

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Sobre la estética de Tarkovski. La casa donde llueve

Autor/es:

Chion, Michel

Citar como:

Chion, M. (1995). Sobre la estética de Tarkovski. La casa donde llueve. Banda aparte. (2):22-27.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42141>

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:



SOBRE LA ESTÉTICA DE TARKOVSKI LA CASA DONDE LLUEVE

Michel Chion

(...)

Es difícil, en primer lugar, no ser sensible, en un film de Tarkovski, al regreso de ciertas sensaciones elementales que tienen que ver con el beber, el comer, el tocar, el dormir, y que mantienen en sí la fuerza que tenían en la infancia. El calor del fuego, la lecha fresca, la redondez de la bombilla que ilumina, lo mullido de la almohada, la mano desarmada de un hombre que duerme -he aquí cosas que se encuentran en Tarkovski con una gran frecuencia e incluso con una cierta violencia. Si estas sensaciones no tienen nada que ver con el panteísmo académico que podían tener en el mismo Eisenstein (la leche en la secuencia de la desnatadora de *La línea general*, sublime y gigante anticipación del spot publicitario), es porque no pasan jamás al nivel del símbolo, al ser captadas con una especie de avidez inmediata. Ya en el primer film, *La apisonadora y el violín*, el objeto más intensamente presente no es el violín del niño,



sino una gran manzana roja y lo que de ella queda después de comérsela una niña. En la estación espacial de *Solaris*, el mueble más importante de la cabina donde vive el protagonista es la cama con las dos grandes almohadas azules. En *Stalker*, la imagen de un perro sediento que bebe adquiere una presencia fantástica y los vasos incluso con los que, al final de la misma película, la hija sordomuda de *Stalker* hace su número de magia, tienen una increíble materialidad vidriosa. Algunos dirían que el pintor que fue Tarkovski, antes de decidirse por el cine (como Bresson o David Lynch) se deja ver en esta fuerza de la restitución de los objetos, pero también creo hay en esta restitución algo más inmediato, un salvajismo de la captación visual presente en las imágenes más preparadas.

Por otra parte, no veo en estas imágenes un culto a lo vivido, en nombre de algún angelismo de la sensación, siempre "buena" por oposición al lenguaje. En Tarkovski se habla mucho, con palabras fuertes y que comprometen, y las imágenes concretas vienen a resonar en relación a estas palabras tomadas en serio. En respuesta a un entrevistador inglés que le preguntaba si las imágenes, en sus films, eran más importantes que las palabras, Tarkovski respondió que "*discurso y palabras forman parte del mundo que nos rodea. ¿Por qué rechazar esta parte del mundo escogiendo hacer una película muda? Sería puro formalismo*". (en *Positif*, nº 249). Pienso que se puede comprender esta respuesta de otra manera: hablar del discurso como de una parte del mundo es hacerle perder el lugar preponderante que tiene de costumbre. Al mismo tiempo, creo que los films de Tarkovski no serían tan apasionantes y magníficos sin esta dialéctica entre la palabra abundante y grave que se profiere y las imágenes que hacen que estas palabras se pierdan en un espacio concreto y vivo.

En Tarkovski, la sensación no es especialmente fuente de reconciliación y de armonía con el mundo, tampoco medio de comunicación con “otro mundo”. No existe aquí el sensualismo feliz, brillante, de un Paradjanov, por quién Tarkovski ha expresado numerosas veces su admiración; la sensación siempre está aparte, de más (¿es lo que tanto le gustaba a Sartre en *La infancia de Iván*, film por el que tomó partido en 1962?), forzosamente trastornadora, desequilibradora, en la imagen de ese momento de abrazo fugitivo que reúne acrobáticamente, en este film, a un hombre y una mujer por encima del vacío de una trinchera.

