

# *Zona*

*Un libro sobre una película  
sobre un viaje a una habitación*

GEOFF DYER

Traducción de  
Cruz Rodríguez Juiz



MONDADORI

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Título original: *Zona*

© 2012, Geoff Dyer

© 2013, de la presente edición en castellano para todo el mundo:

Random House Mondadori, S. A.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2013, Cruz Rodríguez Juiz, por la traducción

Fotografía de cubierta: © Mosfilm, a quien la editorial reconoce su titularidad de los derechos de reproducción y su derecho a percibir los royalties que pudieran corresponderle.

Primera edición: junio de 2013

Printed in Spain – Impreso en España

ISBN: 978-84-397-2723-1

Depósito legal: B-11.973-2013

Fotocomposición: La Nueva Edimac, S.L.

Impreso en Limpergraf

Barberà del Vallès (Barcelona)

GM 2 7 2 3 1

*Para Rebecca*



Vi la película hasta que se convirtió en una especie de ceguera.

G. C. WALDREP,  
«D. W. Griffith at Gettysburg»

Al fin y al cabo, la mejor manera de hablar de lo que te gusta es hacerlo a la ligera.

ALBERT CAMUS,  
«Pequeña guía para ciudades sin pasado»



UNO



Un bar vacío, posiblemente todavía cerrado, con una única mesa, no mayor que una mesilla redonda, pero más alta, de esas en las que te apoyas —no hay taburetes— mientras bebes de pie. Si los tablones del suelo hablasen, seguramente podrían contar un par o tres de historias, aunque resultaría que son todas la misma, que terminaría con el mismo lamento de siempre (después de unas copas la gente piensa que puede abusar de mí), no solo en términos de lo que pasa aquí, sino en los bares de todo el mundo. En otras palabras, estamos en el reino de la verdad universal. El camarero sale de la trastienda —vestido con chaqueta blanca de camarero—, enciende un pitillo y da las luces, dos tubos fluorescentes, uno de los cuales no funciona correctamente: parpadea. El camarero mira la luz que parpadea. Le ves pensar: «Hay que arreglarlo», que no es lo mismo que «Lo arreglaré hoy», sino que se parece mucho a «Nunca lo arreglaré». La vida cotidiana está llena de pequeñas sorpresas, esperanzas (de que quizá se haya arreglado solo por la noche) y resignaciones (no ha pasado y no pasará) que se repiten. Un hombre alto —¡un cliente!— entra en el bar, deja una mochila bajo la mesa, la mesilla redonda en la que te apoyas al beber. Es alto pero no joven, empieza a quedarse calvo, es evidente que no es un terrorista y que la mochila no esconde una bomba, pero esta acción sorprendente —dejar una mochila debajo de la mesa de un

bar— no puede pasar inadvertida, sobre todo para alguien que vio *Stalker* por primera vez (el domingo 8 de febrero de 1981) poco después de haber visto *La batalla de Argel*. Le pide algo al camarero. El hecho de que la chaqueta del camarero sea blanca evidencia lo poco limpia que está. Aunque es una chaqueta, también sirve de toalla, posiblemente de paño de cocina y quizá también de pañuelo. El lugar en general parece sucio, pero está demasiado oscuro para saberlo y los títulos de crédito en caracteres rusos amarillos —cirílico de ciencia ficción— no clarifican precisamente la situación.

Es la clase de bar donde los hombres se reúnen antes de acudir a su destinado al fracaso trabajo en un banco y el camarero es de los que no se fija en nada que no le incumba, y cuantas más cosas no le incumban mejor, incluso si implica no tener prácticamente clientela. Por lo que a él respecta, mientras esté en el bar ocupado en sus asuntos y vestido con la mugrienta chaqueta de camarero, está trabajando, y si no entra nadie y nadie quiere nada y nadie necesita nada (la luz titilante, como la mayoría de las cosas, puede esperar) tanto da. Todavía fumando, camina pesadamente con una cafetera (es de esos camareros con el don de imbuir rencor a la tarea más pequeña, consiguiendo que parezca una de las labores de un Hércules con salario mínimo), le sirve café al desconocido, vuelve adentro y lo deja a solas con el café, bebiendo a sorbos y esperando. De eso no cabe la menor duda: el desconocido está esperando algo o a alguien.

Un intertítulo: una suerte de meteorito o visita alienígena ha creado un milagro: la Zona. Mandaron al ejér-

cito y nunca regresó. Está rodeado por alambradas y un cordón policial...

