

**LA CODA FOTOGRÁFICA DE VOZVRASHCHENIYE (EL REGRESO,
ANDREY ZVYAGINTSEV, 2003). EL SECRETO DEL COFRE**

**THE PHOTOGRAPHIC CODA IN VOZVRASHCHENIYE (THE
RETURN, ANDREY ZVYAGINTSEV, 2003). THE CHEST'S SECRET**

Lorenzo Javier Torres Hortelano

Universidad Rey Juan Carlos, España
lorenzojavier.torres.hortelano@urjc.es

Resumen:

Mediante el análisis textual de la coda fotográfica en b/n del film *Vozvrashcheniye* (El regreso, Andréi Zvyagintsev, 2003) proponemos una hipótesis sobre el secreto que guarda el cofre que el padre, ausente de la familia tras doce años, busca en un viaje iniciático en compañía de sus hijos y lejos de la madre. Ello nos llevará a evaluar el papel simbólico del padre en relación a la madre y a la dolorosa y necesaria adquisición de libertad por parte de sus hijos. Matizaremos los análisis y lecturas predominantes al respecto, principalmente de cariz feminista y político, que se han hecho de este film post-soviético. Para ello, entrecruzaremos la Teoría del Texto preconizada por el profesor Jesús González Requena y su grupo de investigación, *Trama y Fondo*, del que el autor forma parte. En este sentido, el propio director nunca se ha pronunciado por el verdadero contenido del cofre; pero pensamos que tiene una buena razón para ello.

Abstract:

Through textual analysis of the b/w photographic coda in *Vozvrashcheniye* (The Return, Andréi Zvyagintsev, 2003) we propose a hypothesis about the secret that keeps the chest that the father, absent from the family after twelve years, looks for on an initiation journey in the company of children and away from the mother. This will lead us to evaluate the symbolic role of the father in relation to the mother and the painful and necessary acquisition of freedom by their children. We will put into context the prevailing analysis and readings about it, mainly with feminist and political overtones, that have been made from this post-Soviet film. To do this, we will intertwine the Text Theory advocated by Professor Jesús González Requena and his research group, *Trama y Fondo*, of which the author is a part. In this sense, the director has never talked about the true content of the chest; but we think he has a good reason for it.

Palabras clave:

Vozvrashcheniye; Zvyagintsev; mito; análisis textual; fotografía.

Keywords:

Vozvrashcheniye; Zvyagintsev; Myth; Textual Analysis, Photography.

“Algo sólo alcanza el estatuto de símbolo en la medida en que es constituido como tal en un relato mítico” (González Requena, 2007, p. 7).

“la verdad del lenguaje está en esa otra dimensión, sumergida, que es la dimensión simbólica” (Ídem, p. 8).

1. El cofre simbólico

Vamos a realizar un análisis textual¹ de algunas secuencias clave de la película *Vozvrashcheniye* (*El regreso*, Andréi Zvyagintsev, 2003) que nos van a servir para encontrar el sentido de la coda fotográfica de su final y para reflexionar sobre el secreto, nunca desvelado en el film, del contenido del cofre. La hipótesis de partida es que las fotos que conforman esta coda están guardadas, de forma mítica, en el cofre que el padre, Otets (Konstantin Lavronenko), habría escondido doce años atrás y que en el presente diegético del film se convierten una dolorosa donación simbólica a los hijos.

Un padre de carácter duro, austero, vuelve al hogar tras doce años de ausencia. Allí le reciben, con una sorpresa y expectativa lógica, su mujer, la suegra y dos hijos, el mayor, Andréi, de unos 14 años y el pequeño, Iván, de unos 12 años. Éste duda sobre el padre y, desde el principio, pone en cuestión su autoridad. El padre se los lleva de excursión al lago Ladoga, un lugar semisalvaje, al que llegarán tras varios días de viaje en coche, no sin dificultades de todo tipo, principalmente, debido a los conflictos que van surgiendo entre los tres, por la severidad del padre y su incapacidad de actuar como tal. El objetivo del padre parece ser que es recuperar un cofre que habría enterrado años atrás; pero nunca sabremos el origen de éste. Finalmente, en una de las islas del lago, discuten los tres y el padre abofetea a Andréi. Iván, muy contrariado, huye y escala una alta torre de vigilancia –que replica una escena al principio del film en la que es salvado por la madre. El padre intenta bajarle, arrepentido de su violencia; pero justo antes de alcanzarle en lo alto de la torre, se rompe el madero dónde se sostiene y cae al vacío. Cuando los hijos se lo llevan atravesando el lago, la barca se hunde,

¹ En concreto, la metodología que utilizamos es la de la Teoría del Texto que desarrollamos en el grupo de investigación y análisis del texto Trama y Fondo, dirigido por Jesús González Requena. Véase: www.tramayfondo.com

tragándose el cadáver y el cofre que el padre había desenterrado durante la estancia en la isla.

El cofre es pues un objeto real en el relato, el padre lo busca –en una búsqueda en el que parece emplear todo su ser–, lo encuentra y se lo esconde hasta actuar de última almohada simbólica cuando sus hijos se llevan su cadáver –no olvidemos que el padre muere, precisamente, de una caída que le habría destrozado la cabeza al chocar contra el suelo–, pues él mismo se encarga de esconderlo en un compartimento con tapa en la proa de la barca, justo dónde va a descansar su cabeza.

La barca se hunde; pero no sabemos si los hijos conocen la existencia del cofre ni si lo han recuperado de su escondite: por tanto, cierta estructura invisible a modo de enigma se construye en torno al cofre. Se ha debatido mucho acerca de su posible simbolismo, pues en ningún momento se explica en el film qué habría dentro de él, creando en el espectador un indefinible malestar o desconcierto, como de expectativa no cumplida. Así, nuestra hipótesis es que su verdad sólo puede ser localizada afrontando su sentido exacto en el texto y, para ello, sólo cabe deletrear al pie de la letra su presencia en éste, eso sí, no tan sólo como pura estructura semiótica, sino en relación a nuestra emoción como espectadores –esto es parte imprescindible de nuestra metodología.

