

Pilar Carrera

ANDREI TARKOVSKI
LA IMAGEN TOTAL

Elogio de la intemperie

Éste no es un libro de cine. O, al menos, no lo es de la manera habitual a la que nos tiene acostumbrados una edición que muy a menudo tiende a satisfacer y halagar las más bajas pasiones cinefílicas. Por el contrario, se nos invita a situar la obra de un cineasta al lado de una serie de autores (desde Walter Benjamin hasta Robert Walser, pasando nada más y nada menos que por Angelus Silesius, Gilles Deleuze o Roland Barthes) que, situados fuera del territorio cinematográfico, acompañan con naturalidad la singular obra de Andrei Tarkovski.

Por eso no debe llamarse a engaño el lector que, recorriendo el volumen, observe que su disposición aparente no es otra que la del recorrido lineal por las películas que componen la obra que se estudia. Pese a las apariencias no se trata, en este caso, de adoptar la consabida y mecánica *dispositio* que hace de la evolución cronológica de los filmes de un autor cinematográfico un camino hacia la madurez y la coherencia, duramente adquiridas. Al contrario, lo que aquí nos encontramos es una elección que, a imagen de la obra que toma por objeto, huye como de la peste del mito de la totalidad significativa para centrarse en los fragmentos que la componen, para afirmar la singularidad irreductible, la identidad esencial de cada uno de ellos.

De idéntica forma se busca (y se consigue) producir un discurso que deje de lado las que podríamos llamar interpretaciones canónicas de la obra del autor ruso, colonizadas de manera demasiado frecuente por un espiritualismo de vuelo bajo, que emite un tufo notable a sacristía, aunque sea posmoderna. Por eso se renuncia a la utilización de conceptos tales como “realismo mágico”, “espiritualidad” o los aparentemente menos inocuos, pero no menos peligrosos, como pueden ser “símbolo” y “metáfora”. Para afirmar, en un gesto cargado de sentido, que, en el fondo, lo que nos afecta en las imágenes de Tarkovski es que arden en el fuego de su densa materialidad, en tanto que se nos proponen como imágenes sin inconsciente, esencial y brutalmente intransitivas. “Imágenes desvinculadas de la trama”, que no se adhieren ni al biografismo ni mucho menos al “género” en el que, a

priori, parecen ubicarse cada uno de los filmes que forman esta obra desprovista de cualquier contaminación romántica aunque no carezca de melancolía. Imágenes sucesivamente declinadas en las “pausas” de Iván, en las imágenes planas de los iconos que no vemos producir a Rublev y que se *revelan*, de improviso, como restos de un naufragio, justo cuando el filme ha llegado a su final. Imágenes que se afirman a través de la renuncia a la parafernalia de la ciencia ficción, cuando no a través de la crisis del relato autobiográfico o de la emergencia de una locura que dinamita cualquier sensatez consoladora. Todo ello incluido en un universo del que ofrece una buena representación esa “zona” por la que es posible vagar interminablemente, sin rumbo, en medio de un mundo en ruinas y a punto de ser devorado por la herrumbre y desgastado por la insistencia del agua.

También por eso las “tentativas biográficas” se colocan al final del volumen, como forma de evitar el riesgo, al que es muy fácil ceder, de hacer que las peripecias vitales se proyecten sobre las obras, y terminen cubriéndolas con un velo de oscuridad que impida observarlas en su necesaria nitidez.

En el fondo, este texto tenía que escribirse para poner de manifiesto eso que muchos no quieren ver. Que la obra de Tarkovski se fundamenta en declinar, como muy bien supo ver Gilles Deleuze, esas “figuras” que hacen posible el oxímoron de expresar lo “típico”, pero “expresándolo en una pura singularidad, en algo único”. Por eso se nos recuerda que como en el caso de la obra de Walter Benjamin, la de Tarkovski nos propone una respuesta en acto a la pregunta “¿qué hacer con lo literal sin traicionarlo?”.

Santos Zunzunegui

)))

Tarkovski o la imagen como zona (fragmento)

Una imagen que a la vez es un hecho,
una imagen libre de simbolismo.

