

Poéticas del fin. Una escatología atómica en Nikolaus Geyrhalter y Thomas Merton. Filme-ensayo y ensayo literario

Poetics of the End. An atomic eschatology in Nikolaus Geyrhalter and Thomas Merton. Film-essay and literary essay

Poéticas do fim. Uma escatologia atômica em Nikolaus Geyrhalter e Thomas Merton. Filme-ensaio e ensaios literários

Juan Carlos RAMOS HENDEZ

Universidad de Buenos Aires / jramosh@unal.edu.co

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 143, Abril-Julio 2020 (Sección Diálogo de saberes, pp. 291-314)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 22-11-2019 / Aprobado: 27-03-2020

Resumen

A partir de materiales artísticos que denominamos poéticas del fin, se pensarán, mediadas por la mirada, problemáticas aún latentes en la subjetividad con relación a un inminente desastre nuclear (con efectos como el cambio climático, la expulsión de material radioactivo en las plantas nucleares, y la tensión beligerante desde los inicios de la Guerra fría hasta la incursión de nuevos países en el catálogo de potencias nucleares), que se relacionan con lo que llamaremos escatología atómica, en referencia al oxímoron de un principio y final del universo profundamente entrelazados. Son precisamente este tipo de representaciones las que nos permiten indagar en este artículo sobre cuestiones inter-artísticas: la representación del paisaje en la inminente posthumanidad en el cine y la literatura y sus procedimientos (filme-ensayo y poética literaria) y la perspectiva histórica de los tiempos últimos (apocalipsis y escatología) en relación con la catástrofe. Además de la cuestión del montaje —fundamento de la teoría de un cine conceptual— y la “mirada contemplativa”, desde donde se opera el corpus conformado por el filme-ensayo *Homo Sapiens* (2016), de Nikolaus Geyrhalter, y las poesías y ensayos de Thomas Merton, en *Incursiones en lo Indecible* (1967). Palabras e imágenes que posibilitan un instante de diálogo reflexivo con el espectador, y atraviesan otros diversos materiales (Schiller, Dostoievski, Simmel, Woolf, Bresson, Tarkovski), que, como serie, se pondrán en perspectiva desde el vínculo de las artes visuales y la representación literaria.

Palabras clave: Filme-ensayo; ensayo literario; artes visuales; representación literaria

Abstract

From artistic materials that we call poetics of the end, we will think, mediated by the gaze, of problems still latent in subjectivity in relation to an imminent nuclear disaster (with effects such as climate change, the expulsion of radioactive material in nuclear plants, and the belligerent tension from the beginning of the Cold War to the incursion of new countries into the catalog of nuclear powers), which are related to what we will call atomic eschatology, in reference to the oxymoron of a deeply intertwined beginning and end of the universe. It is precisely this kind of representations that allow us to investigate in this article inter artistic issues: the representation of the landscape in the imminent post-humanity in cinema and literature and its procedures (film-essay and literary poetics) and the historical perspective of the last times (apocalypse and eschatology) in relation to the catastrophe. In addition to the question of montage —the principle of the theory of a conceptual cinema— and the “contemplative gaze”, from which the corpus are operated, conformed by the film-essay *Homo Sapiens* (2016), by Nikolaus Geyrhalter, and the poems and essays by Thomas Merton, in *Raids on the Unspeakable* (1967). Words and images that make possible a moment of reflexive dialogue with the spectator,

and cross other diverse materials (Schiller, Dostoyevsky, Simmel, Woolf, Bresson, Tarkovsky), that, as a series, will be put into perspective from the link between visual arts and literary representation.

Keywords: film-essay; literary essay; visual arts; literary representation

Resumo

A partir de materiais artísticos que denominamos poéticas do fim, pensaremos, mediados pelo olhar, em problemas ainda latentes na subjetividade em relação a um iminente desastre nuclear (com efeitos como a mudança climática, a expulsão de material radioativo das usinas nucleares e a tensão beligerante desde o início da Guerra Fria até a incursão de novos países no catálogo de potências nucleares), que estão relacionados ao que chamaremos de escatologia atômica, em referência ao oxímoro de um início e fim do universo profundamente entrelaçado. É precisamente este tipo de representações que nos permite investigar neste artigo questões interartísticas: a representação da paisagem no iminente pós-humanidade no cinema e na literatura e seus procedimentos (filme-ensaio e poética literária) e a perspectiva histórica dos últimos tempos (apocalipse e escatologia) em relação à catástrofe. Além da questão da edição —a base da teoria do cinema conceitual— e do "olhar contemplativo", a partir do qual se opera o corpus composto pelo filme-ensaio *Homo Sapiens* (2016) de Nikolaus Geyrhalter e os poemas e ensaios de Thomas Merton em *Incursões no indizível* (1967). Palavras e imagens que possibilitam um momento de diálogo reflexivo com o espectador e passam por outros materiais diversos (Schiller, Dostoyevsky, Simmel, Woolf, Bresson, Tarkovsky), que, como uma série, serão colocadas em perspectiva a partir da ligação entre as artes visuais e a representação literária.

Palavras-chave: filme-ensaio; ensaio literário; artes visuais; representação literária

*I am fascinated by the idea that our civilization is like
a thin layer of ice upon a deep ocean of chaos and darkness*

Werner Herzog¹

Al pensar ciertos lugares geográficos como “templos”, en esa clave mitológica y literaria que con la religiosidad² nos fue transmitida de Occidente, principalmente desde la tradición grecorromana y judeocristiana³, implicaría actualmente contemplarlos además como construcción, en clave arquitectónica. Luego de la secularización de muchos de estos lugares y la “consagración” de otros nuevos durante el siglo XX, llevados a cabo tanto por el capitalismo norteamericano⁴ como por el socialismo soviético, hombres y mujeres han resignificado espacios y edificado, además de bienes inmuebles, representaciones de la potencia creadora artificial de la era industrial, que serían, en la Rusia revolucionaria, la panacea del régimen stalinista.

En *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004), Susan Buck-Morss plantea una tesis que articula cómo entre el imperio capitalista y la revolución bolchevique existen más semejanzas que divergencias. Una cercanía tan siniestra que solo la experiencia vital entre los dos bandos hace latente su aparente distanciamiento. Un ejemplo de esto es el fenómeno de la *aceleración* (*uskorenje*) de la industrialización desde el *Primer Plan Quinquenal*, que en su lucha contra el presente condenaría *ralentizar el tempo* (*gromozhenie*) como si fuera un obstáculo contrarrevolucionario, ya que el progreso histórico debería ser dominado y forzado por el jefe de Estado a marchar al compás necesario para alcanzar el “socialismo”. Un ritmo violento que lograría los impresionantes cambios en una década, de 1928 a 1938, que se realizaron junto con el vértigo de los discursos de Stalin que propagaban la urgencia del *desatraso* de cincuenta o cien años que tenía Rusia respecto a los países desarrollados, lo que fomentó la migración a los centros de producción metropolitanos con consecuencias aún irreparables. “Traducir la lucha espacial entre la ciudad y el campo al discurso temporal de la lucha de clases justificaba la persecución de los campesinos como “pueblo del pasado”” (Buck-Morss, 2004, p. 55-56). Esta política, que junto con los genocidios indígenas exterminaron la

1 En *Herzog on Herzog*, entrevistas editadas por Paul Cronin en 2002.

2 “La religiosidad, en cuya tonalidad experimentamos innumerables sentimientos y destinos, no proviene (o, por así decirlo, solo posteriormente) de la religión en tanto que un ámbito aislado trascendente, sino que viceversa, la religión crece a partir de aquella religiosidad” (Simmel, 2001, p. 272).