Las fotografías de la coda son, en parte, fotos que los hijos habrían ido tomando durante el viaje, y otras de su infancia. En este caso, además, el tamaño del cofre parece ajustarse al de unas copias fotográficas domésticas. De hecho, se encuentra oculto dentro de otro cofre o arcón de mayor capacidad, como se muestra en la escena en la que el padre los desentierra y que subraya esa especie de arqueología de las emociones que propone el film.

En este sentido, la fotografía en general es muy afín a la cristalización de las emociones y, de hecho, es una de las lecturas más habituales de esta coda, reforzada por las propias declaraciones del director:

Creo que las fotografías al final del film desenvuelven las emociones del espectador que se construyen a partir del último plano del film. De alguna manera la energía de esta emoción toma la forma de un noble matiz, o de que algo tiene que ocurrir a través de ello, algún tipo de purificación. No es por casualidad que el sonido de la lluvia esté ahí (*The Return. A Film About the Film*, Ren TV, 2004, CT 00:22:32).

Lo que parecen indicar claramente la densidad simbólica para el director de estas fotografías. Podemos probar a pensar que si esas fotografías se “desenvuelven” es que podían estar envueltas o encerradas en un cofre y, por tanto, tendrían “un noble matiz”, sin duda uno simbólico, como esa capa de óxido que ennoblece al cofre y que vendría a purificar, como purifica el agua o la voz del canto que se superpone a las fotos de la coda.

En las siguientes declaraciones del director respecto de las fotos intuimos cierta autoprotección sobre-explicativa contra lo que acababa de afirmar de forma muy emocional y que subraya, igualmente, esa densidad simbólica:

Esto es, hablando en general, lo que un hombre inteligente diría sobre una fotografía. Diría que una fotografía es en cierta manera algo que nunca se repetirá. La miras y comprendes que *era* real, no que *es* real. Incluso si la toma ha tenido lugar, si miras una foto de Polaroid entiendes que la vida transcurre en ella, que cada instante que pasa, que nace y transcurre y algo permanece, justo esta copia de la realidad, justo este fragmento, justo este sentimiento, justo esta felicidad. Si tuviera que decirlo conceptualmente, formulé la tarea para mí mismo de esta manera: un hombre atraviesa una experiencia, una experiencia vital y mientras está teniendo esta experiencia, siente las dificultades, los sufrimientos. Se siente muy molesto. Siente dolor. Es duro para él. Y va a través de esta experiencia, esta experiencia le atraviesa. Y más tarde cuando esta experiencia se acaba y el hombre no puede hacerse a un lado y mirarla desde la distancia, de repente ve sus aspectos atractivos. La felicidad que le ocurrió mientras sufría. Por lo tanto, así es como yo mismo entendí la idea de las fotografías finales (Ibídem).

Esos *aspectos atractivos* sin duda van apareciendo en el viaje entreverados con los conflictos latentes y las preguntas sin responder acerca de por qué el

padre habría desaparecido 12 años y por qué ahora regresa. En lengua rusa, *Vozvrashcheniye*, significa literalmente “volver”: lo señalamos porque “regreso” tiene un significado bastante restringido a volver al lugar del que se partió; sin embargo, “volver” es más polisémico, por ejemplo, “dar vuelta o vueltas a algo” (DRAE); es decir, ver lo que hay debajo o por dentro de una situación: en este caso, todo parece indicar que es darse la vuelta a sí mismo, volver su vida del revés para reconocer a sus hijos, buscar sus orígenes como padre y dar un sentido a su vida. Es lo que parece deducirse, en primer lugar, de la fotografía más antigua de la coda, la verdadera semilla, con el bebé Iván (F1)².

En este sentido, “volver” se relaciona también con “traducir” (DRAE, 4^a acepción), como se traducen las emociones del espectador –tal como indicaba Zvyagintsev– en esas fotografías que, por estar insertar en la coda final, se revalorizan. En este sentido, es muy pertinente la teorización de Susan Sontag cuando afirma que:

Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión (Sontag, 2005, p. 6).

Una objeción a nuestra hipótesis sobre el contenido del cofre consistiría en que el espectador parece saber que éste va a descansar en el fondo del lago, pues no se nos confirma que los hijos sepan de su existencia. Ante esto, diremos que el inconsciente del espectador, que es ajeno a la lógica, parece movilizarse en el sentido de dotar al cofre de un estatus simbólico, como esos objetos que se mueven mágicamente en los sueños.

En este sentido, el director trabaja en la sedimentación del inconsciente del espectador desde la primera escena del film en la que mediante un plano secuencia se muestra, de manera dilatada, la barca en el fondo del lago en la

² Dada la limitación de fotos que tiene la revista *Fotocinema* y a que nos son necesarias bastantes más para exponer nuestro análisis, hemos decidido colgar todas las fotografías en un servicio permanente en la nube: <https://goo.gl/CB2JTb> (subido el 21 de noviembre de 2015).

que se hundirá, como hemos señalado más arriba, el cadáver del padre. Sin embargo, éste no aparece en la escena de arranque, por lo que todo el film sería un gran flash-back.

Con la sola puntuación del cartel de “Voskresenia” (“Domingo”), la cámara sube para chocar con la zambullida de los niños que desembocará en la impresionante escena del faro. Esa puntuación, escrita a mano y que abarca una semana, marca el film a modo de diario actuando, por tanto, a modo de elaboración del inconsciente del espectador. En la cultura rusa, como en el mundo anglosajón, el domingo es el primer día de la semana, día del renacimiento de Jesús desde el más allá: de nuevo el director introduce una referencia cristológica, pues así se puede leer el hecho de que no veamos el cadáver, como una resurrección.

