

Poéticas transitivas. De la tempestad de Giorgione a Stalker de Tarkovski

Antonio Rabazas Romero

Universidad Complutense de Madrid, España
arabazas@ucm.es

Resumen

El presente texto pretende mostrar como algunas obras de arte, escritos, o películas se construyen en base a dejar un espacio de indeterminación entre los textos, la historia o el argumento y sus imágenes. Señalaré algunos ejemplos de obras cuyas imágenes evocadoras, incongruentes, a veces contradictorias amplían el campo de recepción del espectador. Seguiré la metodología Benjaminiana, en tanto que, una colección de fragmentos pueden activar la capacidad de generar pensamiento propio. Como si de un montaje cinematográfico se tratara, será el propio espectador de estas obras y lector de este texto, quién establezca nuevos sistemas de relaciones y significados.

Palabras clave: Benjamin, Giorgione, Patinir, Sebald, Tarkovski.

Transitive Poetics. From Giorgione's Tempest to Tarkovsky's Stalker

Abstract

The following text wishes to demonstrate how some works of art, texts or films are built based on the creation of ambiguity between the text, the story and images. I will apply some examples of works or art where their evocative, senseless and even contradictory images, opens up the reception capacity of the spectator. I will use the "Benjaminian

methodology" as a collection of fragments can active the capacity to generate his or her own thoughts. As a cinematographic editing, it's the the spectator of these works and the reader of this text who establishes new relations and meaning.

Keywords: Benjamin, Giorgione, Patinir, Sebald, Tarkovski.

1. INTRODUCCIÓN: DISLOCACIONES

El objetivo fundamental de estas líneas, es contextualizar con algunas referencias y puntos de vista, una obra visual compleja, la película *Stalker* (1979) del director de cine ruso Andréi Tarkovski (1932-1986) en un marco mayor, el de las metodologías de creación en las artes visuales contemporáneas, estableciendo vínculos entre tradición y modernidad. Como en los Discursos interrumpidos de Benjamin, la interrupción activa es elevada a método de pensamiento.

La primera referencia, ya indicada, es la obra de Walter Benjamin, en tanto que no es una obra acabada al uso, sino una colección de fragmentos que huyen de la forma clásica del tratado filosófico. Sus colecciones de temas aparentemente dispersos anécdotas, curiosidades y preferencias personales se alejan mucho del método formal de investigación filosófica, acercándose mucho al método del montaje cinematográfico. Adorno lo describe así: "Era intención de Benjamin renunciar a toda interpretación manifiesta y dejar que las significaciones saliesen a la luz por medio de un montaje chocante del material" (Benjamin, 2015:11)

Walter Benjamin utilizaba un complejo sistema de referencias, inspirado en el Atlas *Mnemosyne* del historiador Aby Warburg (1866-1929). Para Warburg, las imágenes eran los "engramas", las marcas físicas de la memoria cultural colectiva; por tal razón, cuando se colocan en la disposición correcta se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal (Rendueles y Users, 2013:18) (Figura 1).

Las iluminaciones, eran tradicionalmente colecciones o conjuntos de imágenes reunidas con fines didácticos para públicos iletrados. Benjamin supo ver además, que de éstos conjuntos de imágenes, emanaba un poder poético capaz de suscitar encuentros imposibles y establecer relaciones entre elementos distantes, poniendo a prueba nuestra capacidad de ver entre, o de ver *más allá*. Algo similar a sus colecciones de textos



Figura 1. Aby Warburg, Der Bildersatlas Mnemosyne, panel 79, 1923-1929. Marcel Duchamp Boîtes-en-valise y despacho de Ramón Gómez de la Serna

fragmentarios o al uso de las citas: "En mi trabajo las citas son salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatrar la convicción que alberga el ocioso paseante" (Benjamin, 2010:78)

La importancia que Benjamin otorga a las imágenes queda claramente manifestada en su Pequeña historia de la fotografía "el analfabeto del futuro no será aquel que no conozca por cierto las letras, sino quien no conozca la fotografía. Pero, ¿no hay que considerar del mismo modo analfabeto al fotógrafo incapaz de aprender sus propias imágenes?" (Benjamin, 2007:403)

Podemos extender esta problemática a la relación entre las imágenes y los textos. Donde hay una imagen parece que el texto sobra y al revés. Como si una u otro estuvieran ilustrándose mutuamente. Parece claro que los clichés visuales suscitan clichés lingüísticos y al revés, suponen una pérdida de la capacidad de pensar. Benjamin argumenta que solo poniendo en cuestión lo que se ve con lo que se dice, se evitaría que el pie, la leyenda de la foto, sea el elemento esencial del cliché.

Bertold Brecht gran amigo de Benjamin, aconseja observar lo más cerca posible los documentos fotográficos para entender el fenómeno de la guerra. "Por lo que cuesta un disco de canciones de Navidad, pueden comprar a sus hijos este libro monstruoso que se titula *Krieg dem Kriege!* (Guerra a la Guerra) de E. Friedrich. (1924) que contiene documentos fotográficos que muestran un retrato muy conseguido de la humanidad." (Didi-Huberman, 2013:20-21) En el libro los discursos se contradicen con lo que muestran las imágenes, humildes soldados rasos destrozados en las trincheras. Las imágenes como las palabras son armas en un campo de batalla.