ANDREI TARKOVSKI

Si traemos a la memoria el océano de *Solaris* y la tierra de la Zona en *Stalker*, ¿cómo no íbamos a considerar así la producción de Tarkovski:

“Es de las cosas de lo que se trata, no de los ojos para verlas”?¹ Su cine es un cine *in praesentia*, o “de superficie”, volcado sobre un mundo que se manifiesta no como imaginario, como proyección del yo que lo contempla, sino como entidad autónoma, resistente, pregnante. Simone Weil definió a la perfección este rechazo del solipsismo que consiste en pretender el mundo como extensión del yo, mera proyección categorial, como apéndice de una subjetividad chillona. El cine de Tarkovski se sitúa en ese mismo horizonte de renuncia a la ornamental salida de socorro inmanentista: “El mundo es lo que es, no se modela sobre el pensamiento al unirse con él y en eso lo limita”.²

En este desplazamiento del sensorio desde la mirada hasta *lo mirado* -el océano de *Solaris* y la hipersensibilidad de todos y cada uno de sus puntos, o la hiperestesia de la Zona, sensibilidades a flor de agua y a flor de tierra-, se pone de manifiesto el eje y la meta en torno al que giran las imágenes de sus películas: lo *inverosímil*.

Tal vástago de la representación (lo inverosímil), aparentemente indeseable o en todo caso supuesto fruto indeseado desde el punto de vista de la “eficacia” argumental o de la persuasión como meta comunicativa,³ se convierte en esta ocasión en el objetivo metódica y obstinadamente perseguido: alcanzar la materia esquiva de lo inverosímil, retenerla dentro del cuadro, hacerla imagen. Algo que podría parecer en el mejor de los casos prueba de la falta de arte, se transforma en meta y fin casi exclusivo del Arte. Lo inverosímil sin exotismos ni sugerencia, preciso y al mismo tiempo incierto, como las formas difíciles de identificar pero también familiares, mezcla de agresividad tecnológica y arcaísmo, que yacen en las aguas poco profundas de la Zona, siempre más acá de la realidad.

Lo inverosímil se sitúa a mucha distancia de cualquier frontera, también a mucha distancia de la frontera “interior” tras la que se encuentran los dominios de lo fantástico. Lo inverosímil está emparentado con lo autóctono. Ni lo exótico ni lo fantástico son la materia de la que está hecho el texto o tejido inverosímil de las películas de Tarkovski. La Zona es territorio ubicado en pleno centro del territorio cotidiano. La necesidad de marcar las distancias entre lo inverosímil y lo fantástico es imperiosa si el fruto que queremos recoger es una aproximación lo más justa posible a la obra de Tarkovski. Planteémoslo así: lo inverosímil tiene que ver con el Mundo, lo fantástico tiene que ver con el Yo. Lo inverosímil surge de la intuición de lo ajeno, de lo “otro”, de lo que no se deja manejar como proyección de

¹ Bertolt Brecht, *Sur le réalisme*, París, L'Arche, 1970, p. 58.

² Simone Weil, *Sobre la ciencia*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006, p. 77.

³ Walter Benjamin sostenía en *Dirección única* (Madrid, Alfaguara, 2002) que “convencer es estéril”. La tradición aristotélica hacía de lo verosímil el eje de la persuasión.

una subjetividad, del texto absoluto que nos aprisiona como una tela de araña.

Recordemos el discurso desacompasado, *décalé*, de Iván en *La infancia de Iván*: no resulta verosímil que un niño pronuncie esas palabras, argumente en tal forma, pero tampoco se pretende que lo sea, y este segundo punto es el más importante, puesto que impide hacer de Iván y de su cuerpo escuálido un mero portaestandarte discursivo, y le otorga la necesidad requerida. Lo que se busca en todo momento es que el discurso de Iván permanezca inverosímil, siempre un poco desacompasado, en imperfecta sincronía, o cuando menos improbable; pero que nunca pueda independizarse de Iván, de su figura concreta, de su materia concreta, de su “fisicidad”, de manera que al fin y al cabo sin él no tendría ningún sentido. Como *Mensaje universal*, como pura espiritualidad, no tendría ningún sentido.