2. El cofre como mito

Como ya hemos señalado, ninguna imagen en el film muestra a los hijos recogiendo el cofre. En este sentido, como vamos a intentar argumentar, lo que le da valor simbólico y de mito estructural es que desaparezca o, dicho de otro modo, que sea tanto almohada de la tumba del padre como cofre simbólico dónde los hijos irán guardando sus nuevas fotos.

Que Zvyagintsev intentó problematizar el sentido del cofre es un hecho, pues la escena en la que el padre coloca el cofre en el interior de la barca supone uno de los cambios introducidos por él respecto de la novela en la que se basa el film, pues en ésta sí desvelará su contenido, aún por azar (Marco, 2004, p. 22):

Zvyagintsev ve más interesante su valor de incógnita que lleva al espectador a hacer un trabajo de interpretación. ¿Qué contiene la caja? ¿Por qué no se desvela su contenido? El juego podría ser infinito, el contenido puede ser un contenedor sin contenido, por ejemplo. Se ve que hay que salir por otro sitio (Ibídem).³

³ Hasta dónde hemos llegado, no hemos podido confirmar ni el título ni el autor de esta

Quizá es una trampa creer que se trata de un juego, pues si este tendría una solución que el director habría revelado tarde o temprano, como requiere la lógica de todo juego. Marco, quizá sin quererlo, da la solución más adelante cuando afirma que “el mito es el inconsciente” (Ídem, p. 55). Esos hijos no pueden acceder a éste pues, al no haber padre, no han podido pasar por su Edipo. Mediante su presencia y la construcción de un mito a partir del cofre, lo tendrán y, para ello, como con los mitos, no puede haber explicación lógica, sino simbólica. Por nuestra parte, vamos a declinar ese inconsciente – de la mano de González Requena y la Teoría del Texto– como símbolo de libertad.

El propio director ha confirmado que la coda se concibió como reemplazo de una escena, que sí estaba en el guion, (Moiseenko y Novototskii, 2004, pp. 113-114) la cual mostraba a los hijos en el futuro, ya de mediana edad, leyendo fragmentos de un diario: el que aparece varias veces en el film, es decir, una escena propiamente mitológica por medio de su eliminación. Mitológica porque dota al relato de un sentido de reconciliación y explicación de sus orígenes a los hijos a través de la fotografía y el propio rito de verlas juntos, como si de un tesoro se tratase –escondido en un cofre.

Marco señala como el propio Zvyagintsev, tras recibir el León de Oro en Venecia (2003) comentó que “la película es una intencionada mirada mitológica a la vida humana” y que “se trata de la encarnación metafísica del movimiento del alma de la Madre al Padre” (2005, p. 5)⁴. Como hemos señalado más arriba, Marco señala, en relación al cofre, que la intencionalidad mitológica hace que el análisis sea:

refractario a esa clase de preguntas que buscan desvelar, cuanto antes, el contenido de los cofres, pensando que con eso se entiende todo. En realidad, partimos del hecho de que no sabemos su contenido, especialmente si pensamos que aquello que contiene es algo concreto (Ídem, p. 6).

supuesta novela que señala Marco; pero éste nos ha confirmado en comunicación personal, que estuvo en contacto directo con el director.

⁴ Recuérdese este dato en las conclusiones cuando comparemos la foto del padre con el bebé Iván y el icono de la Virgen María.

Mas, intentemos algunas preguntas: ¿por qué el cofre se entierra tan lejos de la casa materna, en otra casa en medio de la nada, ésta ya bien erosionada y destruida? Una casa en cierta manera, laberíntica (F2), reencuadrada casi en una *mise en abyme*, con marcos que recuerdan a lo fotográfico; pero también al marco –en vertical– de una tumba, como luego se reforzará por el hecho de que los hijos encuentren gusanos en el hoyo⁵ ¿Y por qué un cofre dentro de otro cofre mayor, enterrados ambos bajo el suelo de la casa cómo si se ocultase un suceso que tendría que ver con algo que ocurrió –un Punto de Ignición extradiegético– en ella?

Un cofre que no parece relacionarse con lo imaginario: está sucio y es basto (F3). Cuando el padre lo extrae del arca, la cámara dibuja una panorámica ascendente para mostrarnos un nuevo reencuadre gracias al marco de la erosionada ventana a través de la cual vemos, en el horizonte, a los hijos paseando alrededor de la casa (F4). Cuando entran tras irse el padre, Andréi pregunta: – *¿Cuán hondo es este agujero?* (Haciendo referencia al que acaba de cavar el padre); e Iván responde: – *¡A quién le importa, está lleno de gusanos!* Y se introducen en él para recolectarlos con la intención de utilizarlos de cebo de pesca –acción que desembocará en el acto violento del padre. Un agujero, sin duda, que sería *tan grande* que podría conectar con la otra casa, la materna y que, también por medio de esos gusanos, avanza la muerte del padre y la relación, ahora dentro del agujero, casi incestuosa con la madre.

Un cofre, cómo hemos señalado, escondido dentro de otro mayor: podemos describirlo entonces como un arca. En este sentido, siguiendo a González Requena: “el arca es siempre, después de todo, arca de la alianza⁶, nueva y

⁵ En este sentido, en otro lugar hemos analizado cómo la ventana, el marco y el umbral, cómo conceptos teóricos del cine, introducen al espectador en la ficción a modo de transgresión dinámica: diálogo, intercambio, choque, amenaza...; (Torres, 2013, p. 170) (F2).

⁶ Según la tradición judeo-cristina, el arca de la Alianza era un cofre sagrado ubicado en el Lugar Santísimo del Tabernáculo –más tarde se colocó en el Templo construido por Salomón. Se hizo por mandato de Yahveh y según su diseño. En el “Libro del Éxodo” de la *Biblia*, se narra que dicho cofre contenía las Tablas de la Ley o Diez Mandamientos que Dios que entregó a Moisés en el Monte Sinaí.

eterna, del ser con la palabra que lo forja. Y que por eso cobra la forma de una promesa” (González Requena, 2007, p. 24).

