

Cine

STALKER

EL QUE
SE ACERCA A
ESCONDIDAS

Por Daniel González Dueñas

Sumergirse en la propia obra con una desnudez total y comprenderla como vía de conocimiento (y no como máscara autocomplaciente), define la obra entera de un hombre cuya vocación no pudo sino desembocar en ese territorio artístico eminentemente visual, el cine. Una mirada que busque los resortes en la obra fílmica de Andrei Tarkovsky acaso encuentre buen sendero usando como espejo la dolorosa mecánica que en el siglo XIX viviera otro hombre con una entrega y una lucidez idénticas.

En 1835 aparecen en Francia, bajo el título general de *Le Livre Mystique*, varios relatos que Honoré de Balzac (1799-1850) ha escrito en plena madurez de su oficio. Dos de ellos, *Louis Lambert* y *Seraphita*, son para Henry Miller los textos capitales de una obra tan vasta como inexplorada (esto por aquello), en los que el autor francés se desnuda de modo excepcional dejando al descubierto las entretelas de su profundo conflicto interno. En el primero de estos relatos y a partir de un contexto autobiográfico, Balzac delinea la figura de Louis Lambert, un imaginario compañero de la adolescencia, el amigo que nunca tuvo y que tanto necesitó en el funesto Collège de Vendôme. Su vida ahí, escribe Miller, "fue una pesadilla. Reservado, callado, hipersensible, precoz, incomprendido por maestros y alumnos por igual, se hizo indiferente al mundo que lo rodeaba y se vio obligado a encerrarse en sí mismo, a comunicarse con los ángeles. Esa sensación de soledad aumentó con los años, a pesar de la fama y el renombre que alcanzó pronto en su carrera". Por su parte, *Seraphita* prolonga ese mismo conflicto, el del yo

angélico enfrentado con el mundo; sin embargo, en este relato hay un cambio: el andrógino personaje central ha de triunfar en ese enfrentamiento, a diferencia de Lambert (que cae en la locura) y de Balzac (que se consume antes de emprender el camino que había vislumbrado).

El tiempo borra las fronteras: hoy el propio Balzac es un personaje, una hipótesis, una vía tan real como lo son Lambert y Seraphita. Debemos a Henry Miller —que no será ajeno a ese destino de los grandes— la develación del candente eje que atraviesa el juego de espejos Balzac-Lambert-Seraphita (línea que podría prolongarse descubriendo ciertas simetrías que vencen al tiempo). En un memorable ensayo, "Balzac y su doble" (incluido en *La sabiduría del corazón*, 1941), Miller comienza con un violento ajuste de cuentas: resulta absurdo concebir al genio como magnitud cerrada, hecho consumado, meta conseguida. Para el autor de *Tópico de Capricornio* es indispensable una concepción móvil del genio: se trata de un estadio elevado pero no último, es el siguiente paso de un movimiento incesante, de la espiral que asciende sin fin. Miller descalifica los primeros cuarenta volúmenes escritos por Balzac antes de cumplir los treinta años: ellos serían el asomo del genio "inamovible" —dando la razón a las definiciones ortodoxas— si no estuvieran *Louis Lambert* y *Seraphita* para erigirse en espejo, en definitivo punto de referencia. (La obra entera cambia su polaridad por el mero hecho de contener dos ocultos catalizadores.) Ambos textos contienen al verdadero Balzac y por tanto al germen de su genio: éste se revela como culminación sólo de un estadio, de una vuelta de la espiral. El genio que Miller se aplica a retratar radica en el hecho de atisbar la espiral misma, localizar el umbral desde donde ella puede contemplarse y señalarlo a los demás. Por su propia naturaleza, ese umbral no podrá ser señalado con base en la lógica inmovilizante: el mapa del tesoro será entonces un enigma que se encarna y se hereda; a partir de ese momento, la libertad y la voluntad quedan a cargo de quienes reconozcan ese camino como suyo —como el único posible. La poderosísima lucidez de Balzac estriba en la mirada que tuvo sobre la Totalidad, y en cómo a pesar de sus heridas —que sabía irrestañables— supo impregnar esa mirada —salvándose así— en el enigma vivo de su obra. (Occidente exige que los

enigmas sean "resueltos" sólo para inmovilizarlos; incómodo ante la presencia del genio, lo congela en un nicho para luego pasar de largo ante esos testimonios incendiarios.)

