

TEOLOGÍA Y VIDA

Teología y Vida

ISSN: 0049-3449

teologiyvidauc@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

Corro Pemjean, Pablo
"Stalker" y la búsqueda de la felicidad
Teología y Vida, vol. XLVII, núm. 2-3, 2006
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32220746002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

"Stalker" y la búsqueda de la felicidad

Pablo Corro Pemjean

Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile

Abstract

This article proposes using an aesthetic cinematic analysis of the film "Stalker" (Andrei Tarkovski), considering the theme, "the search for happiness", as an element of topical criticism or judgment. From the criticism of heterodox relations to the cinematic canon of science fiction that Tarkovski proposes, the aesthetic analysis identifies and decomposes a certain poetic of the elements in the film, symbolic and dramatic persistence that converts the fabulous plot space into a place of metamorphosis, of mixture and communion into an ontological space that, according to the essay, is defined by numerous symbolic allusions to movement and to universal affection.

Resumen

El artículo propone un análisis estético cinematográfico del filme "Stalker" (Andrei Tarkovski) considerando como elemento de juicio, tópico crítico o pie forzado, el tema de "la búsqueda de la felicidad". Desde la crítica a las heterodoxas relaciones al canon cinematográfico de la ciencia ficción que propone Tarkovski el análisis estético identifica y descompone una cierta poética de los elementos en el filme, persistencia simbólica y dramática que convierte el fabuloso espacio argumental en un lugar de metamorfosis, de mezcla y comunión, en un espacio ontológico que, según el ensayo, es definido por numerosas alusiones simbólicas al movimiento y a la simpatía universal.

En Stalker, Tarkovski compone un espacio de exploración ontológica, formalizado cinematográficamente mediante las paradojas entre el adentro y el afuera, el modelo dramático del laberinto, y una poética de integración de los cuatro elementos.

En su libro de ensayos *Esculpir en el tiempo* Tarkovski señala que "Stalker" (1) no es una película de ciencia ficción. Al parecer deplora el género porque a propósito eliminó en su película las numerosas naves que describía Stanislav Lem en la novela *Solaris*.

Pese a lo anterior, "Stalker" tiene numerosos elementos de la ciencia ficción: La Zona existe por intervención de un agente extraterrestre, un meteorito que se estrella en el lugar; el espacio clausurado, que puede realizar los más íntimos deseos es un motivo fantástico; el meteorito, las relaciones posibles con un accidente atómico, con los efectos de la radiación, y

la presencia dramática del científico, de los sistemas de vigilancia y cerco del lugar, la bomba nuclear que porta el profesor, asimilan el relato a ese canon narrativo.

Se podría calificar la película como de ciencia ficción a corto plazo. Se supone que los hechos ocurren en la contemporaneidad puesto que ni la tecnología ni el paisaje aparecen imaginariamente desaforados. El motivo desmedido es el de la herrumbre industrial, todo tiene aspecto ruinoso y de ruina moderna, más sucia y roñosa que las arcaicas. Podría tratarse de los efectos de un descalabro bélico.

Así como el salto en el tiempo es breve o nulo, los tópicos del género, los motivos de la verosimilitud específica del paradigma narrativo están asimilados de modo débil: hay un agente que altera el sistema de reglas de lo real pero no hay alienígenas; hay una aventura, una compañía de personajes que se asisten y resisten mutuamente en el viaje, pero no son héroes y no edifican nada; existe una puesta en riesgo del mundo, pero se trata del mundo espiritual de los personajes, del riesgo de sus motivaciones existenciales; hay exteriorizaciones físicas del potencial de inteligencias diferentes, pero son expresiones discretas de ese poder, por ejemplo, la telekinesis de una niña aplicada en un vaso sobre una mesa.

La figura de la proyección discreta, de la referencia disminuida de recursos de la ciencia ficción, revelan una intención contenida, desenvuelta de manera clara en la analogía entre La Zona y el encierro, que no es solo un encierro diegético, un mundo argumental abreviado, limitado, sino que también es una clausura cinematográfica, clausura espacial, restricción de movimientos, desarrollo de una estética particular construida en función de pocos elementos, de operaciones cinematográficas leves, que comento a continuación.

