

En las ruinas del futuro

Carlos Balbuena Rodríguez

Professor/a: Carlos Losilla

Nom de l'assignatura, trimestre, any: Géneros en el cine contemporáneo.
3er trimestre. 2015-2016

Facultat de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra

Resum / Resumen: Gran parte del cine contemporáneo está enteramente construido sobre Ruinas. En primer lugar sobre las ruinas de ese proyecto fracasado de la modernidad que prometía progreso y nos trae páramos yermos y agujeros negros en los que hasta las propias ruinas han ido desapareciendo. También están construidas estas películas sobre las ruinas de un cierto tipo de cine narrativo que cada vez es menos capaz de ser relevante. Y por último las ruinas del género, sobre las que se levanta un *no-género* que se parece mucho a la ciencia-ficción desde el momento en el que habla (sin nombrarlos) de futuros posibles. La novedad es que habla de ellos con la certeza de que están ocurriendo aquí y ahora.

Paraules clau / Palabras clave: Ruinas, futuro, géneros, distopías, ciencia-ficción, modernidad, T.S. Elliot, Marc Augé.

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).

EN LAS RUINAS DEL FUTURO¹

JUSTIFICACIONES

Nada me gustaría más que conseguir que lo que sigue sea un texto de análisis cinematográfico, pero no tengo nada claro que acabe siéndolo. Sí, hablaré de algunas películas, por supuesto, también hablaré de géneros, que es la premisa principal (o de su decadencia, o de su imposibilidad, o, ya que estamos, de su ausencia), y hablaré de determinados cineastas, claro (y lo haré fundamentalmente porque me gustan, me provocan y, por lo tanto, me interesan: al fin y al cabo este texto será personal o no será). Aparecerán conceptos como “modernidad cinematográfica”, opuesto a “clasicismo” pero también a “cine contemporáneo”. Me referiré a teóricos del asunto, sin duda. Pero por el camino citaré a poetas, me serviré de algún antropólogo, introduciré a sociólogos y entre líneas me atreveré con algún filósofo. Así que, como decía, ya veremos en qué medida esto acaba siendo un escrito sobre cine: tal vez lo descubra a medida que vaya avanzando.

Por otro lado, conviene aclarar que este será un texto movido por las sensaciones, por mis sensaciones. Por mis gustos, mis manías y mis caprichos. Mezclaré sin reparo películas que forman parte de la “Historia Oficial” del cine con otras que a duras penas aparecen en los márgenes (a veces ni eso), y les otorgaré a todas el rango de importancia que en cada caso tengan para mí en función de los propósitos de este texto (que, insisto, no sé si acabará siendo todo lo cinematográfico que debiera). De la misma forma, hablaré de películas de aquí (España o lo que sea) y de allá; de ahora, de antes... Qué más da. Podemos llamarle caos o estructura godardiana.

¹ Título sacado de un capítulo del libro de Sergi Sánchez *Hacia una imagen no tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*

I. EL ENTIERRO DE LOS MUERTOS²

Abril es el más cruel de los meses, pues engendra
lilas en el campo muerto, confunde
memoria y deseo, revive
yertas raíces con lluvia de primavera.

El invierno nos dió calor, cubriendo
la tierra con nieve sin memoria, alimentando
un hilo de vida con tubérculos secos.

(...)

¿Cuáles son las raíces que agarran, qué ramas crecen
en esta basura pétrea? Hijo del hombre,
no puedes saberlo ni imaginarlo, pues conoces solo
un montón de imágenes rotas, donde el sol bate,
y el árbol muerto no da sombra, ni el grillo alivia,
ni hay rumor de agua en la piedra seca. Solo
hay sombra bajo esta roca roja

(ven a la sombra de esta roca roja)

y te mostraré algo diferente

tanto de tu sombra por la mañana corriendo tras de tí
como de tu sombra por la tarde alejándose de ti.

Te mostraré el miedo en un puñado de polvo.

(...)

Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,
¿ha empezado a brotar? ¿florecerá este año?

(...)