¿Por qué necesitó el padre esconder allí ese cofre en el que sostenemos que hay ciertas fotos familiares que luego se completarían con las del viaje? Cómo mínimo son sus raíces, por lo que es una forma de recuperarlas y donarlas simbólicamente a sus hijos. Esta donación del cofre no se da físicamente en ningún momento, pero se produce, sin embargo, un sacrificio o donación mucho más profunda: la muerte del padre, es decir, la escena del accidente de la torre.

Los doce años desaparecido también tiene su correlato bíblico, en forma apostólica que, igualmente, podemos relacionar con el viaje: ¿por qué hacer ese viaje tan largo para enterrar el arca y, tras doce años, desenterrarla? Parece bastante inverosímil en términos de estructura narrativa y causalidad lógica; pero es que, precisamente, lo que lo hace tan potente simbólicamente es esa gruesa inverosimilitud, como signo más seguro de su verdad (González Requena, 2007, p. 25). La verdad de lo real, como real es la otra dimensión que da sentido a esta estructura simbólica: la muerte del padre.

Es decir, que el padre no regresa sólo para rellenar el hueco de su ausencia – por eso en la escena al principio en la que la mujer le espera expectante en la cama no vemos cómo se acuesta junto a ella– sino que regresa para cumplir su promesa de ser un padre para sus hijos, convirtiéndose entonces el cofre en un recordatorio. Porque el padre no puede dar cuenta de ese deseo de la madre y, sin embargo, regresa; y porque se sacrifica hasta el punto de morir, podemos decir que es un héroe, sin el cual no habría mito.

Nos situamos lejos, entonces, de las lecturas del film que han visto al padre como un representante de lo patriarcal opresor o del Dios implacable del Antiguo Testamento (Hashamova, 2010, pp. 169-190; Lipovetskii, 2006, pp. 72-77; Sekatskii, 2005, pp. 198-206;) por ejemplo, las que, lo contextualizan a partir de la caída del Muro de Berlín y la desintegración de bloque soviético:

men felt that they had to find new ways of empowering their positions and restoring their machismo, which some, paradoxically, perceiving as having been damaged during the Soviet period by women's emancipation [...].

Thus one can argue that the nostalgia for the return of the paternal figure in Russian culture, evident in most recent films, although similar to Western gender anxieties, also results from the long and successful political tradition of upholding the figure of the leader as the father of the nation (Hashamova, 2010, p. 170).

Parece evidente que este tipo de lectura necesita apoyarse en temas que parecen tan alejados entre sí –el género frente el contexto histórico–, lo que muestra la debilidad de este tipo de planteamientos, los cuales, además, se alejan del delecto de las imágenes. De hecho, cuando éste se lleva a cabo, dado el prejuicio ideológico con el que se realiza el análisis, se olvida de la estructura narrativa que hemos señalado –una estructura simbólica del sacrificio que el propio director se ha encargado de subrayar desde el principio con la identificación del padre con el Cristo de Mantegna–, por ejemplo, cuando Hashamova delecta la función de las torres: “The tower invites phallic associations, and in one of the last scenes the father's fall off an observation tower and his death similarly imply his emasculation” (Ídem, p. 174). Es decir, es la propia autora la que nombra el estatuto fálico de la torre; pero tiene un desliz cuando concluye con la castración: si la torre es el falo, ésta tendría lugar por su caída o destrucción. Sin embargo, el que se identifica claramente con la torre es Iván y el que cae es el padre, para precisamente, seguir sosteniendo esa torre con su sacrificio, una torre con la que Iván se reconcilia al igual que lo hace con el padre, al que llorará cuando, en una de las escenas más emotivas, hacia el final del film, éste empiece a hundirse en el lago e Iván empiece a gritar – *¡Papa!, ipapa!*

Sin duda, la torre es todo un reto: Iván, al tiempo que la sube apresuradamente al principio del film para demostrar su hombría, es incapaz de cumplir su tarea de saltar al agua como el resto de sus amigos e incluso de bajarse de ella: sólo la madre le podrá ayudar a hacerlo, no sin antes avisarle

Iván de que no lo haga pues sino se reirán de él; es decir, la cercanía de la madre –más poderosa que la propia torre– le impide *ser un hombre*.

3. El tercer cofre

En realidad, hay en el film un tercer cofre, que es el primero en aparecer: el cofre situado en el derruido desván de la casa materna que Iván, sin la compañía del hermano, abre para buscar la Biblia ilustrada dónde encontrará la primera de las fotos familiares que vemos en el film (F5). Iván acude allí porque duda que el recién llegado sea su padre, aunque no puede saberlo, pues éste desapareció de su vida cuando era un bebé.

Como mostraremos enseguida, hay varias asociaciones bíblicas en relación al padre, sobre todo cristológicas y, si atendemos a las dudas sobre su paternidad, a la figura de San José. En una escena posterior, ambos hermanos se convencerán de lo contrario cuando encuentran esta foto familiar, de las pocas que se harían con el padre antes de marcharse.

Por cierto, que Iván, hacia el final del film, tras hundirse el cadáver del padre en el lago, encontrará otra foto (F6) en el parasol del coche que parece tomada el mismo día; pero en la que ya no sale el padre. Sea como fuere, como se comprueba, ambos planos están compuestos mediante un punto de vista semisubjetivo, es decir, que algo acerca de la subjetividad de Iván se juega en ellos.