ESPACIO REGLAMENTARIO

En "Stalker" el espacio es convencionalmente asimilado como laberíntico y minado. La transfiguración poética de esta dimensión la identifica con un ámbito de juego, con un escenario teatral. Lo característico del cine en versión arcaica, de teatro filmado, es el plano general, los personajes centrados, la dominante de diálogo, el encuadre sostenido que hace sentir la distancia entre el observador y el drama. Esas formas están en "Stalker" y comparecen para identificar la libertad del espíritu con la virtualización de lo existente, con la resistencia al sentido y al juicio.

Sin embargo, encontramos una negación cinematográfica del mismo principio en el protagonismo de los primeros planos sobre diversas superficies, en el plano de detalle sobre cosas y rostros, en el deambular de la cámara. Esas operaciones no son propias del teatro y señalan la libertad del ojo-conciencia para comprender el mundo dinámicamente, para comprenderse a sí mismo en el mundo, a través de lo otro, con lo otros, y para realizar la existencia como cambio.

ESPACIO CERRADO Y LA DIALÉCTICA DEL ADENTRO Y EL AFUERA

La Zona es un espacio introvertido, concentrado, un umbral a otro sitio. Stalker, el protagonista, en el cuarto que representa el corazón de La Zona, dice de los hombres a quienes ha guiado hasta ahí: "están en el umbral, es el momento más importante de su vida". En este sentido, pero asumiendo una forma hostil, hay indicaciones acerca de que este espacio es un espacio antropófago que se traga a las tropas que lo invaden, que se come a

los exploradores. En algún momento uno de los aventureros compara el sitio con un molino de carne.

En el filme, el interior de este espacio segregado es colorido, multicolor; el afuera es monocromo, blanco y negro, más bien sepia, como un mundo cuya apariencia está oxidada. El color de La Zona es coherente con su condición de espacio utópico, ideal. Afuera el mundo es vigilado, parcelado. El interior es descubierto, paisaje natural, relativamente humanizado. Las ruinas son un vestigio de civilización, de cultura, un vestigio sometido, como todo en La Zona, al trabajo de la inundación, de la ciénaga de la herrumbre, a la mutación. El cambio es función de insignificancia.

La poética del primer plano, del plano de detalle visual, rostro, objeto sumergido, se ajusta al protagonismo del vestigio, la recursividad *off*, presencia en ausencia de la cosa, presencia acústica de algo distanciado sobre otra imagen, produce estructuralmente el deber de recomponer lo presente, de disponerse para lo posible. El pasar de la cámara sobre las cosas (plano secuencia, paneo, *travelling*) produce una ilación abierta, ambigua, contraria al montaje, un inventario fluido de formas opuesto al espíritu del inventario, más propiamente una continuidad orgánica establecida por los dinamismos del ojo, de la descomposición, del agua.

LO MANIFIESTO Y LO OMITIDO

Conviene considerar que el espacio cerrado siempre apareja un fuera de campo, un sitio más allá, real o irreal, que continúa y condiciona lo patente. En "Stalker" la restricción espacial de La Zona, y su condición de lugar de realización de los sueños, de realización de los deseos - por lo tanto lugar de autorreflexión, de meditación, de introspección, de virtualización de lo presente existe por referencia o remite a formas ausentes, a sitios apartados en el tiempo, en el espacio, situados en otra dimensión existencial.

Los personajes hablan de los antiguos visitantes de La Zona, de sus esquemas de movimiento y recorrido invisibles, de sus vidas afuera, de sus interiores, del olor a flores que hubo en cierto sitio, que persistió y desapareció, y las imágenes admiten como anuncios el aullido de un perro, el ruido de pájaros en la espesura, el sonido rítmico de trenes fuera de campo. La restricción espacial, el cuadro estrecho es una puesta en crisis de la disponibilidad para lo otro, para lo distanciado. Como espacio de abstracciones es un espacio ético, para ponerse en situación, para considerar la existencia de los otros, es un lugar donde se expresa si se tiene fe en algo o no, si hay esperanzas y capacidad de asombro.

Los personajes estando cerca, aventurando juntos, practican versiones negadoras del otro, sueñan que se tocan, que uno reposa sobre el otro, pero son sueños, sueños que suceden tirados en el piso, tendidos en pequeñas islas en sitios anegados. Los modos de conversar, de dialogar, de exponerse al otro a través de la revelación de la confesión, suelen presentarse mediante el recurso del campo/contracampo o del fuera de campo, el interlocutor, el que escucha está siempre fuera del cuadro, normalmente del lado de la cámara. Este no compartir el plano es una figuración visual de la no comunicación o un mecanismo para que el espectador, desde la distancia que comparte con el punto de vista, haga una esfuerzo para comprender al de enfrente. Muchas veces la cámara presenta a los personajes a la distancia, en plano general, y no es posible determinar con facilidad quién habla, aun cuando su voz esté próxima, en primer plano.