Se ha señalado también que estos films están llenos de impresiones proustianas, de “naturalezas muertas” en movimiento: la leche derramada que se mezcla con el agua fangosa de un río (*Andreï Rouiblev*); la lluvia que cae en una taza de té olvidada sobre una mesa de jardín (*Solaris*); una mancha de vaho que desaparece lentamente de la madera varnizada de un mueble (*El espejo*); el paso fugitivo de algo, el balón de un niño (*La apisonadora y el violín*), un mismo niño (*Solaris*, que está llena de tales cosas “entrevistas”). Casi siempre, estas sensaciones se traducen en la huida, la pérdida, el desmoronamiento. Incluso si algunas veces se puede criticar el carácter un poco afectado, “preparado” de estos *efectos de huida* (En *El espejo*, en particular), es porque se trata, para Tarkovski, de captar la *verdad* de un pasaje, de *traducir* algo, utilizando esto porque, como se verá más tarde, el cine está muy vinculado, para él, con la realidad: en la anotación del tiempo.

*

Sea una escena típicamente tarkovskiana: tres personajes reunidos de los que dos discuten largamente, agriamente, estando el tercero alejado, pasivo, siguiendo con la mirada cualquier cosa. Es, por ejemplo, en *La infancia de Iván* el muchacho que contempla los detalles de una bóveda por encima de él, o en *Stalker*, un hombre que deja vagar su mirada sobre el curso de un arroyo. Siendo suficiente el sonido de las voces para asegurar la continuidad de la escena, la cámara comienza a deslizarse, como en un ensueño bachelardiano, sobre los elementos circundantes. Separados de los cuerpos que los emiten, las voces fluyen como una especie de secreción extraña, objeto de una atención que podemos denominar flotante. Se podría ver, en este desvío, una condena de los raciocinios humanos para valorar de mejor modo la infinita riqueza de la materia. Pero no creo que cuando la mirada de la cámara se desliza de un objeto a otro, y particularmente de un sujeto humano a los objetos, un paisaje, una materia, sea para expresar una preferencia, una meta, una jerarquía de las cosas filmadas. Es justamente lo propio de este cine el no fijar sus objetos en una jerarquía entre figura y fondo, cosas principales y cosas accesorias.

Los americanos denominan “revelación pan” (abreviación de “revelación panorámica”) a la figura consistente en realizar panorámicas, es decir, a hacer pivotar la cámara más o menos lentamente hacia un objeto revelador que se halla oculto fuera de campo, y que es el término de su movimiento: en general algo impactante (un cadáver) o el indicio de algo (una foto sumamente expresiva). Por tanto, si Tarkovski se ha servido bastante de esta “revelación pan” y de la espera que está ligada a esta figura, no es para cerrarla en un fin, en un objeto que la estabilizara. La “revelación pan” es infinita en Tarkovski, incluso no se puede decir que devenga su propio objeto, pues está siempre ligada a una búsqueda, a una demanda.

En *Solaris*, lo esencial de la acción se desarrolla en una estación espacial en forma de anillo, girando ella misma en torno a una esfera que es el planeta Solaris, recubierto de un océano-cerebro, con dos soles, y un ciclo muy estrecho de días y de noches. En el interior de esta estación, un pasillo circular conectado con habitaciones, cabinas, laboratorios, ¡también circulares y amueblados con sillones de ruedas! Decorado ideal para que a la cámara, en la búsqueda de múltiples misterios, de fantasmas que se manifiesten en este lugar, se la conduzca a errar sin cesar, siguiendo, perdiendo y reencontrando a los sujetos humanos, resbalando sobre las paredes, los objetos, sobre las cosas que quedan atrás, sobre las pequeñeces, atraída por un fuera de campo que está, al mismo tiempo, en todos los lugares y en ninguno, y del que ninguna revelación definitiva se espera. Solamente, se

produce en estas idas y venidas, la mano de alguien ha aprovechado numerosas veces las sustituciones, las modificaciones, creando una duda sobre lo que se ha visto cuando la mirada reencuentra algo diferente, en la exploración ansiosa del obsesivo que jamás está seguro de haber cerrado correctamente el grifo o echado el pestillo.