Quienes son esas hordas encapuchadas pululando
en infinitas llanuras, tropezando en la tierra agrietada

circundada solo por el horizonte plano

cuál ciudad en las montañas

cruje y se renueva y estalla en el aire violeta

torres que se derrumban

Jerusalén Atenas Alejandría

Viena Londres

² ELLIOT, T.S., La tierra baldía, 1922

Irreal.

(..)

Esto escribía T.S. Elliot en 1922. Ignoro cuándo ocurrió exactamente en el cine. ¿Cuál fue

el primer cineasta que se dio cuenta de que el espacio devino Ruina y el cuerpo nunca

más supo qué hacer en su interior? ¿A qué cineasta le debemos la primera claudicación

del cuerpo dentro de un espacio que no solo no le pertenece (si es que alguna vez lo hizo)

sino que ni siquiera es capaz de reconocer? ¿En qué momento el paisaje devora al

personaje para que nunca más veamos otra cosa que un espacio vacío o una pantalla en

negro como metáforas de un futuro nada esperanzador? ¿Cuándo perdió el cine la

inocencia? ¿Fueron Edmund/Rossellini los primeros en plasmar en la pantalla el

estrepitoso fracaso de la modernidad y su perverso proyecto de progreso? Tal vez sí: **Alemania, año cero** (Germania, anno zero, 1948) representa, como sabemos, el final de muchas cosas; el suicidio de un niño de catorce años entre las ruinas de un Berlín devastado es, para Gilles Deleuze, una fractura tal que las reglas ingenuas del cine clásico ya no van a poder dar cuenta del nuevo rumbo que iba a asumir La Imagen, que tiene que ver, por supuesto, con el nuevo rumbo que había tomado el mundo. El cuerpo de Edmund tendido muerto entre los cascotes *ES* por derecho propio Imagen-Tiempo. Y a ella seguimos recurriendo una y otra vez por su indudable condición de imagen dialéctica benjaminiana, esa imagen sobre la que se detiene el tiempo y que a la vez contiene todos los tiempos, incluido un futuro sin futuro. De la misma forma, siete años después, los travellings ya vacíos de los campos de concentración en **Noche y Niebla** (Nuit et Brouillard, 1955), de Alain Resnais, confirman que, efectivamente, el estatuto de las imágenes es definitivamente otro, y que el cuerpo ha acabado sucumbiendo después de un ejercicio de resistencia atroz. Los planos vacíos de la película de Resnais, enfrentados a las imágenes de archivo de los cuerpos amontonados, mostraban, ruina sobre ruina, lo lejos que habíamos llegado en el horror y la poquísima humanidad que nos iba quedando; y vistos hoy nos damos cuenta de que de lo que hablaban era nada menos que de la posibilidad del fin del mundo, posibilidad que se concreta de manera *explícita* más de medio siglo después en una película como **El caballo de Turín** (A Torinói ló, 2011) la



película de Bela Tarr, si se me permite la enorme elipsis.

Me gusta la idea de enfrentar estas dos películas, por otra parte tan alejadas temporal, estilística y conceptualmente, porque creo advertir entre ellas algo así como un recorrido que va desde la presunción del principio del fin hasta la constatación definitiva de ese final. Ambas hablan a su manera, pero de una forma tajante, de la muerte de cualquier esperanza de futuro. Los cuerpos hacinados de Auschwitz son una imagen límite que no hace falta explicar; los cuerpos de padre e hija en la película de Tarr están a punto de rendirse bajo la luz del candil después de haber pasado casi tres horas luchando contra los elementos en un paisaje apocalíptico. No es casual que tras ese final, el cineasta húngaro decidiese poner fin a su carrera, como si no fuese ya capaz de encontrar imágenes con sentido, como si no hubiese ya nada que rodar en este paisaje desolador dentro del cual el cuerpo es absolutamente insignificante, como si con su última película hubiera pretendido hacer ciencia ficción y, de golpe, los peores presagios de ese futuro imaginado se hubieran vuelto presente y le hubieran estallado entre las manos...

