

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

En la zona

Autor/es:

Ros, Fernando

Citar como:

Ros, F. (1995). En la zona. Banda aparte. (2):17-21.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42140>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EN LA ZONA

Fernando Ros

I. TARKOVSKI TRABAJANDO

“Acabamos de filmar el apartamento del Stalker. Ahora hay que buscar otra naturaleza exterior. Contar un mes más.” (Diario: 24 de Febrero de 1977).

Stalker, el quinto largometraje que realizó Tarkovski, es el producto de una larga serie de avatares, encrucijadas y recomienzos.

Para empezar, gran parte del negativo se malogró en el proceso de revelado, lo que hizo necesario reanudar desde el principio la filmación de una película cuyo título inicial -luego desechado- era *La máquina de los deseos*: “A partir de mediados de Mayo recomenzamos (¡por enésima vez!) el rodaje. (...) *Stalker* está embrujado” (Diario: 7 y 9 de Abril de 1978). Tarkovski había sufrido un ataque cardíaco el día 5 y aquello comenzaba a convertirse en una tarea propia de Sísifo.

Además, la novela sobre la que se basó el primer guión de la película -*Picnic al borde del camino*, de los hermanos Arkady y Boris Strougatski-, presentaba demasiados tópicos acordes con la tradición alegórica de la ciencia-ficción política, y Tarkovski se proponía realizar un film realista y no fantástico.

Conocido es el desprecio de T. por el casillero al uso de los “géneros cinematográficos”, y su denodado esfuerzo por apuntalar la autoría del film y la especificidad del cine frente a la pintura y la literatura; si bien tanto *Stalker* como *Solaris* pueden verse también como singulares contribuciones al cine fantástico como género.

Pocos cineastas como él han convertido cada película en un golpe de volante temático respecto de la anterior (tal vez también Kubrick, Bresson, Coppola,...). En ese constante recomienzo se halla uno de los motores del cine de Tarkovski: la huida de los géneros, entendidos como retículas de convenciones codificadas por el perfil de lo verosímil. Pero también y sobre todo, su constante “lanzamiento de la tuerca” en busca de nuevos territorios expresivos, de ignotos espacios productivos de imágenes, y no para conquistarlos, sino para desvelarlos, recorrerlos y darles la palabra.

Volviendo a la novela de los hermanos Strougatski, ésta presenta al Stalker como una especie de contrabandista o traficante sin escrúpulos en los USA. En Agosto del '77, el director “invita” a los guionistas a “reescribir enteramente el guión, a causa del nuevo Stalker (...)”. (Diario: 26 de Agosto).

La relación de Tarkovski con los Strougatski no parece que fuese un dechado de fluidez y



armonía, así como el propio rodaje del film, lleno de peripecias y rectificaciones, que demoraron su realización desde julio de 1976 a Febrero de 1979.

En suma, Tarkovski tarda 3 años en finalizar su película más austera, quedando extrañamente satisfecho del resultado, dado su intransigente y desmesurado nivel de autoexigencia: "Tal vez, en efecto, *Stalker* sea mi mejor film", anota en su Diario en dos ocasiones. Es un tiempo -¿alguno no lo fue?- de febril actividad artística y teórica de Tarkovski, pues también en 1979 publica el ensayo *De la figura cinematográfica*, resultado de una rigurosa reflexión sobre el arte y el cine, y donde fórmula su teoría acerca del tiempo fílmico y el montaje en el plano.

Es esa inyección de tiempo que se infiltra, late e impregna el interior del plano, lo que sin duda se alcanza en *Stalker* de forma magistral.

Sus films muestran así una temporalidad propia e inmediatamente reconocible, que no se expresa en minutos, sino en planos (142 planos en 161 minutos es el resultado del "control métrico" sobre *Stalker*, frente a los 3228 planos en 101 minutos del *Octubre* de Eisenstein, en una comparación que para T. no era anecdótica, sino altamente significativa).

El propósito que persigue Tarkovski es "esculpir" el cine con la materia del tiempo, con la "duración" (según la acepción de Peter Handke), más acá del corte y plegado propio del montaje convencional; y en eso reside entre otras cosas la grandeza y singularidad de su cine.

Semejante objetivo se articula en T. mediante una tenaz concentración en lo esencial, demarcándose del culto impresionista de la fugacidad; ésta es una realidad dolorosa, un "pathos", y no objeto de culto y recreación.

En el contexto de su investigación sobre la verdad del tiempo fílmico, Tarkovski considera -como Godard- que lo real se halla más cerca del blanco/negro que del color, del que piensa no ha logrado aportar nada nuevo a la capacidad expresiva del cine como arte.

