

ATRAPAD LA VIDA

LECCIONES DE CINE PARA ESCULTORES DEL TIEMPO

ANDRÉI TARKOVSKI

TRADUCCIÓN DE MARTA REBÓN Y FERRAN MATEO



errata naturae

Índice

PRIMERA EDICIÓN: enero de 2017

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



© 2011 by Andrey A. Tarkovsky. All rights reserved.

© de la traducción, Marta Rebón y Ferran Mateo

© Errata naturae editores, 2016

C/ Doctor Fourquet 11,
28012 Madrid

info@erratanaturae.com

www.erratanaturae.com

ISBN: 978-84-16544-29-5

DEPÓSITO LEGAL: M-43456-2016

CÓDIGO BIC: APFA

ILUSTRACIÓN DE PORTADA: Dávid Sánchez

MAQUETACIÓN: A. S.

IMPRESIÓN: Kadmos

IMPRESO EN ESPAÑA – PRINTED IN SPAIN

<i>Prólogo de los editores</i>	11
UN ENCUENTRO CON EL TIEMPO	15
LA IMAGEN DE LA VIDA	63
LOS GUIONISTAS NO EXISTEN	81
LA PELÍCULA Y EL SECRETO	113
DESMONTAR EL MONTAJE	153

Los editores autorizan la reproducción de este libro, de manera total o parcial,
siempre y cuando se destine a un uso personal y no comercial.

PRÓLOGO DE LOS EDITORES

El exégeta siempre estará maldito, el intérprete siempre será un traidor, al menos en el ámbito del arte. Pues si bien el crítico, el ensayista o el conocedor pueden quebrar la esfera de una obra y extraer de allí un sentido que no se ofrece de manera inmediata a nuestra conciencia o nuestra percepción, siguen condenados a perder en su discurso lo esencial, esas vibraciones de una resonancia pura que podemos considerar el meollo y el fin último de una obra de arte, por ejemplo, de una película.

Esas «vibraciones» (¿cómo nombrar aquello para lo que, una vez más, no tenemos lenguaje?) eran lo único que, en realidad, interesaba a Andréi Tarkovski, aquello que buscaba crear con su cine, aquello que merodeaba incesantemente como un coyote hambriento perdido entre galaxias infinitas. Por eso no le importaban los significados, sino las sensaciones, que sabía mucho más cercanas de ese absoluto indecible. Por eso se dejaba guiar por ese movimiento del cuerpo y del espíritu que precede a toda racionalización, a toda lectura significativa e iconográfica

de la imagen fílmica. Y aquellos a quienes nos fascina el cine de Tarkovski sabemos bien que todo proviene de ese fulgor de sensaciones que difícilmente podríamos explicar, o que perderían todo su valor en la explicación.

Y, sin embargo, la bibliografía que analiza el cine de Tarkovski es muy amplia y valiosa, por supuesto. Más aún: el propio Tarkovski fue uno de los cineastas que de forma más compleja y pertinente desarrolló por escrito su teoría del cine. No obstante, él era absolutamente consciente de la paradoja a la que se enfrentaba al escribir sobre aquello que, en última instancia, elude el análisis: «Es imposible hablar de la cuestión de la creación artística con el lenguaje ordinario y racional», dijo pocos años antes de su muerte¹. Si con sus películas Tarkovski asumió la imposibilidad de cercar lo infinito en la imagen, con sus textos aceptó la paradoja de escribir sobre la búsqueda de aquello que escapa al lenguaje y al *logos*. En este sentido, la obra cinematográfica de Tarkovski es tanto la persecución de un ideal filosófico como la materialización de un pensamiento, y de ahí que sus escritos sean tan importantes y, por supuesto, indisolubles de sus películas.

Tarkovski pensaba con imágenes y pensaba lo impensable. Pero con las palabras quiso pensar, a su vez, esta paradoja que gobernaba su pensamiento y en la que se funda la antinomia inmemorial entre el verbo y la imagen, el lenguaje discursivo y el lenguaje artístico. Éste es el meollo de sus textos, y sobre esta audaz cimentación

¹ Entrevista de Andréi Tarkovski con Ian Christie y Mark Le Fanu, *Positif*, n.º 249, 1981, p. 28.

construyó sus dos libros teóricos más importantes. El primero de ellos es el que ahora presentamos, *Atrapad la vida*, inédito hasta la fecha. Se trata de un volumen en el que se reúnen, por un lado, los apuntes que el cineasta preparó y utilizó para las clases de especialización postuniversitaria que impartió en la Goskino (la Comisión Cinematográfica del Estado Soviético) entre 1967 y 1981, y que él mismo revisó y reescribió concienzudamente para conformarlos en un formato de publicación; por otro lado, diversos artículos aparecidos en revistas de la Unión Soviética y que quedan unificados con esos otros textos para establecer el libro como un todo. El segundo de sus libros es *Esculpir en el tiempo*, su obra más conocida y divulgada, que aborda varios de los temas que aparecen en *Atrapad la vida*, que constituye así el germen de aquel volumen ya clásico.

