

«Ruina sobre ruina, amontonándolas...»¹

Reflexiones en torno a las ruinas del siglo XX en *La ciudad de los alquimistas ciegos* (2006) de Rubén Guzmán

Natalia A. Accossano Pérez
CONICET - UNRN/LabTIS

1. Ciudad irreal: las ruinas de nuestro tiempo

En el último capítulo de su libro *The Emigrants* (1992), el profesor y novelista Max Sebald recuerda cómo arribó una madrugada de 1966 a la ciudad inglesa de Manchester con la intención de realizar allí sus estudios de posgrado. Relatar la historia de Max Ferber, un pintor alemán que conoció durante ese tiempo, le da al autor la excusa para rememorar sus primeras impresiones de la gran ciudad industrial:

Day was just breaking, and I looked out in amazement at the rows of uniform houses, which seemed the more rundown the closer we got to the city centre. In Moss Side and Hulme there were whole blocks where the doors and windows were boarded up, and whole districts where everything had been demolished. Views opened up across the wasteland towards the still immensely impressive agglomeration of gigantic Victorian office blocks and warehouses, about a kilometre distant, that had once been the hub of one of the nineteenth century's miracle cities but, as I was soon to find out, was now almost hollow to the core. As we drove in among the dark ravines between the brick buildings, most of which were six or eight storeys high and sometimes adorned with glazed ceramic tiles, it turned out that even there, in the heart of the city, not a soul was to be seen, though by now it was almost a quarter to six. One might have supposed that the city had long since been deserted, and was left now as a necropolis or mausoleum (Sebald, 2002: 117).

Conforme pasan las páginas de este capítulo nos encontramos con sucesivas y melancólicas descripciones de la ciudad que una vez fuera el centro bullente de una capital industrial, atravesada por los inmensos buques que llevaban y traían mercancías de todo el mundo; pero que ahora, abrumada por la niebla del invierno, casi desierta durante las caminatas dominicales del escritor y semi-derruida, asemeja viejas fachadas de escenografía, abandonadas a la intemperie. Una ciudad irreal, la llama Sebald -citando indirectamente la *Tierra Baldía* (1922) de T. S. Eliot-, una ruina; cuyos edificios, antiguamente imponentes, sirven de refugio a los estorninos... y también una necrópolis habitada por fantasmas, tal como Uranium City: la ciudad minera canadiense, fundada a principios de la década de los cincuenta en torno a las minas de uranio del lago Athabasca, que un caminante medio sonámbulo (como el mismo Sebald esa primera madrugada) recorre años después de que fuera abandonada. Las imágenes que acompañan la prosa sebardiana son borrosas y grises, como las del film *La ciudad de los alquimistas ciegos* (2006) que Rubén Guzmán dedica a Uranium City.

1 «El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso» (Benjamin, 2008: 44-45).



Guzmán, R. *La ciudad de los alquimistas ciegos*, 2006.

En un principio sólo vemos las ramas negras de unos árboles sin hojas contra un cielo empañado. Es invierno, todo está nevado, todo es blanco y negro. Después, una cámara que nunca capta imágenes nítidas, siempre en blanco y negro, siempre tambaleándose, como quien camina en sueños, recorre un pasillo que parece no tener fin. El enfoque alterado -como a través de un ojo de pez- y el ruido de pasos con su extraño eco aumentan la sensación de estar atrapado en una pesadilla, en la que lo familiar se deforma y vuelve ominoso. Finalmente, una puerta nos lleva a las ruinas de una ciudad. La voz en *off* que nos acompaña dirá que se trata de Uranium City: una ciudad fantasma, perdida a causa del anticlima atómico global.

Pero esto aún no lo sabemos. Durante la primera parte del film, la voz en *off* nos cuenta la historia de unos alquimistas codiciosos de saber, que se quedaron ciegos de tanto mirar los soles que habían creado, sin que les importara la destrucción que pudiesen ocasionar. Estos fueron los viejos alquimistas, los jóvenes se cosen los párpados en honor a ellos. Luego, en la segunda parte, nos cuenta de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), el autor decadentista. «Huysmans es un ojo» dijo Remy de Gourmont (1858-1915) sobre él, haciendo referencia a su aguda observación de la sociedad; lo cual no deja de ser irónico y terrible, ya que el dolor insoportable que sufría a causa del cáncer lo llevó a hacerse coser, también él, los párpados.