Este texto fue añadido a petición del estudio, Mos-film, que quería destacar la naturaleza fantástica de la Zona (donde transcurrirá la acción). También querían asegurarse de que el país «burgués» donde ocurre todo no se identificara con la URSS. De ahí que el misterio de la Zona tuviera lugar —según el texto— «en nuestro pequeño país», que despistaba a todo el mundo porque la URSS, como todos sabemos, abarcaba un área inmensa y Rusia era (y sigue siendo) muy grande. «Rusia...», todavía oigo a Laurence Olivier decirlo en el episodio de Barbarroja de *El mundo en guerra*: «La infinita madre patria rusa». Ante la invasión alemana de 1941, los rusos recurrieron a su estrategia tradicional, la estrategia que había podido con Napoleón y también podría con Hitler: «Cambia espacio por tiempo», un mensaje por el que Tarkovski sentía un gran apego.

Ruido de agua que gotea. Atisbamos por unas puertas interiores en una habitación. En las abreviaturas de los guiones «Int» significa interior y «Ext» significa exterior. Este es un caso de «Súper-int» o «Int-int». Ya dentro, la cámara profundiza poco a poco. Es como si Tarkovski empezara donde Antonioni lo dejara en el famoso plano dentro-fuera al final de *El reportero* y lo hubiera llevado un paso más allá: dentro-dentro. Así de lento... pero sin color. La anterior película de Antonioni, *El desierto rojo* (1964), tal como sugiere el título, sería inimaginable sin color. El color —el abrigo verde de Monica Vitti— es lo que la hace maravillosa, pero para el Tarkovski de treinta y cuatro años, entrevistado en 1966, el año que termi-

nó su segundo film, *Andréi Rublev*, era «su peor película después de *El grito*». Por el color, porque Antonioni se dejó seducir por «el pelo rojo de Monica Vitti contra la bruma», porque «el color ha matado la sensación de verdad». Bien. No es algo fácil de digerir. Si quitas el color, ¿qué queda? Queda *La aventura*, supongo (también con Monica Vitti), y te aburres tanto que anhelas el color, algo que te haga pasar el rato o consiga que dejes de preocuparte porque no pasa nada. Dado que estamos hablando de la verdad y su sensación, me siento obligado a admitir que *La aventura* es lo más cerca que he estado en la vida de la agonía cinematográfica pura. La vi un verano en un cine minúsculo del Quinto Arrondissement de París en una pantalla del tamaño de un televisor grande. (Una película en blanco y negro, en italiano, con subtítulos en francés, en París, en agosto, cuando aún no tenía treinta años: un caso de soledad digno de estudio.) La única manera que tuve de soportarla fue decirme *No lo aguanto un segundo más*, a pesar de que en *La aventura* no existía nada parecido a un segundo. El incremento mínimo de medida temporal era un minuto. Cada segundo duraba un minuto, cada minuto duraba una hora y una hora, un año, y así sucesivamente. Cambia tiempo por una unidad mayor de tiempo. Cuando por fin salí al atardecer parisino había cumplido treinta años.\*

---

\* Hay un momento maravilloso en *Tiempo de viaje*, el documental de Tarkovski sobre su estancia en Italia investigando con el guionista Tonino Guerra para la futura *Nostalgia*. Están los dos sentados, conversando. Sueña el teléfono y contesta Guerra: «Sí... Oh, Michelin-

Incluso describir el blanco y negro de *Stalker* como blanco y negro es teñir lo que vemos con una sugerencia inadecuada del arcoíris. Técnicamente el sepia concentrado de la película se consiguió filmando en color y positivando en blanco y negro. El resultado es una especie de submonocromo en que el espectro se ha comprimido tanto que podría resultar una fuente de energía, como el petróleo y casi igual de oscuro, pero también con un lustre dorado. Además del goteo se oyen algunos crujidos y ruidos que dan miedo y cuesta explicar. Ahora estamos en la habitación, mirando la cama.