Como Patrick Bokanowski (de quien se estrena *El ángel* estos días), Tarkovski forma parte de esos cineastas para los que, al final, cada porción del espacio tiende a ser igualmente investida de una espera, de una inquietud, ante un surgimiento posible de una forma. De aquí su interés por los umbrales donde la forma está lista para disolverse en la materia o para emerger de ella (los planos "informales" de planeta Solaris, el trabajo sobre el grano, así como sobre la emergencia de la diferenciación coloreada a partir del limo indefinible de un blanco y negro donde el color acaba por perderse).

Si el cine de Tarkovski no puede ser otra cosa que cine, es entre otras cosas porque parte de sus orígenes; parte del hecho que, cuando la cámara filma un drama del tipo de una persecución en un medio natural (por ejemplo: la muchacha perseguida, en *El nacimiento de una nación*), esta cámara graba por igual los sujetos humanos en escena, y el movimiento no dirigido de la naturaleza, sin efectuar ninguna jerarquía. Incluso muchas veces, se dice de las primeras proyecciones de cine, el público podía sentirse más cautivado por esta vía autónoma de segundos planos, hojarascas, pequeños insectos, olas de mar, y prestarles mayor atención que a los sujetos en primer plano. Hay incluso toda una escena de Solaris donde se encuentra esta percepción primera del cine. Se trata de un supuesto documental filmado que los personajes del film visionan, y donde se ve un piloto espacial narrando, en el decorado de una especie de Instituto, ante científicos y oficiales, sus extrañas observaciones sobre el planeta Solaris; el piloto y sus oyentes se muestran en primer plano, pero tras ellos continúa viviendo, como en la televisión, toda una realidad cotidiana: un grupo de gente moviéndose al fondo de un pasillo, muy borrosa, un pájaro que se posa en una ventana, alguien que golpea una cuchara contra una taza... Evidentemente Tarkovski ha organizado, con mucho primor, esta independencia sorprendente del fondo.

Su cine reposa, en efecto, sobre el atropellamiento de las leyes y de las costumbres que determinan, en una misma imagen, lo que es la figura y lo que es el fondo: la imagen palpita con esta movilidad de la relación figura/fondo -la cual ni se ignora ni deniega, al contrario; no se trata de *nivelar*, sino de dejar abierta una pregunta. Se puede unir a esta relación el número, considerable en Tarkovski, de efectos irritantes (desgarrones, caídas de objetos, lapsus, efectos de huida), que mantienen abierta, en el plano más evidente, la cuestión de lo que se ve, de lo que se capta, de lo que se comprende.

*

Otros ya han comentado la insistencia, en Tarkovski, de motivos visuales y rítmicos como el agua, de fenómenos naturales. No volveré sobre ellos, salvo para decir en qué es ambigua esta utilización de la naturaleza, en tanto que procedimiento de puesta en escena, y cómo su cine se sostiene justamente por esta ambigüedad. Veo un ejemplo de esto en la manera en la que sitúa, en sus figuras más peligrosas y más preparadas, animales domésticos (un gato en *La aspiradora* o perros en los últimos films), evidentemente elaboradas y dirigidas, pero representando, por su imprevisibilidad animal, un estado de riesgo en el desarrollo del plano, así como una especie de atestado de la realidad. Del mismo modo, Tarkovski falsea frecuentemente las velocidades, organiza "suelta de pájaros" falsamente fortuitos, y al mismo tiempo, pide a la naturaleza, por fenómenos espontáneos como el paso del viento sobre un campo (*El espejo*), o caídas de lluvias impensadas, una especie de *testimonio de tiempo real*.

No concedo a Tarkovski la ingenuidad de creer que el público no se planteará jamás la cuestión de lo determinado y lo espontáneo en estos fenómenos naturales que ve: es cierto que cuenta con esta cuestión, que la organiza como un elemento de inquietud suplementaria.

