

STALKER

ANTONIO MENGES

DE ANDREI TARKOVSKI

3.^a
EDICIÓN

ANTONIO MENGS

STALKER, de ANDREI
TARKOVSKI

La metáfora del camino

Tercera edición

EDICIONES RIALP

MADRID

© 2004 *by* ANTONIO MENGES
© 2016 de la presente edición *by* Ediciones Rialp, S. A.,
Manuel Uribe 13-15, 28033 Madrid
(www.rialp.com)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Realización ePub: produccioneditorial.com

ISBN (versión impresa): 978-84-321-5293-1

ISBN (versión digital): 978-84-321-5294-8

fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.

...
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate'

DANTE, Inferno III

ÍNDICE

PORTADA

PORTADA INTERIOR

CRÉDITOS

DEDICATORIA

INTRODUCCIÓN

I

MUNDO Y ALMA

LA HABITACIÓN COMO FORMA DE TRÁNSITO

LA CAÍDA DEL NOMBRE

El Stalker: la vocación

El Escritor: la creación

El Profesor: la técnica

Función y filiación

TRASGRESIÓN Y PARTICIPACIÓN

LA VOZ DEL AGUA

HACER CAMINO: UN EXTRAORDINARIO MILAGRO

II

LAS CONVULSIONES DE LA CREATIVIDAD

LA MÚSICA DE LA ESPERANZA

LA VISIÓN DEL STALKER

EL VAGAR PERDIDO

LA LLUVIA, EL SILENCIO

HISTORIA DE LA CRISIS

EL MAYOR PODER: LA FE

EPÍLOGO:EL ÁRBOL DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS

APÉNDICE: CITAS Y POEMAS

NOTAS

AGRADECIMIENTOS

AUTOR

INTRODUCCIÓN

No resulta fácil transitar los caminos de Andrei Tarkovski. Fascinados por el magnetismo de sus imágenes, nos mueve a renovar su andadura un deseo cuya pasión salva el olvido: hacer nuestro aquel aroma a savia, a temblor de *verdad* que intuimos vagamente en las primeras incursiones. Y al sentir de nuevo la caricia de la niebla en los ojos, y en los labios el sutil frescor del agua, tenemos la impresión de estar dejando huir una vez más su misterio, de que las imperfecciones de nuestra atención son demasiado numerosas o demasiado evidentes, de que en definitiva, hay allí algo que resiste el análisis. Por extraña paradoja, en sus films se vislumbra con nitidez y profunda emoción, como en ningún otro lugar, una luz que interpela los más recónditos anhelos del ser humano: el cine engendra sueños que la razón no entiende, no hay traducción posible.

Hablar acerca de *Stalker*, aproximar en palabras los sueños de un espectador emocionado no es, por tanto, precisa taxonomía ni ejercicio de estilo. A decir verdad, cuanto más de cerca se observa el film más lejos parece, más lleno de bruma, más indiscernibles nuestros puntos de referencia. Avanzamos sin luz —por exceso de luz— a lo largo de una ruta de presentimiento, el corazón en la mano; y haciendo acopio de valor, acechamos pacientes su secreto escondido. Mas la esperanza de hallar algún indicio fiable que atestigüe su presencia, un asidero provisional en el que

fundar nuestras expectativas, difícilmente alivia esa obstinada incertidumbre.

Cuando nos embarcamos en la aventura de reflejar ciertas impresiones y hacer un borrador de lo que tal vez sí fuera posible decir, nos vimos involucrados en ese extraño proceso por el que la *materia* llega a apropiarse del alma del alumno y lo introduce en las vicisitudes de su experiencia: *Stalker* asumió la guía de la palabra tanto como la de la cotidianeidad, cambió nuestra intención y le dio forma buscando en todas partes su réplica, su sentido. Entrábamos, sin sospecharlo apenas, en una *zona peligrosa*: mucho de lo que habíamos creído entender se desvanecería al observar atentamente; por el contrario, pequeños detalles desvelaban a cada paso mundos sin orillas. A mitad de camino circunstancias inusuales provocaron el aplazamiento provisional del trabajo y en cierto modo la reconsideración posterior de cuanto habíamos adelantado hasta entonces. Fue preciso reconocer, por último, nuestro yerro fundamental: no hacíamos más que dar rodeos en torno a los secretos que el arte guarda para sí.

«Los versos y los rodeos son sólo una cosa: una forma especial de pedir perdón», se dice en *Stalker*. Las líneas que siguen quieren ser, a la vez, una forma de dar las gracias al artista ruso y de pedir perdón por tanto rodeo, convencidos de no haber rozado siquiera el umbral de sus más hondas intuiciones.

Desearíamos a modo de introducción compartir la experiencia común que está en la base de esta aventura, de este interminable excurso en el que nuestros papeles se intercambian —lector y escritor, actor y espectador: personajes, *personae*—. Para ello, nada más apropiado que escuchar a Tarkovski en una entrevista que concediera a los polacos Jerzy Illg y Leonard Neuger, meses antes de que se hiciera pública la enfermedad que extinguiría su voz:

«Si hablamos acerca del viaje, incluso metafóricamente, uno ha de decir que, en efecto, no es importante el lugar a donde se llega, lo que es importante es embarcarse en un viaje.»