El ensayo audiovisual podría pensarse entonces como compuesto alegóricamente: los soles artificiales, los alquimistas codiciosos y ciegos, Huysmans, el ojo crítico de su sociedad, con los párpados cosidos a causa del cáncer, son figuras que proyectan un sentido poético profundo sobre la avalancha de aterradores datos científicos que vendrá después: «Desde 1991, los EEUU han liberado a la atmósfera el equivalente a más de 400.000 bombas de Nagasaki», «Los índices de cáncer en Irak aumentaron más del 1.000% entre 1989 y 2001», «Una partícula de uranio empobrecido recorre el mundo en seis semanas. Su vida radioactiva es de 4,5 billones de años».

Mientras la voz en *off*, con una calma inmutable, cita estos datos, desfilan en la pantalla imágenes de habitaciones abandonadas, de objetos de la vida cotidiana desparramados por el suelo, desusados, viejos, rotos, medio cubiertos por el polvo o la nieve que cae, imperturbable. Las imágenes están detenidas y borroneadas en los márgenes, como si sólo pudiéramos ver a través de un resquicio... como si miráramos con los ojos entrecerrados.



Guzmán, R. *La ciudad de los alquimistas ciegos*, 2006.

En los últimos momentos del ensayo, la voz en *off* inmutable, como ajena, reflexiona sobre el tiempo: «La Naturaleza tiene su propio mecanismo de tiempo», dice, pero en el caso de las personas, su percepción es múltiple. Por un lado, «los agentes maquiavélicos, ciegos y codiciosos, veneran la inmediatez»; por el otro, los pueblos originarios entienden que sacrificar la naturaleza por beneficios a corto plazo sólo lleva a la extinción.

La voz en *off* no toma partido, no nos dice qué es lo que deberíamos hacer o dejar de hacer, en cambio, cita *Los caminos del bosque* (1950) de Martin Heidegger mientras se proyectan imágenes de paisajes que ahora se ven más nítidas, desapareció ese marco negro que borroneaba los márgenes. Al final, nuevamente los árboles. Estamos solos en un camino que atraviesa el bosque blanco, donde un hombre está tendido en la nieve ¿Qué le pasó? ¿Desfallece o sólo mira el cielo? No lo sabemos, pero podemos sospechar que fue quien nos prestó sus ojos. Las ramas negras contra el cielo encapotado, que abren y cierran el film, podrían ser la visión que finalmente lo reconcilia con el tiempo de la Naturaleza.



Guzmán, R. *La ciudad de los alquimistas ciegos*, 2006.

Christopher Woodward, en su libro *In Ruins* (2002), también cita a Sebald para describir la extraña sensación que embarga a quien pasea entre las ruinas: el silencio y la impresión de tiempo detenido o *materializado* que las constituye como *no lugares*, jardines cercados donde no entra el abrumador devenir de las sociedades que los circundan:

In ruins movement is halted, and time suspended. The dilapidated bridge was the still point of a spinning world which moved forward day by day. Beyond the wall of Cleverdon's stated was a world in which every day was an advance towards a richer, fitter, cleaner and perhaps happier future. Its decaying embrace was a refuge from a suburban time-clock (Woodward, 2002: 36).

«Time is suspended, or reversed, or erased; it is hard to say which...» (p. 39) exclama Woodward para describir la disímil percepción temporal que lo embarga al estar rodeado por ruinas. Para este autor, entonces, el modo singular en que el tiempo se detiene, dejando lugar a una «quietud seductora» (*seductive stillness*) más propia de los procesos naturales que de los humanos, es una de las características fundamentales de esta forma intervenida, inscripta, del paisaje. Así, la hipótesis que guía el libro de Woodward podría resumirse en que la potencia latente, el *genius loci* que habita en las ruinas, reside justamente en el avance de lo natural sobre las estructuras abandonadas: «the vegetation which grows on ruins appeals to the depths of our consciousness, for it represents the hand of Time, and the contest between the individual and the universe» (2002: 69).

