

VII CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS TEXTUAL.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

Ponencia: La fragilidad de la diosa. Recordar a la mujer que espera en *El Espejo* (A. Tarkovski, 1974).

Autora: Susana Barriga. Estudiante de Doctorado en Filosofía. UCM.

1

Propongo dedicar esta reflexión a una diosa que espera. Se trata del personaje de la madre en *El espejo* (1974), relato autobiográfico del director ruso Andrei Tarkovski. La mujer que vemos sentada en la cerca de la casa *materna* es la evocación que el cineasta hace de su madre, a partir de un recuerdo infantil. A través del análisis de esa reconstrucción fílmica de la imagen materna, propongo también una aproximación a la noción de imagen tarkovskiana: un ente que se puede crear y sentir, pero no comprender en un sentido racional, y que es resultado de una revelación reminiscente.<sup>1</sup>

Partamos de la siguiente premisa: En *El Espejo* es la complejidad del pensamiento del creador, asaltado por los desvíos del sueño, la fantasía y la memoria, la que determina el sistema de relaciones causales de la película. No es la estrategia narrativa lo que dilucida la forma última del recuerdo y su inserción en el relato. El sentido no está previsto, tampoco es un lugar al que arribar por el análisis posterior de los acontecimientos, sino que aparece gracias al esfuerzo de la rememoración, pero al margen de la voluntad del que recuerda.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre la imagen como ente que no se puede entender en un sentido racional, TARKOVSKI, A. (2008) *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp, p.62.

Sobre ésta como revelación reminiscente, *Ibídem*, p. 210.

<sup>2</sup> Esta idea se corresponde con la manera en que Benjamin se refiere al tapiz de Penélope en espera de Odiseo: «Y todavía es en otro sentido el recuerdo el que prescribe estrictamente cómo ha de tejerse. A saber, la unidad del texto la constituye únicamente el *actus purus* del recordar. No la persona del autor, y mucho menos la acción. Diremos incluso que sus intermitencias no son más que el reverso del continuum del recuerdo, el dibujo retroactivo del

(...) para el arte, las posibilidades más ricas resultan indudablemente de aquellas relaciones asociativas en las que se funden las valoraciones racionales y emocionales de la vida. Contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer «explotar» el material del que está hecha una imagen.<sup>3</sup>

En el mismo corazón del material mnémico podemos encontrar el origen de esa fuerza potencialmente explosiva, capaz de colisionar supuestos contrarios en el contenido de una imagen. "Reproducir" recuerdos cinematográficamente es más bien un construir, un darle forma a éstos. Escribe Lezama Lima que «cuando más elaborada es la semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión» y «que una imagen ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o un ente».<sup>4</sup> Ese diseño difuso y encubridor que es la imagen en *El Espejo*, en tanto contiene aquello que genera el movimiento progresivo hacia la Forma, no tiene que ver con una labor de mera transcripción del recuerdo a su expresión cinematográfica. ¿Cómo podría ser transcrito, incluso traducido, algo que existe en permanente cambio, al borde de ser reinventado por nuevas representaciones y determinado por el carácter involuntario de su emergencia? La imagen, fiel a su procedencia ruinoso, sólo será aposento del sentido en tanto lo sea del gesto vital que le da consistencia. Otra representación sería sólo signo, sentido derivado, imagen desglosable en partes. A continuación intentaremos dilucidar qué filmó Tarkovski, además de lo describible: el modo en que ese llamado gesto vital se manifiesta como huella en la emergencia concreta de una imagen.

## 2

*Sensación de un objeto inaccesible.*

El breve pero tenaz intento de ver de nuevo el rostro materno, deberá convocar la progresión entre la sombra borrosa de esa mujer en la memoria y su transformación en imagen. Para que sea realmente una imagen cinematográfica, viva, y no mera fijación de información factual, el intervalo

---

tapiz». BENJAMIN, W. (1998), *Imaginación y Sociedad (Iluminaciones I)*. Madrid, Taurus, p.19.

<sup>3</sup> TARKOVSKI, A., *Opus cit.*, pp.38-39.

