

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Tarkovski: la otra zona

Autor/es:

Daney, Serge

Citar como:

Daney, S. (2000). Tarkovski: la otra zona. La madriguera. (31):67-68.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41895>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



EL VIEJO TOPO

Tropezamos como ciegos con la hipervisibilidad del mundo. He aquí la paradoja que las cámaras de ABC descubren cada día. Debido a que el espectáculo deportivo posee sus propias reglas, puede defenderse mejor y defender al mismo tiempo la idea, no obstante obsoleta, de que el mundo existe todavía. El deporte salvaguarda la idea de lo real. ¡Buen chico, el deporte! Porque resulta que cuando ahora tropezamos, sabemos que no nos haremos daño. ¿Con qué nos golpeábamos antiguamente? Con el plano fijo, por supuesto, con el marco, con el fuera de campo: con una roca. Así que el deporte tiene sus ventajas, también en este terreno.

¿Qué merece un plano fijo en los Juegos Olímpicos de Los Angeles? La respuesta es sencilla: los rostros de los atletas en el momento de las medallas. Y como los únicos escogidos, o casi, son los de los atletas estadounidenses, podemos decir que se produce una "puesta en fanfarria y bandera estrellada" del plano fijo.

Con lo que se demuestra que, para elaborar un (nuevo) modesto vocabulario de la gramática de la imagen en la tele, hay que hacer un poco de política.

4 de agosto de 1984

**Slomo* es abreviatura de *slow motion*. [N. de la R.]

Tarkovski: la otra zona

■ Serge Daney

Es tentador hacer de Andrej Tarkovski una víctima, incluso un disidente. Es fácil dejarse llevar y acabar pronunciando palabras altisonantes. Aunque ciertamente turbia, la verdad es también más compleja. Digamos que entre Moscú y París, entre el arte y ensayo parisiense y el "circuito C" soviético, se extiende una vasta Zona no menos desolada que la del film*. En ella hallamos, en desorden, la razón de estado, festivales-coartada, prestigio, intermediarios blandos y mucha mala voluntad. Hay películas que desaparecen en el camino, se oxidan, son olvidadas antes de haberlas visto. Es lo que estuvo a punto de suceder con *Pastoral*, de Iosseliani, y lo que puede sucederle a *Tema*, de Panfilov. Dejar pudrir parece ser la única política.

¿Qué sucede entre el momento (1978) en que *Stalker* es acabada y el otro momento (finales de 1981) cuando se programa de repente en seis salas parisienses? Y para empezar, ¿qué es el "circuito C"? Conviene saber que en la URSS hay tres circuitos: el A está reservado a las películas muy comerciales, a películas que nosotros no vemos jamás (se hacen centenares de copias para cubrir todo el territorio); al B van a parar las cintas de audiencia media (unas cuantas docenas de copias para un puñado de grandes ciudades), y queda el circuito C (unas pocas copias proyectadas en lugares confidenciales y erráticos). *Stalker* es un film C. Donde comienza la Zona y velan los guardianes de la estética oficial. Cuando en 1974 se estrenó la anterior cinta de Tarkovski (*El espejo*), alguien escribió: "El film plantea problemas éticos interesantes, pero es difícil saber a ciencia cierta de qué tratan. Es una obra para un estrecho círculo de espectadores, una película elitista. Pero el cine, por su

misma naturaleza, no puede ser elitista." ¿Quién dice tal cosa? ¿Quién lanza estos viejos aullidos? Baskakov, director del "Instituto de historia y teoría del cine". Este discurso normativo, que ya resulta desagradable en boca de los feriantes occidentales, no puede menos que inquietar cuando lo profiere un "especialista" de Estado del cine.

Al otro extremo de la Zona, donde estamos nosotros, queremos ver las películas soviéticas C. En febrero de 1981, la oficina parisiense consagrada a la distribución de películas soviéticas, los films Cosmos, renuncia a estrenar *Stalker* y cede los derechos a Gaumont. Gaumont, sin duda, se siente satisfecha por acoger en su panoplia de grandes cineastas de nivel internacional a uno de los escasos so-



Andrej Tarkovski

viéticos un poco conocidos. Pero Gaumont no canta victoria por mucho tiempo: hay que rehacer los subtítulos, inventar el material publicitario (por eso el poster es de Folon). Piensa que será fácil invitar oficialmente al autor para el estreno y para ello hace múltiples gestiones (en vano). Un buen día, en Moscú, Tarkovski se entera, sorprendido (y feliz), de que su película *Stalker* será proyectada en París y de que ha sido invitado. Nadie se lo había dicho. Los oficiales de la Goskino finalmente abren la boca: Tarkovski no puede abandonar la Unión soviética. ¿Qué se le reprocha? No ser claro y, por tanto, ser elitista y, por tanto, ser sospechoso. Ya que, retomando una distinción tan estragada y estéril como la misma Zona, no es el fondo lo que molesta a todos los Baskarov del mundo, sino la forma. Siempre se castiga la forma, el *placer* que obtuvo el cineasta haciéndola él solo, con amor y minuciosidad, sin rendirle cuentas a nadie. En la historia del cine soviético, tras la acusación de "formalismo", es a esto a lo que siempre se apunta, al hecho de que los cineastas puedan jugar con el objeto-cine, gozar del cine como si fuera un objeto. No fue su postura política lo que se le reprochó en su momento a Eisenstein o a Vertov (quienes fueron, por cierto, acomodaticios, por no decir más), sino el hecho de haber jugado con el cine. De haber disfrutado inventando, quemando las naves literarias, los seliani evocaba recientemente hasta qué punto el cine soviético contemporáneo ha vuelto a depender de la literatura. La adapta-

ción de los clásicos causa estragos, el guión es rey (normal: a través del guión se puede controlar la película): no hay duda, existe una CS (calidad soviética).

Ya lo sé. Es honrar demasiado a los burócratas del cine soviético suponer que despliegan sistemáticamente contra sus mejores cineastas una lucha de ideas. En el estado de cinismo y super nulidad (para retomar la conmovedora expresión de Zinoviev) que es el suyo, hace tiempo que olvidaron dónde demonios puede esconderse el sentido de una película: el "realismo socialista", dogma vigente todavía, es la cinta adhesiva con la que pretenden sellar un gran vacío. Pero como en la escuela les dijeron que las películas tienen un fondo (línea, contenido, sentido, mensaje: poco importa la palabra), y como lógicamente nunca han dado con ese fondo, no les queda más remedio que atacar, por si acaso, el enigma de la forma, es decir, las huellas del placer del artista.

Tarkovski ha puesto en el corazón de la Zona un "cuarto de los deseos". Centro ilusorio de la Zona, de la misma manera que el "fondo" de cualquier película es un efecto de perspectiva generado por su forma. Una ilusión útil, puesto que permite tener esperanza. En cuanto a los films, por fortuna, en ellos nunca se llega a hacer fondo.

20 de noviembre de 1981

*El film aludido es *Stalker*. (N. de la R.)

La muerte de Buñuel

■ Serge Daney

Primero, unas cuantas fechas redondas. Buñuel nace en 1900, poco después de la invención del cine y el psicoanálisis. Con el siglo. Tiene treinta años cuando deja estupefacto a todo el mundo (*La Edad de Oro*, 1930). Tiene cincuenta cuando hace su primer comeback mexicano (*Los Olvidados*, 1950). Sesenta cuando regresa a su país natal para escandalizarlo (*Viridiana*, 1960) y setenta cuando se despide de él (*Tristana*, 1970, sublime). Lógicamente, Buñuel hubiese debido morir en 1990 o en el 2000, pero la eternidad no le decía nada. "Morir y desaparecer para siempre no me parece algo horrible, sino algo perfecto. En cambio, la posibilidad de ser eterno me aterra verdaderamente."

Acerca de la obra de Buñuel se ha tenido todo el tiempo del mundo para hacer comentarios. Siempre habrá voluntarios que la interpreten e ingenuos que piensen que el cine se hace con símbolos. Acerca de lo que nunca dejó de obsesionarle, durante toda su vida,

no hay nada que agregar. Acerca de los -ismos que fue encontrándose en su camino (surreal-, comun-, fetich-, catolic-, onir-), todos ellos reposan en las historias del cine. Acerca de su persona y de lo que de ella quiso expresar, no hay nada que decir: una vida ordenada, un matrimonio acertado, una buena dosificación de senedad en el trabajo y placeres sencillos (el vino, el whisky). Acerca de su estilo, no hace falta epilogar tanto: siempre filmó lo más frontalmente que pudo unas situaciones enredadas, referidas al análisis de las costumbres, la etología burguesa y la ciencia de los sueños. Un documentalista.

¿Dónde reside el misterio, entonces? Ni en la vida ni en la obra. En la *carrera*. En sus vaivenes. ¿Y qué es lo que muere con Buñuel (después de Renoir y Chaplin)? Una determinada manera de estar en el mundo los cineastas y de tener, además de la edad de sus arterias, la edad del cine. La idea de que el tiempo no es un enemigo, que se pierde el tiempo si uno se empeña en ganarlo, que siempre sobra tiempo. La "carrera" de Buñuel es una de las aventuras más llanamente desconcertantes del cine. He aquí un hombre que co-