

EL vacío, o el ideal del negro

Carlos Balbuena Rodríguez

Professor/a: Iván Pintor

Nom de l'assignatura, trimestre, any: Cruïlles contemporànies entre Cinema, televisió i còmic. 1er trimestre. 2015-2016

Facultat de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra

Resum / Resumen: El plano vacío como *actitud* frente a la representación de la Ruina extrema. Vacío en sentido literal o simplemente entendido como suspensión del flujo de una narración.

Paraules clau / Palabras clave: · Ruina, plano vacío, memoria, salvación, Baudrillard, Augé, Rafael Argullol, Adorno.

Abstract: Un resum de la tesi en anglès (amb una extensió màxima de 150 paraules per resum).

Keywords: Una llista de paraules clau sobre el contingut de la tesi en anglès (amb una extensió màxima de 200 caràcters).

EL VACÍO, O *EL IDEAL DEL NEGRO*

Carlos Balbuena

“Todo sucede como si el porvenir no pudiera imaginarse
sino como el recuerdo de un desastre del que no conserváramos
hoy más que el presentimiento”
(Marc Augé, “El tiempo en ruinas”)

Pensemos en la fractura más vertiginosa que se ha abierto en nuestra historia reciente: el atentado perpetrado contra las Torres Gemelas en el WTC de Nueva York, el corazón mismo del occidente capitalista, el 11 de septiembre de 2001. Y no tanto en el atentado en sí, sino en la retransmisión ¡en directo! de la cadena de acontecimientos. Tras la primera conexión en directo, después de que el primer avión hubiese impactado con una de las torres, y a la espera de nuevas noticias, las imágenes de ese primer avión atravesando la torre comenzaron a repetirse una y otra vez, una y otra vez, en un loop desesperantemente enfermizo, banal y bajo mi punto de vista cruel. Todos los noticiarios del mundo desplegaron su poderío comunicador en la zona, los enviados especiales comenzaron a narrar (¿el qué?) mientras en pantalla veíamos aquél primer avión entrar y salir de la torre. Y vuelta a empezar. Esa imagen fue sustituyéndose por otras a medida que avanzaba la jornada, de tal manera que al cabo de las horas y durante los días, semanas y meses siguientes acabamos teniendo un montaje de una decena escasa de imágenes aisladas puestas una a continuación de la otra que, sin embargo, eran incapaces de representar nada, de narrar nada, porque el 11 de septiembre de 2001, el tiempo y la historia quedaron suspendidos, se congeló en un paréntesis inenarrable. En la representación (extrema) de la ruina¹ (extrema), en mitad de la tragedia más apabullante de la historia de occidente, ¿cómo es posible la narración?, de hecho, ¿tiene sentido tal cosa? Para Baudrillard, “En este atentado extremo, tanto la imagen como el acontecimiento, se vuelven inimaginables (...) En efecto, no hay representación posible de este acontecimiento. Es irrepresentable para todo discurso o interpretación (...) En tanto que acontecimiento puro, está más allá de todo eso. Y si no es representable, es que no es real propiamente hablando: es a la vez no real y más que real (...) Incluso en mitad del túnel de acontecimientos insignificantes e imágenes banales con que tratamos, significa una detención brutal de la imagen, una detención violenta del

¹ Cuando hablamos aquí de ruinas, no nos referimos solo a edificios derruidos o paisajes devastados. Como dice Sergi Sánchez aludiendo a Rafael Argullol, refiriéndose a la representación de la ruina en la pintura romántica, “es mucho más que una manifestación de la desolación o de la tristeza por el paso del tiempo; es también un acto de protesta contra una época que ya no sabe declinar lo heroico”. O también, cuando habla de la ruina como “prueba definitiva de un crimen perfecto, el que la civilización ha perpetrado contra el tiempo, que ya no puede ser considerado ni heroico ni tiempo”.

mundo, una detención violenta de la cadena de información”². Sabemos que aquello ocurrió porque aún percibimos esa fractura. Lo que queda ahora, tal como es posible percibirlo, es un enorme vacío, y no me refiero solo al vacío físico que dejaron las torres en el centro de Manhattan, lo que se conoce como la zona cero. Me refiero a un Plano Vacío simbólico (in)capaz de registrar una posible recreación de aquel día.