Una mesa, una mesilla de noche, por definición mucho más baja que la mesa del bar. El estruendo de un transporte hace temblar los objetos de la mesa. Las vibraciones consiguen mover el vaso de agua de la mesa. Recordadlo. En *Stalker* nada pasa por casualidad y no obstante, al mismo tiempo, está llena de casualidades. Cerca de la mesilla, en la cama, duerme una mujer. A su lado hay una niña con un chal en la cabeza y, junto a ella, el hombre que presumiblemente es su padre. El estruendo del tren se intensifica. El lugar entero tiembla. Asombra que alguien pueda dormir con semejante jaleo, sobre todo porque encima en el tren suena a todo volumen una grabación de «La Marsellesa». La cámara se acerca a los

---

gelo...». ¡Antonioni ha llamado para charlar! Es el equivalente cinematográfico del siglo XXI a aquellas entradas en los *Diarios* de Goncourt: «Llaman a la puerta. Flaubert».

durmientes y luego retrocede, se mueve muy despacio hacia un lado y después recula igual de despacio. A Antonioni le gustaban las tomas largas, pero Tarkovski las llevó un paso más allá. «Si se aumenta la duración media de un plano, te aburres, pero si sigues alargándolo, despierta tu interés, y si lo haces todavía más largo, emerge una cualidad nueva, una intensidad especial de la atención.» La estética de Tarkovski resumida. Al principio puede darse cierta fricción entre nuestras expectativas temporales y el tiempo de Tarkovski, y dicha fricción aumenta en el siglo XXI a medida que nos alejamos cada vez más del tiempo-Tarkovski hacia el tiempo-imbécil en el que nada dura –y nadie puede concentrarse en nada– más de un par de segundos. Pronto la gente no será capaz de ver películas como *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos ni de leer a Henry James porque no tendrá la concentración necesaria para pasar de una escena interminable a la siguiente. La época en que podría haber leído al Henry James más tardío ha pasado y como no he leído al Henry James más tardío no estoy en disposición de afirmar cómo ha perjudicado a mi sensibilidad no haberlo hecho. Pero sé que de no haber visto *Stalker* con veintipocos años mi receptividad ante el mundo habría disminuido radicalmente. En cuanto a *La mirada de Ulises*, a pesar de estar protagonizada por un Harvey Keitel inverosímil, significó otro clavo más en el ataúd del cine de autor europeo (un ataúd, dirían los cínicos, fabricado casi exclusivamente de clavos), abrió las puertas a todo lo que no fuera arte porque cualquier cosa era preferible a tener que aguantar semejante película, sobre todo porque, en cualquier caso, toda ella podía reducirse a una única fotografía de Josef Koudelka: una estatua de Lenin desli-

zándose por el Danubio en una barcaza, un faraón petrificado descendiendo por el Nilo de la historia.

El traqueteo del tren remite y queda solo el goteo y volvemos donde estábamos unos minutos antes, mirando la cama. El hombre se despierta y sale de la cama. Duerme sin pantalones, pero con suéter, algo peculiar. Durante mucho tiempo creí que los estadounidenses siempre dormían en ropa interior. No se me ocurrió que fuera una convención cinematográfica, algo que los hombres hacían en las películas para no estar desnudos al levantarse por la mañana en pantalla. Dormir sin pantalones pero con suéter no tiene sentido en ningún sistema de convenciones. Parece raro y no muy higiénico. Otra rareza es que, aunque va con cuidado de no despertar a su mujer, se pone los pantalones y las pesadas botas antes de entrar a silenciosos pisotones en la cocina, pero imagino que supone que si su mujer consigue dormir con el estruendo del tren y «La Marsellesa» –por no mencionar los crujidos, chasquidos y chirridos de fondo– no notará un poco de tráfico peatonal. También cabe la posibilidad de que la mujer solo finja dormir. Le vemos la nuca. El hombre –y aunque todavía no sabemos quién es, por simplificar voy a adelantar un poco de la trama y a descubrir que no es otro sino el epónimo Stalker– sale del dormitorio y se asoma a la puerta, como había hecho unos minutos antes la cámara, cuando él estaba acostado, con la diferencia de que él ya no está en la cama. Se mire como se mire, la película empieza lenta. Los funcionarios del Goskino, el comité central para la producción cinematográfica de la URSS, se quejaron, con la esperanza de que la película pudiera ser

«algo más dinámica, en particular el comienzo». Tarkovski estalló: en realidad necesitaba comenzar más lenta y aburrida para dar tiempo a quien se hubiera equivocado de sala a salir antes de que empezara la acción. Desconcertado por la ferocidad de esta reacción, uno de los funcionarios explicó que solo trataba de ver las cosas desde el punto de vista del público... No pudo acabar. A Tarkovski no le importaba el público. Solo le importaba el punto de vista de dos personas, Bresson y Bergman. ¡Chúpate esa!\*

El hombre camina hacia la derecha pero la cámara se queda donde estaba, viendo lo que él veía, lo que ya no ve: su mujer, que se levanta de la cama en una imagen borrosa.