El protagonista de *Solaris*, Kris Kelvin, juega en un primer momento el papel de embajador de la verosimilitud, para, a continuación, desempeñar su papel en ese lugar de lo inverosímil que es la base espacial y que nada tiene que ver con la ciencia ficción, que al fin y al cabo es un género de rigurosa verosimilitud. *Solaris* no es una película de ciencia ficción, a diferencia de la novela de Stanislaw Lem en la que se basa. Y no lo es no sólo por una cuestión de puesta en escena (no apreciamos en ella la hipertrofia tecnológica propia del género), sino desde el punto de vista del “horizonte narrativo”: la ciencia ficción como género es nostalgia de presente por metonimización de alguno de sus rasgos. Es un género “conservador”, pues hace del presente utopía al exacerbar una de sus tendencias, lo convierte en un paraíso en el que aún había vuelta atrás. La ciencia ficción clama por un eterno presente, por el mantenimiento de un *statu quo* que evitaría que el mundo dejase de ser morada del espíritu. La gran paradoja es que desde su punto de vista el horizonte utópico es siempre un presente eterno, tácito, incuestionable. Sin embargo, la nostalgia que se respira en *Solaris* no es nostalgia de presente, sino de pasado, incluso la tecnología no se presenta victoriosa, triunfante, sino decadente, envejecida, *pasada*. La única relación (no utópica) se establece con el pasado, que vuelve una y otra vez encarnado, triunfante, materializado.

El “ideal”, concepto que siempre retorna en los escritos de Tarkovski, está estrechamente vinculado con lo inverosímil (como forma de la representación, con todas sus implicaciones morales) y no lo está en absoluto con lo utópico (concepto de corte político-sociológico, con todas sus implicaciones normativas). De ahí que el elemento exótico esté ausente de sus películas. Lo exótico comporta una lectura o visionado *turísticos*, es decir, una pretensión de atesoramiento escópico encaminada al cultivarse personal, y es el equivalente, en el terreno de lo espiritual, de la acumulación de capital en el plano de lo material o de

lo físico (circunstancia perfectamente reflejada en el discurso social que hace de los muy ricos y de los cultísimos especies exóticas, rara avis).

Por su parte *Stalker*, el *flâneur* de la Zona, que ni siquiera posee un nombre propio, es un protagonista irrelevante, protagonista secundario, valga la paradoja. Ulises o paseante de lugares no referenciales, lugares de paso que nunca llegan a convertirse en paisaje por falta de profundidad, por la danza de superficie que continuamente acomete la cámara, y que son los verdaderos protagonistas de sus películas. Tarkovski se entregó a lo disfuncional desde el punto de vista de la progresión narrativa, de la rigurosa causación del relato. Y, aunque pueda parecer paradójico, decía hacerlo en nombre de “la gran idea del ‘realismo’”.⁴ Sus filmes no se organizan en torno a la demostración de un argumento, no desarrollan una tesis; los porqués de las acciones de sus protagonistas nos son desconocidos, y sus acciones mismas no conducen a ninguna situación conclusiva. Al modo de John Cassavetes, sus películas se asemejan a retazos de un *continuum*, de una película infinita de la que sólo se actualizarían algunos fragmentos discontinuos, y cada uno de esos fragmentos sería la materia fílmica concreta, el filme concreto, circunstancias, ocasiones, apuntes ínfimos de un gran texto fílmico universal.

Tarkovski no “cuenta historias” en el sentido de engendrar totalidades orgánicas y solidarias autojustificadas. El texto-filme continuamente clama hacia un afuera, no se regocija en una completitud narcisista, sino que se expone como fragmento y es solidario de todos los géneros de lo inconcluso: recordemos el icono de Rublev, tal y como se muestra al final de *Andrei Rublev*, fragmentado por la cámara, mostrado no como obra completa, como totalidad significativa, simbolizable, sino como mosaico, como materia *literal* en una primera instancia, sometida a todos los vaivenes de la materia, incluido su deterioro.