Por otro lado, Tarkovski no disimula su resistencia al habitual gesto "yoico" del corte, de la escisión y empalme de los fragmentos de celuloide, por lo que suponen de interrupción en el soberano decurso del tiempo, allanamiento de la silenciosa morada del devenir, lo que él llama la "fractura dolorosa, la muerte de un momento". De ahí su declarada admiración por Doovjenko, cineasta creador de microclimas.

Circulación de la vida y del cine en su continuidad, en su indiferenciación, en su capacidad para hacer presente el tiempo, su lábil y fugitiva naturaleza; con la estrategia de la no-intervención, con la atención flotante como estilo de escucha: "el tiempo en un plano debe fluir independientemente", escribe T; es la "presión" del tiempo en el plano, sin la que no puede existir la figura cinematográfica.

Así, los "pesos y medidas" del cine se tornan cualitativos, no cuantificables; nos hablan del antes y el después, de la inminencia o la nostalgia, del nomadismo y la sedentariedad, del silencio y el habla, de la trascendencia y la exploración de la más inmediata materialidad de los objetos, de la tierra siempre.

Filmar la tierra y su devenir-barro en el contacto con la constancia del agua que discurre y se remansa como el propio tiempo; en un mundo donde las polaridades son complementarias y creadoras de un campo de tensión, de un territorio que desea y por donde escapan el deseo y el sentido a múltiples estrategias de captura.

Tarkovski planeaba para esta película una radical aproximación a las tres unidades del teatro clásico (cuya función catártica al modo aristotélico, le parecía crucial en el arte): "Quería dar la impresión de haber rodado la película entera en un solo plano. (...) Presentar la posibilidad que tiene el cine de observar la vida casi sin lesionar visible y gravemente el curso real de ésta".

El tiempo es así el espacio de las variaciones, de la proliferación de los signos. La paradoja estriba en que el recurso al teatro se articula con su negación, pues se logra un espacio de la producción y no de la representación (Deleuze).

He aquí el anhelo de radical empatía que nos aproxima a la poética fenomenológica de

Tarkovski y a una actitud largamente perseguida también por la etnología, con su método de una observación participante despojada de la compulsión descriptiva propia del positivismo. No olvidemos que Tarkovski edifica una ética artística de la verdad, una “geología del deseo”, que cruza las palabras con la tierra y sus estratos; “trenzar sensaciones y palabras; cruzar el lenguaje y el mundo” (Michel Chion).

II - EL DISPOSITIVO “ZONALKER”

Stalker es tal vez la película más narrativa de Tarkovski, y se presta fácilmente a ser desglosada en partes o episodios:

- a) De la alcoba a la cantina: cita y constitución de la expedición.
- b) De la cantina a la verja: ruptura del cerco y marcha hacia la Zona.
- c) En la Zona hacia el Cuarto: progresión sorteando las trampas.
- d) En el Umbral: enfrentamiento entre los expedicionarios.
- e) De la Zona a la cantina: el retorno tras el fracaso.
- f) De la cantina al hogar: ¿dónde termina la Zona?.

No obstante la claridad argumental reseñada, todo sucede como lo pretendía T.: en un larguísimo plano sostenido y vibrante, donde el latido del tiempo interior llega a ser ensordecedor, y donde se operan transgresiones de lo verosímil en los momentos nucleares o de riesgo (la inusitada actitud del policía, la aparición del perro en la Zona...), aquéllos que son precisamente los más codificados en el cine “de género”.

En cuanto al *Stalker*, es un proscrito que acaba de purgar un encierro de 5 años, y que parece haber sido delegado para penetrar en la Zona a la manera de guías indios (el Escritor le llama en alguna ocasión “Chingchangook”, guía de *El último mohicano*, de Fenimore Cooper).

Stalker: nombre difícil de traducir; tal vez compuesto a partir de “to stalk”: avanzar furtivamente; o quizás surgido a partir de *Starets*”: monjes-gurús muy numerosos en la antigua Rusia, según la interpretación de Guy Gauthier.

Personaje insólito: ¿elegido, iluminado, profeta, mártir, visionario, impostor, loco, contrabandista, pobre diablo,...? En cualquier caso, parece un buen medium y un mediocre guía.

El propio Tarkovski declaró que es una especie de caballero andante a la manera de Don Quijote o del príncipe Mychkin (Dostoievski); en otra ocasión dice que se trata de un “servido de la Zona”.