<sup>4</sup> LEZAMA LIMA, J. (1979) *Esferaimagen*. Barcelona, Tusquets, p. 53.

progresivo (al que se refiere Lezama) tendrá que estar determinado por la capacidad del creador de expresar como observación la propia sensación del objeto. Es importante subrayar que Tarkovski basa la imagen fílmica en dicha capacidad y que cuenta esencialmente con sus sensaciones para lidiar con la realidad inaccesible que es todo recuerdo; el de la madre joven lo es de manera paradigmática.

Sobre la particular condición del objeto a representar, apunta la carta de una espectadora de *El Espejo*, incluida por Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo*.<sup>5</sup> En la misiva, la espectadora identifica a la madre como el objeto al que estaba dirigido su propia espera, y en la misma construcción, aunque sin correlación precisa, coloca dos elementos fundamentales: el despertar de la conciencia en el niño y el desconocimiento del rostro materno. Caracteriza así el tiempo que el artista intenta reconfigurar –máxime si el objeto de representación es la madre–, como uno perdido, inconsciente. Un tiempo de realidad inaccesible que, de materializarse, contradeciría el postulado nietzscheano sobre la existencia como un *imperfectum*: ésta llegaría a realizarse de modo completo.<sup>6</sup>

La mujer sentada en la cerca debe emerger al presente cinematográfico en posesión de la carga emocional con la que habita en la memoria. Nietzsche utiliza justamente la idea de un cercado para referirse a ése que delimita el territorio de la infancia, donde todavía juega el niño que un día, dice, aprenderá la palabra «fue».<sup>7</sup> *El espejo* actualiza de manera paradójica la experiencia de ese aprendizaje: por un lado, aspira a volver a ese tiempo sin tiempos donde aún madre e hijo conforman una unidad, una única imagen; por otro, sólo puede hacerlo activando el dolor de la separación, el reconocimiento de la imagen propia y temporalizada.

Estacionado en la repetición, el creador procura la imagen donde alcanzar el *olvido*, es decir, donde redimir el *pasado inolvidable*, ése que, según Collingwood-Selby, habiendo tenido lugar, no lo tuvo nunca en la esfera de la

---

<sup>5</sup> TARKOVSKI, A., *Opus cit.*, p.27.

<sup>6</sup> NIETZSCHE, F., *Opus Cit.*, pp.41-42.

<sup>7</sup> NIETZSCHE, F. (1999) *Sobre el perjuicio y la utilidad de la historia para la vida*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp.41-42.

conciencia humana.<sup>8</sup> Tratándose de la madre, su representación terciaría como la presencia que el protagonista desea en sus sueños, equidistancia entre la inmediatez del tiempo primordial y la lejanía que supone la separación, el «despertar de la conciencia del niño». La imagen lograda verificaría la realidad del cuerpo propio, reminiscente, que una vez tomó por referencia y anticipo de unicidad la forma total ahora irreproducible.<sup>9</sup> Evocadas aquí, las palabras de Lezama Lima responden con gravedad: «solo de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento».<sup>10</sup>

Tal imposibilidad de acceso psíquico también toma cuerpo en la dimensión narrativa. La madre está de espaldas. La cámara se le acerca despacio para no distraerla. Pronto sabremos que el punto de vista del que se aproxima coincide en el presente cinematográfico con el del niño aún dormido en el fondo de la escena, sin limitarse a él. Uno se está aproximando a la que sólo puede mirar hacia el camino por donde ya debería haber doblado el padre. Nadie entonces lo sabe, al menos conscientemente, ni la cámara que se acerca, ni la madre, ni siquiera nosotros los espectadores: uno se está acercando a la resignación ante la espera del padre. Tiene que renunciar la madre misma, como si fuera la primera vez (aquella que protagonizó la verdadera madre de Tarkovski). No hay ningún subrayado dramático que nos haga saber lo que está sucediendo, porque nadie lo supo cuando era María Ivánovna la que esperaba. Sólo podemos intuirlo, sospechar la resignación, que como veremos, es distinta al fin de la espera en la memoria.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Sobre lo inolvidable benjaminiano, expuesto en *La tarea del traductor* (1923), COLLINGWOOD-SELBY, E. (2009) *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile, Metales Pesados, pp.24-25.