Podemos, sin embargo, comprender mejor como él mismo piensa su cine, a través de un artículo publicado en el nº 259 de *Positif*, en una excelente traducción de Svetlana Delmotte: “De la figura cinematográfica”. No pienso del todo que un autor haya dicho la última palabra, e incluso forzosamente la palabra justa, sobre su trabajo, y si yo deseo detenerme un poco en este texto, es por su valor intrínseco, por la fuerza con la que plantea problemas fundamentales para el cine.

La figura cinematográfica, para Tarkovski, es el elemento primero de su cine, y es algo que sólo existe en el tiempo. Su aspecto dominante, es el “ritmo que expresa el transcurso del tiempo en el interior del plano”, ritmo a varias velocidades, varias dimensiones: de la agitación micro-temporal de una lluvia a extensos y lentos desplazamientos. Este ritmo interior, orgánico, del plano, lo opone a un pseudo-ritmo creado artificialmente por el montaje, y es en este sentido en el que critica la escena de la batalla sobre el lago helado en *Alexandre Newki*, donde señala una contradicción entre “el contenido interno de los planos, que no habían grabado ningún proceso temporal. (...) y los “collages” puramente mecánicos, indiferentes a estos planos”. Para Tarkovski, por el contrario, “el tiempo transcurre en un film, no gracias a los “collages”, sino a pesar de ellos”, y este montaje, “si organiza la estructura del film, no crea, como se tiene la costumbre de pensar, el ritmo del film”, sólo es un “medio de unir los fragmentos teniendo en cuenta la presión del tiempo presente en cada uno de ellos”; esto le induce a considerar tal figura cinematográfica como “la escultura con el tiempo como materiales”.

El error sería traducir “figura cinematográfica” por plano, pues en ningún caso es asimilable a cualquier elemento de naturaleza técnica, plano, montaje, imagen, sonido. “Reflejo viviente de la vida”, desborda todas estas unidades, es algo que “se propaga fuera del plano” y que no es solamente visual. “Un verdadero film, con el tiempo fijado correctamente sobre el celuloide, sale de los límites del plano y vive en el tiempo del mismo modo que el tiempo vive en él”. Ahí se sitúa, a mi parecer, su intuición profunda de la esencia del cine, cuando rehúsa asimilarlo a un lenguaje que combine unidades como plano, imágenes, sonidos, etc.

Nos preguntamos, por otra parte, lo que Tarkovski podría pensar, si las ha visto, de ciertas secuencias hitcockianas como el asesinato bajo la ducha en *Psicosis*, el avance del asesino hacia James Stewart en *La ventana indiscreta*, el accidente de caballo de Marnie, donde cada elemento del conjunto está voluntariamente paralizado y estilizado para hacer valer mejor la fuerza de una declaración, de una construcción, de un efecto, y donde la inercia del montaje, es decir, el hecho de que, en este caso, los ritmos interiores de cada imagen no se comuniquen entre ellos, no se persigan, se utiliza activamente al servicio del enunciado global de una acción descompuesta. Es cierto que se trata de escenas traumatizantes, en las que el tiempo siempre se percibe como estilizado por incluso aquellos que las viven.

Es en los dos últimos films, *Stalker* y *Nostalghia*, donde se lleva más lejos esta idea del ritmo interno del plano al servicio de la figura cinematográfica; abundan en ellos largos planos muy organizados con desplazamientos de hombres y animales, combinados con lentos zooms hacia delante y hacia atrás, y con travellings laterales. Estos planos implican frecuentemente, otros ritmos microscópicos y abundantes de capas de humo, de vapor de agua, de lluvia, de fluir de líquidos, etc. Recordemos aquí los derrames de fumígenos con los que Syberberg animó ciertos planos fijos de su *Hitler*, con la necesidad de un indicio de tiempo real en el interior de las imágenes.