De entre los muchos intentos de representar (directa o indirectamente) esa ruina hay dos que me parecen relevantes, precisamente porque son tan conscientes de la imposibilidad de que de allí pueda surgir una narración que, de hecho, se limitan a representar la idea de esa imposibilidad. Un libro, o más concretamente el primer capítulo de un libro, y un pequeño cortometraje. El libro es “El hombre del salto”, de Don DeLillo. El cortometraje es *México* de Alejandro González Iñárritu, que se encuentra dentro de la película coral *11'09''01* (Varios autores, 2002), homenaje desigual y un tanto tibio a las víctimas del atentado.

Ese primer capítulo de la novela de DeLillo, arranca con un personaje, Keith Neudecker, emergiendo de entre una nube de humo, cubierto de cenizas y cristales rotos. Deambula desorientado por Manhattan, sin reconocer las calles por las que pasa a diario y sin saber hacia dónde camina o de qué está huyendo. De repente, sin pretenderlo, aparece en la casa de su ex mujer y su hijo. Es el 11 de septiembre de 2001. Y eso es todo: la deslumbrante prosa de DeLillo se limita a explicar la amnesia de un personaje a la deriva. No hay aviones, ni torres viniéndose abajo. Solo un humo denso del que emerge un superviviente. Lo demás, como en el título de otra de sus novelas, es “ruido de fondo”.

El cortometraje de González Iñárritu es aún más radical, porque donde DeLillo aún era capaz de crear una atmósfera, el cineasta mejicano elimina literalmente la imagen, manteniendo el infernal sonido ambiente tomado de las retransmisiones en directo. Una pantalla en negro que no hace sino evidenciar que, dos años después del atentado, el cineasta seguía siendo incapaz de poner en escena algo parecido a una narración.

“Demorémonos un instante en la ciudad de Pripiat, en Ucrania”, nos dice Marc Augé, en relación a una serie de fotografías de la ciudad a cargo del fotógrafo Jann Arthur-Bertrand, “Como apagada por una bomba *limpia* (la que se encarga de eliminar a los hombres sin afectar a los materiales), la ciudad aparece reducida a su glacial geometría: avenidas entrecruzadas, perpendiculares dominadas por grandes paralelepípedos rectangulares de ventanas alineadas. Sin embargo, estas avenidas están

² BAUDRILLARD, Jean, MORIN, Edgar, *La violencia del mundo*, Paidós, 2003

desiertas y no hay nadie en las ventanas. Aparentemente, no hay nada *en ruinas*, todo está intacto. El pasado, aquí, tiene fecha. La evacuación fue decretada de la noche a la mañana (un poco demasiado tarde, según parece)”³

En realidad estamos hablando de tomar conciencia de la ruina. Hay tantas formas de posicionarse frente a ella como autores, por supuesto, pero el hecho de afrontarla con la distancia necesaria como para entender y asumir (y hablo aquí otra vez de una ruina extrema) la complejidad, cuando no la imposibilidad de explicarla me parece particularmente valiente. Podríamos resumir esa *actitud* con ese término (por otra parte nada original) al que me he referido antes como Plano Vacío. Vacío en sentido literal, como veremos, cuando nos referimos a algunos cineastas, o simplemente entendido como suspensión del flujo de una narración.

Un texto sobre la pantalla en negro: el nombre de un miliciano de izquierdas y la fecha y forma en que fue asesinado por la brigada de la guardia civil. Letras blancas sobre fondo negro, ningún alarde, ninguna retórica. A ello le sigue un plano fijo, vacío, de la curva de una carretera secundaria en la ladera de un bosque, el lugar exacto en el que el referido miliciano fue abatido. En el escaso (eterno) minuto que dura el plano, apenas oímos una leve brisa y el ladrido insistente de un perro. Es uno de los treinta fragmentos, todos ellos con idéntica estructura (rótulo en negro y plano vacío), que componen el estremecedor bloque central de *Aquí y en otro tiempo* (Equi y nou tro tiempu, Ramón Lluís Bande, 2014).

Rodados con una insípida óptica de 50 mm, ni feos ni bonitos, esta sucesión de planos vacíos tiene la virtud de llevarnos al límite, de abismarnos en su densa temporalidad como solo de vez en cuando ocurre. Planos vacíos que conciben el encuadre como un Aleph dentro del cual ocurre todo, aunque nada parezca estar pasando ante nuestros ojos. No hay un fuera de campo posible, hay solo un campo y un más allá (un más al fondo) del campo de visión en el que las capas de tiempo se superponen en una especie de palimpsesto de la memoria.