No obstante, *Esculpir en el tiempo* ha tenido una triste suerte editorial en nuestro país: fue publicado por primera vez en 1991, pero por desgracia no se hizo con una traducción directa del ruso, sino con una traducción de otra traducción, en concreto, de una traducción al alemán, en sí misma muy cuestionable, realizada en 1988 por Hans-Joachim Schlegel para la editorial Ullstein. Desde 1991 hasta hoy se han realizado decenas de reimpressiones de esa misma y deficiente edición, y así es como la mayoría de nosotros hemos tenido que leer ese libro. De hecho, ya en el título mismo de la obra se parte de un error muy grave: no se trata de *Esculpir en el tiempo* sino de *Esculpir el tiempo*. Obviamente, ambas ideas son muy distintas y esa distinción atañe al núcleo mismo de

la elaboración teórica del cineasta ruso. Andréi A. Tarkovski, hijo de Andréi Tarkovski y legítimo heredero de sus derechos de autor, ha hecho todo lo posible por cambiar esta situación y conseguir que por primera vez se pueda publicar y leer en castellano una primera edición de *Esculpir el tiempo* más digna y traducida directamente del ruso, sin que haya sido escuchado. En este sentido, y aunque lamentamos profundamente esta situación, nos enorgullece presentar al lector por primera vez el pensamiento de Tarkovski en una edición cuidada con esmero, traducida por supuesto de las propias palabras del cineasta, y en cuyas páginas se origina y se despliega la estructura conceptual de uno de los creadores referenciales del siglo xx.

UN ENCUENTRO CON EL TIEMPO

Desde sus orígenes hasta nuestros días, la pregunta sobre la especificidad del cine aún no ha encontrado una respuesta única, clara y aceptada por todos. Abundan los puntos de vista divergentes, incluso contradictorios entre sí, que además se mezclan originando un caos informe.

De hecho, cada uno de nosotros puede entender, formular y responder a su manera la cuestión de la especificidad de un sistema teórico que haga posible el acto creativo de una manera consciente. Pero, en todo caso, no olvidemos que dicho acto sería imposible sin conocer las leyes que sustentan el propio arte.

Así pues, ¿qué es el cine? ¿En qué consiste su singularidad? ¿Cómo lo imagino y de qué manera, a partir de eso, concibo una película, sus posibilidades, recursos e imágenes, y no sólo desde un punto de vista formal, sino, si se quiere, desde un punto de vista moral?

Aún hoy sigue bien presente ese filme genial con el que todo comenzó. Se trata de *Llegada de un tren a la estación de La Ciotat*. La película universalmente conocida de los hermanos Lumière se rodó sólo porque en aquel entonces se habían inventado la cámara de cine, el negativo y el proyector. En la escena, que dura en total cincuenta

segundos, se ve un tramo de andén bañado por el sol, personas que van y vienen, y un tren que avanza hacia la cámara desde el fondo del plano. Cuanto más se acercaba el tren, mayor era el pánico en la sala de proyección: los espectadores se ponían en pie de un salto y echaban a correr. Creo que fue en aquel preciso instante cuando nació el arte cinematográfico. Y no me refiero sólo a la técnica o a los nuevos métodos para reproducir la realidad. Allí nació un nuevo principio estético.

Este principio consiste en que, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, el ser humano encontró el modo de fijar el tiempo de manera inmediata, consiguiendo a la vez reproducir, cuantas veces deseara, ese instante sobre la pantalla, es decir, volver a él. El ser humano obtuvo así la matriz del tiempo real. Visto y fijado, el tiempo se pudo conservar en latas de metal por mucho tiempo (en teoría, para siempre).

En este sentido, las primeras películas de los hermanos Lumière contenían la genialidad de ese nuevo principio estético. Pero inmediatamente después el cine se vio forzado a desviar su camino, envuelto en intereses mezquinos y lucrativos. A lo largo de dos décadas se llevó a la gran pantalla casi toda la literatura mundial y una gran cantidad de temas teatrales. El cine se convirtió en un medio sencillo y seductor para fijar el teatro. Continuó adentrándose por esa vía falsa, y deberíamos ser conscientes de cómo, aún hoy, estamos pagando las tristes consecuencias de aquel equívoco. Y no me refiero de manera fundamental al uso ilustrativo de la imagen fílmica. El mayor per-

juicio fue que se renunció a aplicar de manera artística la potencialidad más valiosa del cine: su capacidad para fijar la realidad del tiempo.

