vida, conservando siempre la esperanza de que Boris retorne. Al regreso de los soldados de la guerra se enterará de la muerte de su novio. Veronika es el claro ejemplo de todas aquellas mujeres que esperaron con dolor e incertidumbre el regreso de sus novios o esposos. Solo las grullas volando sobre Moscú en el final mitigan en cierto modo el dolor de la tragedia.

Con la *Balada del soldado*, Grigori Chujrái construyó un relato efectivo, pero también de cierta simplicidad como en el caso de *Vuelan las grullas*. En ambos films, el eje que define la trama se sitúa en jóvenes que deben abandonar sus afectos y su vida en tiempos de paz, para convertirse en soldados a la defensa de un estado. El joven Alexei debe dejar su pequeña aldea para ir al frente de batalla. Casi accidentalmente, al destruir dos tanques alemanes, se

convierte en héroe y se le concede un permiso de unos pocos días para saludar a su madre y arreglar el tejado de su vivienda. En el accidentado viaje de regreso a su casa, conoce a Alexandra y comparte con ella parte del mismo. La despedida breve de ambos jóvenes en un andén de tren es un quiebre sin duda sumamente importante de la historia. Alexei se aleja además sin confesarle a Alexandra el amor que siente por ella y sin saber que no la volverá a ver. Hacia el final es también relevante el brevísimo reencuentro con su madre, de la cual luego se despide para volver al frente y, como su padre, también a la muerte.



Fotograma de *La balada del soldado*. <https://cursoscine.wordpress.com/>

Es importante en ambos filmes la mirada -tanto de Kalatózov como de Chujrái- sobre todos aquellos que no participan físicamente en la contienda, pero padecen en cuerpo y alma de los efectos de la misma. Lo heroico ha quedado a un lado en las dos producciones, para poner en relevancia en gran medida los efectos de la guerra en personas comunes. En seres que esperan con incertidumbre un retorno, que sufren constantes ataques enemigos que los llevan a vivir en desconcierto. Las mujeres – tanto Veronika, como Alexandra – parecen ser las más damnificadas al igual que madres o abuelas de los jóvenes soldados. El rol de todas ellas es sufrir intensamente y expresar sus sentimientos como antes el cine soviético nunca lo había mostrado: alejadas de la posibilidad de aceptar el sacrificio por una causa. La memoria reciente de una Gran Guerra produjo también en argumentos de

producciones como *Vuelan las grullas* y *La balada del soldado* sus efectos en lo que hace a la situación del combatiente.

Si bien ambos directores no ahondaron profundamente en el psiquismo y la emocionalidad de los protagonistas como lo hicieron con sus personajes – por ese mismo tiempo directores japoneses como Ozu o Kobayashi, sí evidenciaron problemáticas sociales causadas por una contienda, que obligó a millones de personas a actuar por fuera de su propia voluntad. En *La condición humana* (1959-1961), del japonés Masaki Kobayashi (1916-1996), Kaji, pasa de ser supervisor de un campo minero de la Manchuria a prisionero. Ambientado en la etapa de la Gran Guerra, el film destaca todo el declive de un protagonista que cree que con solo pensar y hablar puede redimir un estado de cosas. Kobayashi expone las miserias de la guerra en un extenso relato que muestra que el dolor no tiene nación, sino que es común a toda la “condición humana”.

El personaje femenino de Michiko es equivalente al de las protagonistas de Kaltatózovy Chujrái: todas ellas sufren la pérdida del verdadero amor a manos de una guerra cruel e injusta. Boris se encamina a un destino fatal mientras Veronika cree en su retorno. El joven soldado Alexei solo encuentra brevemente la felicidad con Alexandra camino a su casa. Todos, han quedado - en ese cine soviético que parece replicar Kobayashi- expuestos a un intenso dolor. A Kaji – en la trilogía de *La condición humana* -, y según lo expresara Emma Ríos (2014), los “pensamientos y las palabras” no lo salvarán por sí mismos. Se puede deducir que tampoco en Boris y Alexei ese dolor y la muerte son lo único que aparenta tener sentido. Esa es la verdadera condición del soldado en un cine “del deshielo”.