¿Qué ocurre en Uranium City? Las ruinas de esta ciudad industrial no se parecen mucho a la Via Appia, los Baños de Caracalla o las viejas mansiones victorianas que describe Woodward. No son tan antiguas ni tan majestuosas, los turistas no la visitan, sólo un caminante con su cámara. Sin embargo, el efecto de «quietud seductora» se percibe en las secuencias del film. Las imágenes, después de todo, se suceden sin apuro, se detienen en los objetos abandonados como si fueran tesoros, piezas de museo. A cambio de vegetación exuberante, cae silenciosa la nieve, cubriendo las ruinas. De una forma u otra, estas parecieran estar en proceso de volver a la naturaleza, como el caminante regresa a los senderos del bosque. El tiempo acelerado de la vida humana en la ciudad se transformó en el tiempo detenido de las naturalezas vivas y muertas.

Las ruinas industriales de Uranium City están mucho más próximas a las abordadas por el autor Dylan Trigg en su libro *The Aesthetics of Decay* (2006). Estas ruinas modernas -que podría ser una fábrica abandonada, una vieja estación de tren o los pasajes parisinos que tanto inspiraron a Walter Benjamin-, sostiene el autor, se constituyen como lugares ominosos (*uncanny*) y embrujados (*haunted*): umbrales entre la existencia útil de antaño y la completa destrucción. Son lugares donde los límites se desdibujan: los que separaban lo natural de lo artificial cuando la ruina es repoblada por la naturaleza, y los que separan el pasado del presente y del futuro. Las ruinas modernas se vuelven ominosas porque en ellas los objetos y las estructuras familiares son como fósiles, reliquias de una vida de la que ya no forman parte, pero que de alguna forma las posee. De este modo, las ruinas despiertan una experiencia temporal fragmentada: donde vibra la memoria en el momento en que comienza a desintegrarse.

Displaced from familiarity and order, in the ruin, we encounter a place of desolation marked by ambiguity and indeterminacy. The second aspect of spatial disruption affirms this ambiguity by pushing place to its temporal threshold. Considering this threshold, the temporally homogenous dimension of the city-site is challenged by the unfinished and fragmented temporality of the ruin. Unfinished, the ruin comes to be experienced, not as a temporally emplaced, but as haunted. [...] The ruin is not the same as its previous (active) incarnation. Now, an altered place emerges, which retains the shadow of its old self, but simultaneously radically destabilizes that presence. In the region of the haunted, we encounter an uncanny temporality (Trigg, 2006: 131).

Ciertamente, esto es lo que nos ocurre al contemplar detenidamente (el realizador no nos deja otra opción) los objetos y las estructuras abandonadas de Uranium City, muchas de las cuales somos perfectamente capaces de recordar en su vida útil, hacia mediados de los ochenta. La inevitable conciencia del paso del tiempo, de la progresiva desintegración, de la ruina, pero en un sentido que se vuelve cada vez más amplio: la ruina de ese objeto, de ese edificio, de la ciudad, pero también de la industria minera que volvió esa zona pujante para paulatinamente agotarse, de las ilusiones de progreso que acompañaron la fundación de la ciudad, la explotación de las minas, el avance de la industria y de la ciencia... Cuando vemos la monstruosa nube en forma de hongo que origina una explosión nuclear, reducida a su mínima expresión -un difuso reflejo- y enmarcada en el cristal roto de una ventana, la alegoría de los alquimistas ciegos resplandece de sentido.