3 Al respecto Aimé Césaire afirma que “la cultura moderna no es ni cristiana ni judeocristiana: es burguesa. El criterio se ha desplazado del campo dominado por el viejo debate (conciliar la fe —una religión— y la razón) para situarse en un terreno que ignora la religión. Los pensadores modernos no son entonces fundamentalmente ni cristianos ni judíos. La civilización burguesa no es la creación del cristianismo o del judeocristianismo. Al contrario, son el cristianismo y el judaísmo de los judíos de Europa occidental los que se adaptaron a la civilización burguesa” (2006, p. 133).

4 Piensa esta construcción desde los estudios decoloniales Walter Dignolo e cuando señala que “en la actualidad, «América» está dividida: mientras que una América es el templo del neoliberalismo, la otra provee la tierra, los recursos naturales y la mano de obra barata, pero también Estados emergentes y contestatarios, y un sinnúmero de movimientos sociales” (2007, p. 74).

“civilización campesina”⁵ convertiría a estos en víctimas necesarias para dar espacio a la nueva figura que marcaría el curso de los siglos por venir: el obrero. Lo anterior resultaría simplemente falso, dice Agamben, pues “no es fácil decir cuál es la figura histórica que está frente a nosotros, si el tecnócrata, el científico o algún otro oscuro personaje digital del que apenas logramos entrever el rostro, pero con toda seguridad no es el obrero” (2018). La expansión de esta figura y su ideología, que sería luego global, configuraron el paradigma de la nueva modernización económica que causaría posteriormente la catástrofe⁶ ecológica actual. En aquel modelo, las plantas/ciudades fueron los monumentos arquitectónicos del socialismo, que paradójicamente resultaron copias del capitalismo, como lo fue el proyecto industrial de Magnitostroi/Magnitogorsk, una planta de acero hecha en 1936 a imitación de la de Gary, en Indiana (Buck-Morss, 2004, p. 132).

Luego de la caída de la URSS en 1991, los monumentos y fábricas del período soviético comienzan a ser desmantelados. Un plano secuencia que prefiguraba esta decadencia con un carácter ideológico lo vemos en la caída de la estatua del zar Alejandro III, registrada en el filme *Octubre (Oktiabr)* [1927], de Sergei Eisenstein. Se utiliza el efecto de inversión de retroceso en el tiempo, con un zar que vuela hacia atrás, junto con el pedestal, los brazos, las piernas, el cetro y la cabeza que se reconstruyen en su cuerpo. Estos también son fotogramas de un filme anterior: *Intolerancia* [1916], de D.W. Griffith, que representaban de manera insistente el tema de la historia como un fenómeno cíclico. El filme de Griffith “adelanta las razones por las que los mismos ciclos de intolerancia e injusticia simplemente se repiten con diferente vestuario histórico... una época tras otra” (Ibíd. p. 100). Vemos cómo, en sentido opuesto, Eisenstein usa este mismo recurso técnico —de reproducir hacia atrás la imagen de Alejandro III—, pero ahora con el fin de representar los sueños de los reaccionarios y la imposibilidad de la marcha atrás en el tiempo.

La cuestión del *montaje* —que resulta fundamental para el análisis de nuestro corpus— sería una búsqueda de los pioneros rusos que vislumbraban en el cine mudo una nueva sintaxis fundamentada, ya no en las palabras, sino en las imágenes; lo que deviene en el planteo de la teoría de un *cine conceptual* con Eisenstein (Machado 2007). Según rumores, dice Frederic Jameson en su artículo *Marx y el montaje* (2009), Eisenstein deseaba llevar al cine *El capital* de Marx entre 1927 y 1928; y en aquel proyecto irresoluto, se habría apoyado

5 Giorgio Agamben reflexiona en su discurso de aceptación del *Premio Nonino* sobre esta extinta “civiltà cotadina”: “un hecho que no dejará de sorprender a los futuros historiadores: que para hacer desaparecer una cultura que, en sus líneas generales, había permanecido inalterada por cincuenta mil años, fuese necesario tan poco tiempo” (2018).

6 Según Benjamin (2005) “hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe. Que esto «siga sucediendo», es la catástrofe. Ella no es lo inminente en cada caso sino lo que en cada caso está dado. Así Strindberg —¿en *Después de Damasco?*—: el infierno no es nada que nos sea inminente, sino esta vida aquí” ([N 9a, 11], p. 476).

Alexander Kluge para filmar *Noticias de la antigüedad ideológica*⁷ en 2008 —un filme de 9 horas de duración—; lo que nos permite relacionar estas búsquedas con aquellas que intentan dar cuenta de una poética visual y que contemporáneamente se denominan como *filme-ensayo*.

Pensar desde el paisaje y la imagen: naturaleza/artificial

La arquitectura percibida en ruinas, transformada por el abandono, la quiebra económica o la catástrofe nuclear; permeadas hoy por la lluvia, enredadas entre plantas que se soportan sobre sus estructuras y aves que hacen nido entre sus columnas; ahora cuando se ven más vivas que nunca, es cuando son aparentemente inhabitables para género humano. Estas, a pesar de su ausencia, conservan aún una referencia a lo social. Al parecer seguimos pensando dialécticamente los espacios y el tiempo en una relación antropocéntrica y universalizante de los significados (convergente) o separados de una totalidad donde la pluralidad emerge como fenómeno de la autodeterminación (divergente). Un sentido bipolar del mundo en el que estamos sumergidos ideológicamente, que enfrenta lo viviente o lo jerarquiza (Geosfera-Biosfera-Noosfera⁸) en una idea de progreso que en las últimas décadas ha acelerado su velocidad exponencialmente y que en su proceso de hominización ha centrado todo el negocio de la humanidad en su autodestrucción. Una sociedad que incluso es totalitaria en cuanto a la posibilidad de pensar estos objetos —decadentes y florecientes a la vez— con sentencias concluyentes, etiquetándolos como catástrofes impensables, como si no tuvieran relación con el intelecto, otras veces atribuidos a estados de inconsciencia o sobreabundancia de un mal inaprensible o incluso patologizados como un tipo de locura (aunque parece que si se quiere tener una idea de qué es lo que sustenta la violencia totalitaria en una sociedad, la psicología es probablemente más útil que el análisis político⁹). A esto refiere el punto de partida de Alain Badiou, que se permite preguntarle al *siglo de la violencia global*¹⁰: ¿Qué se pensó que antes fuera impensado y hasta impensable? Y, para ilustrarlo, se pregunta por el pensamiento nazi:

7 Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, 3 DVD, Fráncfort, 2008.

8 Teilhard de Chardin (1881-1955), paleontólogo y teólogo jesuita, desarrolla parte de su obra desde temas como lo evolutivo, lo cósmico, lo Humano y lo Convergente, hasta llegar a lo Crístico o lo Céntrico; irá más allá de la *Noosfera*, plateando una culminación espiritual en la *Cristosfera*. En uno de sus últimos ensayos *El corazón de la Materia* [1950] (2002) nos describe su búsqueda de manera autobiográfica: "Al saltar directamente del viejo dualismo estático, que me paralizaba, para emerger a un Universo en estado no sólo de evolución, sino de evolución dirigida (es decir, de Génesis) [...] Al no conocer aún las «leyes biológicas de la Unión» ni haber descubierto los prodigiosos atributos de una Curvatura universal, no veía con completa claridad la solución del problema. Pero ya no dudaba que la bienaventuranza que yo había buscado en otro tiempo en el «Hiero» sólo podía encontrarla en el Espíritu" (De Chardin 2002:30).

