

**1+1=0 (LA HISTORIA COMO RUINA)**

POR EZEQUIEL IVÁN DUARTE (\*)

Un imperativo: trabajar con la misma materialidad de la película. ¿De qué forma expresar el apocalipsis? La imagen es ictérica, sulfúrica: todo está impregnado de un tinte amarillento: las catacumbas del museo, las montañas de basura y escombros, el polvo levantado y arremolinado por vientos feroces, el barro, la piel, las máscaras de gas. El fuego. Volutas gigantes de fuego. O también, de rojo, color de la sangre, del crepúsculo, de llamas irreales. Claroscuros sanguinolentos en interiores en suspenso.

En 1979, el cineasta soviético-ucraniano Konsantin Sergueievich Lopushansky oficiaría de asistente de producción en *La zona (Stalker)*, la adaptación que Andréi Tarkovski hiciera de *Picnic junto al camino* —a veces llamada *Picnic extraterrestre*—, novela de Arkadi y Borís Strugatsky. El maestro ruso conseguía lo que le había sido esquivo en *Solaris*, su adaptación de Stanislaw Lem: romper los límites del género de la ciencia-ficción para crear una obra donde la textura fílmica y el paisaje enrarecido dieran cuenta de un estado particular del alma y de la religiosidad, para mal de los que abjuran del Tarkovski profuso en levitaciones.

No cabe duda de que hay algo del espíritu europeo oriental en el desasosiego metafísico de estas obras, a menudo materializadas en monólogos atormentados y en vistas imposibles. Lopushansky aprendió la lección del maestro cuando en 1986 realizó *Cartas de un hombre muerto (Pisma myortvogo cheloveka)*, su ópera prima. La Unión Soviética entraba en su etapa final a un año de la asunción del reformador Gorbachov y su impulso hacia una economía socialista de mercado. El temor a la hecatombe nuclear, a la Destrucción Mutua Asegurada (MAD —curiosamente, ‘loco’— por sus siglas en inglés) característico de la Guerra Fría lejos estuvo de

(\*)

**GONZALO FEDERICO ZUBIA**

Gonzalo Federico Zubia es becario postdoctoral del CONICET con lugar de trabajo en las UNQ y docente en la UNLaM y en la UBA. Su tarea de investigación se desarrolla en torno al giro espacial de los estudios culturales, la geografía cultural y los espacios críticos.

(\*)

**MARIANO VÁZQUEZ**

Mariano Vázquez es doctor en Comunicación Social por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Investiga sobre temas asociados al periodismo digital, la comunicación en la web y las interacciones virtuales en Internet. Es ayudante adscripto en el Taller de Tecnologías y en la cátedra 1 de Comunicación y Teorías en la FPyCS.

cesar: en 1983 se había producido el "Incidente del equinoccio de otoño" donde una particular conjunción satelital-planetaria-solar llevó a creer a los sistemas moscovitas que Estados Unidos acababa de lanzar un ataque. No por casualidad, el film recupera el Manifiesto Russell-Einstein de 1955 que alertaba sobre los peligros de las armas de destrucción masiva.

Si muchas obras barrocas se caracterizan por la división entre un abajo material, enredado, craso, cerrado y un arriba etéreo, celestial, abierto al que propenden los cuerpos, *Cartas de un hombre muerto* plantea su paisaje post-catástrofe atómica con una división abajo-arriba donde todo es desolación: abajo, un grupo, liderado por un científico premio Nobel, se refugia en los sótanos del museo en el que solía trabajar. Arriba, todo es escombros, viento y polvo tóxico. Para salir, hay que vestir traje y máscara. El futuro del hombre yacería bajo tierra: Hombre-Topo.

Con excepción de un par de gélidas escenas donde prevalece un tinte azul, la película está teñida de amarillo azufre, lo que sumado al ambiente arrasado, a las ropas de abrigo que llevan los personajes y a la luz escasa –bajo tierra, una lámpara accionada por pedales; en la superficie, una luz tenue, rasante y nublada–, contribuye a generar una sensación de invierno nuclear, de calor frío o de frío caliente que, por paradójica, resulta particularmente incómoda. Algunos, la encontrarán repulsiva.

El profesor y sus compañeros de refugio rumian ideas sobre el fin de la humanidad o sobre la esperanza de un nuevo comienzo. Atormentado, el científico contempla cómo los 'avances' producidos por el conocimiento racional han conducido al apocalipsis. Es una de las reflexiones centrales de la modernidad crítica: ¿estamos ante las consecuencias de la práctica de la irracionalidad o de una racionalidad dogmática? El hombre de ciencia se siente responsable.