Carlos Losilla asegura que la de los setenta es la década de la muerte del cine moderno o, lo que es lo mismo, la muerte del autor, y lo ejemplifica sobre todo en tres películas: **Gritos y Susurros** (Viskningar och rop, Ingmar Bergman, 1972), **El reportero** (Professione: Reporter, Michelangelo Antonioni, 1975) y **Saló o los 120 días de Sodoma** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pier paolo Pasolini, 1975), a las que adjudica respectivamente las ideas de la muerte física, la muerte de la puesta en escena y la muerte del cuerpo³.

Estando completamente de acuerdo, me gustaría irme a 1966, a Estados Unidos, para hablar de otra muerte, nada menos que la del género, encarnado en el western, uno de los géneros por excelencia del clasicismo hollywoodiense. Ese es el año en el que un cineasta como Monte Hellman, heredero directo de la tradición clásica pero tremendamente influenciado por la modernidad europea, rueda **El tiroteo** (The Shooting), *western* que lleva al límite el agotamiento del género, de sus cuerpos y de sus espacios. Paisajes progresivamente desfigurados, postapocalípticos. El paisaje mítico del western, ese que una vez el cuerpo llegó a conquistar, es ahora una pura abstracción de dunas y cráteres lunares por el que los personajes se arrastran sin destino alguno y sin la menor

³ LOSILLA, Carlos, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, 2012.

oportunidad de sobrevivir. ¿Qué le queda al western y, por extensión, a toda la idea de género después de una película cómo esta?.

Lo mismo podríamos preguntarnos después de asistir al final ultraviolento de una película como **Grupo salvaje** (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969). Lo que queda después del ruido atronador de las metralletas es un páramo desolador: no se puede ir más allá, ni en el horizonte de la película ni en las constantes de un género al que no le van a quedar nada más que coletazos dispersos. La fatiga del cuerpo, los paisajes extinguidos, la Ruina (física, moral y genérica). El crepúsculo irreversible de un género ya sin sus atributos.

Es el propio Peckinpah el que acaba por deshacerse definitivamente del cuerpo del vaquero clásico, ya muy distorsionado, en uno de los westerns más líricos y decadentes que se hayan hecho: se trata del plano en el que James Coburn hace añicos su propia imagen reflejada en el espejo en **Pat Garret y Billy el niño** (Pat Garret & Billy The Kid, 1973). Así entramos en los 70 y estamos preparados para “matar” al cine moderno. Lo



que sigue, como dice Losilla es la época del duelo.

Saltémonos el duelo y hagamos otra gran elipsis. Tirando del hilo del western como género por excelencia, podemos llegar a una película como **Gerry** (Gus Van Sant, 2002), probablemente el punto límite del western, la esquematización llevada a sus últimas consecuencias, el destino de un género al que apenas le quedan tres o cuatro rasgos de aquéllas constantes: no hay épica, no queda nada que conquistar, el paisaje es el mismo de siempre pero no es ya reconocible porque la línea del horizonte ha quedado difuminada, y en ese contexto los cuerpos quedan reducidos a la mera errancia y a lo que podemos intuir de sus espaldas sudorosas. Desde el fulgurante plano de presentación de Ringo Kid (John Wayne) en **La diligencia** (Stagecoach, John Ford, 1939), por poner uno de los ejemplos más paradigmáticos, hasta los cogotes de los dos personajes llamados Gerry en la película de Gus Van Sant, lo que hay es un proceso de desfiguración. Es un

tránsito comparable al que va de la pintura figurativa hasta la abstracción. Casi la diferencia entre conquistar una tierra, un paisaje o arastrarse desorientado por él como por un túnel del tiempo, como perdido en el interior de una *modernidad líquida*⁴, una sociedad distópica que, como dice el poema de T.S. Elliot, se ha convertido en “tierra agrietada circundada solo por el horizonte plano”, un inmenso páramo “donde el sol bate, y el árbol muerto no da sombra, ni el grillo alivia, ni hay rumor de agua en la piedra seca”. No hay, en fin, futuro.