9 Esta idea que analiza la experiencia durante la última dictadura militar argentina y su relación con fenómenos como el nazismo y el supremacismo blanco está ampliada por Ugo Goñi en "«Silence Is Health»: How Totalitarianism Arrives". Recuperado de <https://www.nybooks.com/daily/2018/08/20/silence-is-health-how-totalitarianism-arrives/>

10 Este concepto de Enzo Traverso, lo desarrolló en la conferencia que presentó en FILO:120 "La edad de la

Cuando se dice con ligereza que lo que hicieron los nazis (el exterminio) es del orden de lo impensable o lo inabordable, se olvida un punto capital: que lo pensaron y lo abordaron con el mayor de los cuidados y la más grande de las determinaciones. (Badiou, 2005, p. 15)

En esta línea metodológica, nuestra mirada se inclina a pensar, a través de materiales artísticos que denominamos *poéticas del fin*, problemáticas aún latentes en nuestra subjetividad con relación a un inminente desastre nuclear (efectos como el cambio climático, la expulsión de material radioactivo en las plantas nucleares, o la tensión beligerante de países en su carrera armamentística derivados todos de la *intelligentsia* del siglo XX), que se relacionan con algo que llamaremos *escatología atómica*, que hace referencia al oximorón de un principio y final del universo profundamente entrelazados. La indivisible partícula de la naturaleza en la que todo se crea y por la que todo se desmorona de manera cíclica es narrada como un *Noiseless Flash*, ese relámpago silencioso como describe John Hersey aquel instante del estallido de la bomba atómica en *Hiroshima* (1946), la catástrofe pensada como imagen.

Son precisamente este tipo de representaciones, desde la “mirada contemplativa”, (que en muchos casos es el sonido o el silencio de los objetos; más el escuchar que el ver, ya que en el espectador —dice Robert Bresson— el oído es mucho más creador que el ojo) que operamos en nuestro corpus conformado por el filme-ensayo *Homo Sapiens*¹¹ (2016), de Nikolaus Geyrhalter, y las poesías y ensayos de Thomas Merton¹², en *IncurSIONES en lo Indecible* (1967). Estos materiales posibilitan un instante de diálogo reflexivo con el espectador¹³, y atraviesan otros diversos materiales (Schiller, Dostoievski, Simmel, Woolf, Bresson, Tarkovski)¹⁴, que operaremos como serie y pondremos en perspectiva

violencia global. El Siglo XX en una perspectiva histórica”, dónde lo señala como el más violento de la humanidad. Una guerra industrial total de materiales; combatida por ejércitos que funcionan como una fábrica siendo una de las primeras experiencias de exterminio industrial.

11 Desde ahora citado como *HS*.

12 Asumimos a Merton como parte del corpus de este trabajo, en principio porque conforma nuestro objeto de estudio en la tesis de la Maestría “Thomas Merton, de Sur a Cristianismo y Revolución (1959-1969): tránsitos, polémicas, debates y apropiaciones de la crítica en las revistas literarias argentinas desde los vínculos entre literatura y religión”; y encontramos que, su escritura y su figura de autor se construyen en un cronotopo donde convergen la creencia y el acontecimiento histórico marcado por la revolución y el cambio de época, en donde lo político está pensado desde una *comprensión creativa* de la crítica social, en una visión cuya singularidad radica en una “«prophetic» intuition”. Nos interesa su forma de afrontar las cuestiones problemáticas y urgentes dada la tensión de la Guerra Fría y su relación con la función social de la literatura. Recorrer el tránsito de sus ensayos y poesías con las que interpela a su tiempo como formas de intervención del autor en la esfera pública y la privada y poder relacionarlo con poéticas audiovisuales como la de Geyrhalter.

13 Dice Merton al respecto “Si me atrevo, en estas pocas palabras, a hacerle unas cuantas preguntas directas y personales, es porque me las dirijo tanto a mí mismo como a usted” (1967, p. 37).

14 *La Filosofía del paisaje* de Georg Simmel (2001), *Oda al odio* (2015) una antología sobre el sentimiento misantrópico, el cuento *Objetos sólidos* (2013) de Virginia Woolf, la teoría y crítica audiovisual de Bresson (2014) que tiene films como *El diablo probablemente* [1977], que trata el tema de la polución y la catástrofe hacia la que avanza el planeta, hasta la poética apocalíptica de Andrei Tarkovski (1993, 2017) que escenifica en *Stalker* [1979] «la zona», aquella habitación de los deseos que como paisaje ficcional es la metáfora

desde el vínculo de las artes visuales y la representación literaria, enmarcados en el periodo de crisis nuclear, desde los inicios de la Guerra fría hasta la incursión de nuevos países en el catálogo de potencias nucleares. En esta tensión, que varía según el calendario electoral o la consolidación de una revuelta, siempre será pertinente pensar estas temáticas al encontrarnos a solo dos minutos y medio de la medianoche, en aquel *Doomsday Clock*, o reloj del fin del mundo, publicado por el *Bulletin of the Atomic Scientists* de la Universidad de Chicago¹⁵.

Antes que sus similitudes o divergencias, encontramos que las imágenes producidas en dichos materiales se vinculan con una totalidad de lo que Georg Simmel llama “naturaleza”, que él entiende como “la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido producir y negar de las formas, la unidad fluyente del acontecer que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial” (2001, p. 266). Esta imagen de una “corriente global” que fluye internamente incluso dentro del arte que, representada en un encuadre de cámara o detallado por el lenguaje poético de manera fragmentaria, converge en la noción de “paisaje”. Aquella delimitación donde se percibe “la vida que palpita” dándoles una primacía a los elementos de ese paisaje, en su conformación unitaria, en su relación con lo viviente, en la “unidad de la existencia natural”, y donde “cada trozo solo puede ser un punto de tránsito para las fuerzas totales de la existencia” (Loc. cit).

Estas poéticas que abordamos contienen en sí mismas una declaración sobre cuestiones que deben pensarse, sin excluir en ningún momento su autonomía estética ni su polivalencia de significados; y en esto creemos son consecuentes con la relación que plantea Theodor Adorno, donde no es desde un punto de vista teórico que pareciera abusar de la forma lírica, utilizándola como objeto de demostración de tesis sociológicas, sino donde “la referencia a lo social no debe apartar de la obra de arte, sino introducir más profundamente a ella” (2003, p. 54).

Nuestra hipótesis plantea cómo los objetos representados por los autores del corpus viven una transfiguración simbólica/artificial a los ojos del espectador que, mediados, los ve en un filme o los lee en un texto. Estos objetos existen inaccesibles —unos en zonas delimitadas por rangos de exposición radioactiva, otros por la visión del poeta¹⁶, un territorio inefable/natural—. Sin embargo,

que nos explica cómo ha sido el deseo de poder, de fama, de conocimientos; el *deseo del deseo* lo que ha llevado e inexorablemente llevará al hombre a su destrucción (Nante y Nante, 2017, p. 39), resulta un testimonio de aquel inminente apocalipsis que puede suceder en el mundo real.

15 Este boletín publicado desde 1947, y que en 2015, por el incremento en los índices del calentamiento global y los programas de modernización de armas nucleares, principalmente el de Estados Unidos que implementó Barack Obama, aumentó dos minutos y en 2017 tras el ascenso de Donald Trump a la presidencia norteamericana y sus perturbadores comentarios sobre el uso de materiales nucleares, por primera vez se adelantan treinta segundos, marcando el tiempo más cercano al fin desde hace treinta años: “*It is two and a half minutes to midnight*” (2017).

16 Ponemos en relación la cuestión que plantea Hugo Von Hofmannsthal (2001) sobre aquella inaprehensibilidad de las cosas, incluso las más cotidianas haciendo explícito el límite del lenguaje de las palabras, dice: “Ya no lograba aprehenderlas con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me desintegraba

serán luego imágenes de mundo, que existen solo para nosotros en cuanto percibidas o narradas por lo humano.