De forma elocuente, Trigg llama a esta experiencia estética «lo sublime post-industrial» (*Post-Industrial Sublime*): se trata del reconocimiento del proceso de desintegración que ocurre ante la propia mirada, en el que el pasado se vislumbra en los restos presentes. El placer negativo que implica este reconocimiento es lo que lo lleva al autor a adscribir esta experiencia a la categoría de lo sublime. Sin embargo, Trigg establece una diferencia entre lo sublime post-industrial y lo sublime tal como fue definido por Immanuel Kant en su *Crítica del Juicio* (1790). Para Kant, la experiencia estética de lo sublime está indisolublemente ligada a las ideas de la razón y así, sostiene Trigg, implica siempre la imposición de una forma racional sobre lo informe. En el caso de lo sublime post-industrial ocurriría lo contrario: la forma racional y operativa que caracterizaba a estos

objetos y estructuras durante su existencia activa ha sucumbido a la destrucción. La contemplación de la ruina moderna presenta una imagen profética de la futura e inevitable disolución.

A partir de lo mencionado anteriormente, entendemos que esa potencia latente, *genius loci* que habita en las ruinas, podría residir en la coexistencia de tres dimensiones presentes en esta forma del paisaje: en primer lugar, su adscripción a la categoría estética de lo sublime post-industrial, como potencia destructora de la naturaleza y el tiempo, tal como lo define Dylan Trigg. En segundo lugar, la presencia de elementos culturales abandonados a una naturaleza que avanza sobre ellos, lo que genera espacios liminales donde el equilibrio entre lo cultural y lo natural se vuelca en favor de este último (Simmel, 1911). En último lugar, la presencia de percepciones temporales diversas, ya que en los paisajes con ruinas coexisten un pasado fragmentado, el presente de la experiencia y esta suerte de dimensión profética, que recuerda la transitoriedad de lo humano y lo natural, que siempre se renueva. En este trabajo nos concentramos principalmente en esta última dimensión, ya que nos parece apropiada para vincular los paisajes con ruinas a la idea de *historia natural* (*naturgeschichte*) definida por Theodor Adorno en su ensayo de 1932; así como también desde la categoría de *imagen dialéctica* de Walter Benjamin, tan próxima a la filosofía de la historia adorniana.

En este ensayo, a partir de los anteriores, nos gustaría esbozar un estudio sobre una manifestación contemporánea de estos paisajes con ruinas; paisajes poblados de estructuras que fueron símbolo y estandarte del progreso del siglo pasado y que ahora yacen destruidas, tal como se presentan, poéticamente, en el ensayo audiovisual *La ciudad de los alquimistas ciegos* de Rubén Guzmán, quien recorre con su cámara las ruinas radioactivas de Uranium City.

2. El lugar de las calaveras: alegoría, ruina e historia natural

Hubo otro profesor alemán que creció entre ruinas, en la Berlín de 1900, y que recorrió fascinado los pasajes de París, como si fueran cavernas mágicas llenas de fósiles de la historia inmediata, esos objetos en desuso, viejos, juntando polvo. La París que Benjamin bosqueja en su fragmentario *Libro de los Pasajes* ([1982] 2005) es también una ciudad irreal.

«La historia se descompone en imágenes, no en historias» (2005: 478) escribió Benjamin en el convoluto N de su libro ¿qué podría querer decir con esto? Susan Buck-Morss, quien dedicó largos años a su estudio, nos explica: «in the *Passagen-Werk* Benjamin was committed to a graphic, concrete representation of truth, in which historical images made visible the philosophical ideas. In them, history cut through the core of truth without providing a totalizing frame» (1989: 55). Para comprender mejor esto último quizás ayude saber que Benjamin se proponía reformular las bases teóricas y metodológicas del estudio materialista de la historia y, con este fin, delineó la categoría

de *imagen dialéctica*, que debería ser su objeto de estudio: auténticamente *material*, sin atisbos de abstracción o idealismo. La imagen dialéctica es la que hace estallar el *continuum* de la historia como golpeado por un rayo, ya que condensa en sí misma, como una mónada o una constelación, el pasado y el ahora mismo (*jetztzeit*).