Teniendo en cuenta la relación hipotética con las fotos que hemos propuesto, podemos probar a pensar los tres cofres como uno solo, en el sentido simbólico y mítico que proponemos. Quizá, cómo en el “oro de mi verdad” del cofre del Cid (Anónimo, Romance XXI, c. 1200), pues, pese a que el cofre almacenase, como éste, sólo *arena* y no las fotos, sí habría en él *oro* simbólico para los hijos: las fotos que atestiguarían su experiencia como sujetos –veremos en las conclusiones hasta qué punto el padre sostiene a Iván de forma simbólica. Parafraseando a González Requena diremos que es en realidad un solo cofre “porque todo símbolo, si lo es de verdad, es una

puerta del inconsciente. Y porque lo es, sólo puede estar semiabierta. Es decir: cifrada” (2007, p. 28). Aquí encontraríamos la explicación a la existencia de tres cofres, la cifra simbólica por excelencia.

Justo antes de encontrar la foto del desván (F5) Iván va recorriendo varias ilustraciones que tienen que ver con el Antiguo Testamento, en concreto con el Génesis: la creación del mundo, Caín y Abel y otras en la que hay una omnipresencia de un Dios solitario y todo poderoso⁷, quedando así dibujada la relación mítica con su padre y su hermano Andréi.

Esta ilustración de Abraham ya está en el gozne simbólico entre el Antiguo y Nuevo Testamento, en el cambio de Dios que ello supuso, pues la historia de este patriarca, el primero postdiluviano, pese a que está en el primer libro del Antiguo Testamento (Génesis), nos devuelve ya la posibilidad de un Dios moderno alejado de la *terribilitàà* del antiguo testamento: la ilustración muestra el momento exacto en el que Abraham se dispone a sacrificar a su hijo Isaac; pero Dios le detiene justo antes del acto.

González Requena (2008, p. 32) ha teorizado cómo esta figura bíblica es subsumida por la influencia de su esposa, Sara, tan poderosa ésta como una diosa. De hecho, el primer gesto como padre autónomo respecto de la influencia de ésta es llevarse a Isaac –por mandato de Dios– a otro país hasta llegar a la escena citada. Desde la figura de Abraham cobra entonces sentido el viaje que emprenden lejos de la madre⁸, lejos de su poder paralizador e, igualmente, se explica el rechazo de Iván hacia su padre.

Dios dignifica la función del padre, ya no como el opresor de la horda primitiva⁹, que lucha contra sus hijos :

[...] en Abraham vemos nacer el patriarcado como lo que es: la limitación misma de ese poder de lo real que fuera el del matriarcado.

⁷ Agradecemos a Luis Martín Arias el habernos puesto en la pista para reconocer estas ilustraciones.

⁸ Más allá del rito de paso o trayecto madurativo, relato de aventuras, etc., que se ha querido ver en ello y, aunque algo de ello hay, no lo más importante. Para un debate sobre el tema, véase: Moiseenko, V. y Novototskii, A. (2004). “Ty”, en *Kinostsenarii*, 1, pp. 93-104.

⁹ El que teorizara Freud en *Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)*, en *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIII*. Buenos Aires & Madrid: Amorrortu.

Por eso, el padre que nace así es, desde el primer momento, un padre con minúsculas. Si arrebatara el hijo a la diosa madre Saray no es para poseerlo él – es decir: no es para aniquilarlo él, por más que sin duda sintiera esa tentación– sino para entregarlo a ese Padre con mayúscula que es Dios.

De hecho, el mito de Abraham nos ofrece una definición operativa de Dios Padre monoteísta: aquel que hace que Isaac, el hijo, no sea propiedad de su madre ni de su padre.

Y así, la noción de libertad comienza a nacer en Isaac, pues él ya no pertenece ni a su padre, ni a su madre, ni a su tierra, ni a su tribu, sino sólo a Dios.

Si observáramos la cuestión desde el punto de vista de Isaac, podríamos formularla también así: yo soy aquel al que Dios ha reclamado como suyo. No soy, pues, la extensión que completa el cuerpo de mi madre. No soy el bien que acrecienta el poderío de mi padre.

Soy, en cambio, aquel que ha sido reclamado por Dios. Ese Dios que me prohíbe como sacrificable me exalta a su dimensión.

¿Es imaginable mayor dignidad? (González Requena, 2008, p. 33).

Por lo tanto, no predestinación inamovible como afirmaba Marco más arriba, sino una dolorosa asunción de libertad y dignidad en la que podemos concluir, entonces, el trayecto de Iván; uno simbólico que cristaliza en ese último grito de aceptación citado a modo de ingreso en la Ley Simbólica que le hace libre.

4. El padre y lo sagrado

Desde el arranque del film se relaciona al padre con lo sagrado, por ejemplo, en cómo reparte la comida y el vino en la mesa en la escena en la que se le ve reunido por primera vez con el resto de la familia (F7-8), a modo de Cristo en *La última Cena* (F9); o en cómo duerme la siesta tumbado (F10), replicando el *Cristo muerto* de Mantegna (F11) que, además, supone toda una anticipación del sacrificio involuntario del padre al final del film.

La mayor diferencia a nivel simbólico con la pintura de Leonardo da Vinci es que en el film de Andréi Zvyagintsev el padre tiene tras de sí un fondo mucho más oscuro, una pared más cercana a modo de aureola oscura que le enmarca de manera siniestra: ese es su trayecto en el film.

Y frente al padre, las dos mujeres, que nos llevan a la mayor divergencia, ahora respecto de la pintura de Mantegna: la Virgen María y María Magdalena, que lloran su muerte. En el caso del film las mujeres son la madre, Mat (Nataliya Vdovina) y la suegra, Babushka (Galina Popova).

La pintura de Mantegna (F11), cuya traslación supone realmente la primera presencia del padre en el film, suele ser recordada en la historia del arte por dos elementos clave: el violento escorzo y la centralidad de los genitales de Jesús, que nos habla de que en el film esos genitales, más allá de su poder central, están adormecidos o, directamente, muertos.