[JI] En *Stalker*, por ejemplo...

Siempre, bajo toda circunstancia. ¿Y en Stalker? Quizás, no lo se. Pero quería decir algo más —que lo que es importante no es lo que uno consigue después de todo, sino que en primer lugar se introdujo en el camino para su cumplimiento.

¿Por qué carece de importancia a dónde se llega? Porque el camino es infinito. Y el viaje no tiene fin. Por ello, carece en absoluto de relevancia si te encuentras cerca del comienzo o ya cerca del final —tienes ante ti un viaje que nunca termina. Y si aún no hollaste el camino —lo más importante es hacerlo. Aquí reside el problema. Por eso, lo que es importante para mí no es tanto el camino sino el momento en que un hombre entra en él, entra en un camino.»[\[1\]](#)

I

MUNDO Y ALMA

Sólo es real la niebla

Octavio Paz

Desde las épocas más lejanas, la literatura ha testimoniado el interés particular del camino como metáfora de la vida, desplegando en su transcurso las vicisitudes de nuestra formación, esperanzas, anhelos e infortunios. El retorno de Ulises a su patria, la búsqueda del Grial, los *Años de Aprendizaje de Wilhelm Meister* son ejemplos ilustres y confirman su renovada vitalidad a lo largo del tiempo. Dante viajó por un camino vertical, hablando del mundo y del alma; Cervantes llevó a Don Quijote por las sendas de la enajenación y continuó hablando de mundo y alma. En el pasado siglo, Machado lo vertió en fórmulas magistrales (*Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar*)^[2] y las grandes obras de ficción moderna (los Libros de Terramar, El Señor de los Anillos) lo buscaron con ahínco en el torbellino de la imaginación, una para desvelar los entresijos de la espiritualidad, la otra el desarrollo de la voz de la conciencia y sus áreas de poder. El hombre es un ser en tránsito y como tal se observa, canta su *transitoriedad*: el viaje en el cual se realiza el camino es casi siempre una experiencia de contemplación, que independientemente del ritmo a que se adecua tiene lugar en un tiempo expectante, ávido por conocer mejor a qué llamamos mundo, qué entendimiento podemos alcanzar del alma.

La metáfora constituye parte del acervo común y también la pintura o la canción la recogen con particular interés. Se comprende sin reparo que a la historia de la cinematografía, tan reciente, se incorporaran muy pronto sus motivos y que las posibilidades de tratamiento ofrecidas por el novedoso ingenio dieran un impulso inédito a su recreación. Tal vez no por casualidad, una de las exhibiciones que realizaron los hermanos Lumière mostraba imágenes de un tren que parecía avanzar de forma irremisible hacia los espectadores (*Arrivée d'un train a la Ciotat, 1895*), lo cual, según los testimonios de la época, indujo cierta confusión entre el público allí presente. [3] Sin menoscabo del uso que se hace de ella dentro de las diversas tendencias y estilos, vale señalar por lo específico el conocido término *Road Movie* (literalmente *película de carretera*, aquella en que la carretera tiene un protagonismo relevante), que identifica un modo concreto de entender y hacer camino en la mentalidad norteamericana. Una variante de género, extendida con posterioridad a otros ámbitos: continuamos interesados en el alma y el mundo.

Stalker, el film de Andrei Tarkovski, representa a nuestro modo de ver una minuciosa y superabundante exaltación de la metáfora. Sobre un principio de máxima sencillez expositiva y una notable economía de medios, haciendo uso de la estructura de tiempo lineal, clásica (planteamiento-nudo-desenlace) y de un *tempo* que trata de reproducir el de la realidad tal como la vivenciamos[4], logra una peculiar resonancia a lo largo de sus dos horas largas de duración, constituyendo una inolvidable experiencia de meditación y catarsis.

El argumento es simple: tres extraños se dan cita en una taberna de arrabal y emprenden una excursión a lugares prohibidos, en el campo. Lo que allí perciben les cambia; a su regreso, de nuevo en la taberna, ya no son los mismos.

La andadura tiene su referente de continuidad en dos caminos que la película no muestra y a los que se halla estrechamente vinculada, de modo que por su mediación la importancia de ambos se deja sentir con mayor interés. El que conduce hasta los títulos de crédito, el camino de *antes*, ha traído la civilización al punto de la actualidad; el que la sucede es un futuro esperanzado que da comienzo cuando los espectadores abandonamos la sala de proyección, y obtiene credibilidad de la fe depositada por Tarkovski en las posibilidades del arte para conmovernos.

La acción del film transcurre a lo largo de un día, desde que el protagonista se levanta hasta que retorna al lecho agotado, si bien se desarrolla por entero en una interminable *noche oscura* próxima a la *noche blanca* de la región boreal: en cierto sentido, como veremos, el film está lleno de niebla.^[5]

Al tratar de incursionar en la poética de esa niebla, acercarnos la presencia de sus omisiones, examinar el eco de sus voces y silencios y buscar su núcleo de intensidad, nos damos de lleno con las circunstancias que rodearon la filmación y los contratiempos a los que el director se vio obligado a hacer frente. En busca del escenario adecuado, el equipo recaló en los alrededores de Tallin, Estonia. El decorador Abdusalamov lo relata así: «Por la mañana nos fuimos a cuarenta kilómetros de Tallin. Lo que vimos allí fue una vieja planta eléctrica derruida, un río contaminado de desperdicios químicos. Tanques cubiertos con manchas verde-rojizas de herrumbre y pedazos de metal esparcidos por todo el lugar, la mayor parte procedentes de aviones. [...] La película mostraba a la técnica como víctima, pero ni una gota de lo humano. Todo mi trabajo se redujo a remover lo superficial, lo que resultó ser mucho.»

Andrei, amante de la tierra, de la vegetación, del agua y sumamente escrupuloso —«él no aceptaba ningún compromiso; si el decorado o la interpretación no eran de

su gusto, todo iba al basurero»—, se ocupa con minucia de los detalles: «Recuerdo verle pulverizando las hojas de los arbustos del paisaje con bronce. Hacía esto con la afanosidad de un niño. El cámara permanecía ocioso, yo permanecía ocioso y los actores estaban parados.»[6]

Las cosas marchaban razonablemente bien cuando, avanzado el rodaje, sucedió lo imprevisto y la empresa, complicada de por sí dado su alto grado de improvisación y planificación sobre la marcha, se situó al borde del fracaso. La historia es conocida: «hasta aquel trágico Julio», relata Arkadi Strugatski, co-guionista de la película junto a su hermano Boris, «Andrei no había visto nada en absoluto de cuanto había rodado. La película estaba esperando su turno para ser revelada en los Estudios Mosfilm. Recuerdo que yo estaba sorprendido e incluso atemorizado: me parecía que Andrei estaba trabajando en la oscuridad y que esto acabaría inevitablemente con problemas. Y así ocurrió, sólo que éstos provinieron del lugar más inesperado.

Cuando estaba siendo revelado el negativo, falló la máquina y la mayor parte de película se estropeó. [...] Como escritor, comprendía su estado de ánimo muy bien: era el mismo (si no peor) que el de un escritor que pierde el único original de su nuevo trabajo, sin ninguna copia a la que recurrir. Pero las circunstancias eran incluso peores. La mitad del material que se le había adjudicado a Andrei se había perdido completamente y, además, dos terceras partes del dinero. El Comité de Estado para la Cinematografía, cortés pero firmemente, rehusó compensar las pérdidas. Se le sugirió que considerara el material estropeado como correctamente revelado y continuara con el rodaje de la película; cuando Andrei rechazó inmediatamente la oferta, se insinuó que todas las pérdidas serían generosamente olvidadas como resultado de un fracaso creativo con la condición de que se olvidara del proyecto y comenzara a trabajar en otra película completamente diferente.

Estos fueron en realidad días horrorosos.»

Con habilidad e inteligencia, Tarkovski logró salir al paso de la situación redimensionando el proyecto en dos partes, para la segunda de las cuales las autoridades accedieron a extender el presupuesto, y empleando en la primera el material que se había podido salvar. La financiación para una segunda parte no cubría los gastos y todo el mundo se vio obligado a realizar verdaderos milagros acelerando los plazos de tiempo, ajustándose como fuera a unas condiciones desfavorables. A modo de anécdota ilustrativa, cuenta Rashid Safiullin cómo, dado que no era posible comprar los metros de alambrada necesarios para la escena del puesto de guardia, hubo de ser sustituida por otro material que, ante la cámara, cumpliera la misma función. Este arreglo, que al echar por tierra toda la planificación anterior suponía a priori complicar más las cosas, representaba a la larga una ventaja. «En aquel momento» continúa Strugatski «yo sentía intuitivamente lo que para Andrei, como profesional experimentado, era obvio: sus intenciones, cambiadas y enriquecidas durante el proceso de trabajo, quedaban excesivamente restringidas en una película de tan sólo una parte».[7]

Desde el instante en que se paralizan los trabajos, *Stalker* pasa a convertirse en una incógnita para todo el equipo. Nadie sabe si esa película que Tarkovski ha esperado poder hacer durante años quedará en mera tentativa, hermosa pero frustrada, yendo a parar al limbo de los proyectos inconclusos. El tiempo corre aparentemente en contra y se hace interminable. Cuando todo se pone de nuevo en marcha, es necesario buscar relevo al director artístico y al director de fotografía. Y la película es ya otra: Andrei le pide a Arkadi que se reúna con su hermano y reelaboren lo escrito.

No era la primera vez. Las vicisitudes del guión acompañan a las del rodaje, el camino hacia su altura