Siempre en el juego de la comunión y la distancia, de la diferencia y la identidad, el objetivo invita a entrar en el espacio, un espacio cuya arquitectura rodea al observador, puesto que la

voz activa sobre la imagen puede provenir de cualquier parte, incluso del contracampo, lado de la cámara.

A veces escuchamos en primer plano de audio el discurso de uno de los tres viajeros situados en plano general distante, en esos casos no sabemos quién habla, podría ser cualquiera. Se afirma con ello que pese a sus singularidades pueden parecerse. El objetivo exige establecer una relación conjetal, interpretativa entre el discurso y el carácter de los sujetos, asignándole a la palabra un papel revelador. La voz *en off* es un refuerzo del tema de la desaparición en *La Zona*, se desaparece del mundo externo, el de los integrados, el de la ciudad, el de los normales. Al entrar en *La Zona*, hay que desaparecer para que se cumplan los deseos, pero en *La Zona* también se puede desaparecer definitivamente, en el molino de carne, en los pasadizos, en los pastizales.

EL MOVIMIENTO

Tarkovski propone un avance como en juego de tablero. El movimiento directo, de minimización de recursos y maximización de utilidades, está proscrito. La dirección y las pausas las determina una especie de proyectil que hace las veces de avanzada del explorador: cordel de tejido ligero, de gasa o algodón con una tuerca amarrada en un extremo. Las materialidades del artefacto y sus funciones sugieren disposiciones existenciales para el lugar: la gasa, el elemento leve de orientación y freno del vuelo; la tuerca, el elemento sólido y grave de retorno al suelo, ancla, plomo. En conjunto representan la polaridad entre la disposición de espíritu de *Stalker*, su levedad, su ligereza (2), en oposición al empirismo, a la intención focal, posesiva, que practican los señores de la verdad, del saber sistemático, los intelectuales, el científico y el escritor.

Stalker establece el principio de avance circular, moroso, que define la vivencia intensiva del espacio restringido a modo de compensación de la estrechez. En otros cines el espacio clausurado se supera, introvierte y define como espacio cualitativo mediante los espejos. El movimiento circular mantiene con el espacio reflejado el carácter de espacio de juicio a la identidad, espacio-conciencia. Las vueltas, las circunvoluciones, que visualmente se replican mediante *travellings* circulares o panorámicas suaves, o a través del recurso del plano-contraplano, que pone al interlocutor del lado del espectador o que hace al personaje mirarse en el espectador como en un espejo y viceversa, conducen al corazón de *La Zona*, al cuarto donde se cumplen los deseos más íntimos aquellos deseos imprevisibles, que no se identifican con lo que programa la voluntad, los anhelos de un yo recóndito a la vez que conducen al corazón del explorador.

A propósito, recordamos el laberinto de la catedral de Chartres, la figura compuesta en las lozas de la nave central y que ha sido interpretada como una formalización arquitectónica del intrincado viaje interior del espíritu (3).

El escritor confunde la digresión, la expresión tentativa del guía con la simple debilidad, torpeza o miedo: "yo sé que esos versos y esas andaduras en círculos son una manera de pedir disculpas. Tuvo una infancia difícil" (4). Sobre la ralentización del movimiento, el dinamismo entrabado que establece el protagonista, no tiene el sentido de mortificación, el escritor confunde las cosas y hace una parodia de la corona de espinas.

Sobre el modo de comprender los rigorismos que señala el avance entrabado, estos podrían ser entendidos como autoflagelaciones, hay motivos suficientes en el personaje del guía, de *Stalker*. La rabia y la culpa por la enfermedad de la hija, la tensión del deber filial, querer la familia y alejarse de ella, exponerla al escarnio y añorarla. Su mujer les habla a los viajeros

en posición de fuera de campo: "si en nuestra vida no hubiera pesares tampoco habría felicidad. Es mejor una felicidad amarga que una vida gris y aburrida".