Benjamin sostiene que, si bien la relación entre el pasado y el presente es continua, no ocurre lo mismo con el *entonces* y el *ahora*, porque el momento del ahora contiene en sí mismo el del entonces. La relación entre ambos es discontinua, se condensa en una imagen más que en una narración; y estas imágenes de la historia, explica Benjamin, sólo llegan a ser dialécticas cuando alcanzan su «momento de cognoscibilidad», es decir, cuando el observador crítico reconoce en ellas el momento del ahora mismo. Entonces, son capaces de destrozar el continuo devenir en el que se encontraban y caer como astillas, fragmentos, ruinas: «cargadas de tiempo hasta estallar» (2005: 465):

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen [,] en discontinuidad. -Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. **Despertar** [Resaltado en el original] (Benjamin, 2005: 464).

En este último aspecto nos parece apropiado pensar en los paisajes con ruinas. En el primer apartado de este ensayo desarrollamos cómo resulta una característica fundamental el que se constituyan como espacios atravesados por experiencias temporales múltiples. En la ruina el pasado se presenta materialmente pero fragmentado y sólo el presente de la experiencia sensible puede reponer, de algún modo, su relato. La ruina, además, puede hablar la lengua de la profecía (también, en cierto modo, un narrar fragmentario y poético) cuando se vuelve alegoría de nuestra futura destrucción. La ruina es siempre, también, como la calavera. En este sentido, por lo tanto, podría decirse que los paisajes con ruinas presentan al menos esta característica en común con las *imágenes dialécticas* de Benjamin: ambos conjugan, como una constelación, el entonces con el ahora mismo y se proyecta sobre el futuro.

En *La ciudad de los alquimistas ciegos* este reconocimiento del momento del *ahora* en el del *entonces*, indispensable para que una imagen se vuelva dialéctica, ocurre al menos en dos dimensiones: por un lado, está la alegoría de los alquimistas ciegos, cuya desmesurada codicia los llevó a poner en riesgo la supervivencia humana, pero sus sucesores se cosen los párpados para no verlo. Por otro lado, está la colección de reliquias-fósiles, los objetos embrujados por el pasado estudiados por Trigg, cuyo reconocimiento genera en nosotros la experiencia de lo sublime post-industrial... ¿Son estos objetos abandonados los vestigios, despojos, restos de un calvario postnuclear? Como un nudo entre ambas dimensiones se encuentra en la película el plano detalle de una agenda, donde se lee con toda claridad «1984», el nombre de una novela de George Orwell (1948). En esta obra clave de la ciencia ficción distópica, una sociedad sin historia -porque el pasado se encuentra en constante reescritura- pulula bajo el ojo omnisciente del Gran Hermano. En este ensayo audiovisual, la alegoría ahistórica -propia del tiempo mítico- se funde con datos

científicos contemporáneos, con personajes históricos (Huysmans, Heidegger) y de pronto aparece esta referencia a la ciencia ficción distópica como una profecía del futuro... de un futuro que se presenta como un paisaje en ruinas. Rubén Guzmán parece invitarnos o intimarnos a reconocer nuestro presente en ese pasado inmediato, materializado en la ciudad fantasma y sus despojos, y proyectar la mirada hacia el futuro.

Las alegorías, cabe comentarlo, son el eje principal de *El origen del 'Trauerspiel' alemán* ([1928] 2006), trabajo concebido por Benjamin como habilitación para el grado de profesor de filosofía de la Universidad de Frankfurt. «La alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas» (2006: 354) escribió en este texto, para sugerir el proceso de destrucción y resignificación que siempre implican. Así, las alegorías de las poéticas barrocas, explica autor, son vestigio de la cosmogonía grecorromana que, fragmentada y rota su vinculación con los poderes de la naturaleza, se vacían de su sentido original y son recuperados por la poesía en su nueva forma alegórica. El vaciamiento del sentido es fundamental en este proceso, porque es en esta forma fósil, como una caracola vacía, que pueden significar otra cosa, cualquier cosa: «Lo muerto de las figuras y la abstracción de los conceptos son la precondition de la metamorfosis alegórica» (Benjamin, 2006: 399). Las alegorías, entonces, son también vestigios, ruinas de una cosmogonía pasada.