<sup>9</sup> Sobre el proceso de constitución de la imagen propia, Cfr. GÓMEZ, C.(2009) *Freud y su obra*. Madrid, Biblioteca Nueva, p.217.

<sup>10</sup> LEZAMA LIMA, J., *Opus Cit.*, p.53.

<sup>11</sup> Sesenta años después de aquella espera en la cerca, todavía la separación y el retorno posible latían en las relaciones entre los padres de Andrei. Margarita Terechova, intérprete de la madre, lo testimonia en VARIOS AUTORES,(2001) *Acerca de Andrei Tarkovski*. Madrid, Jaguar, p.144.

Así lo recuerda el personaje del hijo adulto: «Si del arbusto dobla hacia la casa, es papá, si no, no es nuestro padre, y eso significa que ya nunca vendrá».<sup>12</sup> El enunciado revela la gravedad de la espera representada, al explicitar un *sentimiento de ultimátum*.

En la escena, es un desconocido quien hace el camino del padre. El encuentro sustitutivo impone la realidad en la que el niño, antes dormido, despierta, intrigado ante la probabilidad de un tercero. La madre le mira desde una lejanía inmanente, que la ausencia confirmada del padre acaba de sellar –o justificar– en la dimensión narrativa. Estacionada a esa distancia que no permite la presencia, ensimismada en la desilusión, cristaliza ella en el recuerdo del hijo.

En ese contexto narrativo se traba la relación espacio-temporal entre madre e hijo que desarrolla la película. Su evolución a lo largo de ésta parte de la distancia desde la que el niño la ve aguardando al padre. La imposibilidad de acceso ya planteada allí, se confirma en el sueño recurrente del protagonista: cuando de niño quiere entrar a la casa, donde está la madre, algo se lo impide. La incomunicación se enquistaba con los años y el camino queda cerrado también para ella, que ni siquiera puede entrar al apartamento del hijo adulto.

Sólo el tiempo posterior y resultado de la aparente muerte de él, puede juntarlos, pero tal reunificación sólo ocurre en el territorio del deseo: la madre anciana se marcha de la casa con el hijo pequeño, como si otra vez pudiera «llevarlo en brazos», tal como se describe en la película.<sup>13</sup> Es destacable que previo a esa fuga o reunificación que posibilita el relato, el niño repite el acercamiento a la madre, quien ya vieja sigue sentada afuera, mirando el camino que viene de la estación; en esta segunda ocasión, el hijo, aún

---

<sup>12</sup> TARKOVSKI, A., dir. (2010) *El espejo* (1974). DVD (Filmografía completa), Llamentol, S.L. Título original: *Zerkalo*. Rusia. 106 min. 35 mm. Color y B/N. Producción: Mosfilm. Guión: Andrei Tarkovski y Alexander Misjarin. Fotografía: Georgi Rerberg en B/N y Sovcolor. Música: Eduard Artemiev, con fragmentos de Bach, Pergolesi y Purcell. Dirección artística: A. Merkoulov. Intérpretes: Margarita Terechova, María Ivánovna, Philip Yankovski, Ignat Danieltsev, Oleg Yankovski, Inokenti Smoktunovski, entre otros.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

pequeño, encarna la presencia que se aproxima, antes sólo sugerida por el movimiento de cámara.

La promesa de dar con la imagen precisa de aquella mujer sentada en la cerca, reducida con los años a la sensación, vendría a actualizarse en cada imposibilidad de convocar voluntariamente el recuerdo de lo amado. Para Stendhal, ver lo que se ama y hablarle no deja recuerdos precisos, y debido a que esos placeres no pueden renovarse voluntariamente, retornan con más fuerza en cuanto cualquier objeto los evoca.<sup>14</sup> Que la sensación esté en el núcleo de aquello que motiva o devela el surgimiento de una imagen memoriosa, nos pone en el camino de entender mejor por qué, según Tarkovski, la imagen no puede ser comprendida en un sentido racional, o desglosada en partes sin perder el efecto emocional que su carácter cerrado genera.<sup>15</sup> En lo que sigue veremos la relación entre ambos aspectos, a fin de comprender la noción tarkovskiana de imagen fílmica, atravesada por la representación materna.