El hombre entra en la cocina. Abre el grifo, pone la tetera al fuego, se cepilla los dientes. Se enciende una bombilla. Bien: pues eso, ilumina un poco el lugar, sabe dios que no le iría mal un poco más de luz. Tarkovski siempre se ha opuesto a las lecturas simbólicas de las imá-

---

\* Tarkovski reiteraba constantemente su admiración y amor por esos dos hombres, en especial Bresson, con quien compartió un Grand Prix du Cinéma de Création especial (por *Nostalgia* y *El dinero*, respectivamente), recibido de manos de Orson Welles en Cannes, en 1983. Menudo trío. Bresson se negó a pronunciar un discurso de agradecimiento, Tarkovski se encogió de hombros y dijo «Merci beaucoup»; ninguno demostró la menor elegancia. Quizá a ambos les ofendía un poco tener que compartir ese honor.

genes de sus películas pero uno se pregunta por el significado de esa bombilla: ¿el hombre acaba de tener una idea? En tal caso, no es demasiado brillante: la bombilla se ilumina mucho y luego se apaga, como si se hubiera fundido. Puede que no quede claro en qué país estamos, pero dondequiera que estemos parece problemático conseguir una iluminación de fiar.

En este momento tenemos un problema más específico, la mujer. O ha estado despierta todo el tiempo o la han despertado el tren, «La Marsellesa» y los crujidos del marido por la casa. Ha transformado el regulador de la luz en todo lo contrario, en un iluminador, ha iluminado tanto el lugar que al segundo cae de nuevo casi en la oscuridad. Está claro que a la casa no le iría mal renovar la instalación eléctrica.

¿Conocéis la expresión «las famosas últimas palabras»? Como es natural sentimos curiosidad por las últimas palabras de la gente, pero sería interesante compilar una lista exhaustiva de las primeras –no simples sonidos, palabras de verdad– que se pronuncian en películas, pasarlas por un ordenador y someter los resultados a algún procesamiento o análisis. En esta película las primeras palabras las dice la mujer y son: «¿Por qué me has cogido el reloj?». Sí, la película apenas ha empezado, la mujer acaba de despertarse y, desde el punto de vista de un marido, ya está incordiando. Incordiándole y llamándole ladrón. No me extraña que él quiera irse. Pero, por supuesto, también nos presenta el gran tema: el tiempo. Tarkovski está diciéndole al público: Olvidad las ideas previas del tiempo. Dejad de miraros el reloj, esto no va a ir a la velocidad de *Speed*, pero si os rendís al tiem-

po de Tarkovski, el caos atropellado de *El ultimátum de Bourne* os parecerá más aburrido que *La aventura*. «Creo que una persona normalmente va al cine por el tiempo —ha dicho Tarkovski—, ya sea por el tiempo desperdiciado, perdido o todavía por ganar.» Este parecer dista solo un par de palabras del acuerdo total con algo con lo que incluso el espectador más idiota podría coincidir. Esas palabras son «buen rato», como en: «La gente va al cine a pasar un buen rato, no a sentarse a esperar a que pase algo». (Hay quienes no participan de ningún consenso acerca de las razones por las que vamos al cine. No van al cine nunca. Para Strike, un personaje de la novela *Clockers* de Richard Price, una película, cualquier película, es solo «noventa minutos de estar sentado», una afirmación que podría entenderse como el negativo de la de Tarkovski.)

La mujer amplía esta noción de tiempo —ha malgastado sus mejores años, ha envejecido— mientras el hombre se cepilla los dientes. Mientras, vuelves a acordarte de Antonioni porque la verdad pura y dura es que la mujer no es ninguna Monica Vitti. Francamente, la combinación de incordios y miradas apagadas parece un incentivo convincente para irse. La mujer descarga sobre él toda la culpa, pero los reproches habituales —solo piensas en ti— se invierten en una especie de giro dostoievskiano: Incluso aunque no pensaras en ti...\*

---

\* La mujer de Tarkovski, Larissa, quería el papel y el marido-director estaba dispuesto a dárselo. Lo convencieron para elegir a Alisa Freindlikh otros miembros del