¿De qué modo fija el tiempo el cine? Diría que lo hace de una manera fáctica, material. Así, un hecho puede ser representado como un acontecimiento o simplemente como un objeto, con la particularidad de que ese objeto puede presentarse en su inmovilidad e invariabilidad (pues la inmovilidad sólo existe en el fluir real del tiempo).

Y precisamente en este aspecto, a mi entender, hay que buscar la raíz de la especificidad del arte cinematográfico. De hecho, de entre todas las otras formas de arte relativamente cercanas al cine, la que se halla más próxima a éste es la música, es decir, aquella en la que el tiempo es la cuestión primordial. Pero en la música se resuelve de un modo muy diferente. En ella la materialidad de la vida se encuentra al límite de su completa disolución, mientras que la fuerza del cine consiste en atrapar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia misma de la realidad que nos rodea cada día y cada hora.

El tiempo fijado en sus formas y en sus manifestaciones efectivas: éste es, para mí, el meollo del cine y del arte cinematográfico. Esta idea me hace pensar en todas las posibilidades del cine que aún no han sido exploradas y, por tanto, en su inmenso futuro. Sobre esta premisa construyo mis hipótesis de trabajo, ya sean prácticas o teóricas.

¿Por qué va la gente al cine? ¿Qué la lleva a una sala oscura, donde durante una hora y media observa juegos de sombras en una pantalla? ¿La búsqueda del entretenimiento?

¿La necesidad de una suerte de narcótico? Es cierto que en muchos países hay empresas y corporaciones del entretenimiento que explotan, para sus propios fines, el cine, la televisión y demás formas de espectáculo. Pero no debería ser éste nuestro punto de partida, sino la esencia del cine, que está ligada a la necesidad humana de entender el mundo y de tomar conciencia de él. Creo que lo que empuja a una persona cualquiera a ir al cine es la posibilidad de tener un encuentro con el tiempo: el tiempo perdido, el tiempo fugado o aún no alcanzado. Vamos al cine en busca de una experiencia vital, pues el cine, como ninguna otra forma de arte, amplía, enriquece y concentra la experiencia material del hombre; es más, no sólo la enriquece, sino que la expande significativamente. He aquí donde reside la auténtica fuerza del cine. No en las «estrellas», ni en los temas manidos, ni en el entretenimiento.

¿En qué consiste la esencia de una obra cinematográfica de autor? En cierto sentido, se puede decir que ésta es una «escultura del tiempo». De la misma manera que un escultor toma un bloque de mármol y, presintiendo los contornos de su obra futura, comienza a desechar lo superfluo, así también el artista cinematográfico, tomando un «bloque de tiempo», que abarca el enorme e indiferenciado conjunto de los hechos de la vida, empieza a tallar y a desechar todo lo inservible, conservando sólo lo que serán los elementos imprescindibles de la imagen cinematográfica.

Se dice que el cine es un arte sintético, que se basa en la interacción de muchas artes afines, como el teatro, la

literatura, la recitación, la pintura, la música, etc. Pero, en realidad, todas estas artes a través de su «contribución» asestan un golpe durísimo al arte cinematográfico, transformándolo de inmediato en un caos ecléctico o —en el mejor de los casos— en una forma tan sólo aparente de armonía en la que se desvanece la auténtica alma del cine. Vale la pena aclarar de una vez por todas que el cine no debe ser una simple combinación de principios de otras artes. Sólo sobre esta base se puede tratar de responder a la pregunta sobre el carácter sintético del cine. La suma de una idea literaria y de una plasticidad pictórica no da lugar a una imagen cinematográfica, sino a un producto acomodaticio, inexpresivo y ampuloso. Tampoco las leyes del movimiento y de la organización temporal pueden sustituirse en el cine por las leyes del tiempo escénico.

Insisto una vez más: aquí se trata del tiempo como hecho.

De manera ideal, el cine debe asemejarse siempre al documental, no en calidad de género cinematográfico, sino como un modo de reproducción y restitución de la vida. Una vez grabé en una cinta magnetofónica un diálogo casual. Personas que conversaban sin saber que sus palabras se estaban registrando. Luego, al escuchar la grabación, pensé: «¡Qué bien “escrito” y “representado”! ¡Con qué nitidez se perciben la lógica de los movimientos emocionales y su energía! ¡Y cómo suenan las voces, qué pausas tan maravillosas! Ni un Stanislavski habría podido justificarlas mejor. Incluso el estilo de Hemingway, comparado con el modo en que está “construido” este diálogo, parece ingenuo, pretencioso...».