Tarkovski es de aquellos para quienes el pegado, el paso entre dos planos, es una especie de esclusa para hacer pasar de un plano a otro el chorro temporal. Al mismo tiempo parece como si en sus films recientes se produjera una especie de énfasis, de hipertrofia del plano, de su duración interna, que no cesara de mirar de reojo su fin inelectable. Algo así como si el plano viviese más y más a la espera de su interrupción, cuando el hecho es que hasta en *Solaris* parece que existía, incluso en los planos largos, una despreocupación del plano en comparación a su destino. Es del todo característica, en *Nostalghia*, la escena de la prueba de la candela, donde el protagonista debe atravesar en trayecto de ida y vuelta el fondo de una especie de piscina vacía con una candela

iluminada, volviendo a comenzar tantas veces como la vela se apague en el camino. Tarkovski filma en un plano único la sucesión interminable de tres o cuatro intentos de los cuales sólo el último acaba por salir bien. El pequeño espasmo doloroso que el protagonista emite al final, cuando logra por fin su meta, tiene algo de un orgasmo largo tiempo retenido y aliviado: el plano en tiempo real puede terminarse. Anotemos que si en Fellini abundan también las escenas basadas en hazañas, en pruebas, éstas no se refrendan en el desafío cinematográfico de un rodaje en plano secuencia, por tanto en tiempo real. Nos preguntamos si Tarkovski no arriesga al fetichizar su "figura cinematográfica" identificándola al plano y haciendo una especie de ritual pesante, y si no tendríamos que desear que él reencontrase esta ligereza, esta libertad inventiva de las relaciones entre el ritmo del plano y su corte, que se hace única en films como *La infancia de Iván* o *Solaris*.

*

Además, con la retrospectiva de la obra de Tarkovski, ha sido apasionante ver formarse en 20 años una escritura, e impresiona ver cómo, a la permanencia de los temas (la infancia, el agua, las cosas, las relaciones con el padre y la madre) ya presentes en el primer film, responde una enorme elaboración de estilo. En los dos primeros films, *La apisonadora* e *Iván*, el estilo de composición de los planos es extremadamente diferente del que llegará a efectuarse más tarde. A causa, quizá, de su tema común (las relaciones de un niño con los adultos), los ángulos de visión en *picado* y en *contrapicado* sirven para construir un *découpage psicológico* (abandonado más tarde) así como para componer planos con líneas de fuga accidentadas, como si Tarkovski buscara de golpe su idea de *movimiento del plano*, pero localizándola en su composición gráfica. Los enfrentamientos dramáticos, con muchísima frecuencia, tienen lugar en una profundidad del campo bastante retórica y pesada. Al mismo tiempo, es en *La infancia de Iván*, film de una prodigiosa invención de forma, donde se ven aparecer las figuras tarkovskianas: por una parte elabora largos planos en los cuales la cámara reúne y pierde, ahuyenta y encuentra a los sujetos humanos en el decorado natural, en la materia; por otra parte, comienza a colocar a sus protagonistas en una *profundidad lisa* a lo Bergman: entiendo por esto que son repartidos en la profundidad del decorado pero que (ayudando a esto el teleobjetivo, que aplasta la perspectiva) ambos parecen existir en un mismo plano.

Veremos poco a poco a Tarkovski, con la gran pantalla de cinemascopio común a *Roublev* y a *Solaris*, precisar su sentido de lisez, es decir, de una imagen donde hay personajes que deambulan lateralmente, aplastados por el teleobjetivo, y donde la profundidad se utiliza por efectos localizados de penetración. Y la composición de la imagen, unida al trabajo de su materia, tendrá en cuenta más y más nítidamente el hecho de que sus tres dimensiones ficticias sean aplastadas y expresadas en una superficie de dos dimensiones. Es lo que se puede llamar un "espacio pictórico", no en el sentido de una copia de cuadro, algo que existe siempre en Tarkovski, sino en el sentido de una *toma en consideración de este aplastamiento sobre una superficie de la representación en perspectiva*. Al mismo tiempo, vemos a Tarkovski renunciar muy pronto al *découpage* de tipo "psicológico" (campo/contracampo, o profundidad de campo teatralizada) para confrontar cada vez más a los personajes en la superficie misma de la imagen, al igualarlos en una relación común a la naturaleza que les rodea.