Para Henry Miller, el genio vive al margen de sí mismo: de este modo, los relatos capitales de Balzac se emparentan con esos otros territorios marginales de ciertas obras, esos mapas que encierran su sentido móvil, su pujante secreto (basta pensar en Poe y sus dos textos "inclasificables", *Arthur Gordon Pym* y *Eureka*). Ello no hace sino destacar ciertas obras que por su brevedad y excepcionalidad son el margen de sí mismas y donde cualquiera de las partes equivale al todo (basta pensar en Kafka, en Andrei Tarkovsky).

Lector de los grandes místicos, Balzac sabía con Louis Claude Saint-Martin que el escritor que busca el movimiento sin congelación debe redefinir cada vocablo que utilizará, exorcizar las palabras para luego impregnarlas del especial sentido, la exacta vibración, el matiz específico que se persigue (de lo contrario, por más movimiento que la obra posea, le quedará un resquicio por medio del cual será susceptible de ser anclada, aquietada por un lenguaje objeto de adiestramiento). Así procede con el término "ángel": "En cada uno de nosotros", escribe en *Louis Lambert*, "hay dos seres diferentes. Según Swedenborg, el ángel es un individuo en quien el ser interior triunfa sobre el ser exterior. Si un hombre desea cumplir su vocación de ángel, tan pronto como su mente le revela su doble existencia, deberá esforzarse por alentar la delicada esencia angélica que existe dentro de él. Si, por falta de una comprensión lúcida de su destino, permite que predomine la acción física, en lugar de fortalecer su ser intelectual, el ejercicio de sus sentidos exteriores absorberá todas sus facultades, y el ángel irá muriendo lentamente debido a la materialización de ambas naturalezas. En caso contrario, si nutre su ser interior con el alimento que le es necesario, el alma triunfará sobre la materia y se esforzará por liberarse." En ello Seraphita triunfa mientras que Louis Lambert fracasa.

Pero ¿en qué consiste este fracaso si es un renunciamiento a las congelaciones? Con una intuición gemela, los personajes de Tarkovsky fracasan pero sólo una vez que han heredado su fuego interno: en *Nostalgia* (1983), Domenico (Erland Josephson) se autoinmola luego

de transmitir a Gortchakov (Oleg Jankovski) su deseo de cruzar un manantial de aguas termales con una vela encendida (y éste a su vez sucumbe tras completar ese deseo, no sin antes heredar la mirada al espectador). Si se da en plena lucha por el ángel —una entidad definida por el movimiento puro y, más aún, por la danza—, el fracaso es una misteriosa forma de la victoria y acaso la más alta de ellas, la más humana.

“En el cine”, declara Tarkovsky entrevistado por Gian Luigi Rondi en 1978, “el héroe es visto como una suerte de monumento siempre igual a sí mismo,



sin una concesión, sin una duda. También podrán ser así, pero, a mi juicio, éstos son héroes solamente ‘cinematográficos’.” Reveladora salvedad proveniente de un cineasta que como pocos ha logrado encarnar la esencia del cine: su obra, lejos de ser —como se ha dicho— “imagen por la imagen misma” (definición inmovilizante), es espejo de la vida: espejo de una nitidez fuera de toda referencia. “En mis filmes”, continúa, “en todos mis filmes, hay ‘héroes’, hay gente que enfrenta riesgos, que lucha y que, en definitiva, al final también vence. Pero están retratados exactamente como se hallan en la vida, con su fragilidad, con sus contradicciones. El protagonista de *El espejo* [1975] es un hombre enfermo, que ni siquiera sabe si lo