Todo esto se ve reforzado por el hecho de que este plano en concreto es, en realidad, un punto de vista subjetivo (F10) de Andréi (Vladimir Garin), el hijo mayor y más afín al padre. No obstante, justo en un plano anterior y mediante una composición más abierta, el plano subjetivo era sostenido asimismo por el hermano menor, Iván, que aparece con el rostro medio oculto por la sombra y sale de plano enfadado, mostrando ya su conflicto con la autoridad paterna que marcará todo el devenir del relato.

5. La madre Diosa

Quizá podemos hallar cierta clave que nos ayude a avanzar en el que fue siguiente film *Izgnanie* (*The Banishment*, 2007)¹⁰ de Zvyagintsev. En éste repite papel el mismo actor que interpreta al padre en *El regreso*, Konstantin Lavronenko. Por su parte, aunque la madre no es la misma actriz, Maria Bonnevie (F12), sí muestra la misma fisionomía que la madre de *El regreso* (F13): cuerpo esbelto, una fría belleza eslava, pelo rubio y lacio, mirada que

¹⁰ No tuvo distribución comercial en España; pero puede traducirse como “expulsión” o “destierro”.

no se dirige al hombre ni al horizonte, sino a un lugar indeterminado, girado sobre sí misma, es decir, se trata de una mirada falta de deseo.

En *Izgnanie*, la madre le confiesa al padre que va a tener un hijo de otro hombre, lo que al final resultará ser falso, aunque el padre no lo sabrá hasta que la obligue a abortar y aquella, posteriormente, se suicide. Precisamente, en el último tramo del film, la madre muestra una serie de fotos familiares al supuesto amante, mientras le confiesa que el hijo es, realmente, de su marido.

En *Zerkalo* (*El espejo*, Andréi Tarkovski, 1975), encontramos a una madre (F14) similar que también aborta, en este caso, de forma voluntaria¹¹. Es sabida la querencia de Zvyagintsev por Tarkovski¹²; pero lo que nos interesa subrayar ahora es como se dibuja ahí un tipo de mujer que siendo deseable y deseante, nos muestra una mujer distante, autosuficiente, girada sobre sí misma, sufriente, la cual, de una manera enigmática, no logra encajar su deseo con el del hombre, lo que la convierte en una diosa inaccesible, al tiempo que debilita al personaje masculino y su tarea como padre¹³.

¿Es posible, entonces, que la desaparición del padre durante doce años en *El regreso* fuese debido a ese desencaje con la esposa, la cual percibimos distante desde el principio? ¿Que incluso la razón fuese –como parece

¹¹ De hecho, la escena final de *El regreso*, antes de la coda fotográfica, es un homenaje casi milimétrico de la planificación y el montaje del final de *El espejo*.

¹² El cartel oficial del film muestra a una mujer en el espejo con el hombre en primer término:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Banishment#/media/File:The_Banishment_Poster.jpg (consultado 5 de noviembre de 2015). Los propios nombres de los hijos recuerdan a *Ivanovo detstvo* (*La infancia de Iván*, 1962) y a *Andrei Rubliev* (1966). Para un mayor análisis de la influencia de Tarkovski en *El regreso*, véase: Mcsweeney (2013, pp. 95-108) y Strukov (2007, pp. 331-356). En otro lugar Elena Stishova sugiere que el cofre sería un tesoro materializado en el poema “El blanco día” escrito por Arseny Tarkovski, el padre de Tarkovski, el cual, a su vez, fue el poema que originó la semilla de *El espejo*: “A stone lies beside a jasmine shrub, and a treasure lies under it. The father stands on the path. It was a white-white day” (citado en Strukov, 2007, p. 355).

¹³ Para un desarrollo extenso de esta conceptualización de la Diosa, véanse las actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual, Trama y Fondo, *Las Diosas*, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 25, 26 y 27 de marzo de 2015: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/titulos-conferencias-com.html (consultado 5 de noviembre de 2015).

concluirse de *Izgnanie*– que Iván habría sido fruto de una infidelidad¹⁴; o porque, cómo parece concluirse realmente de ambos filmes, ese hijo ya no nació del deseo? Son simples hipótesis en las que no podemos detenernos; pero sí al menos plantearlas, pues señalan hacia la interrogación del mito principal, el de los orígenes.

6. La coda y conclusiones

Como la coda del film, este epígrafe es, en sí mismo, una conclusión. Para ello, analizaremos las fotografías de esta coda a la luz de la estructura simbólica y mítica reseñada. Señalábamos más arriba que ésta está conformada por 25 fotografías independientes, por lo que, si sumamos esa cifra, 2+5, da como resultado 7, que es la semana que dura el viaje. No es trivial, puesto que como vamos a demostrar, en estas 25 fotografías hay todavía otra estructura numérica, que tiene que ver con la citada cifra simbólica, el tres, dado que tres son los tipos de fotografías que componen la coda.

La coda empieza con la madre desenfocada (F15), hecho en el que resuena el patriarca Abraham, pues el padre se lleva a sus hijos lejos de la madre; pero para sacrificarse involuntariamente a sí mismo. En este sentido, la imagen que cierra la coda muestra al padre sosteniendo la mano de Iván en los orígenes (F1 y F39): esta es la última fotografía que resuena, en el otro extremo, en la de la madre, dibuja cierto intercambio de roles, lo que indica hasta qué punto queda patente la necesidad de que todo ocurra lejos de ella; por ello mismo la ventanilla está cerrada (aunque estando ella cerca, no deja de ser ésta muy frágil) (F15).

El pronunciado desenfoco de la madre subraya el momento de despedida – no sólo por el viaje sino por lo que éste va a suponer simbólicamente. Su cuerpo, además, se muestra reencuadrado (cortado a la altura de la cintura) por el marco de la ventanilla del coche que llevará a los hijos a su viaje de

¹⁴ Y por ello Iván éste estaría desde el principio enfrentado a la autoridad del padre.

maduración: es decir, se empieza a marcar una distancia con la madre para que esa madurez pueda tener lugar.