Un par de años antes, el taiwanés Hou Hsiao Hsien rueda **Millenium Mambo** (Qianxi manpo, 2001). En particular me interesa el plano secuencia con el que arranca la película: un largo travelling en ralentí, a través de un túnel del tiempo y con cámara instalada en la nuca de Vicky, su protagonista, tal como luego hará Gus Van Sant. ¿Hacia dónde nos guía Vicky? Esa es una pregunta pertinente. En los albores del nuevo milenio, la cámara de Hou Hsiao Hsien, habitualmente inmóvil y pausada, nos conduce aquí, a ritmo de música tecno y bajo el tintineo decadente (¿retrofuturista?) de los neones, hacia un futuro incierto. Un futuro que se presenta como el proyecto cultural de todo un país, tal vez de todo un continente. Ese reto que tienen que asumir las nuevas generaciones y que tiene que ver con la confrontación entre tradición y modernidad, es un reto que necesariamente afecta a lo cinematográfico: ¿cómo afrontar todos los cambios que prometía ese nuevo milenio desde la puesta en escena? ¿Cómo rodar el pulso, el tono y el ritmo de una nueva cotidianidad? ¿Cómo afrontar el desconcierto de un cuerpo que se dirige solo y ensimismado hacia ese futuro? ¿cómo contemplar ese *paisaje fugaz* que difícilmente es



capaz de acoger al ser humano?

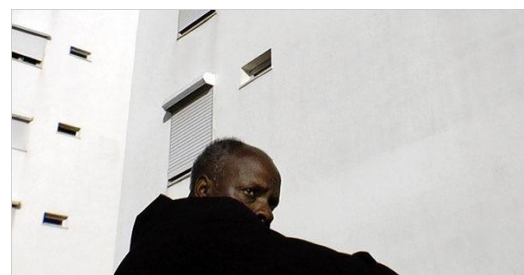
⁴ Me refiero al concepto acuñado por Zygmunt Bauman, que expresa de forma muy precisa el profundo malestar del individuo ante la inestabilidad del mundo contemporáneo.

Me temo que no hay respuestas a esas preguntas. O tal vez podríamos decir que **A Spell To Ward Off The Darkness** (Ben Rivers y Ben Russell, 20013) es una de las muchas respuestas posibles. Una película absolutamente inclasificable, que es capaz de pasar del documental etnográfico al vagabundeo ausente y apático sin solución de continuidad y que está llena de misterios y recovecos que exigen del espectador una paciencia y un esfuerzo extraordinarios. Parece (digo parece porque no hay certezas) hablarnos del agotamiento de conceptos como la convivencia, la pertenencia o la comunidad y propone fórmulas de liberación que también acaban agotándose, como la naturaleza o la soledad. Quiere esto decir que de lo que **A Spell To Ward Off The Darkness** nos está hablando no es de otra cosa que del malestar por un proyecto de vida moderna sin demasiadas expectativas. Tal vez hacia ese futuro se dirigía la Vicky de **Millenium Mambo** y seguramente ese es el futuro que imaginó Gus Van Sant para sus *Gerrys*. Sea como fuere, **A Spell...** resulta ser una película tan estimulante para los sentidos como provocadora (en el sentido amplio del término: hiera al espectador, pero también le mueve a pensar), y es ya, a estas alturas, una película absolutamente liberada de toda idea de género, y sin embargo es capaz de abrazar momentos de comedia, de aventura, de puro terror. Y ahí es donde quiero llegar: siendo una película de imágenes puras, nítidas, que son lo que aparentan ser (y por esa misma razón alcanzan a ser todo lo que el espectador quiera que sean) hay un momento, una secuencia alargada hasta el hartazgo en la que el malestar del protagonista explota en un ritual macabro de máscaras, primerísimos planos y música diabólica. Es un concierto en el que no hay nada más que música y público, pero la manera de poner en escena los cuerpos en torsión, los rostros desencajados y el tiempo dilatado la convierten en un viaje lisérgico para el personaje y en una prueba de resistencia para el espectador (¿o es al revés?). Hay un combate a muerte entre los gritos de auxilio (liberadores) del protagonista y la paciencia de un espectador en pleno viaje a las profundidades del mal.