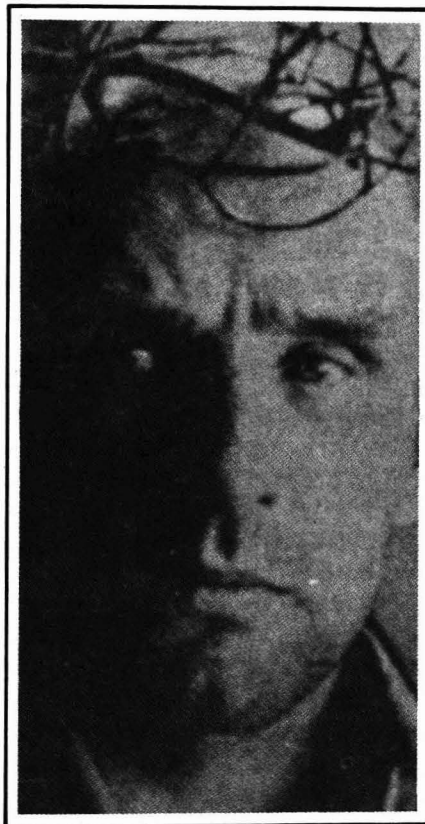
grará sobrevivir. Pero, meditando sobre su pasado y sobre sí mismo, logra de sí la fuerza totalmente luminosa para hacer un balance, una ‘revisión’ general de su propia existencia... Igual que en *Solaris* [1972]. El astronauta, a pesar de su ciencia, es acaso un hombrecillo lleno de debilidades; pero, al final, cuando se topa cara a cara con su propia conciencia, no titubea, elige el camino justo, aunque peligroso y pleno de dolor, salvando su propia dignidad. [...] Exactamente como el niño de *La infancia de Iván* [1962] y el monje de *Andrei Rublev* [1968]. ¿Acaso hay algo más frágil que un niño en medio de una guerra? Y, sin embargo, tanto el niño como el monje, al final de sus itinerarios dramáticos, se revelan como más ‘heroicos’ que quienes los rodean. Y justamente porque han hallado la fuerza en su propia debilidad...”

Para Occidente, el hombre que antepone en su vida una meta intangible (se le llama entonces “ilusión”), es débil. Como Saint-Martin, como Balzac, Tarkovsky redefine primero los términos que van a constituir su declaración de principios: héroe, derrota, debilidad. Balzac narra en estos términos su hipotético encuentro con Lambert: “En esa etapa de debilidad y fuerza, de gracia infantil y poderes sobrehumanos, Louis Lambert es la criatura que, más que ninguna otra, me dio una imagen poética y verdadera del ser que llamamos ángel”. Los juegos de espejos buscan simetrías, equivalencias desconocidas por las balanzas cotidianas (que exigen petrificar para medir): el mismo enlace aparentemente contradictorio de debilidad y fuerza, de gracia infantil y poder sobrehumano, brota en la esencia de *Stalker* (1979) con una veracidad más allá de toda trampa de la lógica. En un momento del filme, el cineasta da voz a su padre, el poeta Arseni Tarkovsky: “La fuerza y la dureza son hermanas de la muerte. Es por ello que lo duro nunca triunfa. Los niños son débiles y ágiles: poseen la verdadera fuerza”.

Arseni Tarkovsky y Balzac utilizan los mismos términos para delinear una “imagen poética y verdadera”. El lector de *Seraphita* sólo pudo ver esa imagen indirectamente, a través de las repercusiones de la lectura en la imaginación. Andrei Tarkovsky, poderosísimo creador, trabaja en terrenos de un arte de imágenes: sus películas buscan, serena y a la vez desgarradoramente, esa imagen poética y verdadera (esto por aque-

llo), encarnada en el espectador. La imagen poética es su movimiento, existe al ser revivida por quienes la miran: sólo en ese instante de encarnación puede llamarse poética y verdadera.

Ambas nociones son intrínsecas a su infancia: sus primeros años (nace en Zafraje —Zavroz—, a orillas del Volga, el 4 de abril de 1932) transcurren integrados al mundo gracias a la visión heredada del padre y la fuerza-debilidad transmitida por la madre: por medio de la poesía los sentidos del niño se abren hacia la particular exhuberancia y rigor de su tierra natal. Sin embargo, el choque definitivo



con la realidad no se hace esperar: tiene siete años cuando estalla la segunda guerra mundial; como el de Iván, su entorno estalla. El padre va al frente y caen años muy oscuros caracterizados por privaciones y oprobio sin fin. Cuando el conflicto termina y el padre regresa, un adolescente ya maduro —y en trance de endurecimiento irrevocable—, un ser que ha aprendido a callar y alejarse encerrando su sensibilidad, se lanza al mundo buscando el origen de las atroces contradicciones que ha sufrido en carne propia. Presa de una sed insaciable, dedica la juventud a muy diversos estudios: lenguas (domina el árabe), música, pintura, incluso geología. Pero las diferentes áreas del conocimiento no le ofrecen ese territorio plural que requiere para de-