Subrayando el estatus fotográfico de esta coda, todas sus imágenes están reencuadradas por un marco negro que rodea a las fotografías –la otra posibilidad era que ocupasen toda la pantalla, sin enmarcarlas.

La siguiente fotografía (F16) sigue la misma estructura; pero en vez de aparecer desenfocada, se corta a la madre con el borde de la ventanilla por el centro de su rostro, al tiempo que hay una última conexión umbilical entre ésta y Andréi a través de las manos que se juntan virtualmente en el cristal. El tema de la despedida se extiende hasta que se deja a la madre atrás (F20), jugándose de nuevo con los reencuadres (F18-19-20) y los desenfoces (F18 y F20).

La mano de la madre despidiéndose impide la visión de su rostro (F20), justo la que había entrado en contacto con la de Andréi (F16), es decir, se remata su supresión. Y por eso es lógico que, en la primera fotografía de la siguiente serie (F21) Andréi esté como descolocado.

Las angulaciones y encuadres forzados de esta primera serie, así como el contraste de la iluminación, la clave baja de ésta, traducen los lógicos momentos de confusión y desasosiego; pero también de alegría por un viaje que se promete interesante para los hijos.

Ya en la primera parte de la segunda serie (F21 a F28), se muestra el devenir del viaje, en el que ambos hermanos prueban a sentarse en el trono del padre (F22-23): se trata, por el momento, de un juego que tiene su contrapartida en el cansancio y las fuertes emociones que irán viviendo: la sombra que casi se come a Iván (F24) es prueba de ello.

Siguen los reencuadres como último vestigio de la madre, en el sentido de que estos parecen encerrar a los hijos en cierta estructura impregnada por su presencia; pero que pronto desaparecerá del todo. De hecho, como indica Cavendish, esta sub-serie podría entrar dentro de la categoría de fotos turísticas que luego podrían mostrar a la madre y que, por tanto, son un poco

artificiales en su posturas y gestos (2013, p. 476). En las tres últimas (F25 a F27), sin embargo, esos marcos empiezan a desaparecer, hasta llegar a un espacio abierto, ya sin reencuadres (F28). Empieza a notarse, sin embargo, la rigidez del padre, a camino de la siguiente sub-serie, justo en el momento de la historia en que éste recoge un motor fuera-borda¹⁵ que les llevará a la isla: el rostro de Andréi ha cambiado cualitativamente, pues está mucho más serio y su la mitad rostro aparece ensombrecido. Esa ambigüedad está también presente en Iván (F27) cuya ventanilla, último vestigio de la madre, aparece medio abierta y levemente cubierta de gotas de lluvia a modo de lágrimas.

Como acabamos de indicar, en esta segunda serie (F29-F35) ya no hay reencuadres ni marcos, lo que nos indica, efectivamente la desaparición de la influencia de la madre –y ello pese a la presencia del padre. Se inicia en cambio el conflicto con el padre al mostrarse a los protagonistas de las fotografías de perfil y, sobre todo, colocados hacia los bordes del marco y frente a un horizonte que, como hemos señalado más arriba, indica el camino hacia su libertad, por dolorosa que ésta sea de alcanzar –como muestran sus rostros con gestos esforzados y los poco acogedores, por solitarios, paisajes. En uno de estos horizontes se sitúa la casa del cofre, a la altura de la cabeza de Iván (F29).

Se muestra, además, otro elemento benéfico del viaje y del distanciamiento de la madre: la amistad entre ambos hermanos, que al principio del film estaba en entredicho, como se ve en la única foto que se toman juntos (F34). La última fotografía (F35), al igual que la de Arseni en el puerto (F28), es fronteriza o de paso hacia la última serie, al cual muestra una barca similar a la que se traga el cadáver del padre. Es sin duda la más abstracta y sofisticada en composición y con la iluminación más matizada de toda la coda: sin personajes, en primer término, la roca dura pero desbastada del muelle; es decir, la frontera de lo humano frente a lo real. Una composición al límite, que se muestra, asimismo, en el elemento más dinámico de la composición,

¹⁵ En cierto sentido, el motivo del motor fuera borda recuerda la función de la hélice en el film *Blow-up* (Deseo de una mañana de verano, Michelangelo Antonioni, 1966), como elemento que parece ayudar a avanzar el relato; pero que no acaba de encontrar su lugar.

también en primer término: la gaviota a la que el encuadre corta la cabeza, como el padre se rompe la cabeza al caer –volando– de la torre y cuyo cuerpo se hunde encima de una barca similar. Y, en la proa de esta barca –donde se ocultaba el tercer cofre–, otra gaviota, ésta con cabeza. Libertad, entonces, para volar; pero sancionada por una castración simbólica y mítica.

Hasta aquí las fotos que los hijos habrían tomado en el viaje. A partir de este momento, y hasta el final (F36-F39), la coda se remata con una tercera serie diferenciada de las dos anteriores –que serían las fotos que en ese momento podrían estar en el cofre– pues son ahora retratos familiares de la infancia de Andréi e Iván. No son sin embargo escenas felices. La madre (F36) parece cansada, distante; a su izquierda se dibuja un perfil vacío que, si seguimos la pista de *Izgnanie*, puede apuntar a un amante o un aborto; en todo caso, un lugar vacío a un lado y un fondo muy oscuro, al otro. Al igual que tampoco sonríen felizmente Andréi ni Iván (F37 a 39).

Finalmente, llegamos al padre (F39). Como hemos descrito más arriba, el film propone desde el principio varias referencias bíblicas y cristológicas y, en la última fotografía e imagen del film hay todavía otra más: en este caso la referencia es a la Virgen María. Es la imagen que cierra el film y, por ello, funde a negro (F40) –teniendo en cuenta que la solución de paso entre las fotos de toda la coda es por corte, no por fundido a negro– con lo que se cerraría el círculo simbólico y mítico, la cifra del cofre, su secreto: una fotografía del padre que había muerto con la cabeza reposando sobre el cofre oscuro y secreto...