### 3

*El eterno una vez más.*

Tarkovski escribe sobre el carácter unitario e infinito de la imagen cuando se refiere a *Mujer joven ante un enebro*, el retrato de Leonardo citado en *El espejo* para «introducir en los acontecimientos la dimensión de lo eterno» y aludir al personaje de la madre.<sup>16</sup> Frente al cuadro, el hecho de no poder aislar lo positivo de lo negativo supone para el cineasta una dificultad aún más concreta que, en mi criterio, afecta el modo en que sus propias imágenes cobran vida en el momento del rodaje. La condición radica en no poder entresacar de la totalidad un detalle o dar preferencia a una impresión momentánea, queriendo fijarla como algo definitivo.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> STENDHAL (1998) *Del amor*, Madrid, EDAF, p.78.

<sup>15</sup> TARKOVSKI, A., *Opus Cit.*, pp. 62-63, p.132.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp.131-132.

<sup>17</sup> Así se refiere Tarkovski a *Mujer joven ante un enebro*. *Ibidem*, p.32.

Recordemos que en el hacer tarkovskiano la fidelidad a los hechos depende del vago material de la memoria y, en consecuencia, a la inaccesibilidad del objeto a recuperar. Para ver aquí la manifestación de tales aspectos en el instante en que una imagen se inaugura, es necesario avanzar un poco más en el examen del fundamento mnémico que le da cuerpo a esa imagen. Así como Tarkovski no puede establecer una relación equilibrada respecto al cuadro de Leonardo a partir de un único elemento cohesionador (le sucede también con Brueghel o Carpaccio), al crear sus imágenes tampoco hace un trabajo de evocación centrado en información desglosable o meramente factual. Ciertamente, para la película reconstruye en detalle la casa de la infancia o resiembró el campo de flores que había frente a ella, pero ésta es sólo la atmósfera para facilitar la rememoración en el proceso creativo. Otra es la naturaleza del componente substancial de sus imágenes.

Si planteamos el posicionamiento de Tarkovski frente al que tiene Ricœur sobre *La Gioconda*, es posible que sus sutiles diferencias contribuyan a la comprensión del enfoque tarkovskiano. Aunque ambos autores aluden a obras diferentes de Leonardo, éstas son perfectamente equiparables en cuanto a los aspectos que estudiamos. En el caso de Ricœur, su crítica parte del ensayo de Freud *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* (1910), que extrapola la sonrisa de la modelo asociándola a la de la madre del pintor. Cineasta y filósofo coinciden al poner como fuente del trabajo creativo la *ausencia*, entendida como el vacío que es el recuerdo fuera de su concreción en una imagen. Sin embargo, el marco desde donde puede ser valorado el procedimiento creativo utilizado en *El espejo*, es distinto del que delimita Ricœur. Cuando éste señala que el recuerdo no existe en ninguna parte fuera de la sonrisa materna, aún comparte la idea tarkovskiana, pero al poner ese único elemento compositivo como promesa de sentido, explicación latente que acrecienta el enigma de la obra de arte, las perspectivas de ambos autores se bifurcan. La interpretación de Ricœur, que no termina de deslindarse de Freud, está al borde de hacer de un elemento extrapolado del conjunto de la imagen, un subrayado de sentido, aún cuando sea ese detalle

el que parezca sintetizar el conflicto psíquico del pintor.<sup>18</sup> Tal desglose explica el carácter ilusorio de un objeto creado por el deseo e inexistente fuera de su invención estética, pero reduce la dimensión del gesto vital contenido en la obra a ese único elemento, colocándolo en la lógica donde la felicidad es un lugar inaudito, «lo que jamás ha estado ahí», pero al que se llega, una vez que puede ser concretado en un signo.

Aludo a Benjamin para nombrar ese lugar imposible que bien pudiera ser la imagen irrecuperable de la madre. Él explica que hay «una doble voluntad de la dicha, una dialéctica de la dicha. Una figura hímica y otra elegíaca. Una: lo inaudito, lo que jamás ha estado ahí, la cúspide de la felicidad. La otra: el eterno una vez más, la eterna restauración de la dicha primera, original».<sup>19</sup> Aunque una sea el reverso de la otra y entre ambas destaque el vacío desde el que crea un artista, el hacer de Tarkovski se constituye en ese volver de la rememoración, que no se distingue por una tendencia constructivista, sino por la condición involuntaria del recordar.<sup>20</sup> Ese acto sólo conoce el consuelo de la imagen como breve iluminación.

En *El espejo* no hay un elemento separable del tipo «la sonrisa de la madre» que sea garante de la cohesión de la imagen. Si lo hubiere y fuere señalable, se nos esfumaría en su continuidad en otros elementos que establecerían con el primero relaciones de afirmación y negación. Lo que en la película podría ser comparable a lo que Ricœur llama «lugar vacío en la realidad» u objeto «perdido como recuerdo», atraviesa la representación de la madre sentada en la cerca para llegar al *sentimiento* que la inscribió como recuerdo.<sup>21</sup> Podríamos reparar que esta carga afectiva deviene, en última instancia, la forma resultante de la mujer que espera. Pero al revisar las anotaciones de Tarkovski sobre la escena, entendemos que fuera de ese *sentimiento* cardinal, todo lo que emerge tiene vida propia y nueva, y se resiste a una programación especulativa, como en toda imagen ruinosa, memoriosa.

---

<sup>18</sup> Cfr. RICŒUR, P. (1975) *Hermenéutica y Psicoanálisis*. Buenos Aires, Megápolis: Asociación Editorial la Aurora, pp.23-24.

<sup>19</sup> BENJAMIN, W. (1998) *Opus Cit.*, pp.20-21.

<sup>20</sup> Por «el actus purus del recordar», como diría Benjamin refiriéndose a Proust. *Ibidem*, p.19.

<sup>21</sup> RICŒUR, P., *Opus Cit.*, pp.23-24.



*El carácter único de la repetición: inminencia de la pérdida.*

¿Qué filmó entonces el cineasta, además de lo descriptible? Tarkovski quería filmar según recordaba, pero de los recuerdos nadie sabe.<sup>22</sup> Por eso hurgó en cómo sentía los objetos en el presente en que la actriz fumaba sentada en la cerca de la casa, con la mirada puesta en el camino que venía de la estación. En esas sensaciones habían quedado retenidos los sentimientos que le producía su madre en una circunstancia similar.

Tarkovski evitaba programar la película en la filmación, a fin de que el recuerdo se revelara como experiencia. Al filmar la espera de la madre, ya el director probaba «hacer “explotar” el material del que está hecha una imagen».<sup>23</sup> Margarita Terechova, la intérprete, no conocía el guión completo de la película en ese momento. Para el director, no debía saber si su marido volvería o no.

(...) en ese momento tenía que estar en el mismo estado anímico que mi madre en aquel entonces; mi madre, que era su modelo y que no sabía cuál sería su futuro. (...) Como de pasada, inconscientemente, sin haberlo deseado si no lo hubiera deseado también el director, la Terechova introdujo en esa escena una sensación de última espera y todos nosotros nos dimos cuenta de ello.<sup>24</sup>

Este intento de acceder a la imagen materna deja ver la manera particular en que Tarkovski “recupera” lo perdido. Revivirla a través de los elementos disponibles, incluida la propia madre como actriz, sólo es posible a partir de la reactivación de un conflicto que en principio, sólo parece conducir al lugar “vacío” de representaciones desde el que trabajaron artistas como Miguel Ángel o el propio Tarkovski.<sup>25</sup> Sin embargo, hay un aspecto peculiar en la

---

<sup>22</sup> Cfr. FREUD, S. (1991) *Obras Completas*, Vol. V. Buenos Aires, Amorrortu, p.510.

<sup>23</sup> TARKOVSKI, A., *Opus Cit.*, pp.38-39.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp.169-170.