Esta definición filosófica más que estética del concepto de alegoría es la que recuperará Theodor Adorno en sus *Ideas sobre la historia natural* ([1932] 1994), ensayo en el que también se presenta una crítica a las interpretaciones idealistas ante la materialidad de la historia. En su definición de la *historia natural*, Adorno comienza identificando la *Naturaleza* con el mito, es decir, todo lo que permanece inalterado desde el origen. *Historia*, por otra parte, sería la actitud humana de creación, de renovación, ese continuo devenir de lo diferente. El problema, tal como es planteado en este ensayo, es que en la Naturaleza, en realidad, lo que permanece inalterado desde el origen es justamente la transitoriedad; mientras que la Historia estaría estancada en una repetición de lo mismo. Así, la idea de historia natural como síntesis dialéctica entre ambas es vislumbrada por Adorno en dos categorías previas: la *segunda naturaleza* de György Lukács y la *alegoría* de Walter Benjamin.

Lukács, en su *Teoría de la novela* ([1916] 2010), piensa en una primera naturaleza de las cosas sensibles a los sentidos, pero carentes de significado; por otro lado, existiría una segunda naturaleza donde las cosas creadas por el hombre que sí tenían sentido en un principio, lo perdieron con el tiempo y continúan en su existencia como cosas muertas: convenciones, cánones, leyes, que se respetan pero ya no son comprensibles. Es un mundo enajenado, un calvario que, sostiene Lukács, sólo un milagro de *redespertar* podría recuperar para los hombres:

La segunda naturaleza, la de las estructuras creadas por el hombre, no posee sustancialidad lírica; sus formas son demasiado rígidas para adaptarse al momento de creación de símbolos; [...] Esta naturaleza no es muda, sensible y carente de sentido como la primera: es un complejo de sentidos -significados- que se ha vuelto

rígido y extraño, y que ya no despierta a la interioridad. Es un calvario de interioridades en descomposición hace ya tiempo. Esta segunda naturaleza sólo puede cobrar vida -si esto fuera posible- a través del acto metafísico de redespertar de las almas que, en una existencia remota o ideal, la crearon o preservaron (Lukács, 2010: 58).

Es en este punto donde Adorno encuentra el vínculo entre ambos textos: la segunda naturaleza de Lukács, después de todo, como «calvario de interioridades» es muy similar al imaginario grecolatino que los poetas barrocos resignificaron en sus obras. Ese «acto metafísico de redespertar» -capaz de devolver el sentido a las cosas muertas- no es otro que la alegoría benjaminiana.

Lo que vincula esas tres posiciones es la imagen del calvario. En Lukács es algo meramente enigmático, en Benjamin se torna cifra que hay que leer. Pero en el pensamiento radicalmente histórico-natural, todo ente se transforma en escombros y fragmento, en un calvario en el que hay que encontrar la significación, en el que se ensamblan naturaleza e historia y la filosofía de la historia se hace con la tarea de su interpretación intencional (Adorno, 1994: 126-127).

Susan Buck-Morss sostiene que Benjamin nunca abandonó el interés por la alegoría que es eje de su ensayo sobre el *Trauerspiel*, sino que éste se perpetuó hasta sus últimos e inacabados trabajos. La diferencia residiría en que, en el *Libro de los Pasajes*, Benjamin ya no escribe sobre la alegoría, sino de forma alegórica: tomando para sí el potencial *desmitificador* de este recurso. En el proyecto de los Pasajes, entonces, la escritura alegórica se vincularía íntimamente con el montaje (reclamado por Benjamin como el recurso compositivo de la nueva filosofía de la historia) en que ambos rompen el *continuum* en el que se inscribía su objeto, en que presentan la relación de significado y significante de forma discontinua, sin fusionar uno en el otro. Y es que la alegoría, ya lo dijimos, es capaz de devolver el sentido a los objetos caídos en desuso, abandonados como fósiles de una época pasada -pero también *poseídos* por la memoria de ese pasado, diría Trigg-, en los que «hay que encontrar la significación, en [los] que se ensamblan naturaleza e historia» (Adorno, 1994: 127); pero ¿por qué o para qué habría que devolverles algún sentido?