El padre (F39), efectivamente, se muestra con esa forma triangular con la que se suele mostrar una maternidad; pero tanto en los iconos rusos como en la pintura occidental es poco usual que la Virgen sostenga la mano de Jesús (F41): no es su tarea, sino la del padre. Sin embargo, como nos recuerda Marco (2004, p. 60), uno de los iconos al respecto más reproducidos, la Panagia Strastnaia (Virgen de los dolores) (F42), sí enlaza las manos de Jesús. Pero en este caso se da otra diferencia clave con las otras maternidades: él no la mira, sino que fija su mirada en la Cruz, fusionándose

así la figura de la madre y el padre para dotar de un sentido mítico completo al relato.

Hay todavía un elemento suplementario en la coda que recoge el simbolismo del mito y que va más allá de las fotografías, por más que, como vamos a detallar, las puntúa en su momento exacto: se trata de la tonada del folklore tradicional ruso que acompaña a la serie de imágenes a modo de banda sonora extradiegética. Antes de empezar a oírse, se superponen unos truenos que se encabalgan en el arranque de la coda, significativamente justo sobre la fotografía desenfocada de la madre (F15) y que desaparecen enseguida, quedando un sonido de fina lluvia cuando empieza la segunda serie, la de las fotografías del viaje. Ya cuando los hijos empiezan a comportarse como nunca lo habrían hecho con la madre (desde F22), empieza la tonada que continuará fundida con el sonido de la lluvia: se trata de una versión del clásico “Desde el bosque, del bosque oscuro” que aquí se llama “El viejo” y es cantada por Iván Bandarevski¹⁶:

No era del jardín,
del jardín verde
Ni del bosque,
del bosque oscuro.

Ni del bosque oscuro
ni salían dos halcones.

Ni salían dos halcones
sino dos hermanos,
dos hermanos.

Y venían ellos al río Danubio.
Venían ellos al río Danubio.
Y respetaban el río Danubio.
Habrá más silencio,

La tonada acaba cuando aparece la abatida foto de la madre (F36) mientras sigue el sonido de la lluvia. La letra parece hablar de la realidad, por ello empieza explicando *lo que no es*: ese ámbito negado es, sin duda, el del mito, el del bosque oscuro; pero también se niega al imaginario paraíso materno (el jardín verde) y a los halcones (los padres). Habla, en fin, de los hijos

¹⁶ Agradecemos a Maia Gugunava la transcripción y traducción de la canción.

imbuidos ya del gran río paterno (pues lo respetan), el Danubio que seguirá guardando su secreto inasible hasta que ellos se atrevan a donarlo de nuevo.

Podemos confirmar, entonces, la hipótesis que nos planteábamos: el secreto del cofre son las fotos, *el oro de la verdad*, que les dona el padre a través de su sacrificio. Sí, el secreto está en las fotografías, pero, sobre todo, se halla en los hijos, en su capacidad de recoger lo que allí se simboliza para extenderlo en una cadena mítica y simbólica y, por ello, también dolorosa e, incluso, a veces sucia o llena de gusanos.

Referencias bibliográficas

Anónimo (1200), *Los siete Infantes de Lara y el Romancero del Cid* (*Cantar de Mio Cid*), <http://goo.gl/U5gpiM> (consultado el 1 de octubre de 2015).

Biblia de Jerusalén, <https://goo.gl/WY23LN>

Cavendish, P. (2013), “The Return of the Photograph: Time, Memory and the Genre of the Photo-Film in Andrei Zvyagintsev’s *Vozvrashcheniye* (The Return, 2003)”, en *The Slavonic and East European Review*, 91-3, pp. 465-510.

Freud, S. (1913-1914), *Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)*, en *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

González Requena, J. (2007). “La verdad está en el cofre”. *Trama y Fondo*, 22, pp. 7-28. Disponible en <http://goo.gl/Zr64sc> (consultado el 5 de septiembre de 2015).

Hashamova, Y. (2010). “Resurrected Fathers and Resuscitated Sons. Homosocial Fantasies in *The Return* and *Koktebel*”, en Goscilo, H. y Hashamova, Y. (eds.) (2010). *Cinopaternality. Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 169-190.

Marco, Z. (2004). *Dípticos. Un estudio sobre la película El regreso de Andréi Zvyagintsev*. Madrid; © Zacarías Marco, disponible en <http://goo.gl/b8ahZp> (consultado el 1 de noviembre de 2015). Este libro se autoeditó en España; pero está publicado también en ruso, promovido por el propio Andréi Zvyagintsev: <http://az-film.com/en/books/> (consultado el 1 de noviembre de 2015). También en Barcelona: La Central, 2005.

- Mcsweeney, T. (2013). “The End of Ivan’s Childhood in Andrei Zvyagintsev’s *The Return* (2003)”, en *International Journal of Russian Studies*, 2/1, pp. 95-108.
- Mishukov, V. (ed.) (2004). *Andrei Zvyagintsev, The Return, Photos by Vladimir Mishukov*. Moscow: Vladimir Mishukov.
- Moiseenko, V. y Novototskii, A. (2004). “Ty”, 'Ty', *Kinostsenarii*, 2004, 1, pp. 72-114.
- Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Strukov, V. (2007). “The Return of Gods: Andrei Zviagintsev's *Vozvrashchenie* (The Return)”, en *The Slavic and East European Journal*, 51, 2, pp. 331-356.
- Torres Hortelano, L. J. (2013), “El documental rural español en la década de los años 80. Umbral y falsa clausura”, en Gómez, Agustín y Poyato, P. *Campo y contracampo en el documental rural en España*. Málaga: CEDMA, Diputación de Málaga, pp. 151-176.

Cómo citar: Torres Hortelano, L. J. (2016). “La coda fotográfica de *Vozvrashcheniye* (El Regreso, Andréi Zvyagintsev, 2003). El secreto del cofre”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 12, pp. 179-200. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>