El elogio no materialista de la materia, la celebración del objeto filmado, la entrega al objeto, el cine como materialización, son tópicos reconocibles en sus películas. Cualquier ejemplo sería adecuado, pensemos en el episodio de la campana de *Andrei Rublev*: el objeto nunca obvio y siempre sorpresivo -¿sonará adecuadamente o no?-, preciso pero hasta cierto punto incontrolable. Se trata de alcanzar una forma esquiva, de descubrir un gesto, aunque sea furtivo, del objeto, y a partir de ahí formular un concepto de “realismo” -del cine como arte realista que no circule ni transite a través de lo factible, de lo posible, de lo verosímil, de la mimesis naturalista, de los retruécanos del yo o de la utopía- sino a través de la materia de la imagen, del contorno preciso del objeto, de la “forma figurativa exacta”. Y tal forma no es una prolongación de la mirada, es antes embebecimiento, empecinamiento del aparato, del ojo de la cámara. La campana en *Rublev* se hace forma

⁴ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 140.

perturbadora a medida que pierde su condición adjetiva, derivada, para convertirse en el centro de la historia. Centro propiamente, pues los hombres la rodean, la merodean sin cesar, primero a su potencia, el agujero en que ha de fraguarse, el *negativo* de la campana, luego a la forma, al positivo, a la campana, a su sonido espléndido. Tarkovski filmaba materiales, no acciones. Filmaba las cosas y al hombre, no buscaba representar a un yo ni al mundo como su prolongación. En sus películas la materia, los cuerpos, gozan de una dignidad inaudita, la que les otorga no ser meras coartadas para “expresar” al hombre, su estado de ánimo, no ser meras coartadas psicologistas. Forma de materialismo refinado, no positivista, en la que se agota la engañosa y manida controversia entre espíritu y materia, sin que ninguno se funda en el otro. Y filmaba el cuerpo humano, como materia solidaria con la materia del mundo, y al mismo tiempo ajena a él, y al hombre como al único ser que se sabe a la vez dentro y fuera de la naturaleza, partícipe de dos lógicas.

En la definición de esta forma de imagen cinematográfica no hay lugar para conceptos como “realismo mágico” o “fantasía”. La utilización de los mismos sólo puede ser espuria y a fin de cuentas ajena al objeto que pretende tocar. Porque en este caso no hay confusión, no hay entrelazamiento, no hay mezcla. Sólo contornos netos y precisos, nunca un *fou*, una pérdida de nitidez. Sólo “concreción fáctica”.⁵ Las formas del sueño y de la vigilia están en la imagen hechas de idéntica materia, idéntica es la precisión de sus contornos e igual impedimento es la puerta cerrada para Hari -una aparición, una fantasmagoría- que para “los vivos”. Hari, aparición extraviada, errática, nómada, sin morada ni más allá, no puede sino estar a gran distancia de los seres fantasiosos que ostentan su propio mundo como condición de posibilidad de su pertinencia narrativa. El espacio fílmico dispuesto por Tarkovski administra sus reglas. En primer lugar para desplazarse por él hay que ir con mucho tiento, con gran tacto, *doucement*. De ahí la cautela requerida, el continuo ir tanteando la superficie con livianos trozos de tela, como *Stalker*. Porque la superficie de la imagen no se puede obviar, no se puede dejar atrás, no se puede violentar. Por supuesto esto no tiene nada que ver con el “cine poético” y su “miserable simbología”, aquel que “suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas parecidas. Y, precisamente, éstas no tienen nada que ver con aquella forma de imagen que constituye la esencia del cine”.⁶ El cine de Tarkovski es “poético” en un sentido diverso y lato, en la medida en que el principio poético priva al lenguaje de la necesidad actancial y permite que las imágenes se manifiesten desvinculadas de la trama y alcancen realidad en otro orden que no es el de la “necesidad de la

⁵ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2005, p. 93.

⁶ Andrei Tarkovski, *op. cit.*, p. 87.

acción”. La poesía permite alejarse de los imperativos progresivos de la trama o el argumento. Nada concluye en ella, y las imágenes y las palabras son una *estación termini*, no son lugares de paso, no son puertas, sino necesidad infranqueable, palabra intrascendente e intransitiva, materia del signo. En este sentido podemos ofrecer una definición de poesía, precaria como todas las definiciones pero como todas necesaria: “materia del signo”.

Como hemos dicho, la cámara no procura un discurso sobre las cosas, sino que hace entrar el objeto de pleno derecho y sin porqué, como la rosa de Angelus Silesius.⁷ La cámara otorga a los objetos su immanencia. O, para decirlo de otra manera, al objeto fílmico le es concedida la intrascendencia.

⁷ “La rosa es sin por qué./ Florece porque florece.” Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, Múnich, Carl Hanser Verlag, 1949, p. 39 [trad. esp.: *El peregrino querúbico*, Madrid, Siruela, 2005].