Respecto a este proceso narrativo, Merton describe en su *Mensaje a los poetas*¹⁷ cómo en el procedimiento de escritura poética se descubre el motivo de un poema, hasta que existe el mismo poema: “... el motivo es un acto vivo, solo adquiere realidad en el acto mismo” (1967, p. 109). Al final de su *Mensaje*, como una manera de resistencia a la expulsión de los poetas por los “platonos tecnológicos” que rigen nuestros tiempos y que no soportan la elocuencia de lo inefable, usa la metáfora de sumergirnos de nuevo en el río heraclitiano, para que la poesía siga naciendo en estas aguas móviles que no se repiten: “en ese instante impar, la verdad se nos hace manifiesta a todos los que son capaces de recibirla” (Ibíd. p. 114). Este chapuzón en la verdad es en *HS* una invitación a habitar lo deshabitado, incluso por el sentido¹⁸ cuando acontezca la ausencia de lo humano; mientras para Merton será la dislocación del punto de vista que permite no una visión excéntrica, sino sumergida, que hace invisible su presencia; lo expresa así en *La lluvia y el rinoceronte*, escrito en medio de su soledad campestre: “A los árboles los conozco, a la noche la conozco, a la lluvia la conozco. Cierro los ojos y al momento me hundo en todo el mundo de lluvia de que soy parte, y el mundo sigue adelante conmigo dentro, pues no soy un extraño en él” (Ibíd. p. 16).

Es en medio de aquel paisaje —concluye Merton—, donde ha aprendido otra vez a dormir; y no resulta un detalle menor, pues se plantea aquí una posibilidad desde la mirada contemplativa, de pensar aquella paradoja occidental entre la vigilia y el sueño. Tema que disparó la Modernidad con Descartes, la investigación psicoanalítica con Freud y parte de la poética literaria más representativa del siglo XX, de Kafka y Joyce hasta Borges; y que encontramos explícitamente relacionada con las palabras de Hugo Von Hofmannsthal en su *Carta a Lord Chandos*, pues serán las imágenes más que las palabras —que le aparecen demasiado pobres— las que hacen posible su “pensamiento febril” de poeta

la lengua, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras

en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras aisladas flotaban alrededor de mí; cuajaban en ojos que me miraban fijamente y de los que no puedo apartar la vista: son remolinos a los que me da vértigo asomarme, que giran sin cesar y a través de los cuales se llega al vacío” (p. 6).

17 Este mensaje y demás textos citados de Merton, si no se indica lo contrario, hacen parte de *IncurSIONES en lo Indecible* (1967) que pertenece a nuestro corpus. El mensaje es un texto que envió Merton a Miguel Grinberg para el *Primer encuentro de Poetas* realizado en México D.F. en febrero de 1964, organizado por la red de poetas del movimiento *Nueva Solidaridad*. A Merton le fue revocado el permiso de asistir por el Abad, razón por la cual hizo llegar su Mensaje.

18 Prosigue Adorno, en este sentido: “la inmersión en lo individuado alza al poema lírico hasta lo general por el procedimiento de poner de manifiesto algo no deformado, no aprehendido, aún no subsumido, anticipando así espiritualmente algo de una situación en la cual ninguna mala generalidad, que es profundísima particularidad, encadenara a lo otro, a lo humano” (2003, p. 54).

no conozco ni un sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido. (2001, p. 9).

Prosigamos ahora al análisis de la forma poética de los materiales de nuestro corpus, que tienen la singularidad de hablar a través de los objetos, aquellos testigos mudos que permiten intuir otro lenguaje, que constituyen una semántica y semiología de la imagen. En estos tiempos de lucha contracultural, que desde Pasolini y Barthes diagnosticaron como una época de “mutación antropológica’ o de la ‘generalización del estereotipo” (Rosetti, 2012, p. 189), donde la imagen se convertiría en aquello legible, investido de sentido y en la que el cine —para Pasolini, que además era escritor— sería una técnica¹⁹ más acorde con la realidad, otro lenguaje que se compone de imágenes, pero igualmente como escritura. Y, en consecuencia, dirá si “la realidad es un lenguaje. ¡Otra que hacer la ‘semiología del cine’!: es la semiología de la realidad la que hay que hacer” (Ibíd. p. 188).

Anatomía de la catástrofe: “objetos sujetos”

En *HS* vemos planos generales fijos, en escenas de medio minuto con un diseño de sonido ambiental minuciosamente elaborado por Peter Kutin y Florian Kindlinger (que incluso fue premiado), de ruinas que ahora se imaginan como paisaje. Allí la naturaleza manifiesta algo de su potencia temporal que todo lo cubre de lecho verde sin rastro humano, y el filme pone en pugna aquel vértice antropológico, que desde la dialéctica de la *imago mundi renacentista* —opuesta antes a su mimesis la *imago dei*— se posicionó en el pensamiento moderno. Aún aparece un vestigio del antropocentrismo posthumano, una justificación de lo viviente, como si en realidad las cosas existieran solo en cuento habitadas por el hombre, lo que deviene en una fantasmagoría que permanece en estos lugares que evocan un futuro catastrófico cercano, a pesar de ser en realidad ruinas de un pasado inmediato (Fukushima, Gary) y otras de uno más lejano (Buzludza, Villa Epecuén, Nagasaki). Se reconfigura la teoría de Berkeley del “*esse est percipi*”, donde solo existe lo que es percibido, pero ahora desde la perspectiva no divina, sino humana.

Geyrhalter narra a través del audiovisual una ciudad donde ya no hay distinción de lo público y lo privado, donde una lógica biológica, con sustancias naturales, interviene los materiales artificiales del hormigón y el acero en la trama temporal del aquí y el ahora. Son imágenes mediadas por la visión

19 Sobre la técnica de escribir señala Pasolini en su artículo *El fin de la neovanguardia*, una crítica contra los neovanguardistas italianos del 63: “Dicho en pocas palabras, el hecho de sentir que no se puede escribir usando la técnica de la novela se ha transformado inmediatamente en mí, por una especie de auto-terapia inconsciente, en la necesidad de usar otra técnica, o sea, la del cine. Lo importante era no estar sin hacer nada o hacer de un modo negativo. Entre mi renuncia a escribir novelas y mi decisión de hacer cine, no ha habido solución de continuidad. Lo he tomado como un cambio de técnica. (Citado por Rossetti, 2012, p. 188)

de la pantalla cinemática de 21:9 y el sonido envolvente, ya que de otra forma son inaccesibles sin las consecuencias de la decadencia humana (ese efecto radioactivo en las plantas nucleares que para el espectador es artificial), y son habitadas ahora por la progenie de la naturaleza en la forma de todo un universo en expansión. La potencia de la relación antropocéntrica con el mundo en que vivimos es figura subordinada a la “naturaleza”. La perspectiva de la modernidad capitalista, donde progreso y desarrollo se convierten en la causa y efecto de la devastación social no renovable —como sí lo es lo “natural” desde el concepto simmeliano—, nos han permitido indagar en este artículo sobre cuestiones inter-artísticas: la representación del paisaje en la inminente posthumanidad en el cine y la literatura y sus procedimientos (filme-ensayo y poética literaria) y la perspectiva histórica de los tiempos últimos (apocalipsis y escatología) en relación con la catástrofe y la forma poética de asumir los objetos como sujetos (Woolf, Švankmajer); hechos posibles de ser pensados por la potencia atómica nuclear desarrollada, paradójicamente, en un estado de “cordura”. Pues, como señala Merton:

los que han inventado y perfeccionado las bombas atómicas y los proyectiles intercontinentales, los que han planificado la estrategia de la próxima guerra, los que han valorado las diferentes posibilidades de usar agentes bacterianos y químicos, no son los locos, sino los cuerdos. (1967, p. 36).