Lo admirable es que no se trata de una evolución formalista preconcebida. Todo esto está en germen, de manera orgánica, prolija, imedita, en el primer largometraje, e incluso en el pequeño film inicial, *La apisonadora y el violín*. Entre este film y una obra más reciente como *Stalker*, hallamos por ejemplo dos escenas que se aseguran de una misma manera, del todo singular, de tratar la profundidad de la imagen. Se trata de dos escenas paralelas que ponen en juego a un niño que desplaza un objeto: en *La apisonadora*, es una niña que, para resistir la tentación de comerse una manzana que tiene al lado, la aleja acercándola al espectador; y en *Stalker*, es otra niña que se sirve de su poder telekinésico (de desplazamiento de objetos por el pensamiento), para hacer avanzar en relación al espectador, unos vasos puestos encima de una mesa. Todos sabemos que para hacer aparecer la distancia recorrida, hay que evitar en este caso que el eje de desplazamiento sea

perpendicular a la superficie de la pantalla. Por tanto, es justamente una dirección *casi* perpendicular la que Tarkovski adopta en los dos casos, lo que tiene como resultado que la manzana y los vasos cambien de grosor, antes que recorrer un espacio plenamente visible. No tengo interpretación que proponer a esta manera tan singular de filmar, salvo para compararla a las dificultades de Tarkovski, en sus dos primeros films, con la profundidad de campo, y de su adopción futura del zoom antes que del travelling para entrar en la imagen -es decir de un procedimiento que nos acerca la imagen de un objeto antes que hacernos penetrar en un espacio, como ya he dicho en otro lugar a propósito de Visconti.

Algunos podrían considerar que todo esto es reducir el universo de un creador a algunos trucos técnicos; pienso, sin embargo, que en estos principios técnicos se puede encontrar una visión del mundo, en la medida en que surgen de una necesidad de expresión antes de que de un cuidado de "hacer cine".

*

En Tarkovski, hay una imagen que se repite de manera obsesiva: la de la casa donde llueve, con una variante, la iglesia donde nieva. Se puede encontrar aquí un símbolo de su condición psicológica de niño de divorciados, y también de hombre que parece no estar en paz nada más que en el desplazamiento, en la imagen de su protagonista Iván que se le ve acostado, y como calmado, en el medio de la tierra asolada y levantada por las bombas (el estado de guerra es presente más o menos en todos sus films, e incluso en el Moscú apacible y edificante de *La apisonadora*, la demolición de una casa y una ráfaga de lluvia bastan para crear una ambientación de catástrofe). Por mi parte, prefiero ver un símbolo de la manera en que Tarkovski se instala en el cine, sin estancarse, sin encerrarse en la idea confortable de una especificidad cinematográfica definida técnicamente, aunque siempre perturbado por la preocupación de una *verdad*. Incluso se podría pensar que el carácter extremo de ciertos "rasgos de autor", en *Nostalghia*, corresponde a un trabajo del autor sobre él mismo, antes que a la explotación de un estilo adquirido. "No adaptarse jamás" decía Tarkovski en Cannes, e igualmente escribió: "Hay que temer perpetuamente el caer en tal o cual estilo cinematográfico" (en *Positif*, artículo citado). Ójala pueda el cine continuar siendo para él, como para los verdaderos autores, esa casa donde llueve.

(Artículo publicado en CAHIERS DU CINÉMA n° 358 - Abril 1984)

Traducción: Josep Carles Laínez