Pero el rigorismo de la lentitud, del habitar el suelo mismo, de exponerse al frío, a la humedad, de exponerse en la aventura no es una estrategia para intensificar el valor de la estabilidad o para dimensionar el bien desde el déficit. La lentitud y la exposición a la intemperie, a la inclemencia, sirven para resistir las determinaciones de la finalidad, del activismo, de la forma, de la identidad. Los sueños en el suelo demoran el destino, traban la secuencialidad activo-reactiva, enfrentan la atención a la minucia, a la espera, a la acción menuda, a la inacción. Puesto que en Stalker la acción se encuentra tan notoriamente atrofiada, y con ella, el espíritu de edificación, de progreso, el heroísmo, que se identifica con la actividad, que el filme podría representar un antirrelato de aventuras, una antipelícula de ciencia ficción.

El argumento de la película podría definirse como un argumento de intervalos, considerando la persistencia del motivo del reposo, de la pausa, y que el descanso pareciera ser la actividad preferente del registro. La Zona misma adopta la forma de un espacio interválico, compuesto de vacíos, como las zonas de bruma de las acuarelas orientales, donde el espectador tiene espacio para completar, para participar.

En el filme la acción de reposo abre a otros sitios, propicia el ingreso al sueño, expone la memoria, el anhelo, los miedos. El tiempo sostenido y el espacio persistente, cerrado de la pausa, islate en terreno anegado, favorece el desdibujamiento de los límites existenciales, de los niveles experienciales. Como espacio ético, La Zona es un sitio de virtualizaciones, ahí lo presente es relativo a lo ausente, lo invisible toma forma en lo visible.

El desdibujamiento de los planos de la experiencia va correspondido cinematográficamente a través de transiciones fluidas no codificadas convencionalmente de un plano a otro, realidad-sueño, vigilia-sueño, hay codificaciones cromáticas pero no son estables; abunda la cámara semisubjetiva, especie de "cogito filmico" en opinión de Pasolini y Deleuze (5), se expresa en el punto de vista que sigue el objeto, subordinado a él, luego que actúa como plano objetivo, y que de pronto renuncia al protagonismo de la acción y se desvía y expresa una voluntad no identificada con el deber de la información secuencial. A veces el objetivo empieza a moverse semejando la mirada, la atención del personaje, y luego vuelve sin cortes a él, instalando sobre la imagen la incertidumbre de su persona. Quién mira, hay alguien más, hay otros, que miran con nosotros, todos se confunde ahí dentro, se funden.

Sobre el motivo de los personajes reposando en el suelo, dentro y fuera de La Zona, por ejemplo, cuando Stalker de vuelta, tendido en el piso, dice a su mujer que solo Dios sabe lo cansado que está, podría expresar cierta ansia de disolución, de fusión con la tierra, de desvanecimiento forma leve de la "pulsión de muerte", de anonadamiento en lo otro, agua, barro, pasto, fuego (6).

EL AGUA Y LA MEZCLA

En este medio la única regla, regla compleja, que aparece correspondida por el entorno físico es la de la mezcla, de la mutabilidad de todo, de la simpatía universal. El elemento que administra el cambio y que disuelve las formas, que lava, decae y refunda, es el agua. El agua todo lo invade, como lluvia, cascada, ciénaga, están todas las expresiones del agua en su relación con otros elementos, todos los momentos entre lo sólido y lo líquido, y aun lo aéreo. Nada es estable y según el ángulo y el tiempo de observación, todas las materias parecen engañosas, un campo de tierra labrada, con polvo arremolinado encima, parece

ondular por efecto de las irregularidades del lente, pero en verdad es una ciénaga agitada, con una superficie móvil y polvorienta, cáscara de barro. El agua inutiliza las cosas y las confina al estatuto de formas, de motivos plásticos. Los paneos sobre las aguas bajas, sobre los fondos poblados de jeringas, monedas, armas, pernos, cordeles y fotos, exponen el bello o repulsivo trabajo de la herrumbre; pero el agua, en ocasiones cristalina, hace las veces de cristal de vitrina, vidrio de relicario, pantalla, lámina de exhibición y clausura de los objetos sumergidos. El agua les lava la utilidad, les saca el mundo a las cosas, las sacrifica, las restituye gratuitas a la atención.