La crisis terminal de la Unión Soviética sumada a décadas de tensiones acumuladas en la Guerra Fría debe haber contribuido a

que la distopía se sintiera como algo muy cercano. El mismísimo Borís Strugatsky colaboró en el guión del film. Y es que el mundo distópico no funciona como mero escenario para el desarrollo de una narración genérica, sino que es el centro y razón de ser mismos del relato y de su puesta en forma.

Para 1989, año de la apertura del Muro de Berlín, Lopushansky tendría listo su segundo largometraje: *El visitante del museo (Posetitel muzeya)*, su 'película roja'. Y no por comunista, sino porque el tinte prevaleciente ahora es el rojo en contrastados claros y oscuros. Ahora sí la URSS daba sus últimos estertores. El mundo bipolar llegaba a su fin. Hablé antes de racionalidad dogmática: perdido el dogma de la sociedad soviética ante el derrumbe material de la cosmovisión, muchos se volcaron –de nuevo– a la religión en busca de solaz y de alguna sustancia a la que aferrarse ante la incertidumbre del universo.

Aquí, el realizador se acerca como nunca a *Stalker*: un viajero llega de la ciudad a un sitio remoto para intentar alcanzar un museo sepultado bajo un mar tóxico. Cada cierto tiempo y por sólo siete días, las aguas se retiran y permiten el acceso, siempre y cuando se sobreviva a la larga caminata sin que el océano vuelva a cerrarse. Nuevamente, como en *Cartas de un hombre muerto*, el museo en ruinas funciona como alegoría de la Historia como ruina, alegoría reforzada por el propio carácter ruinoso del ambiente en general.

En *El visitante del museo*, la división arriba-abajo se materializa en una suerte de nueva división de clases: por un lado, las personas 'normales', no afectadas por la contaminación del mundo post-apocalíptico y defensoras del pensamiento racional; por otro, los "degenerados" –tal como se los denomina en la película–, hombres y mujeres deformes y discapacitados, propensos a los arrebatos místicos y a la "irracional" creencia religiosa. Los 'normales' no pueden entender por qué alguien querría arriesgar su vida para visitar un montón de ruinas. Los mutantes presienten

cualidades espirituales en el lugar. El visitante se desgarrar entre ambos mundos en el transcurso de la historia.

El punto de vista de la película es confuso –o, más bien, expresa confusión– y por ello es interesante y dicente. La crítica a las consecuencias de idealizar el conocimiento racional es innegable, como deja ver el maltrato y desprecio dispensados por los ‘normales’ a los “degenerados”. La posición respecto a la religión es más ambigua, en tanto el film ve con alguna compasión a los deformes. Pero el vagabundeo del protagonista en la secuencia final –que incluye una escena terrorífica en la que marcha indeciso entre las olas arremolinadas del mar tormentoso–, entre gritos y pedidos a Dios –“¡Déjenme salir de aquí!” es la exclamación que repiten los pobres mutantes, clamando para que sus sufrimientos terrenales sean redimidos–, donde, finalmente, lo vemos alejarse de la cámara en ajada marcha hacia el horizonte por un terreno yermo, expresa una angustia implacable. Angustia que, podríamos decir, más allá de connotaciones existencial-trascendentales, también remite a la transición traumática de las repúblicas soviéticas.

Pero no sería justo quedarnos en una mirada reduccionista que colocara a ambas películas como simples metáforas de una circunstancia histórico-política que, de todos modos y como he advertido, no deja de informarlas. De nuevo: lo distópico aquí aparece como sustancia de la reflexión estética. En ella se repite la figura del museo, lugar de preservación, estudio, almacenamiento y exhibición del patrimonio de la humanidad. Pero, en ambas películas, el archivo ha sido destruido. Persiste la arquitectura en ruinas –y los seres humanos en ruinas–, como escondrijo sin futuro y puerta a un afuera tóxico en un caso; como misterioso arcano de la Historia cuyo desciframiento implica la caída en el desasosiego, en el otro.

Si el enemigo no ha cesado de vencer y de escribir, por tanto, la historia, Lopushansky parece indicarnos que el desgarrar es propio y que el ángel no sólo mira al pasado con horror, sino que vive

el presente arrasado con desesperación e intuye el futuro con dudosa expectación –en las palabras finales del profesor a los niños que ha tomado bajo su cuidado: “Anden. Mientras el hombre camine, tendrá esperanza”, mientras los chicos luchan con el viento y la geografía imposibles que los hacen tropezar– o con angustia espiritual –en el ruego a Dios por escapar de este mundo–.