Andrei Tarkovski y la caverna de Platón

Iniciados los '60 el cine soviético tendrá la posibilidad de manifestar nuevas formas dentro del mandato de un Nikita Kruschev. Si bien en ocasiones el gobernante muestra disgusto por el contenido de ciertos films, no los censura y permite así la posibilidad de que jóvenes directores se den a conocer. Tal el caso de un Andrei Tarkovski (1932-1986), que se convertirá aún con solo siete largometrajes en uno de los realizadores más importantes de la historia del cine mundial. En *Esculpir en el tiempo*, Andrei Tarkovski considera que el objetivo de un arte para no convertirse en “mercancía” consiste en explicar “el sentido de la vida y la

existencia humana” (2011, 59). Una explicación que, como el mismo aclara, conduce a dudas e interrogantes.



Fotograma de *La infancia de Iván*.
<https://www.elespectadorimaginario.com/la-infancia-de-ivan/>

La guerra es algo que abre innumerables preguntas y pocas respuestas. Y justamente el primer film de Tarkovski refiere al tema, pero tomado en gran medida en cuenta desde la mirada de un niño: Iván Bondarev (Nicolai Burcyayev) que actúa como espía e informante de una división del Ejército Rojo. Si bien no es sin duda un largometraje oscuro y enigmático como los otros seis que realizará el director, su visión de la guerra será sin duda más compleja desde el relato que *Vuelan las grullas* o *La balada del soldado*. David Bordwell (1996) expone cómo el cine soviético, definidamente “histórico-materialista” de sus inicios, terminará próximo a los ‘60 absorbiendo algunas normas de estéticas que antes resultaban definitivamente antagonistas. Y es por este fenómeno que, en Tarkovski, fuera de su espíritu fuertemente ruso unido a su enorme potencial como director, aparecen nuevas líneas del relato.

Si se profundiza en *La infancia de Iván*, se puede observar cómo el director agrega nuevos elementos a un cine que intenta salir de años de autoritarismo en la Unión Soviética. Uno de los componentes más llamativos son las metáforas visuales y las imágenes-símbolo, algo que aparece ya indiscutiblemente en su primer largometraje.⁷ La naturaleza vegetal y aún

⁷ Se podría hablar en los árboles de este film de Tarkovski de imagen-símbolo. El árbol del final no es solo la filmación de una imagen real. La representación icónica del abedul o el sauce se ve superada por relaciones con personas y el protagonista generando en cierto modo un tejido complejo.

más precisamente la figura concreta del árbol, recorre el relato de *La infancia de Iván* y sirve como indicio tanto de alegría, como de incertidumbre, dolor y hasta la muerte. El bosque de abedules enmarca la escena del beso del soldado y la enfermera; también las secuencias de la patrulla de exploradores en la zona pantanosa. Aparece en el final, como poderosa imagen-símbolo, el árbol seco en la playa, donde Iván cuenta mientras los demás niños se esconden para iniciar el juego. Por eso es que no resulta extraño que Tarkovski tomara como una de sus inspiraciones un poema escrito por Arseni Tarkovski. En el comienzo del mismo se puede leer:

Antes de la guerra, Iván caminaba por el arroyo;
Allí creció un sauce, a quien nadie conocía.
Nadie sabía por qué se propaga por la corriente;
Sea como fuere, el árbol era de Iván (Arseni Tarkovski: 1958).⁸

El árbol seco que aparece hacia el final y fotograma a fotograma contrapuntea con el niño, tal vez sea la verdadera clave del film. Además, es evidente que, en *La Infancia de Iván*, el espectador asiste a un cine que superpone la realidad con lo onírico. Los “hermosos sueños” del protagonista son el canal “para recuperar la felicidad perdida” (El hombre martillo: septiembre 2017). Fuera de esos sueños, Iván es un mensajero del Ejército Rojo poseído por su rol; que desea la aniquilación del enemigo, que convive y forma parte de un dolor producido por una cruel guerra.