Quizás podamos encontrar una respuesta posible en *La ciudad de los alquimistas ciegos*, cuyas ruinas recorreremos como en sueños. A lo largo del film, nos encontramos con objetos de la vida cotidiana -zapatos, un pupitre de escuela, un sillón desvencijado, archivadores con los cajones abiertos como bocas vacías- y estructuras caídas en el desuso y la lenta desintegración. Como sostiene Trigg, son objetos y edificios cuyo reconocimiento nos despierta el placer negativo de lo sublime post-industrial: la conciencia de percepciones temporales disímiles... pero ¿es sólo eso o también somos capaces de resignificarlos, de darle un sentido a esa experiencia? El realizador del film, nuestro caminante insomne, nos da una ayuda: superpone en el montaje del film estos paisajes en ruinas con la fábula de los alquimistas, con los datos científicos, con Huysmans... Los vuelve alegorías.

Durante los muchos años que ocupó en reunir material para su *Libro de los pasajes*, «Benjamin sought out the small, discarded objects, the outdated buildings and fashions which, precisely as the

'trash' of history, were evidence of its unprecedented material destruction» (Buck-Morss, 1989: 93). Del mismo modo, como el trapero de esta historia, Rubén Guzmán recorrió las ruinas de una ciudad fantasma, filmando las cosas pequeñas, los objetos descartados, los edificios anticuados...

3. Otro calvario: la historia natural de la destrucción

Andreas Huyssen, en su ensayo «Nostalgia for Ruins» (2006), sostiene que nosotros, habitantes del siglo XXI, miramos con nostalgia las ruinas del siglo pasado porque añoramos una época en la que era posible imaginar un futuro distinto². La apreciación estética de las ruinas, para este autor, ya no sería posible en la actualidad, al menos no al modo que las apreciaban los modernos, debido a que la nuestra es una cultura que renueva y restaura, que recicla o destruye³. Y sin embargo, el ensayo audiovisual que estudiamos en este trabajo se constituye en torno a un paisaje inscripto con ruinas: las ruinas modernas de una ciudad industrial ¿cómo es qué -si como sostiene Huyssen somos una sociedad que renueva o destruye-, estas imágenes nos interpelan tanto?

En su ensayo «A Natural History of Destruction» (2002), W. G. Sebald reflexiona acerca de la indescriptible destrucción a la que fueron reducidas muchas ciudades alemanas durante los bombardeos de la Segunda Guerra y sobre cómo no pudo nunca ser representada ni asumida por los propios alemanes. Sebald habla de una suerte de secreto (o tabú): de algo que sentía que sus padres, sus profesores y los escritores que leía le estaban ocultando. Se trataba de una imagen imposible, que destruiría el espíritu si fuera aprehendida en toda su intensidad. El autor explica cómo la sociedad alemana decidió darle la espalda a esa imagen y, para sobrevivir, enfocar sus ojos en el futuro: abocarse a la titánica tarea de reconstrucción y andar entre las ruinas humeantes como con los párpados cosidos.

The destruction, on a scale without historical precedent, entered the annals of the nation only in the form of vague generalizations as Germany set about rebuilding itself. It seems to have left scarcely a trace of pain behind in the collective consciousness, it has been largely obliterated from the retrospective understanding of those affected part in discussions about our country. [...] People walked "down the street, through the dreadful ruins," the novelist Alfred Döblin wrote in 1945, after returning from American exile to southwest Germany, "as if nothing had happened, and... the town had always look like that." The reverse side of such apathy was the declaration of a new beginning, the unquestioning heroism with which people immediately set about the task of clearance and reorganization (2002: 67-68).

2 «Nostalgia is at stake in the northern transatlantic when one looks at the decaying residues of the industrial age and its shrinking cities in the industrial heartlands in Europe, the former Soviet Union, the United States, and elsewhere: [...] Such ruins and their representation in picture books, films, and exhibits are a sign of the nostalgia for the monuments of an industrial architecture of a past age that was tied to a public culture of industrial labor and its political organization. We are nostalgic for the ruins of modernity because they still seems to hold a promise that has vanished from our own age: the promise of an alternative future» (Huyssen, 2006: 8).