“Demorémonos un instante en la ciudad de Pripjat, 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 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)” Quisiera poner este fragmento en relación con otro del mismo libro: *“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”*⁵

Es esa confluencia benjaminiana de tiempos lo que me interesa. Pero también de géneros, de tonos, de miradas al mundo. Gran parte del cine del nuevo milenio (el cine contemporáneo) está enteramente construido sobre Ruinas. En primer lugar sobre las ruinas de ese proyecto fracasado de la modernidad que prometía progreso y nos trae páramos yermos y agujeros negros en los que hasta las propias ruinas han ido desapareciendo (Jia Zhang Ke y Pedro Costa han dedicado gran parte de su obra a hurgar entre estos escombros y de ahí han surgido auténticos monumentos mortuorios, películas plagadas de zombies y construcciones que se vienen abajo frente a la cámara; es el caso de **Naturaleza Muerta** o **24 city** en el caso de Jia, y de **No Quarto da Vanda** o

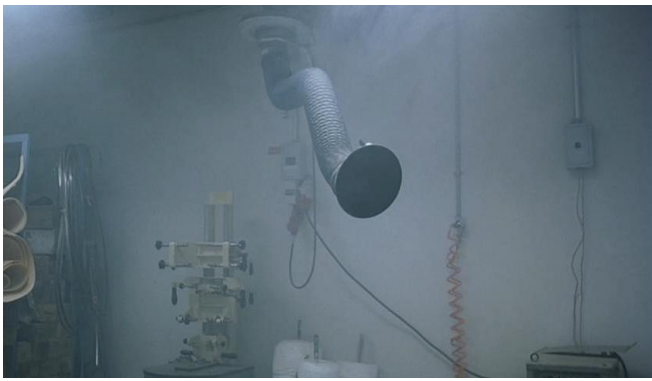


Juventude em Marcha en el caso de Costa). También están construidas estas películas contemporáneas sobre las ruinas de un cierto tipo de cine narrativo que cada vez es menos capaz de ser relevante. Y por último las ruinas del género, sobre las que se

⁵ AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, 2003

levanta un *no-género* que se parece mucho a la ciencia-ficción desde el momento en el que habla (sin nombrarlos) de futuros posibles. La novedad es que habla de ellos con la certeza de que están ocurriendo aquí y ahora.

Por lo tanto, si hablamos de un cierto cine contemporáneo, hay que hablar de viajes en el tiempo y de ciencia-ficción. Hay que hablar de futuros distópicos. De ruinas y, más allá, de la desaparición de las propias ruinas, de presentes con valor de futuro y de presentes que no tienen futuro. Por supuesto hay que hablar de No-lugares (otra vez Marc Augé), pero no como lugares de tránsito, sino como lugares que Ya-No-Son, que Ya-No-Serán. Hay que hablar de cómo una parte del cine fantástico y de ciencia ficción contemporáneo surge de las entrañas de un cine paradójicamente conjugado en presente, y de cómo las fantasías de un futuro (peor, ya siempre es peor) aparecen en películas con los pies muy pegados a *Lo Real*. Ya hemos hablado de Bela Tarr y su idea del fin del mundo y también de Jia Zhang Ke, de Pedro Costa y de los zombies y de los *cementerios* que pueblan sus películas; pero también hay que hablar de Apichatpong Weerasethakul, en cuyas películas cargadas de gestos cotidianos aparece siempre el fulgor de lo fantástico, de lo misterioso, de lo futurible: como el agónico sumidero de humos que aparece de pronto en los sótanos de un hospital enfermizamente aséptico en **Syndromes and a Century** (2006); o de Tsai Ming Liang, capaz de convertir la última sesión de la sala de cine de **Good Bye, Dragon Inn** (Bu san, 2003) en un universo decadente habitado por fantasmas que se cruzan casi sin verse. Y hay que hablar también de películas tan marginales como **Les Bosquets** (Florence Lazar, 20013), en la que la degradación que el capitalismo más perverso pretende llevar a cabo en las zonas más periféricas de París ocurre frente a nuestros ojos, al fondo del plano, justo detrás de las personas que las habitan, un futuro miserable narrado en presente continuo. O la pequeñísima, pero sumamente importante, **Aquí y en otro tiempo** (Equi y noutro tiempu, Ramón Lluís Bande, 2014), cuya 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.



BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-textos,

1995.

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

BENJAMIN, Walter, *OBRAS: LIBRO I / VOL 2*, Abada, 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.

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.