Las imágenes de *El aorazudo Potemkin* habían buscado cumplir su rol incluso en la población rusa analfabeta. A partir de 1922 progresivamente el estalinismo había colocado al cinematógrafo en el terreno de una manifestación dogmática controlada por el estado. A mediados de los '50, Kalatózov y Chujrái se situaban fuera de toda apología o intento histórico-materialista. El cine de Pudovkin o Einsenstein ya no servía para expresar ciertos sentimientos o pasiones humanas; los personajes debían salir necesariamente de las sombras del anonimato. A principios de la década siguiente, *La infancia de Iván* le permitió a Tarkovski

⁸ Fuera del poema de Arseni Tarkovski (1907-1989), padre del director, el film está guionado sobre un relato del escritor Vladimir Bogomólov. Poemas de Arseni fueron incluidos en el contexto de otros filmes posteriores de Andrei Tarkovski.

establecer nexos con otro cine distinto, que parecía retomar el antiguo atrevimiento de las vanguardias.

En *Platón inventó el cine* (enero 2018), Chazarra asevera que son muchas las ocasiones donde a los orígenes del cine se lo ha relacionado con la alegoría platónica de la caverna. En ella, los hombres encadenados no ven la realidad: solo las sombras de la misma. Durante mucho tiempo los directores soviéticos habían parecido replicar tal alegoría, mostrando en la pantalla al público únicamente el “reflejo” de la verdad. Tarkovski, con su primer filme, rompía los límites de la realidad misma, para situarla en la posible y subjetiva mirada de Iván. Los cuatro sueños del niño le agregan un plus al film y son precuelas de las metáforas e imágenes-símbolos – ya mencionadas anteriormente- que aparecerán en un Tarkovski posterior. Con *La infancia de Iván*, el director abandona la caverna de Platón para de cara al sol, brindar al público otra versión distinta del dolor de la guerra.

Epílogo en el siglo XXI

Cuatro años antes de *Vuelan las grullas*, Ingmar Bergman presenta *Un verano con Mónica*. (1953). El film plantea cuestiones relacionadas a la pareja, pero desde un costado distinto. Harry y Monika no sufren una separación por la guerra como Veronika y Boris: a ellos los termina separando el hastío y las dificultades. Suecia ha sido neutral durante el conflicto bélico, eso precisa otra gran diferencia en lo que hace al encuadre general del tema. Los jóvenes huyen de la ciudad para estar en ese verano solos en medio de la naturaleza. En ese escenario es donde se desatará la obsesión de Bergman por “filmar la mirada y el rostro” y sobre “el gesto mínimo que modifica todo” (Avilés).

La obra de Bergman se podría encuadrar, en la idea de un cine que ha perdido la pureza artística para convertirse en “impuro”, según diría Bazin (2008), desde una personal óptica. En un arte que ahora también se acerca a estéticas transgresoras, a la dramaturgia teatral y a una mayor libertad de creación. El cine “del deshielo” también compartirá sin duda ese tiempo de cambios estéticos y argumentales de grandes directores de la Europa occidental. *Nueve días de un año* (Romm, 1962) es un film de ese tiempo que entrecruza el mundo de la física nuclear con un triángulo amoroso y evidencia una Moscú más moderna. Pero el eje

del escrito se sitúa en otro lugar, situando el foco en relatos que hablan de soldados y personas con un rostro y una identidad.

En los Estados Unidos la situación no es la misma que en Europa. Con *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), Don Siegel pondrá en escena otro claro ejemplo de cómo la hegemonía dominante tiene en cuenta la relevancia del arte en la sociedad y mucho más aún por ese tiempo el cine, algo que se replicará a posteriori, tanto en Occidente como en Occidente con la TV y el fenómeno más actual de las redes, ayudado todo ello en el presente por un consumismo que invade y genera adicciones. Contrariamente al cine “del deshielo”, el norteamericano se convierte por ese tiempo en un recurso propagandístico del poder, como lo fueran antes filmes como *La madre* o *El acorazado Potemkin*. El propio enemigo puede estar en un vecino de la localidad; tal circunstancia expresada en *La invasión de los ladrones de cuerpos* es una verdadera metáfora de los posibles intentos soviéticos de filtrarse en el país.