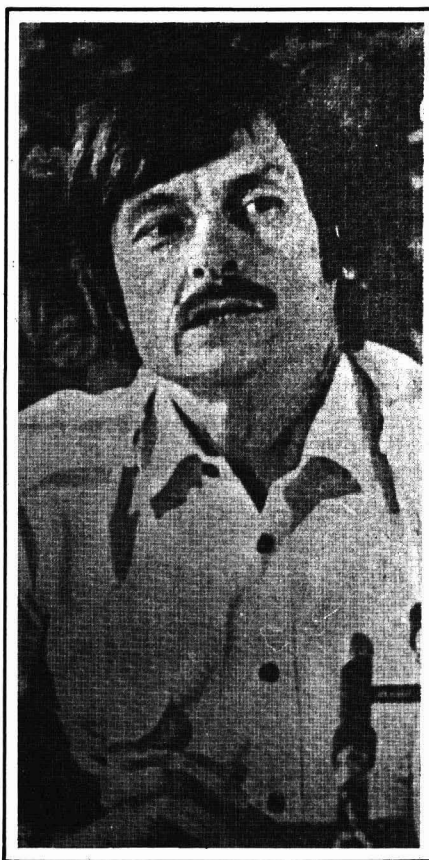
sarrollarse (se entrega a una apasionada lectura de los místicos, los profetas, los poetas). Finalmente encuentra ese territorio interdisciplinario: ingresa al Instituto de Cinematografía del Estado y desentraña el oficio de director en la sección coordinada por Mijail Room. El encuentro es definitivo: en 1961 se gradúa con un mediometrage, *Katok i skriпка*, que obtiene un premio en un festival de Nueva York. Las siguientes películas de Tarkovsky quedarán signadas por su forma de mirar. Los niños que aparecen en ellas llevarán en los ojos una callada y devastadora exigencia. En *Stalker*, la hija del personaje protagonista tiene en común con Iván el dolor y la fuerza verdadera. En tanto la inmovilidad la acosa —como “mutante, víctima de la Zona”, la niña sufre de parálisis en las piernas—, queda al descubierto el supremo poderío que la lógica inmóvil lee sólo como vulnerabilidad; la parálisis no la inmoviliza, permite ver más claramente el desarrollo del movimiento interior: al quedarse sola, la pequeña mueve con la mirada (más que con el pensamiento) los objetos de la mesa ante la cual se reclina. El potencial del niño radica en su soltura: ésta es la cualidad de los personajes adultos que al final vencen. Se dice del “stalker” que da título al filme: “Más que un nombre es una vocación”.

Declara Tarkovsky: “Mi tema es éste: un hombre, sostenido por una idea, busca con pasión la respuesta a una pregunta, va hasta el fondo en su búsqueda por comprender la realidad. Y la comprende gracias a su experiencia individual”. Es precisamente esta experiencia —que no puede surgir sino del más intangible de los contactos— quien ha convertido al personaje protagonista en un “stalker”, un hombre que, fuera de toda reacción “lógica”, es uno de los pocos en verdaderamente atreverse —como Seraphita— a contemplar su imagen en el más inaudito de los espejos.

La historia es abreviada por Tarkovsky con un letrero inicial: tras la caída de un meteorito en la Tierra, el ejército envía un batallón a investigar y éste desaparece: la Zona se amuralla, la visitación se oculta en el más celoso de los silencios. Sin embargo, los rumores inciertos circulan: la Zona es una infiltración de los otros mundos en éste; se dice que en una de sus partes hay un Cuarto donde quien traspasa su umbral verá concedidos sus deseos. Un escritor (Anatoli Solonitsin) y un hombre de ciencia (Nikolai Grinko) dan con un ser humano que se

ha atrevido a dialogar con ese visitante y que ha aprendido de él las reglas del juego: el “stalker” (Alexander Kaidanovsky). Sin embargo, aquéllos no quieren jugar sino cancelar el juego: pretenden internarse en la Zona para destruirla, son los verdugos que obedecen a un veredicto fruto del miedo y hecho desde *este lado*.