Cuando Bande plantea su acercamiento a la memoria (y hablo de una memoria colectiva) de forma tan radical, a través de esta retahíla interminable de planos vacíos, lo que hace es poner en escena una colección insoportable de ausencias que se hacen presentes con la duración, con la dilatación

³ AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, 2003

“gratuita” de cada uno de ellos más allá de lo que parecería razonable. Los planos de esta película mausoleo SON tiempo. Un tiempo que pesa, que puede tocarse y que interpela directamente a la conciencia del espectador, y es este el que tiene que buscar en su interior todo lo que está sin estar, todo lo que una vez estuvo y reflexionar sobre todo lo que probablemente ya nunca estará.

Esta condición heurística se da en *Aquí y en otro tiempo* de una forma tan radical que plantearse el ejercicio de dialogar, de interrogar a las imágenes resulta casi doloroso, aunque necesario. Escribiendo esto, precisamente esto, ahora, estoy acordándome de ese terrorífico páramo (y escribo páramo a conciencia) central de la monumental *2666*, de Roberto Bolaño, el capítulo titulado *La parte de los crímenes*, en el que, en un ejercicio entre la contrición y la asepsia, Bolaño suspende la narración durante más de trescientas páginas para desplegar ante la conciencia del lector una colección indigesta de asesinatos ocurridos en México en las décadas anteriores a la escritura de la novela. Bande y Bolaño tratan de hacer lo mismo: trabajan directamente con Las Ruinas, sus obras están construidas sobre ellas, sobre lo poco que nos va quedando en pie, y en definitiva sobre el fracaso de la modernidad. Están allí donde el propio concepto de narración carece de sentido, sería un trabajo estéril tratar de hilvanar historias alrededor de ese panorama. En ese límite se sitúan ambos.

Así, creo que es sustancial que Bande utilice el recurso del plano vacío para (no) explicarlos lo que (no) nos explica, porque esas ruinas de las que hablábamos han acabado por sepultar el *cuero*, convirtiéndolo en ceniza, en humo, en nada. Esa es la esencia de cada uno de los treinta planos de esta obra extrema, que hablan precisamente de la desaparición de centenares de cuerpos ahora desintegrados en un paisaje que se hace ruina al contemplarlo con las heridas mal suturadas de un pasado muy real, muy concreto y no tan lejano como parece. *Aquí y en otro tiempo* es una imagen capital del cine contemporáneo, porque es capaz de tensar hasta su límite las posibilidades expresivas, sensoriales y experienciales de una figura como el plano vacío, haciéndolo funcionar como un gesto militante, revolucionario⁴.

Un gesto tan militante como puede ser el de Chantal Akerman en una película como *Sur* (Sud, 1999). Chantal Akerman había viajado a Estados Unidos para rodar una película sobre la tierra que inspiró los genios de William Faulkner y James Baldwin. Con el rodaje prácticamente en marcha, la

⁴ El gesto revolucionario en Benjamin, tan ligado a la recuperación de la ruina entendida como vestigio, como elemento esencial a la hora de construir un proyecto de historia.

abyección se cruzó entre la cineasta y la película que tenía en mente: en un pueblo de Texas acababan de torturar a chico negro, apaleándolo y arrastrándolo durante varios kilómetros a través de carreteras de “la zona negra”. Aquí, la ruina suspende el relato en dos direcciones: por un lado, elimina la posibilidad de la narración original: nunca sabremos qué hubiera dicho Chantal Akerman de Faulkner y Baldwin; esa hubiera sido una historia que nos hubiera gustado ver. Por otro lado, la película que emprende Akerman a raíz de estas atrocidades está llena de suspensiones, toda la película es una suspensión. *Sur* acaba siendo, de algún modo, una historia de detectives protagonizada por fantasmas y llena de silencios y agujeros negros. Nos lo dice la propia Akerman: “¿Cómo es posible que los árboles y todo el entorno natural evoque de una manera tan intensa la muerte, la sangre y el peso de la historia?”