El agua es el elemento poético preferente de Tarkovski y la administra como recurso de mediación e higiene espiritual, como forma bautismal o de sacrificio. Para estos efectos se conjugan el agua con el fuego en "Solaris" y "El Sacrificio"; en "El Espejo" hay fluidas aguas bautismales y un impresionante pantano, en aquel fragmento documental rodado durante la Segunda Guerra Mundial en donde unos soldados rusos marchan victoriosos pero exhaustos sobre un pantano. En "La infancia de Iván" el agua es regularmente ciénaga; en "Nostalgia" hay baños termales y en "Solaris" hay un planeta de agua que es un océano que piensa.

El agua figurando el sacrificio, el ansia de limpieza y comunión nos remite a Georges Bataille quien, en su *Teoría de la religión* (7), plantea que el sacrificio no anonada a la prenda, a la víctima, sino que solo aniquila lo que hay de cosa en ella, es decir, le saca el mundo, y la restituye en su estado original a la trascendencia, libre de mundo.

Gilles Deleuze en su libro de filosofía del cine, *La imagen tiempo* (8), habla de las aguas de Tarkovski, de la acción de las aguas: "el lavado de Tarkovski, las lluvias que acompañan cada filme, tan intensas como en Antonioni o Kurosawa, pero con otras funciones, no dejan de suscitar la pregunta: ¿qué zarza ardiente, qué fuego, qué alma, qué esponja enjuagará a esta tierra?", y agrega que ciertos cineastas soviéticos conservaron la afición por las materias pesadas, las naturalezas muertas densas que, justamente, el relato de acción occidental, el relato hollywoodense, eliminaba. El filósofo sostiene que ese tipo de imagen, de carácter mental, "encierra esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu".

Para terminar y remitirnos al tema que asumimos como pie forzado interpretativo o como referente crítico, la búsqueda de la felicidad, pensamos que los que entran en La Zona lo hacen con ese propósito.

En el relato los personajes tienen que imaginar el rostro de alguien feliz, pero ninguno de los tres viajeros lo ha visto porque sucede provisoria y fugazmente en la intimidad del cuarto que es el corazón de La Zona. Como todo en "Stalker", la felicidad se expresa en ausencia, a la distancia, fuera de campo, resistiendo la forma nítida y el significado preciso.

El profesor y el escritor frustrados, contemplan de lejos como nosotros mismos, parcialmente, en plano cortado o a la distancia del plano general y con un fondo sucio, industrial, contaminado la felicidad del guía, de la mujer que lo recibe, de la hija, la "monita", que carga el padre sobre los hombros.

Si Tarkovski apunta finalmente al amor, el amor sería, cinematográficamente, en "Stalker" y, eventualmente, en su filmografía completa, un principio de mezcla, de síntesis, un movimiento de fusión, luego, en parte una disolución de sí mismo, la subsistencia de uno en lo otro y del otro en uno.

NOTAS

- (1) "Stalker". Andrei Tarkovski. Rusia, Mosfilm, 1979, 163 min.
- (2) Recordemos que censuran su simpleza, que su mujer dice que es un poco "lelo", y él mismo o Tarkovski, en relación con esos supuestos defectos, sentencia: "la debilidad es fuerte, la dureza y la fuerza son satélites de la muerte".
- (3) Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo*, habla de la catedral de Chartres, opone la humildad de su arquitecto, anónimo, a la infatuación del artista-autor actual.
- (4) La expresión, en ocasiones poética, del guía, que lo distingue de la palabrería del escritor y del lenguaje técnico, conjetural del científico, figura el habla poética que identifica Heidegger en *Ser y Tiempo*, modalidad del lenguaje que cuando interroga la cosa interroga al ser mismo.
- (5) Pasolini asocia la cámara semisubjetiva a la "narración libre indirecta" en su conferencia Cine de poesía presentada en el Festival de Pesaro, 1965, ponencia incorporada al libro *Cine de poesía contra cine de prosa, Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer*. Barcelona: Anagrama, 1970. Deleuze se refiere a la misma estructura, y a propósito de Pasolini, en *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós, 1996.
- (6) Tarkovski propone una poética dinámica, propiamente cinematográfica, de los cuatro elementos, cifrada en aquel paneo cenital, ejecutado desde arriba, desde los 180°. En el continuo de registro aparecen el fuego y el aire integrados en unas brasas incandescentes, agitadas, unas baldosas cubiertas de barro, de cieno y agua.
- (7) *Teoría de la religión*, Georges Bataille. Barcelona, Taurus, 1999.
- (8) *La imagen tiempo*, Gilles Deleuze. Barcelona, Paidós, 1994.