“El título”, explica Tarkovsky, “es un término inglés referido a la caza, y significa, más o menos: *el que se acerca a escondidas*, sobreentendiendo que se acerca *a la presa*. En mi filme, de todos modos, la caza y los cazadores no apa-



recen. También esta vez, como en el caso de *Solaris*, la inspiración surgió de un cuento de ciencia-ficción, *Picnic al borde de un camino*, de los hermanos Arkadi y Boris Strugatsky. Se trata de una historia extraña que, al ser llevada a la pantalla, fue reelaborada casi totalmente. [*Stalker*] es un filme de acción... interior.”

Como en Louis Lambert, como en los personajes narradores —también autobiográficos— de Miller, en los de Tarkovsky la dualidad conflictiva se abre —junto con el ojo— hacia un tercer horizonte; el duelo entre interioridad y exterioridad, voluntad y pensamiento, espíritu y sentidos, se triangula en una Zona sin otra esencia que la del deseo.

Deseo que es religiosidad porque es hambre de absoluto. Las cosas no se animan, se *reaniman*, recuperan su capacidad de mutación. A través de la tríada protagonista, el filme redefine el término *deseo*: no se trata de la actitud del escritor (deseo instintivo: no duda en arrancar una hierba en la Zona, despertando la ira de su guía) o la del físico (deseo intelectual: artificialmente, éste ha sublimado sus deseos hasta un interregno en donde ya no desea sino a través de otros —y obedece llevando en secreto una poderosísima bomba para hacerla funcionar, como se le ha ordenado, en cuanto alcance el temido centro de la Zona). El único que en verdad desea es precisamente quien no usa el poder del Cuarto, sino la intuición como puente: el “stalker” hace posibles los deseos de los demás y no desea sino eso, siempre que se realice dentro de las reglas del Juego. Este hombre parece intuir que la propia Zona no permitirá el paso a un individuo que no sabe desear; si el escritor y el científico han entrado es porque —como confirma el final del filme— poseen al menos una pequeñísima semilla de la duda.

Cuando por fin el trío enfrenta el umbral del Cuarto, se da una furiosa lucha: el físico arma la bomba mientras el escritor mantiene a raya al guía; éste solloza al tiempo que se aplica en hacerles concebir el profundo misterio al que se acercan ciegamente. Un poco antes ha descrito las reglas: una vez en el Cuarto basta caminar en su interior concentrándose en la vida pasada. Con ello, el “stalker” sugiere que, más allá de un específico deseo, lo que el Cuarto concede es *el Deseo* (al igual que el océano de *Solaris*), la aspiración del ser mismo, independiente del pensamiento o las modalidades de desear. Al entrever las raíces de todo deseo, la mínima semilla germina en los verdugos, *a tiempo*: la debilidad del guía —físicamente expresada en su fácil doblegamiento, en su sollozo— termina por ser entendida por sus atacantes como una fuerza que desconocen. El guía es también guardián de su guía y guardiana: es la Zona quien desea al “stalker”, en él se instala ubicándose precisamente en una zona interna que sólo un ser tan débil —flexible, infantil— puede contener.

Los tres hombres quedan inmóviles ante el Umbral. De pronto, la cámara comienza a retroceder, siempre manteniendo en el encuadre al trío (el físico desarma la bomba y esparce sus piezas): el

lente cruza el umbral, y el público con él. Es éste y no los personajes quien participa de la frescura del Cuarto, de su breve lluvia interna: el espectador queda por un momento al alcance del misterio. Durante unos instantes los papeles se invierten: es el misterio quien lo está mirando, la Zona es la espectadora de otras Zonas no menos inéditas ni menos reales.

Tras esta secuencia, los hombres aparecen abruptamente de regreso en la taberna donde por vez primera se encontraron: ¿su deseo habrá sido retornar en el tiempo al punto de partida anulando la



experiencia?, ¿o retornar en el espacio para saber mirarla? El viaje no ha sido "un sueño" (en el sentido occidental, "una ilusión") y acaso sea más que real: ahora los acompaña el perro negro que encontraron en la Zona (como el perro de Domenico, este animal en la obra de Tarkovsky encarna la más noble de las ópticas sobre el más límpido de los mundos).