Se hace patente un valor artístico que tienen los materiales del corpus en su carácter fragmentario desde donde se construyen, que se establecen narrativamente desde el contraste de la decadencia y la inhabitabilidad junto con el esplendor y la diseminación de la naturaleza; un goce estético que es generado a partir de la catástrofe (final) y lo primitivo (inicio). Como aquella lluvia del campo, escribe Merton, que no es como la de las ciudades, que llena los bosques con un ruido inmenso y confuso: “Y la escucho, porque me recuerda una y otra vez que el mundo entero corre con ritmos que todavía no he aprendido a reconocer, ritmos que no son los de los ingenieros” (1967, p. 15). Aquí cabe recordar la pregunta de Alan Weisman en *El mundo sin nosotros* (2014), libro que inspirara parte del filme de Geyrhalter:

Borrémonos a nosotros mismos y veamos lo que queda. ¿Cómo respondería el resto de la naturaleza si de repente se viera liberada de la constante presión que ejercemos sobre ella y sobre los demás organismos? ¿Podría el clima volver a ser como era antes de que encendiéramos todos nuestros motores? ¿Y cuánto tardaría en hacerlo? (Pos. 103)

Esa “presencia ausente” de lo humano sobre el planeta, que podemos relacionarla en Merton como variaciones que permiten percibir el relato en la forma teológica del descenso y el ascenso, un movimiento de catábasis/anábasis, (sueño y vigilia) —ese descenso al infierno y la posterior salida de

este o resurrección (González, 1999)—, que subyace en aquel himno primitivo cristiano (Fil 2, 6-11)²⁰ que prefigura la ausencia producida por la muerte de Dios en la tradición cristiana. Muerte que, luego secularizada en una visión filosófica que ha invadido la cultura contemporánea, el pensamiento parricida del siglo XX ha proclamado desde la lectura heideggeriana de Nietzsche, un nihilismo que es la lógica interna de la historia occidental. Después del “Dios ha muerto” se ha posicionado a una raza de hombre no solo en la cima del poder sobre la naturaleza, sino incluso en un poder de exterminio de hombres y mujeres de todas las épocas que hacen posible pensar en un tiempo posthumano. Sin embargo, nuestras narrativas siempre estarán habitadas por los espectros de aquellos. Geyrhalter lo explica cuando dice que *HS* es “*a film that very powerfully portrays this moment. By being so radically absent, human beings are all the more present. In that sense it is a film about people even though they are not there*” (2016).

HS hace posible una mirada desde una variante del distanciamiento (brechtiano), en un escenario natural donde el artificio del telón de boca es impensable y nos enfrenta a una “realidad”. Se enmarca la mirada en el plano general en una sincronía rítmica, en la contemplación de la acción de la naturaleza. Un devenir de la imagen y el sonido en movimiento que es causa de una especie de sinfonía de las cosas, que se compone a cada instante: los sonidos del agua contra el ladrillo y el metal, las gotas de lluvia haciendo un inmenso eco en el auditorio en ruinas de la antigua sede del Partido Comunista en el monte Buzludzha en Bulgaria (en donde inicia y termina el filme, Figura 1), el sonido del revoloteo de una paloma en el coro de la *City Methodist Church* y el silbido de la brisa que acompaña el movimiento de un telón de fondo del *Palace Theatre*, escenas rodadas en Gary, Indiana (la misma planta/ciudad de la industria del acero que referíamos anteriormente). Estas locaciones y sus sonidos son usadas como un artificio “natural”, funcionan como caracteres para el director del filme:

Sometimes we arranged the lighting, and often we used digital aids to make the objects more perfect and retain concentration [...] The sounds that we hear were created carefully for each image, from archive material and a great deal of sound recorded especially for that purpose. (Geyrhalter, 2016)

20 En el Himno de los Filipenses, la κένωσις (kénosis) de Cristo fue la renuncia a su gloria divina con el fin de vivir una vida humana y asumir el sufrimiento para luego morir y renacer, siendo exaltado por Dios. El término kénosis procede de una raíz que significa vaciar.

Figura 1. Fotograma de *Homo Sapiens*. Antigua sede del Partido Comunista en el monte Buzludzha en Bulgaria



Andrei Tarkovski dedica, en su obra teórica *Esculpir el tiempo* (2002), un capítulo para reflexionar *Sobre la música y los ruidos*. Concibe la música en un filme como un elemento natural del mundo sonoro, pero donde los sonidos deben ser seleccionados, como ese modo naturalista de Bergman cuando utiliza el sonido del agua fluyendo en toda una escena de *Los comulgantes* y donde nada más se escucha,

este “naturalismo” exagera los sonidos, los estructura y los hiperboliza [...] en el fondo yo tiendo a pensar que el mundo ya suena de por sí muy bien y que el cine en realidad no necesita música, con tal de que aprendamos a oír bien. (Tarkovski, 2002, p. 188)

Sus conceptos sobre aquella expresividad acústica que refiere a Bergman tienen que ver con la noción de armonía que relaciona en su teoría del arte, donde esta busca un equilibrio entre lo ético y lo material. El arte —para Tarkovski— expresa el ansia para superar un ser disarmónico procurando un “equilibrio entre lo material y lo espiritual” (Ibíd. p. 258). Una perfección carente que da cuenta de la existencia del mismo artista, quien existe porque el mundo no es perfecto, y este es capaz de manifestar lo perfecto. En cambio, si lo fuera, el humano no buscaría la armonía, porque simplemente viviría en ella.

Una armonía que se hace manifiesta también en la materialidad de los objetos que nos rodean y participan de la representación que podamos hacer de ellos en nuestro interior. Al percibirlos juntos, acumulados, moldeados, fragmentados o en algún punto terminados en cuanto a su proceso de producción, permiten una coexistencia con un tipo de sentido sobre ellos. Una disco, un galpón industrial,

una carretera, una planta nuclear, un teatro, un templo, un parlamento, etc. Son variadas las representaciones arquitectónicas en *HS*, pero a pesar de percibir las como fragmento no pierden aquella connotación de totalidad y utilidad que hacen su existencia trascendente, posible y significativa (esto parece ser lo único que posibilita al espectador no huir de la sala y enfrentar un filme exigente de ver y, aún más, de oír). El tiempo será quien dejará indicios, huellas y marcará esta singularidad de cada objeto y su espacio. En esta línea, quisiéramos abordar esta relación de lo que llamamos “objetos sujetos” en algunos materiales tanto literarios como audiovisuales que den cuenta de ella.

Virginia Woolf retoma esta paradójica coexistencia de las cosas y su relación con lo humano junto con su semiología en el cuento “Objetos sólidos” (2013). Hace un recorrido por un instante de la vida de un joven y desencantado candidato al parlamento inglés, a quien un encuentro con un vidrio oscuro y verdoso en las orillas de la playa, con sus bordes redondeados por la acción corrosiva del agua, le ofrecen una pista para construir un entramado narrativo polisémico. Las “cosas” pasan a ese primer plano de interés y de percepción que vemos en *HS*. Los materiales de aquellos objetos son caracterizados y participan al lector de una condición vital inmanente a ellos, que son operados como memoria, remembranza de una totalidad, de un proceso, de una función, y ocupando un espacio exacto:

El contraste entre la porcelana, tan vivaz y alegre, y el vidrio, tan sombrío y contemplativo, lo fascinaba. Y entre sorprendido y maravillado se preguntó cómo los dos podían existir en el mismo mundo; ni hablar de estar ubicados en el mismo delgado borde de mármol en la misma habitación. No encontró respuesta. (Woolf, 2013, pos. 358)

Frente a la cantidad de objetos singulares, podríamos llegar a encontrar una multiplicidad de materiales cósmicos, como aquel trozo de hierro que “no pertenecía a la tierra y había caído de una estrella muerta, o era él mismo una ceniza de la luna” (Ibíd. pos. 370). El relato sobre las cosas es construido en la linealidad de la narración. Existen particularidades que destacan unos objetos de los demás y que son construidos en la subjetividad. Se superponen o yuxtaponen imágenes, referencias textuales y orales de una lengua determinada, en la dicotomía de lo vital y lo inanimado.

Construcción que podemos ver evidenciada en la *Historia naturae* (1967) de Jan Švankmajer, dónde en un ritmo sincronizado artificialmente se muestra un catálogo anatómico de la naturaleza. Sus formas confluyen en una coreografía de objetos inanimados y sus representaciones pictóricas, una naturaleza (recién) muerta en contraste con una taxonomía decimonónica construida en base a la observación del objeto y el dibujo enciclopédico. Se compone un encuadre visual haciendo evidente el artificio del montaje que construye el sentido en tiempo real, a través del efecto de la técnica del *stop motion*, pero que hace evidente

esa carencia del tiempo natural de los mismos objetos en la que son captados, un flujo de tiempo que el montaje puede llegar a cercenar en la imagen filmica, que surge en los planos, como señala Tarkovski, polemizando este con la idea de un cine que surge en la mesa de montaje. Indica una distinción que rescatamos respecto a *HS*, que precisamente parece fundamentar su cinematografía en este principio:

en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo de tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo, que garantiza su vida. (Tarkovski, 2002, p. 140)

Los objetos también resultan potenciados en su naturaleza como “sujetos”, en el fragmento *El misántropo reconciliado* [1790], una construcción literaria en forma de drama de Friedrich Schiller. En el monólogo de su personaje Hutten, el autor hace una interpretación moral y estética que hace coincidir a estas dos esferas; un enfrentamiento entre el hombre que tergiversa violentamente los caritativos fines de la naturaleza:

tu odio afiló el pacífico hierro hasta convertirlo en espada, con crímenes e imprecaciones agobió tu codicia al inocente oro, de tus labios inmoderados la vida de la vid se convierte en veneno. Involuntariamente lo perfecto sirve a tus vicios, pero tus vicios no se le contagian. Puro se conserva el instrumento abusado por tu impuro servicio. (Magnus, 2015, p. 122)

Serán pues los objetos sujetos los que muestran al hombre un camino le hablan a través de su percepción enmudecida, que en *HS* pueden llegar a producir en el espectador una especie de arqueología de las emociones escatológicas, que inviten a pensar otra perspectiva y movilizar al *homo sapiens* del *centrum*.

Una de las hipótesis que manejaba el investigador de locaciones del filme, Simon Graf, mientras buscaba lugares para la filmación, era pensar espacios que sirvieran de testimonio a una forma de vida extraterrestre que viniera a la tierra. Se preguntaba ¿qué le dirían estos lugares a estos visitantes si carecen del contexto? y ¿qué dicen sobre nuestra especie? Podría ser, por ejemplo —concluye en la entrevista al diario austriaco *derStardar.at*—, “que éramos seres que luchamos contra nosotros mismos, que oprimimos a otros seres vivos o que hemos vivido una vida donde desperdiciamos muchos recursos” (2016). Esto nos permite indagar ahora otro tema abordado abundantemente en la literatura y el cine: “el tiempo del fin”, y lo que hemos llamado una *escatología atómica* que produce una determinada forma poética.

Poética escatológica: filme-ensayo y ensayo literario

Las *poéticas del fin* son producidas en condiciones donde la catástrofe parece latente o incluso es una realidad para el artista que la padece, muchas de ellas son desarrolladas *in situ*. Desde el *Apokálypsis* de Juan de Patmos hasta los filmes de Tarkovski y la poética de Boris Pasternak y Thomas Merton. En estos últimos, su producción se escribe o se filma en una constante tensión con los regímenes autoritarios tanto rusos como norteamericanos del siglo XX. En Tarkovski²¹ generará una indisolubilidad entre su cine y su vida dadas las adversas condiciones políticas para realizar cada proyecto en su país. En una entrevista cuenta lo que significa para él haber tomado decisiones cruciales en su vida para lograr finalizar sus películas. La vinculación de estas poéticas con las catástrofes y la inminencia del “fin de los tiempos”, que fueron una realidad en su contemporaneidad, recorren posiciones políticas lejos del bipartidismo en crisis, abriendo otras posibilidades y donde la multiplicidad es la constante.

En una sociedad postsecular, como afirma Habermas en *El futuro de la naturaleza humana ¿Hacia una eugenesia liberal?* [2001], donde los debates se centran en los límites de una razón plural de la vida pública, condición que ahora se comparte con aquellos que habitamos unos y otros un mismo lugar; la diferencia es, pues, desde donde tenemos otra posibilidad de pensarnos y confluir como especie en una salida al cataclismo; o podemos ser espectadores “sin más esperanza que morir inocentemente y por accidente, como un no-participante” (Merton, 1967, p. 38). Con estas palabras inicia Merton *Carta a un espectador inocente*, un texto que expresa el dilema de la tensión nuclear y el lugar de la responsabilidad de asumir una posición frente a ello, especialmente dirigida a los intelectuales de su tiempo, pues “tanto si «actuamos» como si no, probablemente seremos destruidos” (Ibíd. p. 42-43).

Merton le escribe a Boris Pasternak sobre la capacidad de comunicación que han logrado —un estadounidense y un ruso— en una época beligerante y crítica. En una sintonía de espíritus, Merton le comparte que su tesis para un libro sobre arte sagrado en el cual trabaja está en consonancia con la poética de Pasternak en *Doctor Zhivago*, y que sirve de punto de partida y razón de su poética: “Todo arte genuino evoca y prosigue el Apocalipsis de san Juan” (2005, p. 115), lo que resulta para Merton tan obvio, incluso para cuestionar el rol del arte religioso más representativo sucedido en el Renacimiento. La pregunta por el arte tendrá entonces relación con “el tiempo del fin”. Para definir el arte Tarkovski antepone una pregunta antropológica, más abarcativa, como señala en una entrevista: ¿cuál es el significado de la vida del hombre en la Tierra? A lo que responde que es, tal vez, el de un enriquecimiento espiritual —en consonancia con Merton y

21 Las entrevistas referidas a Tarkovski pertenecen a el documental “Un poeta nel cinema: Andreij Tarkovskij” (1984), sino se dice algo distinto. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NASunFaQZJE>

Pasternak—, para lo cual sería el arte un medio para lograrlo. Tarkovski dedicó gran parte de su indagación estética al tema apocalíptico determinando que

si la humanidad se prepara es posible prevenir el apocalipsis, pero personalmente no creo de ningún modo que la humanidad quiera prepararse. El hombre moderno lo niega todo. Sí, estoy hablando acerca de una crisis espiritual: la falta de espiritualidad en este mundo debe ser confrontada y por ello el apocalipsis está creando, de algún modo, un equilibrio espiritual (Tarkovski citado por Nante y Nante, 2017, p. 26).

Aparecen dos maneras de asumir la escatología: secularmente o desde la hermenéutica bíblica. De esto trata precisamente *El tiempo del fin es el fin sin sitio*, que hace parte de *Incursiones en lo Indecible*, donde una nota aclaratoria nos sirve para entender en Merton los dos niveles de significación a los que refiere cuando se habla del “tiempo del fin”: “vivimos en una época de dos escatologías superpuestas: la de las angustias y esperanzas seculares, y la del cumplimiento revelado” (1967, p. 45). En ninguna de aquellas se entiende un tiempo finalizado, un *finis*, culminado o de cierre, sino, por el contrario, sería un *comienzo final* (que ya habíamos planteado anteriormente), el nacimiento de una nueva creación definitiva. Esta teleología puede estar cumplida —dice Tarkovski— de manera convergente entre las dos cuestiones que mencionamos, ya que “una guerra nuclear y el apocalipsis son casi lo mismo hoy en día, y es posible que una guerra tal se transforme en el apocalipsis que leemos en la Biblia, incluso en algo mucho peor” (Nante y Nante, 2017, p. 27).

Es precisamente este escenario distópico, recreado sin diálogos y sin textos en pantalla, durante los 94 minutos que dura el *Dokumentarfilm HS* (como es catalogado por la industria audiovisual), donde las locaciones y el sonido de estas serán los únicos recursos para la narrativa que propone Geyrhalter. El director dice, en una entrevista, cómo los árboles, los edificios y hasta el viento funcionaron como actores para él. De las locaciones escogidas, que al principio se plantearon como espacios desiertos o abandonados, muchas se descartaron porque caían en la trivialidad y fue necesario buscar otros lugares que tuvieran una historia adjunta, que dejaran ver una huella de lo que habían sido. Algunas fueron inmensas construcciones que parecían con el tiempo recuperadas por la naturaleza y vistas en retrospectiva en un futuro posthumano: “*The most important point was to find places that matched our premise: we wanted to create a critical look backwards at mankind*” (Geyrhalter 2016, Figura 2, Figura 3).

Figura 2. Fotograma de *Homo Sapiens*. Playa con montaña rusa**Figura 3.** Fotograma de *Homo Sapiens*. Carretera

Las decisiones de Geyrhalter en cuanto a la forma de construcción de la narrativa en *HS* a través de planos fijos y un montaje de secuencias coherentes que conforman la historia, proponen además una forma de recepción que es bastante exigente para un público acostumbrado, como dice Scorsese, a un clímax en cada escena proyectada en la pantalla. Simon Graf comenta al respecto cómo se contaba con cierta incapacidad del espectador de evocar e identificar los lugares presentados, para producir un distanciamiento mayor, evitando un reconocimiento de estos que pudiera romper el efecto de inmersión en lugares ahora ajenos al género humano. También serían cuidadosos con el sonido y cualquier rastro de ruido humano en los fonogramas. Estas características

plantean un problema en cuanto a la concepción del género al que pertenece *HS*, situado entre el documental y la ficción (este último como el director prefiere referirse a él), pero que podemos recuperar con la categoría del *filme-ensayo*, como lo señala Arlindo Machado (2006) en su artículo homónimo.

Puede entenderse este, distinguiéndose del *documental*, como una forma de pensamiento audiovisual —según Jacques Aumont—, que “nos habla de ideas, emociones y afectos a través de un discurso de imágenes y sonidos tan rico como el discurso de las palabras” (Machado, 2010). La secuencia de imágenes que exigen un instante de contemplación y la forma ensayística desde ese punto de vista, el contemplativo, es para nosotros el nodo donde convergen Geyrhalter y Merton. Una narrativa de la cual hace parte la elocuencia, la libertad formal, como aquel uso del lenguaje como creación literaria —y el uso de la imagen y el sonido en la creación filmica— y no solo una simple comunicación práctica de ideas. Además de la marcada figura de autor proyectada en la obra que han desarrollado cada uno en su determinado periodo, una impronta de estilo que tiene mucho que ver con el compromiso político y social.

Theodor Adorno, en *El ensayo como forma*, señala cómo en principio, esta forma subjetiva estará excluida y condenada en nombre de la disciplina objetiva, lo que lo llevaría a la renuncia de alcanzar la verdad como ciencia, ya que estaría el ensayo situado en su antítesis, en el de las intuiciones sin conceptos; “con la objetualización del mundo en el curso de la progresiva desmitologización, la ciencia y el arte se han escindido” (2003a, p. 15). Sin embargo, Adorno, en un ejemplo literario con Proust y Bergson, afirma cómo han expresado estos, de manera única, “conocimientos necesarios e irrefutables sobre el hombre y las relaciones sociales, que no pueden ser recogidos sin más por la ciencia” (Ibíd. p. 17). Es la cualidad del no radicalismo y la abstención a la reducción a un principio lo que permite una acentuación en lo parcial y fragmentario frente a la totalidad.

Estas características del ensayo nos permiten referirnos a *HS* como aquella constelación de planos generales catalogados en una secuencia que hace evidente su carácter fragmentario, tanto que son porciones de tiempo de similar duración y encuadre. Fragmentos que contienen en su estructura narrativa una intuición que nos permite pensar el problema de la extinción humana desde lo artístico, pero haciendo una alusión científica desde el título del filme —*homo sapiens*— que para el director de la película resultaría la forma de indicar su presencia en una trama que trata sobre precisamente su ausencia. Al respecto, comenta Geyrhalter:

I wanted to leave that interpretation open but without suggesting it was the only way of looking at the film. I'm increasingly interested in mankind and the question of what we are doing here, what we will leave behind us. (2016)

Esta libertad de interpretación que promete Geyrhalter la podemos relacionar con una de las cualidades lukacsianas que caracterizan al ensayista,

recuperadas por Adorno, como aquel que puede ofrecer tan solo explicaciones de las obras de los otros, o en mayor medida las explicaciones de sus propios conceptos. Algo que resulta crítico para la tradición filosófica desde Platón, donde lo efímero y cambiante resulta indigno de aquella. El problema de la invariabilidad en el tiempo de los conceptos no se sustenta en cuanto a la facticidad necesaria para que el concepto se sustente en ella. “Por eso el ensayo no se deja intimidar por la depravada profundidad de que verdad e historia se oponen irreconciliables. Si la verdad tiene en efecto un núcleo temporal, todo el contenido histórico se convierte en momento integrante de ella” (Adorno, 2003, p. 20). Esto lo relacionamos con un rasgo singular de las *poéticas del fin*, la *figura profética*, que identificamos en Merton y Geyrhalter, con la que operan en una “relación tipológica²²”, en el sentido que lo plantea Auerbach, en donde esta “constituye un hecho concreto e histórico, siendo así que su anticipación se cumple en hechos igualmente concretos e históricos” (1998, p. 70).

El hecho que convierte al cinematógrafo en una revolución tecnológica — señala Tarkovski —, desde aquel memorable primer filme *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat [1895]*, de Auguste Lumière, es que el ser humano, “por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo [...] Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real” (2002, p. 83). De ahí en adelante, el desarrollo del lenguaje audiovisual se tendría que ir descubriendo a través de aquellos que como Eisenstein, con el montaje conceptual, experimentaron la posibilidad de una forma de enunciado audiovisual, articulando conceptos basados en la metonimias y metáforas, que en Jean-Luc Godard este filme-ensayo alcanzaría una de sus más altas expresiones (que puede ser principio o fin —indica Daniel Link en sus clases de surrealismo— como sucede con las vanguardias y sus gestos de inicio o cierre: Duchamp recomenzará en la artes visuales, Beckett sería el final de la literatura y Godard el del cine).

Godard define su quehacer en una entrevista en *Cahiers du Cinéma*, de diciembre de 1962, cuando se refiere a sí mismo como un crítico que se piensa como cineasta: “*Instead of writing criticism, I make a film, but the critical dimension is subsumed. I think of myself as an essayist, producing essays in novel form or novels in essay form: only instead of writing, I film them*” (1986, p. 59). Godard insiste en no usar la crítica como un medio para hacer cine, sino que su trabajo lo piensa desde la cinematografía, la quiere hacer avanzar, y si ya hay algo que se ha hecho no hay que repetirlo, sentencia. Hay referentes que abrieron caminos en esa búsqueda, como Eisenstein, Rouch o Griffith. Fueron pioneros

22 Entendemos esta mirada de un futuro desde un pasado que funciona como premisa en HS, desde el concepto agambeniano, que formula desde su lectura de Benjamin, de tiempo mesiánico: “No se trata sólo —según el paradigma que ha acabado por prevalecer en la cultura medieval— de una correspondencia biunívoca que liga ahora el *typos* con el *antítypos* en una relación por así decirlo hermenéutica [...] sino de una tensión que comprime y transforma pasado y futuro, *typos* y *antítypos*, en una constelación inseparable. El tiempo mesiánico no es simplemente uno de los dos términos de la relación tipológica, sino que es esta relación misma” (Agamben, 2006, p. 78).

que carecieron de una tradición cinematográfica y se apoyaron en su genio. Ahora no se pueden obviar estos recorridos de un arte que, aunque joven, ha cultivado distintas formas y métodos. Godard los diferencia en dos tipos de directores: un primer grupo con Eisenstein y Hitchcock, por ejemplo, que preparan sus filmes tanto como sea posible, plasmándolo en el papel y construyendo en la filmación, la obra más cercana a lo imaginado; y en un segundo grupo, Rouch, en este caso, donde el filme es una búsqueda, no se tiene una idea exacta de qué hacer, pero se sabe a dónde se va (Ibíd. p. 62).

Para Tarkovski, el cine fue durante algún tiempo por caminos errados, sería una transposición al celuloide de toda la literatura mundial y teatral —vías que se transitan hoy— y que se convirtieron en una pérdida de la posibilidad propia del filme de fijar la realidad del tiempo, la materialidad de la vida que por el movimiento se encuentra siempre al límite de su total disolución. En esto consistiría la esencia del arte cinematográfico, pudiendo fijar este movimiento y presentarlo luego sin movimiento ni cambio, haciendo inmóvil el flujo real del tiempo: “la fuerza del cinematógrafo consiste precisamente en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso cada hora” (Tarkovski, 2002, p. 84).

Finalmente, vemos que en *HS* se plantea una posibilidad de presentar una visión de futuro, a través de locaciones en un tiempo presente. Esto nos daría una idea de cómo el cine, como técnica, está haciendo posible de forma natural un proceso temporal que debería ser experimentado solo en la movilidad cronológica, si no fuera por aquella fijación que permite al director —en términos de Tarkovski— esculpir el tiempo, para sacar ese resto de hechos vitales sucedidos en él y concentrar la mirada en un elemento, “un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total” (Ibíd. p. 85). La cuestión práctica de su producción la encontramos homóloga al método benjaminiano, que emplea lo fragmentario exponiéndolo, como afirma respecto de su proyecto inconcluso, el *Libro de los pasajes*²³, donde alejado del discurso expositivo quiere encontrar en el fragmento la posibilidad de pensar el tiempo histórico “descubrir en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total” ([N 2, 6] Benjamin, 2005, p. 463). Esto iría en la línea simmeliana de la conformación de ese paisaje que funciona como una especie de sinécdoque en la que estaría encuadrada naturalmente el total de la vitalidad existencial y que nos ha resultado provechosa para pensar claves de interpretación de las *poéticas del fin* en Nikolaus Geyrhalter y Thomas Merton.

23 Que expresa lo siguiente: “método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar [...] Darse cuenta una y otra vez de que el comentario de una realidad (pues se trata aquí del comentario, de la interpretación de singularidades) exige un método completamente distinto al de un texto. Es un caso es la teología, en otro la filología la ciencia fundamental” ([N 1a, 8 y N 2,1] Ibíd., p. 462).

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. W. (2003a). El ensayo como forma. En *Notas de literatura*, Madrid: Akal.
- _____. (2003b). Discurso sobre lírica y sociedad, En *Notas de literatura*. Madrid: Akal.
- Agamben, G- (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*. Madrid: Trotta.
- _____. (2018) Discurso pronunciado en la entrega del Premio Nonino a 'Un Maestro Del Nostro Tempo' 2018", Údine. Recuperado de <http://reportesp.mx/el-campesi-no-y-el-obrero-giorgio-agamben>
- Badiou, A. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, W.r (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bresson, R. (2014) *Bresson por Bresson: Entrevistas (1943-1983)*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Buck-morss, S. (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Antonio Machado Libros/ La balsa de la medusa.
- Bulletin of the Atomic Scientists* (2017). It is two and a half minutes to midnight. Chicago: Ed. John Mecklin. Recuperado de <https://thebulletin.org/sites/default/files/Final%202017%20Clock%20Statement.pdf>
- Cahiers du Cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (1986). Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard University Press.
- Césaire, Aimé (2006), *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- De Chardin, T.(2002). *El corazón de la Materia*. Bilbao: Sal Terrae.
- Graf, S. (2016). Geyrhalters «Homo Sapiens»: «Die Orte sind die Protagonisten», en: *derstandard.at*, noviembre. Recuperado de <https://derstandard.at/2000046455859/Geyrhalters-Homo-Sapiens-Die-Orte-sind-die-Protagonisten>
- González, Pilar (1999). Catábasis y resurrección. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, t. 12, 129-179.
- Geyrhalter, N. (2016). "Interview with Nikolaus Geyrhalter". En: *homosapiens-film.at*, enero. Recuperado de http://homosapiens-film.at/downloads/interview_HOMO_SAPIENS_Nikolaus_Geyrhalter_ENG.pdf
- Hersey, J. (1946). Hiroshima. *The New Yorker*. Agosto. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/1946/08/31/hiroshima>
- Hofmannsthal, H. von (2001). *Carta de Lord Chandos*. Barcelona: Alba Editorial.
- "Homo Sapiens. Press Release", en *geyrhalterfilm.com*, 2016. Recuperado de <http://www.geyrhalterfilm.com/jart/prj3/geyrhalterfilm/resources/dbcon_def/uploads/filme/downloads/Homo%20Sapiens/Homo-Sapiens-Press-Release_web.pdf
- Jameson, F. (2009). *Marx y el montaje*, la Fuga, 10. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/marx-y-el-montaje/361>
- Machado, A. (2007). El filme-ensayo. En *El medio es el diseño audiovisual*, Jorge La Ferla (ed.). Caldas: Universidad de Caldas. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Merton, T. (1967). *Incursiones en lo indecible*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Nante, B. & Nante, M. (2017). Tarkovski: el cine como ofrenda. En *Andrei Tarkovski. Narraciones para cine. Guiones literarios*, Buenos Aires: Mardulce.
- Rosetti, M.I (2012). ¿Qué hacer con la vida? Pier Paolo Pasolini y Roland Barthes Las formas-de-sobrevida. En *Exlibris*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. 186-194. Recuperado de <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/410/279>

- Simmel, G. (2001). Filosofía del paisaje. En: *El individuo y la libertad*, Barcelona: Península.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid: Ediciones Rialp.
- _____. (2017) *Narraciones para cine. Guiones literarios*, Buenos Aires: Mardulce.
- Traverso, E. (2012). *La historia como campo de batalla: Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Weisman, A. (2014). *El mundo sin nosotros*, Madrid: Debate. Edición de Kindle.
- Woolf, V. (2013). *Virginia Woolf: cuentos completos*, Buenos Aires : Ediciones Godot. Edición digital.

§ Films

- Geyrhalter, N. (director). (2016). *Homo Sapiens* [película]. Austria. NGF - Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH.
- Svankmajer, J. (director). (1967). *Historia Naturae* [película]. Checoslovaquia. Krátký Film Prah.