Es un sujeto que atraviesa una intensa crisis interior, y éso es siempre un signo de salud, retomando una idea de Nietzsche cara a Tarkovski. No parece posible -sin embargo- endosar al *Stalker* la figura del profeta, del chamán, del iniciador, ni siquiera del creyente.

Más claro parece atenerse a su condición de buscador de la esperanza, de alguna fe, por pequeña que sea, antes que someterlo a la interpretación religiosa que se hace de nuestro vulnerable cicerone. Es en la inquietante debilidad del *Stalker*, que no cumple en absoluto con lo que se espera de un avezado guía, donde se advierte uno de sus rasgos más significativos, paradójicamente desatendido por la crítica: se trata de la aproximación del S. a la figura del sabio taoísta. De hecho, en un momento crucial de la película, recita literalmente el pliego XLI del “Tao te king”, de Lao Zi; además, Tarkovski se muestra duraderamente interesado por el Taoísmo, el cual parece conocer bien, como puede verse en las 6 referencias al Tao que salpican el Diario, y en su apasionado interés por los “haikus” y “tankas” (formas canónicas de la poesía china de raíz taoísta), que revela en la introducción a su ensayo *De la figura cinematográfica*, escrito precisamente mientras terminaba *Stalker*. Este acercamiento se confirma con toda evidencia en su última película: *Sacrificio*, con el ritual de riego al árbol seco y el kimono taoísta con el que Alexandre se dispone a destruir su casa por el fuego.

El Stalker es un personaje -una "figura", en la medida en que da cuenta de algo universal en el ámbito de lo singular- que se define en todo momento en relación con esta tierra viviente, con sus signos de vida y sus desechos de muerte.

Esa tierra que se agolpa en la pantalla, que se atasca a veces en la mirada de Tarkovski (apenas 3 o 4 planos del cielo en toda la película, y casi siempre como horizonte), y que es la materia de que están hechos el Stalker y su único hogar verdadero: la Zona.

En cuanto a ésta, constituye sin duda uno de los territorios más insólitos que ha conquistado el cine: vista desde el exterior, la Zona parece un espacio con límites, pues se halla acordonada; pero en su interior la cosa cambia; las coordenadas y medidas habituales del espacio y del tiempo carecen allí de todo valor seguro; tampoco sirve ya la geometría euclidiana, pues la línea recta no sólo deja de ser el camino más corto entre dos puntos, sino que parece ser simplemente impracticable.

Escapando a toda la ley conocida, e incluso a las advertencias -casi siempre desmentidas por los acontecimientos- del Stalker, la marcha por la Zona se asemeja a los erráticos saltos de la pulga o al minado juego de la Oca.

El itinerario se orienta mediante el lanzamiento de tuercas provistas de una venda a modo de estela trazadora; he aquí la azarosa medida de un espacio de geometría variable y topología incierta.

La Zona es un territorio movedizo, terriblemente receptivo y sensible, poseedor de sus propios deseos y exigencias, y que nada tiene que ver con la visión antropomorfa de la tierra que tiene lugar en algunas obras clásicas de la literatura fantástica (véase *El día en que la Tierra aulló*, de A. Conan Doyle).

Chapotear en el agua, atravesar lugares repletos de pecios e insalubres desechos hasta confundirse con ellos, participar de todos los signos del abandono, ése es el estilo del tránsito por la Zona. Esta controla la progresión, modifica las marchas, ordena las escalas y castiga a los que contravienen las reglas; pero no hay reglas conocidas.

La Zona aparece como una entidad no muy diferente del Océano de *Solaris*. En ambos casos se trata de formas cósmicas incomprensibles, dotadas de poderes sobrehumanos -o tal vez demasiado humanos- que desafían todas las nociones familiares de tiempo, espacio, contigüidad, sucesión, causa y consecuencia.

En estas condiciones, la tarea del Stalker deviene casi imposible; hay que avanzar a tientas, en un territorio donde la atmósfera de peligro se hace presente a base de un mínimo de elementos, en un verdadero alarde de elipsis sostenida por la inminencia de lo desconocido. Así, la "Cámara de los Deseos" (el Cuarto) cobra una presencia ominosa muy alejada de cualquier promesa verosímil de felicidad o de cumplimiento del deseo: Spin, el "maestro" del Stalker, se ahorcó tras utilizarlo.

La medida de tiempo es el plano; la medida del periplo en la Zona es la propia forma de la errancia: marchas, tanteos, pausas, reposos, encrucijadas, avatares propios de un nomadismo que puede concebirse incluso en un metro cuadrado.