Sueña quien desea pero no desea quien sueña: el sueño mismo es esa materia luminosa que el cineasta busca en cada fotograma de sus exploraciones en mundos que, antes de afinar nuestro deseo, afinan nuestra mirada. La visión nítida acaso redefina los objetos a desear, reencauce las vías de búsqueda y, sobre

todo, deleva los juegos de espejos. La humedad sin fin no nos ahoga ni enmohece porque ya hemos entrevistado la vía que habrá de conducirnos a la Zona: la gracia, la debilidad, la visión acuática. Quien busca su ángel (una noción que este filme aleja de toda fácil connotación, de toda resonancia inmovilizante) no persigue un "sueño" sino la más concentrada, vibrante realidad (y se acerca a ella a escondidas, lejos de las trampas y las celdas, infinitamente cauto y despierto). El cineasta lo sabe muy bien cuando rechaza el término "realismo onírico" para calificar su trabajo: "Es un error considerar el realismo por un lado, y por otro, en contraste, en contradicción, los sueños. Una tercera parte de nuestra vida la dormimos, y entonces soñamos: ¿Hay algo más real que los sueños?" Resulta redundante el término "realismo onírico", que trata de conciliar dos conceptos que en realidad nunca se han separado en tanto son indisolubles.

Balzac, al hacer el esfuerzo supremo de retratar la comedia humana en toda su copiosa magnitud, parece haber adivinado, escribe Miller, "que el hombre de genio se halla sólo en la etapa inicial de la gran trinidad del Amor, que su mismo anhelo de inmortalidad, a través de la inmolación bajo la forma de arte, es expresión de un amor egoísta, [y que] hasta la pasión de la creación tiene que ser transmutada. [Su obra es] un puente entre el instinto creador, tal como se expresa a través del arte, y la intuición creadora que eventualmente liberará al hombre de las agonías del arte y le permitirá hacer de su vida una creación". La obra de Tarkovsky, aunque breve (el correspondiente directo de Balzac dentro del territorio cinematográfico, en cuanto al ansia de exorcismo a través de obra ininterrumpida, sería Fassbinder), tiene la misma intensidad, las mismas intuiciones. También el cineasta soviético advina que "hasta la pasión de la creación tiene que ser transmutada": el *offret* propuesto, el *sacrificatio* entrevistado no es, una "derrota aceptada ante el vacío" —como se ha dicho. Todo lo contrario: es la trascendencia de la obra hacia la vida, es el vislumbre de la Espiral aplicado al acto de asumirla y acceder a su movimiento; es el grito, la advertencia de que el arte no es sustituto o meta sino vía. Para Tarkovsky —para Balzac, para Miller—, el hombre es la obra más urgente, la más imperiosa. ♦

Libros

LAS "ASOMBROSAS" MEMORIAS HISTÓRICAS DE JULIÁN GUTIÉRREZ DÁVILA.

Por Alejandro de Antuñano Maurer

Sueños, mágicas visiones, milagros, brujas, apariciones nocturnas, y otros portentos de la Tesalia. Horacio, *Epístolas*, II, 208.

Julián Gutiérrez Dávila, presbítero superior de la congregación del oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de México, recibió entre julio y agosto de 1733 aprobación de las autoridades civiles y eclesiásticas para imprimir su obra más significativa: Las "Memorias históricas de la congregación de el oratorio de la Ciudad de México". Ésta apareció publicada en la Ciudad de México en 1736 en la imprenta real del superior gobierno. Cronista de los felipenses, Gutiérrez Dávila no escatimó esfuerzo e imaginación para escribir pormenorizadamente en tres partes la historia de la fundación de la congregación —entre los fundadores estuvo el célebre Gerónimo Abril y Vera— y las vidas ejemplares y milagrosas de sus agremiados y promotores fervientes. El resultado, uno de los libros más esclarecedores de la vida espiritual —hasta donde es posible hacerlo atendiendo únicamente a los textos impresos— de la sociedad mexicana del siglo XVII y XVIII, que salvo excepciones centrales en la historia de las ideas novohispanas, léase para el siglo XVII Sor Juana o Sigüenza y Góngora, se volcó reiteradamente a las tradiciones e imágenes milagrosas como norma única y cotidiana de la existencia. Gutiérrez Dávila consideró que todo era útil y conveniente en su historia: El "músico —señaló— que sólo apenas podría agradar ayuda a la suave y dulce armonía de una capilla: en ésta pulsan, o cantan unos los papeles primeros, otros los segundos: