Central Poligrafías

Nuevas Poligrafías.
Revista de Teoría Literaria
y Literatura Comparada

Stalker: la imagen poética de la ciencia ficción

Stalker: The Poetic Image of Science Fiction

Bellamy Ortiz, Adriana

Adriana Bellamy Ortiz
abellamy@enac.unam.mx
Escuela Nacional de Artes Cinematográficas
Universidad nacional Autónoma de México, México

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Universidad Nacional Autónoma de México, México
ISSN-e: 2954-4076
Periodicidad: Semestral
núm. 8, 2023
evista.poligrafias@filos.unam.mx

Recepción: 11 Febrero 2023
Aprobación: 29 Junio 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/789/7894516005/

DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.8.1903

Resumen: El cine de ciencia ficción ha tenido importantes transformaciones vinculadas tanto a los avances tecnológicos de la industria cinematográfica como a la historia del cine en general. En muchos casos, aunque las películas que forman parte de este género suelen tener un énfasis visual en los efectos especiales y lo espectacular, en otras ocasiones más bien forman parte de la estilística-estética de un autor particular. De tal forma, Stalker, realizada en 1979 por Andréi Tarkovski, adapta la novela *Picnic a la orilla del camino* de los hermanos Boris y Arkadi Strugatsky para integrarla a una obra fílmica caracterizada por un trabajo minucioso de lo que Gilles Deleuze denomina la *imagen-tiempo*, basada en la duración de la toma larga, la composición visual, la presencia de los objetos al interior del encuadre, un empleo puntilloso de la luz y la amplitud del plano sonoro, tanto musical como analógico. En este artículo, mediante el análisis fílmico y comparativo de algunas secuencias, se verá cómo el proceso de adaptación parte de la novela para crear una de las películas más significativas del universo tarkovskiano no sólo porque fue el último proyecto en su tierra natal, sino también por la postura crítica que se traslada del texto a la pantalla

Palabras clave: Adaptaciones cinematográficas, Ciencia ficción, Andréi Tarkovski, Intermedialidad, Cinematografía, Autoría en el cine, Cine y literatura, Ciencia ficción rusa, Cine de ciencia ficción.

Abstract: Science-fiction cinema has had several important transformations linked both to technological advances within the film industry and to the history of film in general. In many cases, although the films that belong to this genre often have a visual emphasis on special and spectacular effects, other times they are instead part of a specific author's style and aesthetic. In this instance, in 1979, Andrei Tarkovsky shot *Stalker*, an adaptation of the novel *Roadside Picnic* written by the brothers Boris and Arkady Strugatsky. This particular film can be considered as part of a body of work characterized by what Gilles Deleuze calls the *time-image*, based on the duration of the long-shot, visual composition, the presence of objects within the frame, meticulous use of lighting, and an extensive mixing of soundtracks, whether the film alternates between musical or analog sound. In this article, a comparative film analysis of some specific sequences will show how the adaptation process has a crucial starting point from the novel to finally create one of the most significant films within Tarkovsky's universe and filmography, not only because it was his last homeland project,

but also because of its critical viewpoint that is transferred from text to screen.

Keywords: Film adaptation, Science fiction, Andréi Tarkovsky, Intermediality, Cinematography, Motion picture authorship, Motion pictures and literature, Russian science fiction, Science fiction films.

El arte porta en sí el ansia de este ideal. Debe infundir en el hombre la esperanza y la fe, aunque en el mundo descrito por el artista no haya espacio para ellas. Diré aún más: cuanto más desesperado es el mundo del que el artista extrae su material, más claramente debe sentirse el ideal fijado en la base del sistema teórico del artista y con mayor nitidez ha de vislumbrar el espectador la posibilidad de una salida hacia una nueva altura espiritual.

—Andréi Tarkovski, "Un encuentro con el tiempo"

La cuestión de la especificidad cinematográfica ha sido uno de los ejes teóricos fundamentales desde los inicios del cine hasta la actualidad. A lo largo de más de un siglo, el cine siempre ha ocupado una posición interrelacional con otras artes populares y, desde los años cincuenta, es posible identificar que se inserta en un conjunto bastante extenso de medios audiovisuales fotográficos, electrónicos o cibernéticos. Para algunas voces teóricas, la corriente cinematográfica pertenece a una heterogénea cultura visual que se potencia por "elevadas dosis de fertilización cruzada" (Stam, 2000: 359) entre medios diversos. Desde cierto punto de vista, las películas de ciencia ficción son reveladoras de este panorama en un sentido formal: al apuntar hacia sus propias condiciones de ficcionalidad reflejan al mismo tiempo la tecnología que las hace posibles. Según Brooks Landon (1999), en muchos casos se ha puesto el énfasis en los avances tecnológicos para distinguir al cine de ciencia ficción de otros géneros cinematográficos e incluso consideran el progreso técnico de los últimos tiempos, especialmente desde el giro digital, como parte constitutiva de este tipo de cine.

Sin embargo, muchas de las películas realizadas no entran en esta categoría de manera automática y, por eso, resulta enriquecedor la aproximación a estos filmes desde enfoques complementarios, tales como la teoría y el análisis cinematográficos.[1] Ejemplo de ello son las dos películas pertenecientes a este género realizadas por Andréi Tarkovski, *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979), las cuales, en lugar de enfocarse en crear un cine de grandes efectos o de tendencia espectacular, forman parte fundamental de la visión poético-estética de este director. En estos dos filmes, Tarkovski parte de lo ciencia ficcional para trabajar con las densidades de la imagen y sonoridad fílmicas, algo característico a lo largo de su filmografía.[2]

En el caso de *Stalker*,[3]Tarkovski (1979) adaptó la novela *Piknik na obochine* (*Picnic a la orilla del camino*, 1972) de los hermanos Boris y Arkadi Strugatsky, traducida al inglés en 1977 como *Roadside Picnic* y al español, en 1978, en su primera edición, como *Picnic extraterrestre*. Aunque los hermanos Strugatsky realizaron el guion bajo la supervisión de Tarkovski, la película tiene muy pocos puntos en común con la novela. Quizá lo único que se mantiene es la figura del *stalker* y el marco cienciaficcional dentro del cual éste se mueve (la Zona). No obstante, la propuesta cinematográfica de Tarkovski ha convertido a esta película en parte importante de los estudios sobre cine y ciencia ficción, así como de la historia del cine.

La película fue filmada en Estonia, en una paisaje posindustrial y posnuclear que en muchos sentidos anticipa la tragedia de Chernobyl ocurrida siete años después (Scalzi, 2005: 274). De tal forma, se inscribe en una tradición posapocalíptica de las películas de ciencia ficción desde los años cincuenta, esa "imaginación del desastre" a la que Susan Sontag (2013) se refería en un ensayo seminal para los estudios ciencia ficcionales. Para los propósitos de este artículo no haré un análisis minucioso sobre la adaptación de la obra literaria; más bien quisiera centrarme en algunos de los elementos más importantes de la película en su relación con algunos de los puntos del discurso crítico implícito en el género y como parte de la poética de este autor que incluso

ha influido en la estética de otros grandes directores del cine de ciencia ficción soviética como Konstantin Lopushanski o Alexander Sokúrov.

A grandes rasgos, mencionaré algunas de las principales líneas argumentativas de la novela como antecedente del filme para, posteriormente, ahondar en las características cinematográficas de la película. La novela está ubicada en el pueblo de Harmont, que ha sufrido una serie de "visitaciones" extraterrestres; en estos lugares llamados "Zonas" se encuentran objetos y fenómenos incomprensibles como parte del rastro dejado por los visitantes. De hecho, el título de la novela proviene de este suceso entendido como un picnic:

> —No, espere —exclamó Noonan, sintiéndose defraudado por algún motivo— si no saben cosas tan simples como ésa... Bueno, al diablo con la razón. Por lo visto es un verdadero pantano. Okey, pero ¿qué pasa con la Visitación? ¿Qué piensa usted de la Visitación?
>
> —Será un placer. Imagine un picnic.
>
> Noonan se estremeció.
>
> —¿Qué dijo?
>
> —Un picnic. Imagine un bosque, una pradera. Un coche sale de la ruta y de él baja un grupo de gente joven, con botellas, cestos de comida, radios a transistores y máquinas fotográficas. Encienden fuego, arman carpas, ponen música. Por la mañana se marchan. Los animales, los pájaros y los insectos que los han estado observando horrorizados durante la larga noche vuelven a salir de sus escondrijos. ¿Y con qué se encuentran? Nafta y aceite derramados en el pasto. Válvulas y filtros usados, estropajos, bombitas quemadas y alguna llave inglesa que alguien olvidó. Manchas de aceite en el estanque. Y también, por supuesto, las basuras de costumbre: corazones de manzana, envolturas de caramelos, restos chamuscados de la hoguera, latas, botellas, un pañuelo, una navaja, periódicos destrozados, monedas, flores marchitas recogidas en otra pradera.
>
> —Ya entiendo; un picnic junto al camino.
>
> —Precisamente. Un picnic junto a algún camino del cosmos. Y usted pregunta si van a volver. (Strugatsky y Strugatsky, 1978: 100)

Estos lugares, puestos en cuarentena por la Organización de las Naciones Unidas, son frecuentados por los *stalkers* (Burbridge, Gutalin, Throaty), una especie de traficantes de objetos. Entre ellos, Redrick Schuhart, el personaje principal, tiene una hija (Monita), que es una de las afectadas por la zona —al parecer sufre una mutación como efecto secundario de este lugar—. A diferencia de la película, en la novela hay tres incursiones a la Zona, donde intervienen varios personajes, y el principal objetivo es encontrar una esfera de oro que cumple todos los deseos. Para Pablo Capanna (2003: 113), la novela de los Strugatsky es muestra de un tema recurrente en la ciencia ficción conocido como "Ley de Clarke": "¿cómo distinguir los productos de una tecnología miles de años más avanzada que la nuestra (o creada por mentes no humanas) de la magia pura y simple?".

A partir de esta premisa, Tarkovski retoma la figura del *stalker* y le da otra significación al marco cienciaficcional. Como se mencionó anteriormente, este director ya había trabajado con el género en la adaptación de *Solaris* de Stanislaw Lem, pero, a partir de su interpretación de los textos literarios, los transformó en proyectos estéticos propios. Según Skakov (2012: 145), además de un largo y complicado proceso de producción, durante la escritura del guion se llegaron a tener nueve versiones dramáticas distintas. En la última versión la distancia entre novela y guion fílmico era notoria. Esto le valió algunos de los más severos juicios por parte de la crítica especializada. En el caso de *Stalker*, el periódico *Sovietskaya Sossiya* publicó una invectiva en contra de las alteraciones a la novela original: "El esfuerzo de Tarkovski por eliminar su contexto social preciso hace que la Zona pierda su ubicación original, claramente determinada geográfica y políticamente, y que la película adquiera ambigüedad" (García Tsao, 2001: 81). En efecto, este cambio de contexto es uno de los elementos más interesantes del filme y una de las características que más molestó a las autoridades de la Unión Soviética.

La novela sucede en Estados Unidos, lo que permitió a los hermanos Strugatsky realizar una crítica política sin ser sancionados. Sin embargo, Tarkovski traslada la acción a un contexto completamente soviético y, por ende, peligroso desde el punto de vista de la censura. Incluso la estética de la película recuerda no sólo algunos de los estragos del régimen comunista como los gulags, sino también las consecuencias de la segunda posguerra y la guerra fría, así como los accidentes nucleares y la devastación. La caracterización del *stalker*

mismo (Alexander Kaidanovski), rapado con el rostro desencajado y exhausto, parece un personaje salido de estos campos de trabajo. Por estas razones, *Stalker* tuvo dificultades en su distribución y exhibición. Estos obstáculos no fueron, sin embargo, exclusivos de esta película. A lo largo de toda su carrera, Tarkovski enfrentó diversas complicaciones relacionadas con la censura política y cultural en su país, lo cual lo llevó a exiliarse y realizar sus proyectos posteriores fuera de la Unión Soviética. Por ello, *Stalker* es también una película significativa dentro de la trayectoria de este director, pues representa el último proyecto en su tierra natal; además, debido a las duras condiciones de filmación, tuvo muchos problemas de salud durante el rodaje (Tarkovski, 2011: 196).

Abordaré algunas secuencias emblemáticas de la narrativa dividida en dos partes en la película, adaptada a otro contexto y de su propuesta crítica en relación con la novela. El filme comienza con una secuencia en cámara fija y frontal. Con la banda sonora musical de Eduard Artémeiev de fondo, una combinación entre sonidos de instrumentos y sonidos sintéticos, vemos una taberna con dos hombres que entran a campo en distintos tiempos; sobre esta imagen en filtro sepia se proyectan los créditos iniciales. Los objetos al interior del campo visual parecieran tener relieve, cual si fuera una pintura. Después leemos en intertítulos un pasaje tomado de la novela ("¿Fue un meteorito o un visitante del espacio exterior?"), y al corte siguiente, lentamente, se iluminan las figuras al interior del encuadre. Vemos una puerta entreabierta y la cámara, a través de un *travelling* hacia adelante, nos acerca a la habitación de pisos de madera y paredes deslucidas donde duermen el *stalker*, su esposa e hija (un tipo de ambientación que nos remite a *El espejo*, 1975). Con un plano de detalle vemos sobre la mesa algunas gasas y un vaso cuya vibración nos indica el paso de un tren que escuchamos a lo lejos. Desde luego, esta escena se intensifica con los sonidos, sobre todo el de un goteo constante en contraste con el silencio. Por otro lado, es interesante observar que, durante todo el filme, Tarkovski utilizará de forma reveladora el cambio entre estas imágenes monocromáticas del principio en contraposición con las subsecuentes en color. Estas secuencias iniciales son distintivas de su sello fílmico, pues son planos de larga duración enfocados en los pormenores de la naturaleza, seres y cosas que vemos en pantalla que cobran otro aspecto a partir de la iluminación y el transcurrir del tiempo de la imagen cinematográfica. Recordemos que para él la esencia del cine era esta posibilidad de "esculpir en el tiempo": "¿Cuál es la esencia del trabajo de un director? Podríamos definirla como la de esculpir el tiempo [...] el cineasta, a partir de un "pedazo de tiempo" hecho de una enorme masa de hechos vitales, corta y deshecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formará parte de la película terminada, aquello que resulte parte integral de la imagen cinematográfica" (Tarkovski, 2005: 72).

Después de la secuencia del principio, el *stalker* se marcha de casa al encuentro del Escritor y el Profesor, a quienes ha prometido llevar a la Zona en busca de una habitación que cumple todos los deseos (en lugar de la esfera en la novela). En una escena anterior el hombre ha discutido con su esposa, pues ha decidido volver a arriesgar la vida en la Zona. Es aquí donde sabemos que el *stalker* ha pasado cinco años en prisión y para él "el mundo entero es una cárcel". En la película se acentúa el carácter de alienación de este hombre cuya única sensación de pertenencia se da sólo cuando se encuentra en la Zona. En la taberna, la secuencia se desarrolla en forma similar al principio, una cámara fija cuyo *travelling* hacia adelante, lento e imperceptible, nos va acercando a los tres hombres conversando en una mesa. El *stalker* los apresura para irse y juntos montan un *jeep* para llegar a la Zona.

Trabajar la materia fílmica como bloques espacio-temporales a la manera deleuziana será una constante en *Stalker*, pero también es reflejo de la estética de Tarkovski en toda su filmografía desde *La infancia de Iván* (1962) hasta *El sacrificio* (1986). En el caso de *Stalker*, se nos ofrece una realidad no utópica o fantástica. Si bien se acerca a un mundo posapocalíptico y posnuclear característico del cine cienciaficcional después de los años cincuenta,[4] lo explora desde una premisa distinta a la habitual, más bien como las topografías de una región fantasmática, un espacio liminar de la conciencia que toma el protagonista y los demás personajes sobre su vacío espiritual. Es en efecto aquello que Deleuze (2004) identificó como la imagen-cristal clausurada:

> Y el cristal [en *Zerkalo (El espejo)*] gira sobre sí mismo como una cabeza indagadora interrogando a un medio opaco: ¿Qué es Rusia, ¿qué es Rusia...? El germen parece coagularse en esas imágenes aguadas, lavadas, pesadamente translúcidas [...] ¿Debemos creer que el blando planeta Solaris da una respuesta, y que reconciliará al océano con el pensamiento, al medio con el germen, asignando a la vez la cara transparente del cristal (la mujer reencontrada) y la forma cristalizable del universo (la morada reencontrada)? Solaris no propicia este optimismo, y *Stalker* devuelve el medio a la opacidad de una zona indeterminada y el germen a la morbidez de lo que aborta, una puerta clausurada. (106)

El protagonista entonces indaga sobre esa ausencia de armonía; tiene un anhelo de espiritualidad que se contrapone al orden social existente. Es un automarginado: por eso es *stalker*, una especie de paria que también manifiesta una sabiduría peculiar sobre el mundo.

Quisiera detenerme en la escena anterior a la entrada a la Zona. Una vez que logran huir de la custodia militar, los tres toman un automonorriel y sobre la vía del tren salen de la ciudad. El siguiente es uno de los momentos más célebres de la película: la cámara va estudiando en primeros planos los rostros de los viajeros mientras avanzan por el monorriel en silencio. Durante toda la escena sólo se escucha el sonido de los rieles y una especie de eco. Por momentos, la cámara realiza paneos y cortes en las tomas de cada uno de los rostros; lo impresionante es que la sensación general es de un solo plano largo, creando así una unidad en el flujo del tiempo de la secuencia. Esta continuidad es importante, pues en ese momento se marca la transición de la ciudad a la Zona, cambio reforzado por el uso del color en la imagen. Como vemos, la contraposición sepia-color estará presente a lo largo del filme. El uso de la luz es un punto clave para que los mismo objetos y seres que hemos visto en otras partes de la película sean percibidos de otra manera: con la iluminación, Tarkovski crea relieves, una atmósfera emocional particular, hace aparecer seres humanos y objetos bajo distintas ópticas, volúmenes.

Una vez en la Zona, el *stalker* se arrodilla y abraza la tierra que siente como suya, por eso al llegar dice: "Estamos en casa". De tal modo, la Zona le da sentido a su existencia y la siente como su verdadero hogar. La caracterización del personaje es reforzada cuando el Profesor le cuenta al Escritor la historia del *stalker*. Para el Profesor, este hombre tiene una vocación que le inspira respeto, aunque le cuesta trabajo comprenderla. Sabemos entonces que, al parecer, el *stalker* sufrió una mutilación en el lugar y que su hija es una de las víctimas de la Zona. La cámara nos muestra un verde paisaje, con algunos postes inclinados y algunos desechos de guerra oxidados; con una toma de grúa observamos un edificio donde se encuentra la habitación prometida. Sin embargo, el camino que habrán de tomar para llegar no será en línea recta. Al igual que en la novela, el *stalker* encamina a los viajeros lanzando tuercas, dejando que la Zona lo guíe.

El contexto cienciaficcional de la película no está tan marcado como en la novela, en la cual el Profesor aclara que al principio creían que la Zona había sido creada a partir de la caída de un meteorito, pero cuando la gente que va a ese lugar comienza a desaparecer, saben que el meteorito no es la verdadera causa de ese fenómeno. A pesar de que en la película se insinúa, nunca se establece como explicación un contacto extraterrestre, lo cual sí se explicita en el texto literario. Para el *stalker*, todos los fenómenos de la Zona tienen una estricta relación con las acciones de los hombres: "Esto es la Zona. Todo lo que pase aquí depende de nosotros, de lo que hagamos con nuestros propios deseos. La Zona deja pasar a los que no tienen esperanza, a los infelices. Pero hasta el más desgraciado no regresa de este lugar si no sabe comportarse como es debido" (Capanna, 2003: 117). Por eso la actitud del Escritor es desaprobada por el *stalker*, pues, para él, beber o desobedecer los indicios de la Zona es una falta de respeto que se paga caro. A pesar de ello, Tarkovski toma varias de las características de esta conflictiva y las reinterpreta de otro modo para caracterizar ese mundo espectral y profundamente físico a la vez.

Así, el recorrido de la Zona tiene varios instantes excepcionales. El primero es cuando el Escritor y el *stalker* reencuentran al Profesor al salir de una gruta con agua. Esta secuencia está marcada por un recorrido de la cámara desde unos carbones ardiendo junto al agua hasta donde se encuentran los personajes. Como en tomas anteriores, el detalle es tal que podemos distinguir varios de los objetos bajo el agua, huellas de una civilización que ha colapsado. Así, los personajes comienzan a discutir sobre arte y ciencia, quedándose finalmente dormidos, cuando vemos entonces acercarse a un perro negro, lo cual marca el inicio de la secuencia del sueño.

Mientras el escritor sigue en un monólogo sobre la humanidad y la felicidad, la cámara toma un plano de detalle al agua, pero con un cambio fundamental: se regresa al sepia, a la imagen como señal del mundo onírico. La toma sube hacia el rostro del *stalker* y el sueño se interrumpe cuando el Escritor le pregunta sobre la intención de las personas que lleva a la Zona. En esta parte de la película se delinean algunas de las diferencias entre novela y filme con respecto a la figura del *stalker*. Él guía a las personas en busca de la felicidad; sin embargo, no piensa obtener ningún provecho personal de la habitación. Por el contrario, en el texto de los Strugatsky, el *stalker* incluso deja que alguien muera para conseguir la esfera y usarla en su beneficio, por eso el personaje en la película se acerca más a la figura del místico, un buscador de verdades espirituales, que al cínico traficante en la novela.

Cuando el *stalker* vuelve a cerrar los ojos, la imagen nuevamente cambia a color sepia. Lo vemos en plano general, al centro de la toma recostado en un franja de tierra casi cubierta por el agua que le rodea, con el perro negro acercándose desde el fondo para, finalmente, reposar a su lado. Ésta es una de las escenas cardinales del filme. No solamente se distancia del carácter mercenario del *stalker* de la novela, sino que recupera la figura esencial del humanismo tarkovskiano en el protagonista, alguien que jamás actúa para un beneficio propio sino en busca de la fe en un mundo atribulado como podemos encontrar en *Andrei Rubliev* (1966) o en *Nostalgia* (1983). La tercera parte del sueño sucede más adelante —se debe enfatizar que el sueño tiene así varios cortes donde la imagen regresa al color en diferentes momentos, con lo cual la escena contiene distintas gradaciones de significado—. De fondo, una voz femenina en *off* recita un pasaje del Apocalipsis, el libro de Revelación de san Juan, mientras la cámara, a través del paneo, que nuevamente da la impresión de un movimiento de cámara continuado, y de planos de detalle, realiza un recorrido por el rostro del *stalker* y el agua. Podemos distinguir varios objetos en el fondo del agua: una imagen religiosa, un recipiente con peces dentro, monedas, pedazos de tela, un reloj, restos de metal, una ametralladora. Nuevamente, y como en la secuencia anterior, encontramos una poética de los objetos que forma parte de un paisaje posindustrial de posguerra y, como en otras películas de Tarkovski, los seres y las cosas adquieren una cualidad matérica acentuada por la duración de las tomas, los acercamientos constantes, en primeros planos y planos de detalle y los movimientos de cámara.

Durante el lento recorrido, la voz femenina termina riendo y se introduce la música de Eduard Artémiev. El movimiento de cámara concluye con un cambio a otro plano de detalle a la mano del *stalker*, y pasamos de nuevo al color, acercándonos con un *travelling* hacia adelante al perro negro en el centro del encuadre. Esta secuencia me parece representativa de la importancia que tiene la composición plástica en el cine de Tarkovski. *Stalker* es una película que contiene muy pocos planos para su duración total.[5] Es precisamente el manejo de la imagen-tiempo la característica principal del estilo de este director:

> La imagen cinematográfica es básicamente, pues, la observación de hechos de la vida transcurriendo en el tiempo, organizados de acuerdo a la estructura misma de la vida y acatando sus leyes temporales. [...] La imagen es auténticamente cinematográfica cuando (entre otras cosas) no únicamente vive en el tiempo, sino que el tiempo vive en ella, en todos y cada uno de sus planos. (Tarkovski, 2005: 76)

Quisiera mencionar brevemente dos momentos anteriores a la escena en donde los tres llegan a la habitación, la cual analizaré con detalle más adelante. El primero es cuando tienen que atravesar un túnel señalado como "la picadora de carne"; la película retoma esto de la novela. Según Capanna (2003), el filme resultó desconcertante para las autoridades soviéticas ya que

> La Zona era el nombre con el cual la gente aludía a los campos del archipiélago gulag. El guía (*stalker*) en torno al cual giraba toda la trama se parecía demasiado a un zeko, un sobreviviente de esos campos que también comenzaban a conocerse en Occidente por obra de Solzhenitsyn. Tanto en la novela como en el filme se mencionaba entre los peligros de la Zona algo llamado la picadora de carne. Era la misma expresión que usa Solzhenitsyn para referirse a la tortura y la prisión. (66)

No obstante, nunca se hacen evidentes en pantalla (por ejemplo, a través de algún efecto, *flashback* o inserto narrativo) los fenómenos ligados al contacto extraterrestre que se describen en el texto literario. Solamente

sabemos, a través del *stalker*, que algunas personas que han entrado en ese lugar han perdido la vida. El camino para llegar a la habitación que cumple los deseos más bien se asemeja a un viaje iniciático y me parece que la reflexión en torno a esto se refuerza con el uso de la imagen y sonoridad fílmicas que tiene Tarkovski.

El segundo momento es reflejo de esta estilística.[6] Una vez que atraviesa el túnel, el Escritor encuentra una puerta, la cual tiene que alcanzar sumergiéndose primero en el agua, mientras el *stalker* y el Profesor le siguen. A continuación, entra a un salón rodeado de médanos de arena. El *stalker* le pide que no avance, pero el Escritor desobedece. En un plano general vemos al *stalker* y al Profesor lanzarse al suelo; mientras la toma corta hacia un *close up* del Escritor cubriéndose los ojos, unas lechuzas vuelan a través del campo visual. Todo lo fantástico de la escena está logrado a través de la composición del encuadre (posición de los objetos y personajes en la toma), la música y los movimientos de cámara. Posteriormente atraviesan el lugar, y el *stalker* junto a una ventana recita unos versos. Como en otras películas de Tarkovski, varios de los versos recitados son de su padre, el poeta Arseni Tarkovski (1907-1989), quien fuera parte del grupo de poetas del llamado "Siglo de Plata" en Rusia.[7] La presencia de esta voz humana en el plano sonoro, añadido a la luz y la composición, le dan esa cualidad orgánico-material e intangible a un tiempo.

Varias tomas después, finalmente los tres personajes se encuentran cerca de la habitación de los deseos. De nuevo, en un plano general, el paneo de la cámara nos muestra un gran espacio con la habitación bloqueada por una pared, dada la posición angulada de la toma. El piso está cubierto de agua. En este momento el *stalker* advierte: "Hemos llegado al umbral de nuestras vidas. Cuando el hombre piensa en el pasado, él se hace benévolo. Lo importante es creer". El *stalker* pregunta quien entrará primero; el Escritor se niega. El Profesor decide entrar, pues tiene la intención de destruir la habitación con una bomba para que no sea utilizada con malas intenciones en el futuro. Para el *stalker* la destrucción de esta habitación significa destruir la fe y la esperanza, por lo cual trata de impedirlo y los tres hombres pelean. Finalmente, el Profesor deshace la bomba y la arroja al agua.

Durante toda esta secuencia la cámara se mueve en imperceptibles y rápidos *travellings* y paneos. De nuevo, la impresión del transcurrir del tiempo real se acentúa con la idea de continuidad a través de muy pocos cortes. En principio, nunca vemos la habitación, que se encuentra en fuera de campo, y sus misterios se dejan a la imaginación del espectador. En uno de los cortes, vemos al Profesor cuando arroja una parte de la bomba y, en seguida, se sienta junto al Escritor y el *stalker* pregunta entonces por el sentido de ir hacia la habitación. En ese momento, la cámara comienza a alejarse y nos percatamos de que la toma hacia los personajes se realiza desde dentro de la habitación que nunca hemos visto. En un inicio, sólo logramos ver el piso de azulejo cubierto de agua, pero conforme la toma se abre, se distinguen las paredes de la habitación, visualización reforzada por el uso de la luz en el lado izquierdo del encuadre. Después la luz se oculta y comienza a llover dentro del cuarto. Ésta es la secuencia de más duración en el filme y enfatiza la idea del cine que tiene Tarkovski (2005):

> lo que quería en *Stalker* era que no existiesen lapsos de tiempo entre las tomas. Quería que el tiempo y el paso del tiempo se revelasen y existiesen dentro de cada toma; que las articulaciones entre las diversas tomas fuesen la continuación de la acción y sólo eso; que no implicasen una dislocación del tiempo ni funcionasen como un mecanismo de selección y organización dramática del material filmado: quería que la película pareciese haber sido filmada en una sola toma. [...] Quería demostrar que el cine es capaz de observar la vida sin intervenir, con crudeza u obviedad, en su continuidad. Es ahí donde veo la verdadera esencia poética del cine. (210)

La secuencia concluye con un paneo a los objetos dentro del agua; como en tomas anteriores, se escucha un tren y al fondo la música del Bolero de Ravel, mientras vemos la bomba con unos peces y una mancha de aceite que termina por cubrir el agua. Los planteamientos formales de Tarkovski se acercan entonces a una de las distinciones fundamentales del cine moderno, señaladas por Deleuze (1984; 2004) como la imagen-tiempo o, según otros autores, como Paul Schrader (2018: 13), un cine trascendental que no le interesa descomponer un movimiento o seguir una acción particular sino expresar otros estados como la memoria, los sueños o, en este caso, un mundo fantasmático, casi etéreo con una encrucijada moral-existencial.

En la parte final de la película regresamos al sepia. La primera imagen es el marco de una puerta donde esperan la esposa e hija del *stalker*. Ella entra y vemos a los tres viajeros en la taberna y la toma es igual a la del inicio de la película. El *stalker* se va a casa con su esposa e hija, llevando al perro que encontró en la Zona. El Escritor y el Profesor se quedan ahí en silencio, con cierto aire de sorpresa y mirada exhausta, el primero enciende un cigarrillo. La toma siguiente nos presenta en *close up* el rostro de Monita como si estuviera caminando; la imagen en color se va abriendo y nos muestra a la niña llevada en hombros por su padre. En un gran plano general vemos a la familia atravesar la ciudad en despojos con la música de Artémiev en sincronía con la imagen. Una vez en casa del *stalker*, de nuevo se cambia al sepia. La mujer le sirve leche al perro y lleva a su esposo a descansar.

En esta secuencia el *stalker* revela su desencanto del mundo y el abandono de su fe. Se pregunta a quién le hará falta realmente ir a la Zona, a la habitación de los deseos. Su mujer le propone que la lleve a ella, él no acepta y finalmente la esposa del *stalker* dice un monólogo mirando a cámara en el cual revela que no se arrepiente de haber seguido con este hombre, pues "mejor es una amarga felicidad que una vida triste y gris... y si en nuestra vida no hubiera pesares mejor no hubiera sido. Sería peor. Porque, entonces, tampoco hubiera habido felicidad". El amor y devoción de la mujer es un milagro contrastante con la indiferencia y mordacidad del mundo moderno representados por el Profesor y el Escritor.

A diferencia de la película, el final de la novela se centra en el encuentro con la esfera dorada y, después del sacrificio de Arthur, tenemos el largo monólogo introspectivo de Redrick, el momento de su cuestionamiento ético:

> Soy un animal, ustedes lo saben. No tengo palabras, no me las enseñaron. No sé cómo se hace para pensar, porque los hijos de puta no me enseñaron a pensar. Pero si ustedes son en verdad... todopoderosos... omnisapientes... ¡bueno, adivínenlo! ¡Mírenme dentro del corazón! Sé que allí encontrarán cuanto necesitan. Tiene que ser. ¡Nunca vendí mi alma a nadie! Averigüen ustedes qué es lo que deseo... ¡No puede ser que desee algo malo! Maldición, no se me ocurre nada, nada, salvo esas palabras que él dijo... ¡Felicidad para todos, gratuita, y que nadie quede insatisfecho! (Strugatsky y Strugatsky, 1978: 145)

En cambio, el filme concluye con el personaje de Monita; además, en contraposición con otras partes de la película, la última secuencia es a color. En primer plano lateral vemos en un *zoom out* lento el rostro de Monita mientras lee un libro. En el plano sonoro comenzamos a escuchar una voz femenina en *off* recitar uno de los poemas de Fiodor Tíutchev: "Amo tus ojos amiga...". La cámara se sigue alejando lentamente y vemos a la niña ante una mesa con tres vasos; caen unos copos de nieve. En el centro del encuadre, Monita comienza a mover los vasos con sólo mirarlos. Durante este acto telequinético escuchamos a un perro sollozar; posteriormente, cuando Monita recarga el rostro sobre la mesa, el último vaso cae. De nuevo la cámara realiza un cuidadoso *travelling* hacia adelante, mientras crece el contrapunto entre el ruido del tren, el movimiento de la mesa y el coral de la novena sinfonía de Beethoven. En los momentos finales del plano se escucha el sonido del tren y vemos el rostro de la niña en gran *close-up* hasta llegar a un *fade out*. Quizá bajo la consideración de Tarkovski sea éste el rostro último de la esperanza, la recuperación de una nueva promesa de humanidad.

A través de este breve análisis fílmico de algunos momentos de la película se puede observar que Tarkovski establece otro tipo de relaciones en la adaptación del texto cienciaficcional. Aunque en la novela existen puntos en común, la novela de los Strugatsky se centra en el conflicto sobre la incapacidad del hombre para comprenderse a sí mismo y comprender ciertos fenómenos, si únicamente se basa en el avance tecnológico. El personaje del *stalker* es un cínico que culpa a la sociedad de haberle despojado de su humanidad y de haberlo transformado en lo que es. Para Tarkovski este personaje adquiere un matiz completamente distinto en la película: "el nuevo *stalker*, en lugar de ser una suerte de traficante de drogas o cazador furtivo tiene que ser un creyente, un pagano, un esclavo de la Zona" (Capanna, 2003: 175). Así, el *stalker* sólo tiene sentido a partir de la Zona: es ella quien le da razón de existir. Por eso, cuando el Profesor quiere destruirla, el *stalker* le implora que no le quite el único lugar donde tiene libertad, felicidad y dignidad, cosas que ha perdido en el mundo fuera de la Zona.

De igual modo, la construcción del marco cienciaficcional, más que centrarse en los grandes efectos y sucesos extraordinarios, parte de una estética minimalista; se desarrolla como un viaje, una búsqueda espiritual exaltada en las cualidades poéticas de la imagen cinematográfica, pues a Tarkovski lo que le interesa del relato de ciencia ficción es su visión crítica: "De un tema de ciencia ficción casi clásico, Tarkovski hizo una tragedia metafísica. Es que para él la ciencia ficción no se agotaba en los efectos especiales o el show tecnológico; creía que su razón de ser estaba en el cruce entre el problema moral y el progreso de la racionalidad científica" (Capanna, 2003: 62).

En este sentido, *Stalker* podría interpretarse en palabras de Darko Suvin (1984) como "un llamado a la comprensión y la acción, un mapa de opciones posibles" (35), pues la crítica de Tarkovski gira en torno a un mundo que ha perdido a sus dioses y su esperanza, el mundo como técnica donde la ciencia y el arte se han vaciado de sentido. En la Zona se encuentra, quizá, la última oportunidad del hombre para recobrar su fe y renovarse:

> En *Stalker* pude hacer una especie de declaración total; esto es, que sólo el amor humano es, milagrosamente, una prueba en contra de la torpe afirmación de que no hay esperanza para el mundo: el amor es nuestra posesión común, e incontrovertiblemente positiva —aun cuando no sepamos bien a bien cómo amar. [...] La Zona no simboliza nada, del mismo modo que nada simboliza alguna otra cosa en mis películas: la Zona es la vida, y por el hecho de atravesarla, un hombre puede hundirse o salir con bien. Si lo logra o no, depende de su propia autoestima y de su capacidad para distinguir entre lo que importa y lo que es totalmente pasajero. (Tarkovski, 2005: 213-215)

Por tal razón, y en referencia a la cita en la película de un fragmento del Tao Te King, la debilidad del *stalker* es su mayor fuerza: es un místico cuya misión es la regeneración espiritual de una sociedad en decadencia. Su convicción y su fe reflejan su visión del mundo. Una civilización en catástrofe en un entorno posapocalíptico, simbolizado en el caso del filme de Tarkovski por la Zona, nos coloca, así, en un escenario paracienciaficcional, más cercano quizá a lo que alguna vez Fredric Jameson (1992) denominó "una fábula religiosa lúgubre" (118).

Referencias bibliográficas

Amador, María Luisa; Ayala Blanco, Jorge. (2006). *Cartelera cinematográfica 1980-1989*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Aumont, Jacques; Marie, Michel. (1990). *Análisis del film* (Carlos Losilla, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1988)

Barsanti, Chris. (2015 [2014]). *The Sci-Fi Movie Guide. The Universe of Film from "Alien" to "Zardoz"*. Visible Ink Press.

Bellour, Raymond. (2000). *The Analysis of Film* (Constance Penley, Ed.). Indiana University Press. (Obra original publicada en 1979)

Bird, Robert. (2008). *Andrey Tarkovsky: Elements of Cinema*. Reaktion Books.

Bordwell, David. (1997). *On the History of Film Style*. Harvard University Press.

Bordwell, David; Thompson, Kristin. (1993). *El arte cinematográfico* (Yolanda Fontal Rueda, Trad.). Barcelona, Paidós. (Obra original publicada en 1979)

Bustamante García, Jorge. (2004). "Vicisitudes de la poesía rusa en un tiempo que desperdició a sus poetas". En Jorge Bustamante García (Ed.), *El instante maravilloso: poesía rusa del siglo xx* (pp. 9-21). Universidad Nacional Autónoma de México.

Capanna, Pablo. (2003) *Andréi Tarkovski: el ícono y la pantalla*. Ediciones de la Flor.

Deleuze, Gilles. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Irene Agoff, Trad.). Paidós.

Deleuze, Gilles. (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Irene Agoff, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1985)

García Tsao, Leonardo. (2001 [1988]). *Andréi Tarkovski*. Zafra Video; Universidad de Guadalajara.

Jameson, Fredric. (1992). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (Noemi Sobregues, Trad.). Paidós.

Landon, Brooks (1999). "Diegetic or Digital? The Convergence of Science Fiction Literature and Science Fiction Film in Hypermedia". En Anette Kuhn (Ed.),*Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema* (pp. 31-49). Verso.

Scalzi, John. (2005). *The Rough Guide to Sci-Fi Movies*. Rough Guides.

Schrader, Paul. (2018 [1972]). *Transcendental Film Style: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.

Skakov, Nariman. (2012). *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. I.B. Tauris.

Sontag, Susan. (2013). "The Imagination of Disaster". En David Rieff (Ed.), *Susan Sontag: Essays of the 1960s & 70s* (pp. 199-214). The Library of America.

Stam, Robert. (2000). *Teorías del cine* (Carles Roche Suárez, Trad.). Paidós.

Strugatsky, Arkadi; Strugatsky, Boris. (1978). *Picnic extraterrestre* (Edith Zilli, Trad.). Emecé. (Obra original publicada en 1972)

Suvin, Darko. (1984). *Metamorfosis de la Ciencia Ficción*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1977)

Tarkovski, Andréi (Dir.). (1979). *Stalker* [Largometraje]. Mosfilm.

Tarkovski, Andréi. (2005). *Esculpir el tiempo* (Miguel Bustos García, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1984)

Tarkovski, Andréi. (2011). *Martirologio. Diarios 1970-1986* (Iván García Sala, Trad.).

Notas

1 Con *análisis fílmico* me refiero a las propuestas de análisis formal, estilístico y estético planteadas por autores como Aumont y Marie (1990), Bellour (2000) o Bordwell y Thompson (1993).

2 Entre los estudios más interesantes dedicados al análisis audiovisual de esta película y de la filmografía de Tarkovski en general se encuentran el de Nariman Skakov (2012) y el de Robert Bird (2008).

3 Utilizo el título de la película tal como se estrenó en México y como se exhibió durante el VII Foro de la Cineteca Nacional el 5 mayo de 1987 (Amador y Ayala Blanco, 2006: 368).

4 Aunque la película ha sido considerada desde diversas perspectivas, se incluye frecuentemente dentro de las antologías sobre el cine de ciencia ficción, como en Scalzi (2005) o Barsanti (2015).

5 En casi tres horas de duración, la película está constituida por un poco más de 140 planos; de ahí el trabajo de Tarkovski por la toma larga y la duración espaciotemporal (Skakov, 2012: 45).

6 Con *estilística* me refiero a lo que Bordwell (1997: 4-5) plantea como el uso sistemático de técnicas y recursos del medio cinematográfico (montaje, iluminación, escala planar, planos sonoros, etcétera) que crean la textura de las imágenes y los sonidos de una película.

7 Según Bustamante García (2004: 16-17), aunque estrictamente Arseni Tarkovski y Joseph Brodsky, por edad y generación, no forman parte del "Siglo de Plata" —cuyos integrantes como Osip Mandelstam, Marina Tsvetáieva, Alexander Blok, Anna Ajmátova y muchos más crearon obra importante durante las cuatro primeras décadas del siglo xx—, su poesía entabla un diálogo manifiesto con los principales rasgos formales y estilísticos de este grupo.