Stalker se desarrolla en un espacio "otro", creado del modo más convincente; -¿por quién?- ¿meteorito, visitantes, catástrofe nuclear camuflada, el propio Stalker...? Más abajo discutimos algunas interpretaciones, pero en cualquier caso: producción de espacio y alumbramiento de una nueva estirpe de explorador; en eso consiste el inseparable tándem formado por la Zona y el Stalker; conexión que genera una de las más turbadoras máquinas deseantes que han poblado una pantalla.

III - NOTARIOS, CONTABLES, TAXIDERMISTAS

"Notarios y contables", así llama Tarkovski a los múltiples operadores y codificadores del sentido de la obra de arte (cuyo superfluo enjambre viene a engrosar este texto, bien que a mi pesar).

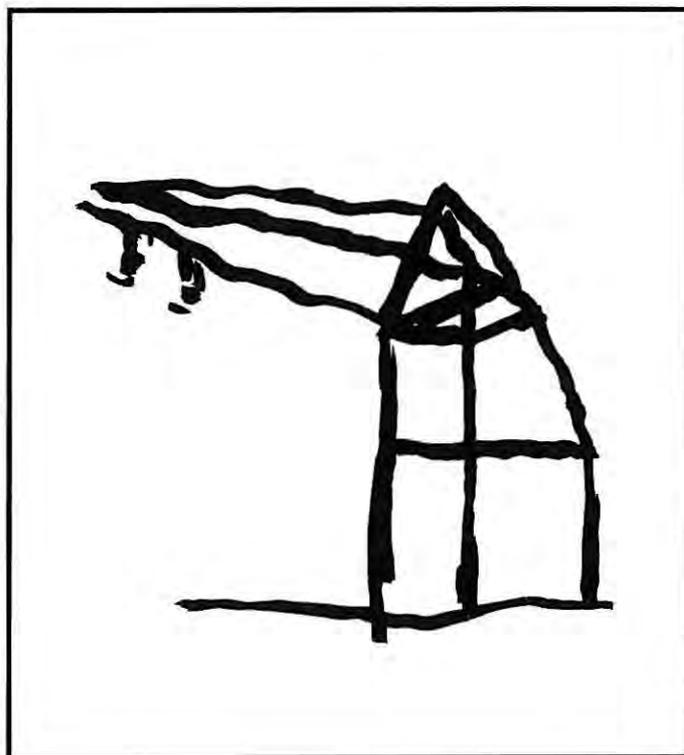
En varias ocasiones trata de zafarse de la telaraña interpretativa, con la rotunda advertencia de que en su obra no hay nada que deba ser descifrado como símbolo: "no hay nada en clave", responde en una entrevista; "La Zona es la Zona; la vida que hay que atravesar", dice en otra.

En el trabajo de la crítica sobre Tarkovski podrían señalarse dos campos claramente delimitados: el de la triangulación y el de la desterritorialización.

El primero, tributario sobre todo del Psicoanálisis y la Religión; el segundo, vinculado al Esquizoanálisis y a la Exploración.

Sería ingenuo y sectario negar la potencia heurística de los métodos de triangulación para interpretar el cine de T., pero probablemente circunscribir el análisis del cine tarkovskiano a ellos sería despojarlo de todo lo que deja pasar el deseo desde nuevos lugares hacia otros objetos, no sólo papá-mamá-yo; ni tampoco dios-mundo-yo.

Si no reconocemos la naturaleza productiva y descodificadora del inconsciente, sus líneas de fuga a la par que las múltiples estrategias de captura y “estabulación” del deseo que proceden del “socius” y de su réplica en pequeña escala -el yo-, algo decisivo abandonaremos con el simple gesto de mirar hacia otra parte; el rizoma de caminos que trazan la vida y el arte.



Zona mecnica - Enric Balanzá

Tres niños entran en un solar; lo que queda de unas casas: cascotes, palos, botes de hojalata, algún cristal roto, varios charcos y un espacio que todavía no existe; lo van a crear mientras lo recorre; alguno de ellos sabe ya que su padre no es omnipotente y busca los fragmentos de un juguete que no ha visto todavía; sus amigos no piensan en eso, pero van a dilatar el espacio que pisan, van a edificar cerros donde se amontonan ladrillos, van a chapotear en el mar de barro que su propio llanto ha soñado; están viendo un páramo casi infinito, unas hormigas casi enanas, y nada de un tamaño intermedio; su olvido y su debilidad los hace invencibles; aquí la amistad se suspende y su cambia en una voracidad sin metas, sin poder nombrar las rocas sobre las que rebotan sus pocas palabras; en esa pequeña zona, con algunos insectos, lejos de la madre y cerca de la tierra.