La metáfora del "montaje" es crucial en la teoría del conocimiento benjaminiana. Para Benjamin el procedimiento de elaboración de la imagen en movimiento quintaesenciaba un procedimiento general, basado en el recorte y el engranaje en composiciones novedosas. Se muestra aquí la materialidad del proceso de montaje, a base de cortar y pegar palabras -como el propio Benjamin-, trozos de grabados -como Max Ernst (1891-1976)- o fotogramas. Este último es el caso de *El hombre de la cámara* -posiblemente la película que mejor ha mostrado el proceso material de fabricación del cine- de Dziga Vertov (1892-1954); o de *Histoire de detective*, de Georges Dekeukeleire (1905-1971), una de las numerosas películas vanguardistas de los años veinte y treinta que alaban la capacidad del cine como instrumento de conocimiento de la realidad. (Rendueles y Useros, 2013: 20)

El propio Benjamin se refiere al cine como:

Si el cine, por una parte, aumenta la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia, ¡por otra, viene a asegurarnos un ámbito de acción insospechado y enorme! Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, por lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventura entre sus escombros dispersos. [...] Es distinta la naturaleza que habla a la cámara que la que le habla al ojo (Benjamin, 2008:77).

Pero si el cine facilitó la metáfora del montaje, otras manifestaciones artísticas generaron numerosos ejemplos de atlas-archivos: la revista *Documents* de Georges Bataille; las listas y Atlas de Jorge Luis Borges; la *Boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp; a las que podemos añadir otras manifestaciones del arte moderno, como los collages de Ernst, Braque, los de Ozenfant, la obra de Hannes Meyer o de Kurt Schwitters, así como las fotomontajes dadaistas y constructivistas. O la línea diferente pero emparentada, seguida por fotógrafos como: Eugène Atget, Albert Renger-Patzsch, Karl Bloosfeldt, John Heartfield, Hannah Höch, Helmar Lerski, August Sander, Bernd y Hilla Becher, quienes frente al fotomontaje, apostaron por un trabajo sistemático y lo más objetivo posible, más

cercano al archivo en cuanto al orden topológico, lineal y en ocasiones jerarquizado de los hechos.

A la vista de los ejemplos relacionados creo necesario acotar los tipos de agrupaciones pues no todas siguen los mismos principios. Así, aunque el conocimiento por montajes extraído del *Atlas Mnemosyne* pueda estar próximo a Bataille, Benjamin y Eisenstein, al contrario que éstos, no pretende crear una continuidad espacio temporal, más bien pone de manifiesto las discontinuidades y las formas de pensar el pasado a través de ellas, quedándose en un punto intermedio entre el archivo y el collage. Si no es lo mismo almacenar, archivar y montar, establecer las diferencias es necesario. En una colección, que siempre es una operación de almacenaje, simplemente se le asigna un lugar a cada cosa, como ejemplo paradigmático el museo. Realizar un archivo implica barajar conceptos como memoria, recopilación y clasificación, lo que permite establecer nuevas relaciones entre el pasado, presente y futuro, el archivo puede llegar a generar nuevos discursos. El montaje implica siempre una nueva construcción a partir de fragmentos inconexos, lo que da lugar a la emergencia de nuevos significados. El collage podríamos situarlo entre el archivo y el montaje, fija un pensamiento en un lugar-objeto, pero mantiene la vaguedad y permite trabajar a partir de ella, croquis-simultáneos donde habitan las sorpresas, los denominaba Enric Miralles.

Estos dispositivos y otros planteamientos semejantes los considero plenamente vigentes como metodologías creativas para aplicarlos a la enseñanza de disciplinas artísticas. Las afinidades electivas de Goethe, la metodología Waburgiana, las iluminaciones profanas de Benjamin, el montaje cinematográfico, los collages vanguardistas, pueden servirnos como mapas estructurales para ayudarnos a orientarnos entre las imágenes y los textos. Como bien sabemos, en las poéticas de la creación no gobiernan las leyes del análisis, de la causa-efecto, de las jerarquías fijas, de las clasificaciones historiográficas, sino más bien los desplazamientos de sentido, los solapes, la superposición de capas y la capacidad de establecer relaciones profundas entre elementos aparentemente distantes.

2. VISIONES DE LO TRANSITORIO

A partir de esta breve introducción a las metodologías que se ocupan de agrupar lo disperso, quisiera avanzar un paso más, y unirlas a otras estrategias de creación contemporánea: las poéticas de la desaparición y las prácticas del caminar. Enrique Vila-matas en su texto *Doctor Pasavento*, repasa el arte de la desaparición, señalando la ironía del estilo en la obra de Robert Walser, *Jakob von Gunten*.

Walser hizo del paseo, el caminar, la errancia y el vagabundeo un método de creación, hasta el punto de tener una muerte estéticamente impecable, dando un paseo, su cuerpo puso punto y final en negro sobre el blanco de la nieve. Escritor contradictorio pues no pretendió serlo, renunció desde muy joven al ego, disimulando su angustia vital con la descripción de las cosas más ínfimas, queriendo desaparecer, diluirse en la contingencia del fluir de los acontecimientos, en definitiva, ser nadie. Su obra parece un reflejo empañado, difuso de la estupidez de los hombres en sus ansias de fama, riqueza y poder, y como sin querer, se ha convertido en una mirada propia, desde su distancia, a eso que llamamos hoy el fluir de la conciencia.

Vila-Matas tira del hilo y recoge la anécdota de otro paseante muerto en la nieve, el abuelo de W.G. Sebald, que además se parecía físicamente mucho a Walser, como nos cuenta en *Anillos de Saturno*. Sebald matiza otra forma de desaparición, la denomina poética de la extinción, "Esto no es un lamento general, porque siempre ha existido la desaparición, pero nunca a este ritmo. Es aterrador mirar cuánto daño y extinción se ha causado en los últimos veinte años, y el proceso de aceleración parece imparable. Conviene que la literatura se haga cargo de esa consternación" (Vila-Matas, 2005:26)

Sebald se hace eco en *Anillos de Saturno* de la experiencia de la extinción que tuvo al examinar un cuaderno de bitácora de una patrulla marina fechado en 1914: "siempre que descifro una de estas notas me asombra que una estela ya hace tiempo extinguida en el aire o el agua pueda seguir siendo visible aquí, en el papel" (Sebald, 1998:70)

Traigo a colación esta digresión de Vila-Matas, Walser y Sebald, porque las poéticas de la desaparición y de la extinción me sirven de pasarelas para acercarme más a algo que está presente en la película *Stalker* de Tarkovski, la ruina, la decadencia de todo un sistema tecnológico, racional, la crisis de nuestras relaciones con ese mundo y la estupidez que supo-

ne mirar siempre para otro lado. Esta presente como en sordina, aunque por motivos de espacio dejemos para otra ocasión, los antecedentes del caminar como práctica artística. Podríamos situarlos desde el filosofar caminando de la Escuela Peripatética, *El hombre de la Multitud* de E. A. Poe, el extrañamiento del *Flâneur* de Baudelaire, el "*inspector de ventiscas y diluvios*" Henry David Thoreau con su *Arte de Caminar*, los paseos dadaístas, las deambulaciones surrealistas, las derivas situacionistas, etc. Pero lo que aquí buscamos quizás tenga más que ver con el viaje a través del recuerdo, de la memoria involuntaria y subjetiva de Benjamin, en *Crónicas de Berlín*, donde lo auténtico se encuentra en lo ínfimo y que lo conectaría con la memoria vital bergsoniana de Marcel Proust de *En busca del tiempo perdido*, o las perspectivas múltiples del montaje del Ulyses de James Joyce, donde las palabras, los aromas, los ruidos de las cosas insignificantes de la vida son capaces de operar transformaciones mucho más poderosas sobre la verdad de lo humano. Así el *Monument of Passaic* de Robert Smithson, se une a *Lo Infraordinario* de George Perec, a las descripciones múltiples de Italo Calvino en *Palomar o Si una noche de invierno un viajero*, a la música del azar que impregna toda la obra de Paul Auster, a la construcción de situaciones de la artista Sophie Calle y el viajero en el tiempo de *La jetée*, de Chris Marker que vuelve al pasado porque sabe que en el presente ella, su amada, está muerta.

"Esta vez él está cerca de ella, le habla. Ella le da la bienvenida sin sorpresa. Sin recuerdos, sin planes. El tiempo se reconstruye sin dolor a su alrededor. Sus únicos puntos de referencia son el sabor del momento que están viviendo y las marcas en las paredes " (La Jete. Chris Marker, 1962)

"Las leyendas nacen de la necesidad de descifrar lo indescifrable. Las memorias tienen que conformarse con su delirio, con su deriva. Un instante detenido se quemaría igual que una película delante del proyector. La locura protege, igual que la fiebre. (...) Pienso en un mundo donde cada memoria cree su propia leyenda... (Sans Soleil. Chris Marker. 1983)

Para Marker la memoria es la única forma de viajar en el tiempo, y las imágenes que captura en el mundo real las utiliza para desvelar los mecanismos de reconstrucción de la imagen mental y ese hilo me lleva de nuevo a Tarkovski a lentos movimientos de cámara, largos planos secuencia, ruidos de los objetos y la música de Edward Artemiev acompa-

ñando a los personajes en su periplo por la zona. A ese mundo artificial en descomposición de ruinas industriales y detritus contaminados donde lo único que prospera es la fuerza de lo vivo, los verdes húmedos de las altas hierbas, los musgos y el agua que todo lo empapa, que todo lo lava y lo vivifica. y esta gama de verdes húmedos me llevan a su vez, a la naturaleza translúcida apoderándose de la muerte en *Ofelia* (1851-1852) cuadro pintado por John Everett Millais (1829-1896).

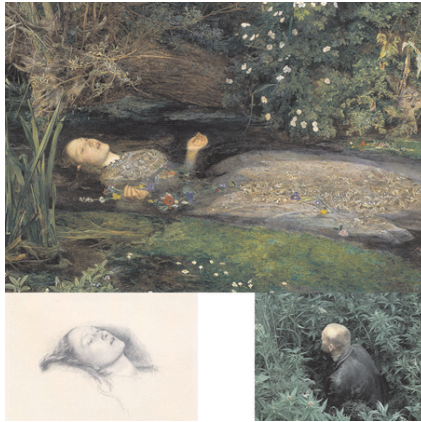


Figura 2. *Ofelia*, (1851-1852) John Everett Millais, detalle. Abajo estudio de cabeza de Elizabeth Siddal, fotograma de Stalker

Y no puedo olvidarme de la tragedia que hay detrás, profundamente enamorado de la modelo, Elizabeth (Lizzie) Siddal, musa de los pintores prerrafaelitas, casada sin embargo, con su mejor amigo Dante Gabriel Rosseti. Acuna la cuna vacía de su hija muerta y se suicida joven y bella, como si la imagen que todos vemos, fuera la premonitoria fijación de ese instante futuro no muy lejano, como una señal de la extinción de Sebald, o el anhelo de más transparencia, de más simplicidad en nuestras relaciones con el mundo.

Nos quedan, restos enigmáticos, relatos filmados, paisajes pintados, que vuelven a tender los vínculos perdidos con plantas y animales, con el aire y el agua y el pasar de los días.

Y de pasos, de tránsitos, de vínculos entre la vida y la muerte, una imagen se hace presente sin que pueda evitarlo, *El paso de la laguna Estigia*, de Joachim Patinir.



Figura 3. *El paso de la laguna Estigia*, (1520-1524) Joachim Patinir. Óleo sobre tabla. 64 cm × 103 cm

El Cuadro presenta un paisaje panorámico muy novedoso para la época llegando a representar la curvatura de la tierra, de una ejecución perfecta consigue excepcionales efectos cromáticos y atmosféricos. Dividido por una lámina de agua tensa, verde azulada, con Caronte el mensajero, como el Stalker, gobernando la barca que transporta las almas. Solo él sabe a que orilla las dirigirá, al paraíso en sublime *sfumato* de transparencias y veladuras azules con el palacio de cristal al fondo, o a la pesadilla oscura de la imaginería del Bosco.

Las imágenes contienen relatos que no son inocentes y eso lo sabe bien Tarkovski, cuando elige la Adoración de los Magos de Leonardo da Vinci para el inicio de su película *Sacrificio*.



Figura 4. Leonardo da Vinci (1481-82) Adoración de los Magos. Galería de los Oficios. Florencia. Oleo sobre tabla. 242,5 x 240 cm.

En el Cuadro inacabado, el árbol se va imponiendo sobre un paisaje de ruinas, guerras y devastación, múltiples planos se solapan detrás de la escena principal aludiendo a algo mucho más complejo, más visionario, que la mera temática de la adoración, suficiente para entender la grandeza de miras de un Leonardo joven, pero con gran madurez en la construcción de las imágenes, en su ir más allá del encargo aportando su propia tesis.



Figura 5. Tarkovski, Andrei. 1986. Sacrificio. Escena del árbol seco

Interesa la estructura usada por Tarkovski en *Sacrificio* sobre todo el comienzo: los créditos se suceden sobre el lienzo de *La adoración de los reyes magos*, de Leonardo. Soledad, melancolía, nostalgia, subrayada por ese monumento sonoro a la desolación: el Aria (Erbarme dich mein Gott) - St. Matthew Passion BWV 244, del gran maestro J.S. Bach.

Esto da paso a una secuencia de más de nueve minutos de duración. Alexander, el protagonista, ex actor y profesor de estética vive apartado con su familia en una isla escandinava. Es el día de su cumpleaños y le planta un árbol casi en la playa de la isla a su hijo de seis años de edad. El niño mudo le acompaña y Alexander le comienza a explicar por qué planta el frágil árbol contándole una historia, que versa sobre un monje:

"Había una vez, hace mucho tiempo... un viejo monje que vivía en un monasterio ortodoxo. Su nombre era Pamve. Y una vez plantó un árbol seco en la ladera de una montaña igual a éste. Luego le dijo a su joven pupilo, un monje llamado Ioann Kolv, que debería regar el árbol cada día hasta que éste reviviera.

—Pon unas piedras allí, por favor—

En fin, cada mañana temprano Ioann llenaba un cubo con agua y salía. Subía la montaña y regaba el árbol seco y en la noche cuando oscurecía volvía al monasterio. Hizo esto durante tres años. Y un buen día, subió a la montaña y ¡vio que el árbol entero estaba cubierto de flores!

Piensa lo que quieras, pero un método, un sistema, tiene sus virtudes. Sabes, a veces pienso, si cada día, exactamente a la misma hora, uno tuviera que realizar, el mismo y único acto, como un ritual, sin cambiar, sistemáticamente, cada día a la misma hora, el mundo podría cambiar".

Tarkovski sabe rodearse de lo excelente, toma los mejores ingredientes de aquí y de allá y los combina de nuevo. Sabe que a la excelencia solo se llega por la exigencia máxima, por el rigor, por la autocrítica extrema, y sus rodajes son temidos por la cantidad de repeticiones en las tomas, por el cuidado de los detalles más nimios, por la incansable energía que transmitía al equipo de rodaje hasta el punto de hacerles dudar de su cordura.

¿Cuál es la lógica de los elementos en un plano, en una escena?

¿Por qué asume tanta importancia lo que no es sólido, el fenómeno cambiante de la luz, el humo, la niebla, las nubes, la lluvia, la tormenta...? ¿Se puede ver el paso del tiempo? ¿Se puede tocar lo efímero? ¿Cómo los ruidos pueden ser también música?

Me viene a la memoria la escena de otro cuadro excelente, *La tempestad* (1508) de Giorgione, en el que, en un paisaje amenazado por una tormenta que se acerca, una mujer desnuda amamanta a un niño y un hombre ajeno a todo aparece a un lado de la escena. Una corriente de agua los separa, unas ruinas emergen de una naturaleza invasora en segundo plano, en un tercer plano —el centro del cuadro— el torrente se transforma en agua embalsada reflejando las nubes y la luz del cielo que cruza el cuadro de izquierda a derecha, un puente cruza la escena y establece frontera con el cuarto plano o fondo del cuadro, conformado por una ciudad y un frente de nubes oscuras amenazantes en las que descarga un rayo.

Este cuadro está considerado como la primera representación del paisaje moderno, Giorgione como Tarkovski, nos introduce en un paisaje por sí mismo, sin tema aparente, sin historia, el único acercamiento posible es el de la imaginación, el ensueño y el enigma. En el centro partien-



Figura 6. La tempestad (1508) de Barbarelli da Castelfranco, Giorgione. (1477-1510) Óleo sobre tela (82x73 cm).

do la escena en dos, el agua abre un hueco en la tierra creando luces y aires, en lucha con el verde del follaje al que alimenta y en competencia directa con las formaciones nubosas del fondo. Más importante que las figuras es la inconsistencia material y cromática del agua y de las nubes, lámina que recoge todas las gamas cromáticas adyacentes haciéndolas suyas, y el poder inestable de la tempestad que se cierne como la peste que mató al propio Giorgione dos años después.

Si en *Stalker*, el profesor y el escritor transitan por la zona, totalmente ajenos a ella, y sólo el *Stalker* mantiene una sensibilidad, un respeto ante los signos, con sumo cuidado de no caer en las trampas que la naturaleza amenazante les oculta, la mujer sentada mira al espectador directamente, desnuda, sin pudor, sobre la hierba, con un seto de arbustos enmarañados detrás y el agua al lado, recién bañada. ¿Dónde están los signos que nos permitan encontrar un significado? Es un elemento de catarsis, una anomalía, una disyunción, un montaje. Un lienzo blanco le cae por los hombros justo del lado que no ve el espectador y que sirve de apoyo al niño que amamanta con su pecho derecho. Baja justo la pierna izquierda para que se entrevea su sexo, como si estuviera en la intimidad de su habitación, después del baño, sola o ante la mirada privada de otras mujeres, un amante o quizás su esposo. Esa mujer no debería estar ahí. Todavía hoy nos parece que algo no encaja, como si necesitáramos cono-

cer la historia que hay detrás... César Aira, se refiere a algo parecido al comienzo de *Una novela china*:

Una historia, cualquiera, se desvanece, pero la vida que ha sido rozada por esa historia queda por toda la eternidad. El recuerdo se borra, pero queda otra cosa en su lugar. La tierra toma formas eternas, mientras que el agua se adapta a la fugacidad de todas las cosas, transcurriendo sobre ellas. No se pierde en los repliegues de la multiplicidad sino que toma de ellos una cualidad de infinito que la vuelve perfecta e inmodificable. En cuanto al aire, es un destino de las cosas y las vidas; cuando sólo el recuerdo se aferra a los giros de una hoja desprendida, el vacío que ha cavado en el aire intermedio entre los cielos delicadamente superpuestos y la tierra opaca resplandece de pronto, en una eternidad que imita la del silencio y oyen los que tienen el oído muy aguzado. Pero las vidas pasan, y con ellas todo lo demás: civilizaciones, imperios, y hasta la visión y la belleza de los paisajes en su ciclo acuarelado de estaciones. (Aira, 2005:3)

Y Benjamin nos recuerda que el carácter transitorio y la desaparición son la sustancia de la obra de arte:

nada es duradero, siempre se está en la encrucijada. (...) una sustancia poética que aparece y desaparece una suerte de relación empática entre la naturaleza y el hombre que sueña con y en ella.

Forma y contenido son lo mismo en la obra de arte: son sustancia... Sustancia es lo que ha sido puesto a prueba (Benjamin, 2010: 47).

La transparencia del agua y del aire y las historias que se desvanecen figuran en otro paisaje fantástico de Giorgione: *Tramonto*, (Ocaso) pintado un poco antes hacia 1505-1508. Como en *La Tempestad* (Figura 7).

los dos pequeños grupos de personajes también están separados por un lámina de agua. En un primer plano a la izquierda mana una fuente de aguas cristalinas, encima un grupo de árboles poderoso y oscuro. En el centro dos personajes, uno joven sentado y otro mayor examinando o curando algo en su pierna. Una zarza oscura los enmarca, un árbol joven, solitario y frágil pugna por crecer de ella. En el lateral derecho, en un tercer plano, un jinete alancea a un mínimo dragón en un marco de rocas



Figura 7. Tramonto, (Ocaso) 1505-1508 de Barbarelli da Castelfranco, Giorgione

amenazantes, al fondo unas casas y un paisaje azulado bajo unas nubes crepusculares, todo ello realizado con primoroso cromatismo en perspectiva aérea leonardiana. En contraluz contra el ocaso adquiere un protagonismo central el frágil árbol y vuelve a mi memoria la escena de Tarkovski en Sacrificio y de nuevo el árbol seco y la obra arriba citada de Aira en la que los diálogos de sus personajes deslizan una atmosfera de emoción y reflexión sobre la pintura de paisaje china, en concreto sobre el maestro Chen, que yo extendería a los problemas entrevistados en Giorgione, Patinir, Millais y Tarkovski,:

- Los estados de ánimo -dijo el señor Lu- son de quien los experimenta, efectivamente. Y con un estilo sucede lo mismo. Sólo que en ocasiones el estilo, como un dragón, se desliza sobre los estados de ánimo de la humanidad entera, como la luz sobre los objetos... (...)
- A mi juicio, lo que propone Chen con la ambigüedad de su destreza, es nuestra comprensión. Se supone que al fin de una larga o breve deliberación ante sus obras, deberíamos llegar a una comprensión: es real, o es un fraude. Pues bien, en un sentido u otro, nuestra conclusión será incomunicable, por cuanto la comprensión misma es incomunicable. Y no me refiero a una pedagogía... Lo incomunicable lo es para con uno mismo. De ahí que somos nosotros mismos los que no comprendemos nuestra comprensión. –Hizo una larga pausa–. La misión del artista es hacernos comprender eso al menos, y creo que Chen lo hace bien (Aira, 2005:11).

3. EL STALKER COMO ANOMALÍA

Tarkovski como ya hiciera en su anterior película *Solaris* (1972) basada en el texto homónimo de Stanislaw Lem, parte de un texto de ciencia ficción titulado "Picnic junto al camino" (1971) original de los hermanos Arkadi y Boris Strugaski. Invitados a hacer la adaptación cinematográfica, tuvieron la paciencia de reescribir el guion, adaptándolo a las propias necesidades de los decorados, de las acciones, de las actitudes de los actores y de las novedades y detalles que iba añadiendo Tarkovski cada día.

En el libro se hace referencia a un periodo posterior a la llegada de unos extraterrestres en algunas zonas poco habitadas de la tierra, dejando en las zonas de visita unas distorsiones o anomalías en forma de objetos peligrosos, de gran valor y un espacio dentro de esa "zona" en la que se hacen los sueños realidad.

El planteamiento no es nuevo, justo 3 años antes se estrenó *2001: Odisea en el espacio* (1968) de Stanley Kubrick, Basada a su vez en la obra *El Centinela*, (1948) de otro gran autor de ciencia ficción, Arthur C. Clarke. Como no tener presente esa gran distorsión: la Anomalía magnética de Tycho número 1, producida por un Monolito en la luna. Parece que como en la obra de Benjamin, en el relato surge una interrupción, algo que desestabiliza, que opera contra la lógica del sistema imperante. En la película *Stalker* el relato argumental conforma un discurso independiente del relato visual, la distorsión activa elevada a método de pensamiento. Susan Sontag lo expresaba así: "Una idea que suponga distorsión puede tener un empuje intelectual superior al de la verdad; puede servir mejor a las necesidades del espíritu, que varían. La verdad es equilibrio, pero quizá lo opuesto a la verdad, el desequilibrio, no sea mentira".

Volviendo al argumento del libro, los Stalkers se internan furtivamente en la Zona prohibida y vigilada por las autoridades militares, llevando consigo a gente que paga por llegar a la Zona y conseguir se cumplan sus deseos.

En la película el relato de ciencia ficción original, se transforma en una parábola del viaje, del descubrimiento interior. Tres personajes El Profesor, el Escritor y el propio Stalker inician un periplo de un día de duración hacia la Zona, en el que se ven enfrentados a sus propias conciencias y creencias.

Stalker habla sobre el conocer, el creer y el querer. Los personajes caminan y hablan, hablan sobre el papel del arte, de la ciencia, de la cul-

tura, duermen y sueñan. El acechador, el Stalker, es el único capaz de orientarse en ese territorio movedizo que es la Zona. El Profesor (científico) y al Escritor (intelectual) desde la seguridad de sus respectivos discursos homogéneos, son incapaces de someterse a una posible revelación, a pesar de las pruebas que han sufrido, y a pesar de que podría proporcionar al escritor fama y riqueza material y al científico un conocimiento total. Sin fe, no existe el objeto o fenómeno. El acechador, el merodeador, el furtivo, es un "simplón" que sólo sabe leer indicios, huellas, que toma decisiones intuitivas, que practica la prueba y el error, que no sabe dar explicaciones sobre el qué hace y el cómo lo hace, pero sabe que es necesario, que el encontrar sentido y armonía con la naturaleza fragmentaria es parte de la condición humana y eso es lo que le separa del mundo animal: ¿Por qué queréis destruir la fe?

La película se convierte en una alegoría de la búsqueda de la fe, de la creencia en sí.

¿Qué había en la habitación central? Nada sin creencias. "de la mirada cinematográfica de Tarkovski se desprendía una sola visión posible, la que se corresponde con un acto de fe... Los pobres y los enfermos, los niños y los locos -expresión todos ellos del hombre débil- fueron sus únicos héroes..." (Erice, 2003:8)

El Stalker convertido en un nuevo Caronte transportando sus turistas a través de la Zona, un guía que es capaz de orientarse por el reino de la ruina, los desechos y los muertos, con solo su instinto. El propio Tarkovski explica el papel del arte como instinto primordial que nos conecta con algo espiritual:

El arte refuerza lo mejor de lo que es capaz el hombre: la esperanza, la fe, el amor, la belleza, la devoción o lo que uno sueña y espera. Si alguien que no sabe nadar se lanza al agua, su cuerpo -no él mismo- comienza a hacer movimientos instintivos para no hundirse. También el arte es algo así como un cuerpo humano echado al agua: existe como un instinto, que no permitirá que la humanidad se hunda en el campo espiritual. En el artista se expresa el instinto interior de la humanidad.

Pero, ¿qué es el arte? ¿Lo bueno o lo malo? ¿Procede de Dios o del diablo? ¿De la fuerza del hombre o de su debilidad? ¿Es quizá una prenda de la comunidad humana y una imagen de armonía social? ¿Es ésa su función? Es algo así como una declaración de amor. Un reconocimiento de la propia depen-

dencia de otros hombres. Es una confesión. Un acto inconsciente, que refleja el verdadero sentido de la vida: el amor y el sacrificio (Tarkovski, 1991: 259-261)

Sobrepuestos y a veces independientes a los diálogos de los personajes, ricos conjuntos de imágenes rodadas en planos largos, proponen descripciones lentas, recreadas por travelling horizontales. El tiempo se colapsa en su propia duración, creando espacio para que la naturaleza y los objetos en ella vertidos, salgan al encuentro de la cámara como por accidente. El orden azaroso de los desechos y las ruinas conforman un mundo sorprendentemente rico de naturalezas muertas de la decrepitud, como si de haikus se trataran. "El haiku cultiva sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último. Es decir, una imagen es tanto más fiel a su destino cuanto menos se puede condensar en una fórmula conceptual, especulativa" (Tarkovski, 1991: 120-130)

¿Qué nos 'dice' un haiku, un poema? ¿Qué es lo que el poema comunica? Muy poco a quien lo entiende. Porque lo esencial en un poema no es la comunicación ni su mensaje, decía Benjamin y subrayaba el papel del artista como traductor, alguien que se mueve bien entre los desequilibrios y las ruinas. "Ningún poema existe en razón del lector, ni ningún cuadro por el espectador, ninguna sinfonía por su oyente" (Benjamin, 2010:9) (Figura 8).

La ruina siempre es visual, no hay ruinas sonoras, "Todo para la vista, nada para los oídos, un silencio de eternidad" escribía Baudelaire. La ruina es un punto de ignición, un lugar privilegiado donde todo se socava, ver es socavar, todo se socava cuando intentas verlo. El hombre, está más desnudo entre la ruina, sus palabras resuenan con mayor intensidad. La rememoración que dignifica la conciencia y la nueva demolición de lo recordado, estratos de ruinas sobre un vasto espacio de fragmentos. Tarko-



Figura 8. Tarkovski, Andrei. 1979. Stalker. Escena en las Dunas, perro negro y escritor

vski hace hablar al Escritor: "Son cosas imperceptibles. Basta con nombrarlas y su sentido desaparece. Se desvanece y se disuelve como una medusa al sol. Mi consciencia desea la victoria del vegetarianismo en todo el mundo. Mi subconsciencia anhela un pedazo de carne fresca."



Figura 9. Tarkovski, Andrei. 1979. Stalker. Escena Reactor

Para Tarkovski el cine también se hacía escribiendo, y sus notas, sus conversaciones y sus conferencias, le ayudaban a pensar en los problemas del cine durante las prolongadas pausas entre película y película. De echo, la expresión "esculpir en el tiempo" surgió de la reflexión sobre su quehacer artístico, de la necesidad de defender sus propias ideas frente a los ataques de sus colegas y la incomprensión del público ruso. El libro es una suerte de diario o comentarios del director al volver a visionar sus películas y el título refleja a la perfección su posición. El director de cine era como un escultor, que en lugar de arrancar trozos de materia a un pedazo de roca o de madera o de metal, arranca o corta o deshecha trozos de tiempo.

Que la escritura reconstruya la imagen visual y la imagen visual deconstruya el texto, decía W.G. Sebald. Hay una escena en la película en la Zona, antes de llegar a la casa donde está la habitación, donde el Stalker se hace un ovillo en un mínimo trozo de suelo rodeado de aguas estancadas, desaparece el color y vuelve el tono sepia del ensueño y de la dura realidad que habita fuera de la Zona. Un perro negro aparece, la voz de su mujer recita un fragmento del Apocalipsis, el perro se recuesta a su lado.

Al final sólo queda la lluvia, y la incapacidad para enfrentarse a la propia conciencia. El poder purificador del agua que todo lo diluye y lo limpia. Llueve en la antesala de la habitación, en la Zona.

"A menudo se me ha preguntado qué simboliza exactamente la zona y hay quien se ha lanzado a las más aventuradas hipótesis y sospechas. Preguntas y suposiciones de ese tipo siempre consiguen abocarme a la desesperación y a la cólera. En ninguna de mis películas se simboliza algo. La zona es sencillamente la zona. Es la vida que el hombre debe atravesar y en la que o sucumbe o aguanta. Y que resista depende tan sólo de la conciencia que tenga en su propio valor, de su capacidad de distinguir lo sustancial de lo accidental" (Tarkovski, 1991: 259-260).

Tarkovski termina *Stalker* con una escena donde la hija parálitica del stalker, desplaza los vasos de una mesa con la única fuerza concentrada de su mirada. Un acontecimiento extraordinario. Sólo la víctima mutante de la Zona, la niña inocente, es capaz de alterar la lógica que gobierna la naturaleza. Y Tarkovski termina su libro así: "aparte de la imagen artística, la humanidad no ha inventado nada de manera desinteresada. Y por eso quizá realmente consista el sentido de la existencia humana en la creación de obras de arte, en el acto artístico, ya que éste no posee una meta y es desinteresado..." (1991:261).



Figura 10. Tarkovski, Andrei. 1979. Stalker. Anatolly Solonitsyn y la hija de Stalker

4. CONCLUSIÓN

Son muchas las lecturas posibles de *Stalker*, tantas como espectadores. Como en la habitación de los deseos, vemos en ella lo que buscamos, sin tener plena conciencia de ello. El arte plantea solo preguntas indefinidas, imprecisas, y da como respuesta otras preguntas también indefinidas, a diferencia de la ciencia, que plantea preguntas claras y obtiene respuestas precisas. Si estamos en el mundo de las preguntas indefinidas, veamos la carrera de un artista, como metáfora de un viaje costoso y arriesgado y la zona como ese lugar en el que uno está solo, ante la habitación de los deseos y tiene que formular uno y enfrentarse a que el deseo

que se te concederá no es el que formules conscientemente, sino el deseo más recóndito de tu ser, ese deseo que te aterroriza hasta a ti mismo y que como el profesor y el escritor, no te atreverás a formular, porque no sabes si tienes siquiera alguna pregunta que hacer: ¿Para qué crear? ¿Cuál es la materia de la creación? ¿Qué es algo nuevo u original? ¿De que pasta estoy hecho? ¿Tengo conocimientos suficientes? ¿Son necesarios? ¿Tengo experiencia suficiente? ¿Es necesaria? ¿Creo en el arte? ¿Tengo suficiente fe para empezar una vida de renunciaciones y privaciones en pos de algo que ni sé nombrar?



Figura 11. HOKUSAI, Katsushika. c.1832 Travellers Caught in a Sudden breeze at Ejiri



Figura 12. WALL, Jeff. 1993. Study for 'A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)'

Y podríamos seguir y seguir detrás de estas palabras que se llevará el vendaval del tiempo, como la poética transitiva que subyace a las ingravidas hojas de Hokusai...

Referencias Bibliográficas

- AGUIRRE, Jesús. 1989. "Interrupciones sobre Walter Benjamin", en BENJAMIN, Walter. **Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia**. p.10 Taurus. Madrid (España).
- AIRA, César. 2005. **Una novela china**. Debolsillo, Buenos Aires (Argentina).
- BENJAMIN, Walter. 2007. "Pequeña historia de la fotografía" en Tiedemann, Rolf, ed.lit. **Obras. Libro II**, vol.1. p. 403. Abada Editores. Madrid (España).
- BENJAMIN, Walter. 2008. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en **Obras. Libro I**, Vol. 2. p. 77. Abada Editores. Madrid (España).
- BENJAMIN, Walter. 2010. "La tarea del traductor", en Rexroth, T. Ed. **Obras. Libro IV**, Vol.1. p. 9. Abada Editores. Madrid (España).
- BENJAMIN, Walter. 2010. "Calle de dirección única", en Rexroth, T. Ed. **Obras. Libro IV**, Vol.1. p. 78. Abada Editores. Madrid (España).
- BENJAMIN, Walter. 2015. Obra de los pasajes en Tiedemann, Rolf, ed.lit. **Obras. Libro V**, Vol. 2. Abada Editores. Madrid (España).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013. "Exponer a los sin nombre" en BARJA, J. y RENDUELES, C. (Ed.) **Mundo escrito 13 derivas desde Walter Benjamin**. pp. 20-21. Círculo de Bellas Artes. Madrid (España).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuentas?. Catálogo de la exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (España).
- GUASCH, Anna M. 200. **Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades**. Akal. Madrid (España).
- LLANO, Rafael. **Andréi Tarkovski: vida y obra / Rafael Llano; prólogo de Víctor Erice**. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Colección Documentos, nº 1 1, 2 volúmenes. Valencia, 2003.
- LE BRETON, David. 2011. **Elogio del caminar**. Siruela. Madrid (España).
- RENDUELES César y USEROS Ana. 2013. **ATLAS WALTER BENJAMIN. CONSTELACIONES**. Círculo de Bellas Artes. Madrid (España).
- SEBALD, Winfried.G. 1998. **Los anillos de Saturno**. Anagrama. Barcelona (España).
- SONTAG, Susan. 1984. **Contra la interpretación y otros ensayos**. Seix Barral. Barcelona (España).

- TARKOVSKI, Andrei. 1991. **Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine.** pp. 259-260. Ediciones Rialp, Madrid (España).
- TARKOVSKI, Andrei. 2011. **Martirologio. Diarios.** Sígueme, Salamanca (España).
- VILA-MATAS, Enrique. 2005. **Doctor Pasavento.** Anagrama. Barcelona (España).