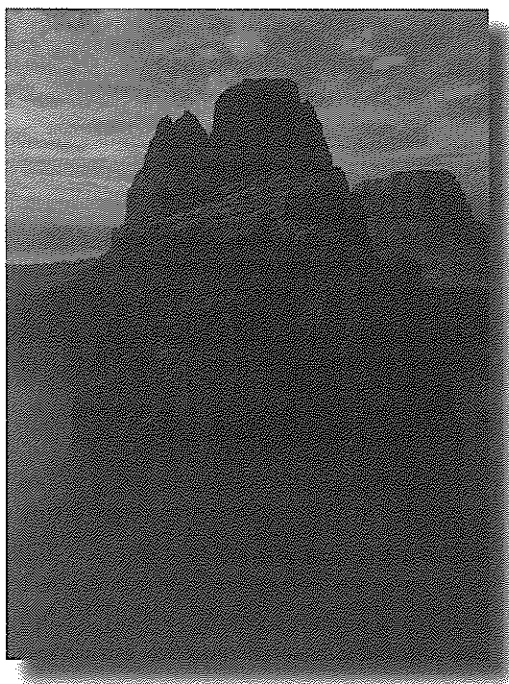


Mario Di Giacomo Z.



**KOYAANISQATSI: EL DEVENIR
COMO GRAMÁTICA DEL RETORNO**

RESUMEN

Aquí se propone una lectura filosófica de la película *Koyaanisqatsi*, realizada por Godfrey Reggio, con música minimalista de Philip Glass. Es una crítica al orden civilizatorio que ha hipostasiado sólo una de las dimensiones de la cultura occidental. La razón científico-técnica que se ha apoderado del mundo instala en un orden de cosas que ya no merecería ser vivido. El *homo laborans* y su cotidiana pesadilla parecen ser el resultado de una razón ciega para los fines humanos o, retirada la divinidad, para el mismo misterio. Desde la profecía hopi se reclama, pues, un nuevo régimen de vida, un orden fundado en un motivo anti-prometeico, el retorno a los dioses de un fuego (de un saber) que no debería haber caído en manos humanas. Sólo así surgirían los vástagos de una nueva humanidad, dejando atrás las ruinas resultantes de una luz natural abandonada a su propia vanidad.

Palabras clave: Orden civilizatorio, Occidente, razón instrumental, cultura hopi, anti-Prometeo

ABSTRACT

We propose a philosophical reading of Godfrey Reggio's film *Koyaanisqatsi*, with minimalist music by Philip Glass. It is a criticism of civilization, which has hypostatized only one of the dimensions of Western culture. The scientific-technical reason that has gripped the world gives place to a state of affairs which is no longer worth living. *Homo laborans* and his daily nightmare appear to be the result of a reason that is either blind to human ends, or from which divinity has withdrawn, for the same mystery. From the Hopi prophecy a new way of life is demanded, an order founded on an anti-Promethean motif, the return to the gods of fire (of knowledge, which should not have fallen into the hands of men. Only then would the stems of a new humanity arise, leaving behind the ruins resulting from natural light being left to his own vanity.

Keywords: Order of civilization, West, instrumental reason, Hopi culture, anti-Prometheus

I. Presentación

El presente ensayo es una lectura del discurso no-narrativo del filme *Koyaanisqatsi*. Para llevarla a cabo, y como es propio de todo ensayo, su utilizará un punto de mira filosófico no restrictivo que ponga en el centro de los acontecimientos la noción de origen, representado, en nuestra opinión, por las imágenes similares, mas no coincidentes, que Reggio rescata de la cultura "hopi", y que pone en escena al comienzo y al final de la obra. Y no restrictivo significa que la lectura del origen no queda circunscrita ni por el retorno plotiniano, ni por la dialéctica conciliadora de Hegel, ni por un corsé metodológico específico. Así, el origen, que debe despuntar de la aceleración de los acontecimientos del presente y de un régimen civilizatorio ciego ante sus propios fines, no puede aparecer en los momentos culminantes de la película como mera restitución de lo que ha sido, como eterno retorno de una mismidad que no haría sino reiterar la crisis que se ha pretendido disolver. Némesis de la cultura actual, los acontecimientos fílmicos fluyen hacia su propia desaparición, en el entendido implícito de que la totalidad contemporánea se nos muestra en sus múltiples desgarramientos y en una cinética de acaeceres que convalidan la diáspora del sentido de la existencia cotidiana. Empero, y en nuestra opinión, fiel a su formación cristiana, Reggio en efecto traza una crítica a este orden de cosas, pero mantiene ante nosotros, en el registro de los primeros planos, el rostro de las personas: justamente sobre ellos se detiene la estrepitosa cadencia de las imágenes para que la biografía particular, única e incanjeable, hable desde sí, en la plenitud de sus gestos, y delate el desgarramiento antes mencionado. Isla en medio de la totalidad, la persona se encuentra desgajado del cosmos imposible que lo engloba, en el cual, sin embargo, no se encuentra. Rostro aislado que nos devuelve un tiempo en hilachas, fracturando la armonía que cierta perspectiva optimista anhela mantener sobre las cosas: la unión sin fisuras entre el micro y el macrocosmos. A partir de aquí debe comprenderse que el evento de la reparación de lo que es, el presente, no puede estar constreñido a la simple repetición

de lo mismo, a una fusión apocalíptica en el Uno impersonal, a una conciliación que lima las asperezas de las posiciones conflictivas, sino que el origen, enigma del mundo en cuanto autoconciencia, debe restituirse a sí mismo en la moción de un nuevo comienzo. La reparación no significa, pues, ignorancia de lo ocurrido ni restitución prístina de lo mismo: es un re-comienzo, y un recomienzo profético, allende las esencias y el rasgo asegurador de sus límites; surcado por el discurso de la esperanza, sin embargo.

II. El texto infinito

Dios queda lejos

Borges

Los momentos determinantes que brotan del origen alejan paulatinamente de su indeterminación, pero lo conservan como horizonte último de un nuevo acercamiento. El concepto visual de esta cinética embriagada de sí misma corre tras la parálisis que le subyace. La *petite peau*¹ del acetato se deja recubrir dócilmente por la *minimalist music* de Philip Glass, de modo que el recubrimiento de las imágenes con el río de notas parecen una circunstancia inescindible, hechos las unas para amoldarse en el cuerpo de las otras². Reggio lo advierte en el *site* oficial de la película. *Koyaanisqatsi* no está allí para ofrecer un sentido determinado³, pues el verdadero sino del acontecimiento radicaría en el encuentro del lector (espectador) de la obra con la obra misma. Afirma Chartier en *El orden de los libros* que entre los imponderables puestos a correr sobre la superficie blanca de los textos, en el misterioso claroscuro entre blancos y negros por los cuales se asoma un discurso, está el de que el autor no podrá, nunca, incluir en ese texto la disposición de las distintas lecturas. Este espacio de imposibilidad para el autor se deja en manos de los lectores, quienes acabarán en sí mismos la obra siempre