Hacia 1957, la Gran Guerra estaba solo a poco más de una década, y en el cine europeo y de Estados Unidos habían perdido protagonismo los filmes bélicos. Se podría destacar en ese panorama del género *La patrulla infernal* (1957) de Stanley Kubrick, con la salvedad de su decidido carácter antibélico. La Unión Soviética, en cambio, había entrado en una etapa de renovación artística, tal cual como había ocurrido con las vanguardias rusas o el cine de montaje a principios del siglo. Gerard Wajcman, se ha referido al *Cuadrado negro* (1915) de Kasimir Malevitch como una obra de avanzada que, entre otras cosas, marca la “presencia de una ausencia”; da consistencia física a la pregnante figura (2001). En los films “del deshielo”, la guerra se volvió a “corporizar” en los relatos al igual que el cuadrado negro en la pintura del suprematista ruso. El *Cuadrado negro* de Malevitch había migrado a un cine soviético nuevo para precisar en este caso mediante planos y secuencias el dolor de una guerra.

© Jorge Jofre

Bibliografía

- Avilés, José María. "La tragedia en el espejo", *ochoymedio. El cine de La Floresta*, s/p. <https://www.ochoymedio.net/la-tragedia-en-el-espejo/> Consulta 22 de enero de 2025.
- Bazin, André. "A favor de un cine impuro". en *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2008, pp. 101-127.
- Benjamin, Walter. "La situación del arte cinematográfico en Rusia" *Estética de la imagen*. Buenos Aires: la marca editora, 2015, pp. 143-146.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.
- Chateau, Dominique. "El cine como arte" *Estética del cine*. Buenos Aires: la marca editores, 2019, págs. 83-97.
- . *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Colihué, 2009.
- Chazarra, Antonio. "Platón inventó el cine", *Revista digital entreletras*, enero 2018. <https://www.entreletras.eu/cine/platon-invento-el-cine/>
- El acorazado Potemkin*. Dirigida por Eisenstein. Unión Soviética: Mosfilm. Goskinó, 1926.
- El hombre martillo*. "Infancia de Iván, La ". *El hombre martillo*. Septiembre 2017, s/p. <https://www.elhombremartillo.com/la-infancia-de-ivan/>
- El moderno Sherlock Holmes*. Dirigida por Buster Keaton. Estados Unidos: Joseph M. Schenck productors, 1924.
- La balada del soldado*. Dirigida por Grigori Chujrái. Unión Soviética: Mosfilm, 1959.
- La condición humana*. Dirigida por Masaki Kobayashi. Japón: Shohiku, 1959-1961.
- La infancia de Iván*. Dirigida por Andrei Tarkovski. Unión Soviética: Mosfilm, 1962.
- La invasión de los ladrones de cuerpos*. Dirigida por Don Siegel. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 1956.
- La línea general*. Dirigida por Serguéi Eisenstein. Unión Soviética: Sonkino, 1929.
- La madre*. Dirigida por Vsévolod Pudovkin. Unión Soviética: Mezhrabpom film, 1926.
- La patrulla infernal*. Dirigida por Stanley Kubrick. Estados Unidos: Bryna Productions, 1957
- Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques*. Dirigida por Lev Kushelov. Unión Soviética: Goskino, 1924.
- Malevitch, Kasimir. *Cuadrado negro*. Moscú: Galería Tretiakov, 1915.
- Nueve días de un año*. Dirigida por Mijaíl Romm. Unión Soviética: Mosfilm, 1962.
- Ríos, Emma. "Los pensamientos y las palabras no nos salvarán: una escena de *La condición humana*", THE CRITERION COLLECTION, junio 2014, s/p. <https://www.criterion.com/current/posts/>

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp, 2002.

Tarkovski, Arseni. *El sauce de Iván*, 1958. <https://www.elhombremartillo.com/la-infancia-de-ivan/>. Consulta 22 de enero de 2025.

Tolstoi, León. *La muerte de Iván Illich*. Buenos Aires: Ediciones NOGAL, 2008.

Un verano con Mónica. Dirigida por Ingmar Bergman. Suecia: Svensk Filmindsustri, 1953.

Vuelan las grullas. Dirigida por Mijaíl Kalatózov. Unión Soviética: Mosfilm, 1957.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu /editores, 2001.