<sup>25</sup> Una ausencia total de representaciones supondría la muerte en términos de compulsión a la repetición. Esta idea es desarrollada en GUTIÉRREZ, G. (2010) “La banalidad de la pulsión de muerte”. *Revista de Psicoanálisis*, tom. 67(4), pp. 737-754.

manera en que este último se relaciona con el material fílmico, una suerte de impronta que se repite en el proceso de construcción de la película y se define en la escena donde la madre es el objeto representado: el modo en que la sensación de objeto se concreta como «sensación de última espera» en la escena analizada.

Fiel a esa sensación de ultimátum, constituyente, el director nos pone en el camino del personaje melancólico que parece morir al final de la película a través de la acción simbólica de dejar ir al pájaro; un pájaro retenido por un adolescente huérfano en pleno duelo por los padres muertos, varias escenas antes en el relato. La supuesta renuncia final del hijo protagonista, cuyos padres empezaron a "morir" desde el inicio de la narración, quiere poner fin a la espera por el regreso del objeto amado. Pero ese final ya había sido anunciado en la escena de la cerca, cuajando allí en forma de *sensación de última espera* ante el regreso del padre. La resignación de la madre cristalizó en el niño como inminencia de la pérdida, siempre a punto de producirse.

La ausencia a la que se refiere Ricoeur tiene entonces en *El espejo* un referente enraizado en la angustia ante la separación, que en el relato toma la forma del estado de *ultimátum*. En ése queda enquistada la relación del hijo con la madre: una lejanía, nutrida del recuerdo irrecuperable de su inmediatez absoluta, que no consigue desplazarse hacia una presencia fuera de la resolución estética. Esta realidad nace en la esfera de la vivencia y sobrevive en los sueños del protagonista, a través de la imposibilidad de acercarse al objeto amado que, paradójicamente, deviene necesidad de mantenerlo suficientemente alejado. La aparente contradicción responde a la falta de la mirada correspondida: la evocación por parte del hijo depende de la cualidad lejana del objeto convocado. Si éste alzase la vista, manifestaría su aura. La ausencia es también aquí la dificultad de tal experiencia.

Esa cercanía nunca acontecida pudiere ser la que el artista quiere provocar una y otra vez, cada vez que evoca un recuerdo –y lo materializa en una imagen–. Su posibilidad y legitimación artística radican en que la

---

rememoración parta de la sensación del objeto ausente, bajo la esperanza de que se produzca el instante revelador donde la intérprete encarne la imagen fugaz de la última espera.

De volver a vivenciar esa sensación específica pende desde entonces para el hijo la posibilidad de regreso del padre, y con ella, la esperanza de que se acorte la distancia que lo separa de la madre, como paliativo del deseo inconsciente de reunificación. En la esfera narrativa, ésa es la ausencia que el relato permite tejer como realización de deseo, una y otra vez, mientras continúa la espera. La película es la espera. Fuera de ese tejido de la memoria, sólo hay nubes difusas, prospectos de imágenes que piden cuentas por una dicha que nunca ha tenido lugar.

## **Bibliografía.**

BENJAMIN, W. (1998), *Imaginación y Sociedad (Iluminaciones I)*. Madrid, Taurus.

FREUD, S. (1991) *Obras Completas*, Vol. V. Buenos Aires, Amorrortu.

COLLINGWOOD-SELBY, E. (2009) *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

GÓMEZ, C. (2009) *Freud y su obra*. Madrid, Biblioteca Nueva.

GUTIÉRREZ, G. (2010) "La banalidad de la pulsión de muerte". *Revista de Psicoanálisis*, tom. 67(4).

LEZAMA LIMA, J. (1979) *Esferaimagen*. Barcelona, Tusquets.

NIETZSCHE, F. (1999) *Sobre el perjuicio y la utilidad de la historia para la vida*. Madrid, Biblioteca Nueva.

RICŒUR, P. (1975) *Hermenéutica y Psicoanálisis*. Buenos Aires, Megápolis: Asociación Editorial la Aurora.

STENDHAL (1998) *Del amor*, Madrid, EDAF.

TARKOVSKI, A. (2008) *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.

VARIOS AUTORES,(2001) *Acerca de Andrei Tarkovski*. Madrid, Jaguar.