1 Cfr. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Angleterre: Christian Bourgois Éditeur, 1993, p. 103

2 ... la grande forza di KOYAANISQAATSI, la sua potenza, stava nella nudità delle immagini e nella perfetta resa dei cicli e dei ricorsi della vita della metropoli e della natura attraverso la pura e semplice velocizzazione del materiale visivo che, in perfetta sintonia con i fiumi di note di Glass, diveniva un trip di fascino ipnagogico... <http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2002-2003/rece-2002-2003-n/nagoyqatsi.htm>

3 *That being said, my intention in other words, let me describe the bigger picture. KOYAANISQAATSI is not so much about something, nor does it have a specific meaning or value. KOYAANISQAATSI is, after all, an animated object, an object in moving time, the meaning of which is up to the viewer. Art has no intrinsic meaning. This is its power, its mystery, and hence, its attraction. Art is free. It stimulates the viewer to insert their own meaning, their own value. So while I might have this or that intention in creating this film, I realize fully that any meaning or value KOYAANISQAATSI might have comes exclusively from the beholder. The film's role is to provoke, to raise questions that only the audience can answer. This is the highest value of any work of art, not predetermined meaning, but meaning gleaned from the experience of the encounter. The encounter is my interest, not the meaning. If meaning is the point, than propaganda and advertising is the form. So in the sense of art, the meaning of KOYAANISQAATSI is whatever you wish to make of it. This is its power.* <http://www.koyaanisqatsi.org/films/godfrey.phpqqe>

inacabada del autor. Estética de la recepción que ya no se amolda al querer del sujeto omnisciente que se oculta, totalitario, por detrás de los grafemas que dirige en los antojos de su voluntad, sino grafemas que están allí siempre, a la espera de un lector que sabrá culminarlos. No hay conclusión ni cierre semántico de una obra sin la multitud de lecturas posibles que se inscriben en el espacio de su re-apropiación. Los textos y el lenguaje, en esencia polisemánticos, no se dejan capturar en la docilidad absoluta de una lectura definitiva. La *substância de l'efímer*⁴ asienta sobre nuestra topología de seres lanzados a la escucha de la muerte, de sus vocablos de amo absoluto, la constante imposibilidad de postular una gramática definitiva en la cual todos los nudos de la existencia quedaran desatados, como se hace con las abreviaturas de un texto paleográfico. Antes bien, trátase de postular una hermenéutica indefinida, en constante riesgo de lanzarse a la aventura de reabsorber en esta circunstancia adverbial los símbolos que provienen de otro tiempo. La fusión de horizontes consagra en el devenir hermenéutico la estricta posibilidad de que un texto sea siempre una puerta abierta a su propio porvenir. La no-clausura se demora sobre este ámbito de posibilidad creadora: una gramática del porvenir en el primado del decir sobre lo dicho echa por tierra las falencias de una gramática absoluta que clausura todos los discursos alternativos. Dejados en la roca de la babélica finitud, no sabremos cómo recuperar el Infinito que nos aherrojó en la sustancia de lo efímero. La posibilidad hermenéutica, entonces, se halla continuamente renovada, como una *creatio continua*, en la cual no nos queda más remedio que domiciliarnos.

III. Ad fontes

Sin embargo, aun dentro del espectro de esta cinética infernal que no sabe apropiarse de una vez y para siempre de su mundo, la apuesta de Regio corre por la vía de un retorno progresivo *ad fontes*, una *restitutio in pristinum*, mediante la llevada a extremo del aceleramiento de la (pos)modernidad. Como en Plotino, el retorno *ad fontes* se ejerce a través del doble movimiento de salida de la unidad (*proodos*) y su retorno indefectible a ella (*epistrophé*), a través del rodeo provocado en la esencia de una alteridad que debe reabsorberse en la verdad, o en la noche, del uno. Como en la apocatástasis paulina, la fusión del todo con el todo, el cúmulo de movimientos llevados al cenit de la exasperación audiovisual tiene por meta una escatología que coincide con la imagen de un espejo que malamente refracta la protología de

4 Cfr. Lluís Duch, *Estaciones del laberinto: ensayos de antropología*, Barcelona: Herder, 2004, p. 94

los comienzos. Se busca, entonces, rescatar la alteridad de sí misma, llamar a la alteridad hacia el punto del extremo de sí misma, a fin de que el tiempo se congele en el mayor de sus apresuramientos: el clímax sin movimiento posterior, cual un éxtasis budista, se desprenderá del aceleramiento visual y sonoro de cada toma que monta holocausto sobre holocausto, a fin de que al final, en el orgasmo de luces y notas, la *petite mort*, la conciencia brote al fin de su noche (*an sich*) y se haga una consigo misma: autoconciencia (*für sich*). La epopeya del retorno a los orígenes reclama de un paso por el mundo que fije la alteridad a la cruz de sus propios productos. La razón instrumental se visualiza así como la máxima *arrogantia* de la Modernidad que no ha sabido mantener ante sí el *telos* que configura una existencia más o menos reconciliada. El hombre, esta humanidad, que no sabe sino oscilar entre *concupiscentia* y *arrogantia*, entre la fatua *filautía* y la ceguera (*áte*) ante su propio destino, no ha sabido configurar el horizonte o causa final que justificaría la eclosión de los productos que lanza al mercado del mundo. En esa ceguera ante los fines, propio del método y del discurso de la ciencia, la gramática del retorno que propone Reggio, según la apropiación que hacemos de su narración visual, significaría una resolución ante la situación de éxodo en la cual nos encontramos. La gramática del porvenir se concluye de esta suerte en un clímax sin movimiento que surge de la máxima aceleración del movimiento. Como arte cinético, el cine sabe expresar adecuadamente la sucesión de planos que justifican a la postre la consumación de un proyecto ciego ante sí mismo. Se propone una crítica al orden civilizatorio desde una perspectiva silenciosa y apresurada al mismo tiempo. El *homo laborans* se convierte así en la alteridad del orden civilizatorio que reclama, desde la profecía hopi, un nuevo orden de vida.

El ámbito de comprensión se elabora desde el silencio de la narración. No hay palabras en *Koyaanisqatsi*, excepto el canto en bajo profundo de de Ruiter, pasando por esa polifonía adusta que entona las profecías hopi en su propio idioma, hasta la línea de comprensión que une principio y final del filme, abriendo y cerrando con las pinturas cavernarias que esperan por la disolución de un cierto estado de cosas. Sueltas a su propia dinámica, las cosas de este mundo sólo saben resolverse o en la demencia o en la muerte. El *orare* benedictino de la fórmula en cuestión colocaba en régimen de alabanza todo aquello que sin el *telos* tendría que conducir al absurdo. Los nudos de sentido, hoy evaporados, o deslizados hacia religiones intramundanas que aceleran los procesos de vida hasta el colmo de sí mismos, servían para aplacar

la ansiedad ante un espacio infinito mediante el empalabramiento simbólico del cosmos. Éste, orientado cualitativamente, esto es, ontológicamente, no se conforma con ser explicado mediante una fábula que vive de la misma autoridad del resto de las fábulas. La fusión de horizontes significa comprender este hecho mismo, el hecho de que aquella época podría responder de sí misma, con buenas razones, ante una interpelación espetada desde un mundo totalmente ajeno.

El cero absoluto de los orígenes en la producción de Reggio sufre de un doloroso handicap, ya que el origen como tal es imposible, el retorno *ad fontes* es una esperanza sin porvenir. Para recalar en los orígenes y para hacer surgir de allí un nuevo asombro o la primicia de una nueva *fides* es menester vivaquear sobre las orillas finitas que ha dejado el repliegue sobre sí de la Infinitud. Pero vivaquear sobre las orillas de lo efímero, será afirmar resueltamente la alteridad que aquí convive, llevando los contenidos que guarda *in nuce* hasta su más extremada desesperación: sólo un orden civilizatorio podrá saldar cuentas consigo mismo si logra llegar a tocar su propio fondo. El *epos* del retorno opera aquí con una lógica que no puede ignorar las puertas del infierno. La negación no corre por cuenta de una vacía abstracción que termina por no saber aquello mismo que niega. Por el contrario, llama a las puertas del infierno para así poder ser su sepulturero definitivo. Se entra al infierno no para asegurar la muerte simbólica de quien se sumerge en esta espeleología en los orígenes, sino para ir urdiendo la misma muerte del infierno. La lógica se mueve en el rigor de una teología de la esperanza, pues no en vano Reggio ha dedicado 14⁵ años de su vida a la práctica monástica del ayuno, el silencio y la oración. Aquí el texto visual, desde nuestra perspectiva, de alguna manera reproduce los contenidos de quien lo enuncia y produce. El registro fílmico no permanece totalmente ajeno a la desnuda posibilidad de llevar a efecto la propia espiritualidad de su creador, como los efectos no pueden verse eximidos de en alguna medida ser espejos, lejanos, de sus causas. El creador, por consiguiente, se continúa al interior de su creación. Entrar así al infierno significa entrar a nuestro propio espacio martirial. La lógica erotética se desplaza de una pregunta propiamente ecológica y desorientada hasta un interrogar cuya mordedura salobre nos gofra sus muescas en la piel desnuda que ya no sirve de morada.

5 *Born in New Orleans in 1940 and raised in southwest Louisiana, Reggio entered the Christian Brothers, a Roman Catholic pontifical order, at age 14. He spent 14 years of his adolescence and early adulthood in fasting, silence, and prayer.* <http://www.koyaanisqatsi.org/films/godfrey.phpocue> Asimismo, cfr. <http://www.temakel.com/articuloKoyaanisqatsi.htm>

El filme comienza con el registro monótono de las notas de Glass en el espacio hopi de las figuras que esperan por un advenimiento, y se cierra con las figuras hopi⁶ luego de que el advenimiento ha sido cumplido. La diferencia reside no en la estética de las imágenes hopi, sino en la diferencia entre las imágenes del principio y las imágenes de la clausura: al principio, una sola figura central de grandes ojos, como si fuese sólo mirada, rodeada de pequeñas figuras oscuras; al final, en el mismo registro estético, pues las imágenes reiteran su similitud con las del inicio, un mayor número de figuras con un rostro específico: ni los ojos ni la mirada se han retirado de la plasticidad de las imágenes. Es como si Argos Panoptes hubiese brotado como la autoconciencia que ha de repeler la demencia de la que se proviene y a la cual no hubiese que retornar nunca más. El todo consumado no puede dejar de lado este suplemento que se anuncia como efecto de un devenir o como resultado de una alteridad llevada al extremo de sí misma. Las figuras finales se nos antojan como resumiendo en sí la conciencia de una vida que, ahora mutada a partir de sus propios desastres, debe ser vigilada de continuo. Religión intramundana que se cumple en la mirada plástica y rígida de las imágenes, que velan, como los 36 justos de la Cábala, por el mantenimiento del mundo en su ser. Cerrar los ojos sería entregarse de nuevo a una lógica sometida al furor del autoaniquilamiento. Sostenida en la represión de un montón de energías que retornarán por sus fueros, la cultura creada en el orden civilizatorio actual sólo sabe vivir en un perpetuo ser-para-la-muerte. Si la muerte, como el nihilismo, nos hace presa de su inevitable destino, vayamos pues con ella para, derivando todos los silogismos posibles de los axiomas positivamente propuestos, sacar a la luz lo que ella misma propone. Que el cielo y el infierno no son ya dos topologías diversas que se excluyen recíprocamente, sino dos presencias que ya no sabemos cómo distinguir mediante un discurso ontológico. Cielo e infierno son una presencia sobre este territorio que hemos llamado nuestra morada⁷. La condición de ser siempre peregrino no nos absuelve de la condición de convivir, en lo esencial, con las consecuencias de nuestros propios actos. La verdadera apuesta de Dios consistiría, en lo sucesivo, en dejarnos a solas, y en virtud de su autorrepliegue, con la infinitud de nuestro límite, a medio camino dentro de un cosmos desordenado y una finitud que ya no tiene dónde anudar el sentido de la multitud de los sentidos que hemos venido a crear. En esta apuesta, el antedicho repliegue nos deja la gravosa hipoteca de nuestros propios actos y

6 Cfr. <http://www.hoptechno.com/koyan.htm>

7 Cfr. Jacob Böhme, *Tratado sobre el cielo y el infierno*, Barcelona: Vedral, 2003, p. 54

el sentido, o sinsentido, que les conferimos. Echar en falta Su falta ha significado no sólo elaborar religiones de sustitución, sino amoldarnos a una nueva estructura de prejuicios en los que reposamos como si la muerte, o su proximidad, ya no fueran un agujón.

La *creatio* en los inicios de la película viene expresada por una fragua de elementos primeros que recuerdan a Empédocles, y que se suceden lentamente unos a otros: en ralentí audiovisual se suceden tierra, aire, agua y fuego, como factores primordiales sin los cuales no habría proyectos ulteriores⁸. Luego brotará la vida a medio camino entre el amor y la discordia. La paz de los primeros minutos queda anudada con la significativa ausencia del elemento humano, como si la verdadera creación no incluyera esa fatalidad que hemos dado en llamar "hombre". Una naturaleza no tocada por el tiempo o por el numerador que inscribe el tiempo en el espacio de la creación. Ausente el devenir, también está ausente su conciencia, como la desesperación de constatar por medio de ésta el inquieto flujo de lo real. El mito de la madre tierra salta a la palestra para consagrar, a partir de su violación, el carácter sagrado de una esencia que se sabe anterior al tiempo⁹ y posterior a él. Protología y escatología entran en escena sólo mediante su sustracción: origen y final son los verdaderos momentos demudados del filme, todo lo demás es mera palabrería y el testimonio de una violación perpetua. La madre tierra no es poseída por nosotros, antes bien, es ella quien nos posee. Y sin embargo, el ultraje ocurre, y ocurre, precisamente, por y en la obra de ese momento en el cual la naturaleza parecería más consciente de sí misma. Pero la naturaleza se niega en ese privilegio; el hombre se trasforma, citando a Heidegger, en *ton deinotaton*, en el aterrorizador de su propia fuente vital. La situación de éxodo entroniza el mal. La violación materna constituye el primer motivo de las profecías hopi detalladas al final de la película: *If we dig precious things from the land, we will invite disaster. Near the day of Purification, there will be cobwebs spun back and forth in the sky. A container of ashes might one day be thrown from the sky, which could burn the land and boil the oceans*. Invitaremos el desastre, pues, incluso en los tendidos eléctricos que fracturan la normalidad del paisaje. Si las arañas han tejido lo que la profecía enuncia, entonces, no hay que temer, los días de este tipo de días están contados. La astucia del Espíritu en el espacio de posibilidades de esta profética acerca el desastre a la

8 "Cosmomorphisme" denomina Metz a esas largas secuencias de imágenes en las que sólo aparecen objetos inanimados, que, durante ... *parfois des minutes entières, n'offrent aucune forme humaine a l'identification spectatorielle*. C. Metz, *op. cit.*, p. 67

9 Cfr. Lluís Duch, *op. cit.*, pp. 74 y 244

purificación. Si el infierno está cerca, el cielo está más cerca todavía. Si el desastre se asoma sobre el paisaje, alegrémonos entonces, porque la fecha de la purificación está a la vuelta de la esquina. Ni modo, este orden civilizatorio se mide por patrones de performatividad y por diferenciaciones sucesivas que impiden la entrada de los registros unitarios de las profecías.

El desencantamiento del mundo corre por la cuenta de una necesidad de dominio que somete todo lo otro al corsé metodológico en el que se inspira la razón instrumental. El preguntar humano de una específica racionalidad ha debido desencantar el mundo, es decir, ha debido de-sacralizar al mundo mismo de aquellas nociones que lo hacían inabordable fácticamente. Este tipo de intrusión en el seno de la naturaleza trae de resultas una emancipación de los saberes fácticos y una diferenciación de esferas culturales de validez. Ni bien se dispara el saber que se acumula de manera irrestricta, multiplicándose de esta suerte en una velocidad epistémica inacotable, las esferas de validez quedan yuxtapuestas las unas a las otras, viviendo en la imposibilidad de una metasemántica que dé unicidad a la multitud de discursos parciales constituidos. Los juegos de lenguaje de cada modo de vida particular quedan sometidos a un proceso de coloniaje que obra socialmente en la forma de los lenguajes de expertos. La esfera mítica, la parálisis del tiempo¹⁰, y su ulterior nostalgia en *Koyaanisqatsi*, sólo pueden asomarse a la conciencia moderna no como alusión a un registro edénico desaparecido para siempre, sino como posibilidad de creación de una nueva inocencia o, como afirma Deleuze en *Cinéma 2: L'image-temps*¹¹, la estructuración de una nueva fe. Pero esta nueva fe habría de operar con una lógica de superficie, recortada por su propio plano de inmanencia. Reposar sobre esta posibilidad implicaría la total destitución de los discursos esencialistas, como también la radical abolición de toda trascendencia. La nueva fe debe obrar en este mundo, en este mundo *tel qu'il est*. Que es menester amar este mundo en la totalidad de sus claroscuros, amarle como a contrapelo, como si sus *llums i ombres* nos concerniesen de una manera total.

10 "Los mitos –habla Blumenberg- son historias contadas para ahuyentar algo. En el caso más inocuo, pero no el menos importante: el tiempo." Hans Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona: Paidós, 200, p. 41

11 Cfr. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, *passim*

IV. Nova fides: por un amor inmanente

Para Deleuze, la unidad de orden superior, estructurada en torno a la noción de imagen-movimiento y en el primado del montaje en el cine clásico, además de la totalidad orgánica característica del cine anterior a la segunda guerra, han desaparecido por mor de las secuelas de esa misma conflagración. El abrazo revolucionario de Eisenstein, por ejemplo, que reabsorbe en sí a los elementos en pugna y los transfigura en una nueva dimensión espiritual, ha cedido el paso a un cortocircuito en la fe en la historia y en las conciliaciones que ella propiciaría. La identidad entre *esse* e *intelligere* y el tránsito casi homogéneo entre pensar y ser se han roto y con ellos la promesa de omnipotencia del pensamiento. La impotencia del pensamiento se desoculta en la inversión del primado del montaje, el Todo, la totalidad cinematográfica, dejando paso a un pensamiento que deambula entre los escombros de una vida *petrifiée, disloquée, effondrée*¹². La homogeneidad, perdida para siempre, entre palabras y cosas, y la de un pensamiento que se piensa sin rupturas a sí mismo ha debido dejar paso en sí a una crisis *du lien de l'homme et du monde*¹³. Este nexo entre hombre y mundo, incontestable en una que otra *philosophia perennis* y en el cine que funciona bajo los parámetros de una totalidad orgánica, bien soviético, bien norteamericano, se encuentra roto como efecto y resultado de los desastres de un *factum* específico. Si bien se trataba de explicar el hecho fílmico a partir de sí mismo, sin acudir al expediente de una sustancia ajena a él, sin embargo Deleuze condesciende a que la ruptura de dicha organicidad no sabe resolverse sino en el *factum* de una explicitación historicista. El mundo ha devenido intolerable. Pero la alternativa de un pensamiento sacudido en el sustrato de una normalidad incuestionable y venida a menos en virtud del absurdo de la propia crueldad no es el repliegue a las ermitas despobladas que convidarían la presencia de otro mundo, del cual seríamos una fugaz representación. No es creer en otro mundo, *mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou a la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé*¹⁴. La nada de la ruptura se muestra como impulso del pensar, incluso si esto mismo, este imposible, *ne peut être redonné que dans une foi*¹⁵.

12 Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 218

13 *Idem*, p. 220

14 *Idem*, p. 221

15 *Idem*, p. 223

Credo, pues, mas sin trascendencia alguna. ¿Quién será el loco de la familia que nos re-entregue la vida y el amor, que nos done a la vida y al amor? Si es el mundo mismo el que nos aparece ahora como una mala película, ni modo, de lo que se trata, y sin remedio, es de sanar el lazo que se encuentra fracturado. Es el nexo mismo el que se transfigura en el objeto de una nueva fe: *Dés lors, c'est ce lien qui doit devenir object de croyance*¹⁶. Arriesgada la proposición de rearticular una fe sobre un mundo que no deja demasiado espacio para saciar nuestra natural credulidad. Parece arduo reconstruimos un lazo que aparecería como la instalación de una virginidad luego de que nos hemos demostrado capaces de la más absoluta destrucción. Si hemos hecho desaparecer en espacios biopolíticos la más elemental solidaridad, si hemos hecho de nuestra orgullosa razón una máquina al servicio de la destrucción burocrática, ¿cómo hacer que esta voluntad de crear, este vuelo sobre las ruinas que hemos dejado tras nosotros, se consustancie con lo que nos queda del mundo o con los restos de nosotros mismos? Deleuze es explícito en este tema: la creencia es en este mundo *tel qu'il est*¹⁷. La lógica de la inmanencia parece aprisionada en las redes de un cosmos sin dentro ni fuera. La salvación no tiene un sentido escatológico y se deja en manos de unos habitantes devenidos en corporalidad pura. El cine, entonces, expresará en su propio lenguaje esa discontinuidad, y esa fe, entre hombre y mundo. Los personajes, que ya no reconocen los escombros de sus moradas y que se desgajan de una circunstancia intolerable, desconociéndola, provocan la aparición del tiempo puro en el primado de los planos. Ya no hay más *accords parfaits et résolus, mais seulement des accords dissonants ou de coupures irrationnelles, parce qu'il n'y a plus d'harmoniques de l'image, mais seulement des tons désenchaînés qui forment la série*¹⁸. La abolición del cine de la unidad entre pensamiento y ser viene a expresar la disolución de la momificación de lo humano como obra del mismo hombre. A un mundo trufado de fisuras se lo expresa por medio del privilegio del plano que muestra unidades humanas bajo una intemperie absoluta. La pérdida de sentido es consustancial a un cine que ha dejado de ser católico y revolucionario, operando en términos de una unidad que consuela en la reconciliación definitiva. No obstante, el hombre no puede vivir sin una fe, aunque el costo de esta fe signifique la re-suturación de un himen existencial que se nos antoja desmesurado. Sí, tenemos necesidad de una fe que podrá hacer reír a los idiotas, *un besoin de croire à ce*

16 *Idem*

17 *Idem*, pp. 224-225. Las negritas son nuestras.

18 *Idem*, p. 238

*monde-ci, dont les idiots font partie*¹⁹. Los teoremas de la muerte han de ser suplantados por los teoremas de la vida, aunque ello implique de natural consecuencia un riesgo voluntarista por una apuesta que no podemos dejar de formular. La ceremonia de la espera consiste en un riesgo atisbado en el interior de la cotidianidad. Un nuevo pensamiento dentro de cuerpos fatigados que habitan intesticios dislocados entre sí. La incomunicabilidad de las experiencias y la experiencia de la incomunicabilidad se alojan en la *fluctuatio animi* y constituyen su espacio de espera. La pontificación por la fe debe ser ante todo, y primeramente, una espera, y no todavía una acción. La esencia del cine sería la de renovar una fe en los cuerpos y en el espacio que permite su enhebramiento. El problema no es tanto la presencia de los cuerpos, cuanto el *d'une croyance capable de nous redonner le monde et les corps à partir de ce que signifie leur absence*²⁰. El cine filmará no tanto este mundo y los cuerpos que lo pueblan, *mais la croyance à ce monde, notre seul lien*²¹. Espera, por consiguiente, de una fe desesperada y de los sujetos, todavía oscuros, que habrían de encarnarla²².

V. Epifanía del rostro

No obstante, el discurso de esta nostalgia no puede reapropiarse de aquello mismo que anhela. La *mise-en-scène* reggiana no sabe constituir el amor por un mundo tal cual éste es. Y no sabe hacerlo porque la película, aunque aventurada a dar el paseo por el infierno, insiste en desenvolverse bajo los signos de un registro profético. Aunque detrás

19 *Idem*, p. 225

20 *Idem*, p. 262

21 *Idem*, p. 223

22 Para estos temas de fe y creencia, remito en especial a los capítulos 7 ("La pensée et le cinéma") y 8 ("Cinéma, corps et cerveau, pensée"). Vid. también para esto de la fractura del nexo entre seres humanos y su mundo el libro de Paola Marrati, *Gilles Deleuze: cine y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2004, pp. 11, 35, 67-68, 89-91, 94, 96, 98. La conversión immanente de la fe no asoma de por sí el rostro de la muerte de Dios, sino, más bien, el de la pérdida de mundo o, como afirma Marrati: "Lo que nos falta es una creencia immanente en este mundo" (p. 11). Sería, en resumen, compendio y cifra, el retorno al momento logomítico que mora en todo actuar humano, a lo irracional (y por ello más racional que la racionalidad más pura) que lo habita, para así constituir, en la plenitud del absurdo, una morada amable donde descansar los *disiecta membra* de un cuerpo fatigado. El suscrito, sin embargo, apuesta por otra u otras dimensiones además del plano inmanencial, y más que de una ceremonia de la espera, de la espera por la revinculación con un mundo que ha dejado de lado su circunstancia de abrigo y morada, prefiere concentrarse en una ceremonia de la escucha. Del *kerygma* y de su nuncio, que mensaje y mensajero se manifiestan al unísono y articulándose en el uno la autoridad del otro. Y es que el *kerygma*, como el asombro o la angustia, asilla las cómodas expectativas de lo cotidiano, del flujo habitual de acaeceres, de las larvas que la conciencia encostra. El mundo así expuesto, interpelado desde un plano no-esencial, cimbrado desde eso que Lévinas ha llamado *au delà de l'essence*, deja al descubierto, y descoagula, las íntimas petrificaciones de las que somos objeto. El mensaje nos insta a poner la cruz sobre los propios hombros para de esta guisa mirar allende lo que somos. La teología profética trabaja sobre la expectativa de este registro diluyendo lo obvio y la venturosa comodidad que, paradójicamente, no encuentra dicha en su propio subsuelo. Nunca la respuesta del otro queda sometida a la mismidad del auditor o a su menesterosa esperanza.

de toda profecía se encubre una esperanza. Si el devenir es la cruz, más allá del devenir existirá, también, una conciliación. Empero, el devenir ha de quedar o en paz consigo mismo o en la más absoluta contradicción consigo mismo. La verdad del espíritu consiste en encontrarse a sí mismo en el más absoluto desgarramiento. Por eso es que el tono conservador de *Koyaanisqatsi* se atempera notablemente, porque la cascada de acontecimientos que se aceleran corre por cuenta del mismo devenir y de un sujeto que no sabe cómo hurtarse a sus dictados. Como nuestro tiempo se nutre de la arrogancia de haber acabado con la venida de la gloria del más allá, se acude al tono profético que nos habla de una ruptura instauradora. La creación de algo nuevo, la nueva creación, no se operará en la formulación exnihílica del devaluado cristianismo europeo, sino en la profética de una cultura desconocida para nosotros. La extrañeza conduce así, de mejor manera, a asegurar los contenidos de un filme que quiere interpelar al espectador de los acontecimientos. ¿Cómo resposa el manantial de imágenes y sonidos al lado de unas profecías transfiguradas en imágenes-movimiento? Operando con secuencias y contigüidades, pero también con rostros, Reggio ofrece una panorámica de la vida moderna: ¿qué es humano y qué es tecnología? ¿Lo humano se inserta como una pieza más del ensamblaje tecnológico o, allende esta mecánica, es capaz todavía, en esta dura prueba profética, de poseer un rostro, una biografía, una mismidad, en suma? Para el infrascripto, las líneas de una pastoral puestas en paralelo sobre las de la esperanza abordan la posibilidad de un rostro viviente y único incluso en el trance enigmático de su exilio. El conato de ser en esta unicidad desborda tanto a la realidad que podría presentarse de manera anónima en un discurso acosmista, como a la lógica de un sistema construido a partir de una mecánica desprovista de espíritu.

Los primeros planos nos acercan a los rostros que ríen, se quejan, se rasuran, se hurtan a la mecánica indetenible de creación de estándares. Y en los primeros planos, en esos rostros que son una inscripción y una escritura, nos reconocemos como incapaces de voltear ya la mirada, y como capaces, a la par, idos al fondo de nuestras regiones interioranas, de establecer con ellos una relación responsorial²³. Allí se nos ofrece, en cada uno de ellos, el condensado temporal que brota de vivir en la indeterminación del fragmento. De acuerdo, hay un plano de determinaciones que muestra tanto un mapa de la vida moderna como la analogía que subyace a ella. La ciudad, a vuelo de pájaro,

23 Esta noción de "relación responsorial" puede encontrarse en el libro ya citado de L. Duch, p. 166.

se asemeja a la interioridad de la microelectrónica: allí cada parte se relaciona y explica por el todo; éste, el todo, sólo puede ser entendido en el ensamblaje total de cada una de esas partes. Hay una cumplida exactitud en esta especie de círculo hermenéutico que hace de la vida moderna una prisión que liquida, en la estandarización frenética de productos y procesos, la voz líquida de la boca del otro. Digamos que al mapa sin fisuras del macrocosmos se le contraponen la dislocación total del microcosmos que la cámara narra. Armonioso por fuera el cosmos, y espantoso por dentro, como un tejido desgastado que sólo conserva las hilachas movidas por el viento. Pero lo real en *Koyaanisqatsi* se atestigua, más bien, en la afirmación de la persona que recupera su propia voz. A la anonimidad de los microchips ordenados serialmente, se ofrece la alternativa de una singularidad que se inscribe en cada rostro. A pesar de la ambición del sistema, se vive de (y en) un universo fragmentario. El montaje pasa así a una dimensión secundaria como expresión de una totalidad opresiva, recalando en la enigmática presencia de ese infinito que ora se rasura en medio de las caminerías, ora titubea ante la presencia de la cámara, ora en su negritud es mirada pura. Mirada pura, en el rostro media el azar de los encuentros, una biblioteca irrepetible que nos solicita y que, paradójicamente, incluso en la distancia que la imagen propone, nos somete a un escrutinio. El propio escrutinio. La escrutación ésa que nos indica y refiere nuestro propio rostro en la totalidad del fragmento. Isla de tiempo que nos devuelve a nuestra íntima insularidad. Los espacios están desconectados pese a la conexión compulsiva de todos los eventos. Sistema y subsistemas corren por la vertiente de gestar la soledad más absoluta, la de dejarnos frente a la biografía y el rostro que la encarna, y los *close ups* sucesivos no hacen sino señalararnos su evidencia. Jirones desgarrados, cosas abandonadas, secuelas de lo que ha sido, un barrio negro en el Bronx, dinámicas fantasmagorías que terminan por ausentarse de sí mismas, manos que todavía requieren de otras manos, mientras la soledad va venciendo esta elemental solidaridad, que quieras que no, en las satisfacciones sustitutorias, mojones que demarcan este extraño camino que nos lleva *nulle part*. Nosotros –hablan los poderes anónimos del sistema–, que ya no vemos, te ofrecemos suplementos a la ceguera universal donde seremos vendados por una oscuridad categórica: *come to Broadway, baby; Las Vegas: a place in the sun; sightseeing* (No importa el *locus* suplementario que nutre las ilusiones descarriadas. Las Vegas y Broadway pueden ser perfectamente intercambiadas por París o Caracas, que esto es totalmente secundario). Detrás del neón de las

marquesinas ya puede adivinarse la cáscara que la noche encubre. Acaso detrás de ella, repitiendo a Borges, no haya nada, ni siquiera el vacío, altas puertas que custodian un lugar de paso donde nada ocurre, donde nada pasa. El rostro es el irreductible último, frente en el que se detiene la maquinaria insaciable del sistema y frente al cual nuestras facultades se paralizan. El infinito, recordando a Levinas, reaparecería en el rostro. Demudados ante lo sublime, estamos, empero, obligados a una respuesta. Daremos un rodeo permanente á través de esta nueva infinitud, nos arriesgaremos a ella con la atribución analógica de la teología apofática, aspiraremos a predicar algo de su trascendencia. Y sobre todo, estableceremos una relación rostro a rostro: aun en su opacidad, allí estamos en presencia viviente, *adsumus*, obligados a empalabrar una existencia deshilachada, a resemantizar los espacios desconectados, a obrar una nueva fe. *Koyaanisqatsi* aspiraría ser esa metasemántica que traspasa los juegos lingüísticos clausurados en sí mismos de las distintas esferas de validez de una sociedad tardía y compleja. Cada intersticio entre cada imagen del acetato evoca la frontera de un discurso construido paratácticamente. Los cuadros se trabajan, con excepción del origen y del final, de los cuales pende la narración intermedia, en orden de contigüidad, pretendiendo gestar una visualización de nosotros mismos en la unidad acelerada del absurdo sistémico que nos somete a una inevitable servidumbre. Parataxis en el intermedio narrativo; hipotaxis en relación con el origen y el fin que fundan la totalidad del recorrido narrativo. Antes del rostro, de los rostros, la secuencia enloquecida de imágenes desea, al interior de un devenir radicalizado hasta el máximo de sí mismo, llegar al clímax en la sustancia volátil del movimiento. Sonidos e imágenes representan la furia –y la estupidez– del mundo, así como nuestra propia conciencia. El aceleramiento de luces, es sólo luz lo que ya resta en el filme, y el *minimalist* acelerado copiosamente, *ad nauseam*, acercan a un paroxismo que tarda en ocurrir. Y cuando ocurre, la muerte. Mejor, el silencio. Mejor aun, el rostro.

Como teóricamente es posible, el efecto visual parece orientarse en la dirección de hacer de los móviles un flujo absoluto: son ellos mismos luz. Pero más allá del límite absoluto que la luz representa, ellos mismos son origen, un origen, *origo*, que se encuentra a sí mismo en la radicalización del fin, *finis*, que hemos llegado a ser. El fin se contiene a sí mismo en cada uno de los momentos que lo anticipan. Sin embargo, si el origen es plenitud que se intenta rescatar, ¿cómo no entender a la vez que el fin que se quiere exorcizar ya está contenido

en tal plenitud? ¿Dónde se desvió la plenitud, se ensoberbeció de sí misma como un falso creador gnóstico, derivando en esta civilización fallida? Allende las imágenes aceleradas que claman por un orgasmo insatisfactorio y por un retorno *ad fontes*, como ya dijimos, aparece el rostro. El particular. La biografía. Espejo de todo el hombre, el rostro. Sinécdoque de una totalidad, de un macrocosmos, el rostro nos hace barruntar que nosotros mismos no hemos desaparecido del todo en la vorágine de acaeceres que, autonomizados, ya no se detienen. Nos interpela y somos interpelados. Pero también sabemos que podemos interpelar al otro. El rostro sufriente y gozoso de una humanidad se ve en los rostros de cada uno de los seres humanos. El rostro es la gloria del más acá. Para escapar a la servidumbre del sistema, ciego ante sus propios fines, la fase de meseta, posterior al orgasmo de notas y de luces, se resuelve en una interpelación: la que hace Reggio, la que nos hacemos nosotros ante nosotros mismos. Sólo se es auténtico en esa angustia y sólo ante ella no podemos escamotearnos o disfrazar nuestras flaquezas. La angustia sostiene ante sí la autenticidad, exorcizando esta *Entfremdung* cinética de la modernidad tardía. El *post coitum* resuelve detenerse en los rostros: en el anciano que se rasura a la mitad de la multitud, en el otro que titubea ante el encuentro con la cámara, en el negro que es sólo mirada y boca, boca y mirada. Mirada hopi y mirada habitual de excluido. Es el rostro que ya no puede excluirse, a pesar de la resolución hacia atrás del tiempo cero que obsede el núcleo de imágenes que se sucederán, desde ahora más lentamente, hasta el final. No ya *principium individuationis* de talante metafísico, sino un rostro que habla. Como una *demonstratio ante oculos*, el rostro es el texto ante el cual la fusión universal es refrenada. Biografía y complejidad única e irrepetible se conjugan en él. Su principio de individuación es una historia precisa y única, del todo diferente a la producción en serie de la máquina civilizatoria. ¿Podemos pretender destruirlo todo, entendiendo este todo en términos sistémicos, desalmados, sin ocuparnos del rostro concreto del otro? Sumido en su máquina mortífera y sistémica, este rostro tiene la palabra, su palabra, su propia historia. Que hacer desaparecer la historia sistémica, el sistema como historia y viceversa, involucraría la no-desaparición de cada pequeña historia particular, que cada rostro tiene el talante de una visitación o de una plegaria. Que devaluar el *status quo* de lo constituido no significa borrar del mapa

universal la riqueza de ser de cada ser humano, surtidor de novedades, hontanar de sentidos e impulsado a la aventura de abrir(se) al ser²⁴.

VI. Coda: origen y nostalgia; origen sin nostalgia

Podría ocurrir que la cascada de imágenes de *Koyaanisqatsi* sea leída como un motivo anti-prometeico²⁵, como el retorno a los dioses de un fuego (de un saber) que no debería haber caído en manos humanas. La implicación de este fuego lleva a la drástica conclusión no sólo de un proyecto en sí mismo fallido, sino de la necesaria retirada de los dioses.

24 Como el arte mismo, toda acción y percepción humana está al servicio de la vida o en relación con ella (vid. P. Marrali, *op. cit.*, pp. 9 y 93). Estar en relación significa que no se da una contemplación o acción desinteresada, que los barcos de sentido que aguardan por un nuevo despertar están orientados, para bien o para mal, hacia la constitución de nuevos órdenes de cosas, de horizontes en proceso de transfiguración y en reasignaciones de espacios de posibilidad para los mismos sujetos. La afirmación de Benjamin en *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (première version, 1935), tejida como respuesta a la esteticización de la política practicada por el fascismo, de que el comunismo es la politización del arte (*le communisme y répond par la politisation de l'art*; Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris: Gallimard, 2000, p. 113), ha de ser extraída del espacio reduccionista de la política y ubicada en el contexto más general de la existencia. Este abrir mundo evoca la resignificación de la existencia y la animación de las semánticas desgastadas por un sedimento que las reifica. Se pierde la inocencia cuando la esperanza de autoconciencia puesta en el arte cinematográfico es utilizada a favor de la mecánica hipnótica de la fuerza a la que el fascismo rinde pleitesía. Sin embargo, no es menor la alienación en un arte que deviene mero panfleto al servicio de una nueva nomenclatura.

25 Hans Blumenberg habla de este motivo antiprometeico del cual se haría lenguas Heine en *Französische Zustände*: "... un Prometeo al revés, que roba la luz a los hombres para devolvérsela a los dioses." Vid. H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 632. Digamos también que la antropogénesis buscada y la emancipación a duras penas lograda pasa por el martirio que despunta del autoencumbramiento de la ilustración: el fracaso de ésta es su propio martirio, como es un fracaso y un martirio toda esa epistemología moderna centrada en el yo. La seriedad definitiva de la muerte del Altísimo nos ha conducido a un fracaso epistemológico por la reducción del mundo a una simple *res extensa* matematizable: el coste de tal reducción del cosmos, de la pérdida de su sacralidad, de la disolución del carácter sacramental del universo ha derivado, sí, en una acumulación casi desquiciada del saber fáctico, pero también en una pérdida de sentido y en la aparición de coartadas lentivas que se multiplican como el paroxismo de luces de *Koyaanisqatsi*. Pero si la muda respuesta del Dios y de los dioses se hizo esperar demasiado, estas respuestas intramundanas han demostrado no ser ni siquiera respuestas. La falta de relación con la verdad, o la devaluación de la verdad como núcleo de la episteme moderna, ha llevado a ésta a una transmutación en una estética del mundo (es la posición de Nietzsche) que, más que valor veritativo de las proposiciones que versan sobre él, se abre, por el contrario, al goce. Esto es, la creación y la estética suplantando los ejes tradicionales de un cosmos que gira en derredor de Dios (que es el de la fe y, a su vez, un Saber Absoluto y el sostén del sentido) y de una práctica epistemológica que orbita en torno al yo de la modernidad. Dejados a la libre en nuestros evanescentes límites, la vida sólo será soportable en la medida en que se la metaforice: por lo tanto, devaluado el momento cognitivista, todos los eventos no serán, en adelante, sino creación, *toujours création*. Todos los dioses han de morir, incluso la *pietas* que algún posmoderno, Vattimo, implora por ellos y por el pasado que los engendra. Nomadismo e intemperie asomados a una zona fronteriza en la que nada deviene ni ocurre, mientras los custodios del límite burocratizan los espacios intramundanos. ¿Todavía estamos seguros de que el prerrequisito de la autorrecuperación del hombre pasaba por el forzado repliegue de Dios? No ha faltado a los hombres ni la ventura ni el concurso de los dioses. ¿No son acaso los hombres mismos los que se han faltado a sí mismos, desertando de lo mejor de sí mismos, como con tino se expresaba San Agustín?: "*ipsos sibi deesse*" Cfr. Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 402. No era necesario asimilarse al titán del Cáucaso para acabar siendo encadenados a la roca de la muda soledad por un poder, descomunal que no sabe sino guardar absoluto silencio: en el filme, el retorno a la muda soledad de la caverna y el álgido reencuentro con lo inorgánico indican, sin lugar a dudas, el resultado de un proyecto fallido, y sin embargo, al mismo tiempo, se apunta una reingestión posible, un circuito de agua viva, un retorno (*nostos*) que dejaría "brotar los vástagos de una nueva humanidad". Vid. H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 631, *Ex purnice aquam*. Nuestras propias tinieblas que ahuyentan a los dioses, que de tan espesas, se palpan, deben aprender a no regresar, o a regresar sin la inmediatez del retorno, de manera tal que aquello que vuelve sea lo mismo que franqueó la línea de salida, y no lo sea. La magra victoria, y efímera, sólo está allí, en ese largo rodeo a través de una diferencia que nos hace, a nosotros mismos, diferentes. Acaso sólo en el desencuentro se dé el verdadero encuentro.

Retirar a los dioses es la *conditio sine qua non* de unas fuerzas humanas abandonadas a sí mismas. Pero en esta ilimitación²⁶ que nos deja la retirada embriaguez de los dioses y la entrada de los males al mundo, todavía se escuchan en torno a nosotros los ecos de la carcajada del centauro Sileno. Obligado a salir de su mudez y obligado a dar cuenta de lo humano, así lo relata Nietzsche, deja asomar que más le valdría al hombre no haber nacido. La reducción de lo vivible a pura coartada antropocéntrica deja como estela y residuo, claro está, una arqueología de artefactos que nos demuestran que, otrora, hubo dioses vivientes entre nosotros. Hoy, sin embargo, la ruptura instauradora de un sujeto a solas consigo mismo evoca la carcajada de Sileno y, también, la puesta en marcha de la búsqueda de la helada fuente de todas las cosas. Es, creemos, el esfuerzo que opera transeccionalmente a lo largo de la hora y media de *Koyaanisqatsi*, y es, acaso, el discurso no dicho de una gramática del porvenir que no sabe ni puede sino recurrir a una alteridad en perpetuo desacomodo en relación a sí misma: antes, el problema era zanzar frente al Absoluto un espacio propicio para lo finito; hoy, ahora, se trata de no perdernos en el laberinto posmoderno, cuyas luces, más que monolitos abalizadores del camino, son el simulacro de un camino sin origen ni fin, puesto allí en la medianía de una ruta que no sabemos cómo concluir.

Koyaanisqatsi es una narración que osa ser un viaje²⁷ entre dos monolitos terminales definidos. Y todo viaje es una narración. Se narra un viaje. Ocurre el viaje y luego la narración lo reitera entre los puntos de partida y llegada. *Koyaanisqatsi* es la narración de un viaje en el cual protología y escatología coinciden como estrategia del origen. Aunque, como ya dijimos, es una inexacta coincidencia. Más que coincidir especularmente, se está en el comienzo con la certeza de que no es el comienzo de la plenitud abstracta, sino el comienzo que contiene en sí la conciencia de un martirio. La cuña de fuera, el paso por el movimiento y la alteridad han quedado inscritos en el retorno de una epopeya que narra con recursos visuales la fractura de la fe en el mundo. Como una filosofía de mediaciones, sabe que el resultado no puede restituir la pureza de los orígenes. El ángel en el burdel ya no es, a la salida, el mismo ángel antes de su entrada. Asimismo, entre el *terminus a quo* y el *terminus ad quem* se inscribe una distancia (o una epopeya) que no deja de resonar al interior del origen recapturado. La distancia que resuena es la autoconciencia del actor o del proceso mismo que ha marcado el retorno. La noche de la pasión no podrá

26 Cfr. Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona: ICE-UAB/Paidós, 1996, p. 125

27 Cfr. L.Luis Duch, *op. cit.*, p. 243

prescindir de sí misma. El origen contendrá, en el retorno postulado, tanto a la noche como a la pasión misma del devenir. Será uno consigo sólo a través de las mediaciones que el mundo le hubo de procurar. El evento final de las profecías, no sé si los realizadores han reparado en ello, requiere precisamente de todo aquello que llama al desastre: sin la mediación del desastre y de su eventual cumplimiento no hay profecía posible. El avance dialéctico no se reabsorbe a sí mismo en una unidad superior que diese cuenta de lo que se hallaba en la posición fundante del conflicto. La conciliación se ejerce no en el registro de una dialéctica de cuño hegeliano, sino en una reparación que tiene que abreviar de esta copa hasta la hez. Vaciada, en el fondo de ella la reparación aparece como un nuevo comienzo. Mas no en la reiteración de lo idéntico, sino en una postrer conciencia que custodiará el nacimiento de un tiempo nuevo. No es una re-conciliación. Tampoco un deshacer la historia. Es una re-creación, un *opus restorationis* que surge de toda necesidad de la traición al *ordo creationis* originario. La profecía requiere de este estado de cosas con una rotundidad mayor a la que ella misma estaría dispuesta a conceder. El tránsito se convierte de esta manera en el *coadjutor originis*, por citar descomedidamente a Dionisio en este punto, y la sustancia de lo efímero se nos ha mostrado como desmesuradamente sustancial frente a su aparente evanescencia. La otra singular coincidencia de imágenes²⁸ (Apollo-Mercury) que ocurren al inicio y al final de la película son, por un lado, el soplo de una esperanza que se lanza a la aventura de explorar el infinito y, por el otro, las consecuencias de una aventura que ha devenido en *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. El cono de nariz que gira sobre sí mismo en llamas luego del estallido, es imagen en la que nos demoramos tiempo suficiente como para advertirnos de nuestra arrogancia como emblema de un proyecto que no sabe conocer (y amar) sin conquistar (o destruir) aquello que ama. Las lágrimas de Eros despuntan de esta circunstancia inescindible: en sus alforjas el inevitable compañero de viaje es su contrario. Y es el proyecto moderno en ciernes, es la racionalidad reducida a su dimensión instrumental, que no sabrá sino destruir aquello que ama. El asombro deviene origen de un cuestionar radical o de colocar en *suspense* lo que damos por obvio en una vida sin sospechas. Pero esta racionalidad opera sobre el asombro hasta esculcar sus más íntimas invaginaciones. Así acaba con el asombro y con la cosa misma que lo hace despuntar. La razón absoluta estalla

28 The rocket taking off in the beginning of *Koyaanisqatsi* is the Saturn 5 rocket, from the Apollo 12 mission. In the closing scenes is a modified and unmanned Atlas rocket from the Mercury-program from the early 1960's. Both are stock footage. <http://www.spiritofbaraka.com/koyaanis.aspx>

en el espacio y, como un flujo piroclástico, hace que la arrogancia humana se socave a sí misma. La arrogancia no ha sabido construir los itinerarios de su viaje y, por consiguiente, no ha sabido hacer de sí la narración requerida. La arrogancia es narcisista y no sabe sino hablar de sí, haciendo callar a lo otro. Como una cópula fallida, el trozo de metal autogirante nos deja de inmediato sobre las pinturas hopi del comienzo. Si la cueva fue la matriz del proyecto que al presente acaba, que ahora esta misma gruta, en la mirada hambrienta de las imágenes, re-elabore una vida sin nostalgia por los orígenes. Éste será el verdadero triunfo del origen: una existencia sin nostalgias por él. La espeleología en pro de la autenticidad del origen encuentra su momento culminante tanto en la disolución cinética del sistema que nos avasalla existencialmente, como en el testimonio de la arrogancia fallida que este mismo sistema no ha sabido sino, inútilmente, alimentar en sí. El infierno moderno sería un alumbramiento hecho imposible.