El resultado es un viaje terrible hasta las entreñas de la América profunda en busca de la posibilidad de representar y narrar unos acontecimientos de una brutalidad inhumana. Los planos vacíos de Akerman son dolorosos de una forma muy física; hay malestar, dolor de tripas y sudor frío en cada uno de ellos. Son tan poderosos en su miseria como lo eran los de Bande y, como aquellos, no permiten el fuera de campo, cada gramo del dolor que representan está dentro del encuadre. Pero de lo que hablan es, una vez más, de aquéllo de lo que no saben hablar, de su propia incapacidad para narrar la ruina extrema. Lo cual es mucho más doloroso.

Apichatpong Weerasethakul afrontó en 2009 un proyecto artístico multiplataforma (vídeos, fotos, instalaciones, libros) llamado *Primitive*, en el que reinterpreta varias décadas de historia trágica de Tailandia, en concreto de la zona de Nabua, al norte del país, cuyos habitantes sufrieron de una forma muy intensa la represión militar durante varias décadas. Weerasethakul opta por el distanciamiento, envolviendo las distintas intervenciones del proyecto en una atmósfera que mezcla lo misterioso y lo mágico, lo lúdico y lo trágico, lo real y la superstición con el objetivo de *experimentar y repensar* la Historia. ¿Quiere esto decir que Weerasethakul es capaz de *contar* y poner en escena esos treinta años de auténtica ruina? No estoy seguro. Me inclino a pensar que no, a la luz de la secuencia más inclasificable del largometraje *El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives, 2010), surgido precisamente como colofón de *Primitive*. Una película que trabaja directamente sobre la memoria, que convoca fantasmas y que se lamenta de lo perdido, de las ruinas del pasado. En la secuencia que mencionaba más arriba, el tío Boonmee, a punto de morir rememora un sueño que a duras penas puede explicar y que remite precisamente a esos episodios de represión militar. El relato es ambiguo, esquivo, lleno de simbologías y dobles sentidos. Pero aún lo es más la manera en que

Weerasethakul lo pone en escena: una sucesión de fotografías extrañísimas que quiebran el tono absorbente de la película y niegan la posibilidad de una narración. Se trata de fotografías que formaban parte de *Primitive* y en las que puede verse a niños armados, vestidos de militares, *jugando* a capturar a un hombre mono gigante. No es un plano vacío en sentido estricto, claro, pero hemos vuelto a llegar al punto en el que nos dejaban *Aquí y en otro tiempo* y *Sur*: un lugar de no retorno en el que dar cuenta La Ruina obliga a vaciar la narración hasta su mínima expresión.

Este punto es un lugar perfecto desde el que partir (o hasta el que llegar) para acabar construyendo una genealogía de algo que podríamos llamar, a la manera de Adorno, **Formas de representar el ideal del negro⁵, o La no representación de la Ruina.** porque las obras de Bande, Akerman y Apichatpong son interlocutoras perfectas para establecer un diálogo fluido con obras clave del cine contemporáneo como *West of tracks* (Wang Bing, 2003), *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013) o *En el cuarto de Vanda* (No Quarto da Vanda, Pedro Costa, 2000); o acudir a los paisajes telúricos más radicales de Alexandr Sokurov o Theo Angelopoulos. Y, tirando del hilo, tal vez llegar hasta *El acorazado Potemkin* (S. M. Eisenstein, 1925) pasando por *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) o *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959).

BIBLIOGRAFÍA

⁵ “Para subsistir en medio de los aspectos más extremos y más oscuros de la realidad, las obras de arte que no quieran venderse para servir de consuelo deben hacerse parecidas a aquellos. Actualmente, arte radical significa arte oscuro, el negro como color fundamental. Numerosas producciones contemporáneas no tienen en cuenta este hecho y se complacen puerilmente en los colores. El ideal del negro es, desde el punto de vista del contenido, una de las más profundas tendencias de la abstracción” (T.W. ADORNO, *Teoría estética*)

- ADORNO, T.W. *Teoría estética*, Taurus, 1980.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-textos, 1995.
- AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean, *Pantalla total*, Anagrama, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean, MORIN, Edgar, *La violencia del mundo*, Paidós, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *OBRAS: LIBRO I / VOL 2*, Abada, 2008.
- BOLAÑO, Roberto, *2666*, Compactos Anagrama, 2008.
- BORGES, Jorge Luis, *El aleph*, Alianza editorial, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Paidós, 2004.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas*, Pre-textos, 2002.
- DELILLO, Don, *El hombre del salto*, Seix Barral, 2007.
- LOSILLA, Carlos, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, 2012.
- SÁNCHEZ, Sergi, *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Universidad de Oviedo, 2013.