3 “ ‘Authentic ruins,’ as they still existed un the eighteenth and nineteenth centuries, seem no longer to have a place in late capitalism’s commodity and memory culture. As commodities, things in general don’t age well. They become obsolete, are thrown out or recycled. Buildings are torn down or restored. The chance for things to age and to become ruins has diminished in the age of turbo capitalism, [...] The ruin of the twenty-first century is either detritus or restored age” (Huyssen, 2006: 10).

Los habitantes de estas ruinas se convirtieron en otra forma de fantasmas, las ciudades que transitaban eran necrópolis en su sentido más literal, más doloroso. Quizás de esto habla Huysen, quizás así es como empezamos a ser sociedades que reciclan, renuevan, reconstruyen sobre las ruinas... ¿Pero qué pasa en *La ciudad de los alquimistas ciegos*? El film no nos explica qué fue de las personas, por qué o cómo salieron de la ciudad dejando todo atrás, en lo que no pudo ser más que una huida precipitada. Esta historia, parcial, incompleta (en ruinas), es la que sugieren los objetos abandonados. Esos restos embrujados de los que hablara Trigg, los fósiles cargados de historia de Benjamin. Pero la voz en *off* que nos acompaña no nos cuenta nada, no sabemos qué fue de los habitantes de Uranium City, de su huída desesperada. Nos habla, en cambio, de los codiciosos alquimistas y sus soles artificiales.

El capítulo que Christopher Woodward dedica a las ruinas dejadas por la guerra se llama, poéticamente, «Dust in the Air Suspended» y comienza preguntándose si es posible y deseable preservar para la posteridad un momento de destrucción (2002: 208). A lo largo de estas páginas, el autor recorre las distintas soluciones a las que las sociedades europeas llegaron a partir de esta pregunta: desde la limpieza y reconstrucción descritas por Sebald, hasta el pueblo francés de Oradour-sur-Glane, conservado tal como quedó la tarde del 10 de junio de 1944, tras el ataque de una división de la SS. Woodward describe la elegíaca posesión de los objetos conservados, como un cochecito de bebé -reducido a una carcasa ennegrecida por el fuego- en el altar de la iglesia incendiada. Oradour es también una ciudad irreal, habitada por espectros del pasado. Pero el autor también cuenta sobre un turista en shorts de fútbol, tomándose *selfies* en las ruinas. El devenir atractivo turístico es para Woodward lo que la negación, la reconstrucción y el olvido para Sebald: la verdadera y última muerte de la ruina, la destrucción de su sentido.

... the now legendary -and in some respects genuinely admirable- reconstruction of the country after the devastation wrought by Germany's wartime enemies, a reconstruction tantamount to a second liquidation, in successive phases, of the nation's past, prohibited any look backward. It did so through the sheer amount of labor required and the creation of a new, faceless reality, pointing the population exclusively toward the future and enjoining on it silence about the past (Sebald, 2002: 68).

Uranium City no es una ruina de guerra -lo que posiblemente la vuelva más dolorosa, ya que no hay un enemigo al que culpar-, pero igualmente fue olvidada. En los datos que aparecen en Google, se nos informa que en una región en la que hubieron 52 minas subterráneas y 12 más a cielo abierto, para 2016 sólo quedaban 73 habitantes. Uranium City fue olvidada, pero ahí está, como una Pompeya del siglo XX, abandonada en la huida inimaginable que dejó a su paso todas esas reliquias de una vida pasada: polvo suspendido en el aire.

Cuando Sebald escribe su historia natural de la destrucción, habla sutilmente de Benjamin y de Adorno, habla de buscar en el archivo y en la memoria -si la demolición y la reconstrucción no nos dejó más que eso- esas imágenes «cargadas de tiempo hasta estallar» (Benjamin, 2005: 465). Sebald trata de devolverle el sentido a las cosas muertas. «...ruins do not speak; we speak for them» (2002:

203) sostiene Woodward y no se refiere sólo a los epigramas. Evidentemente, las ruinas no hablan ni tienen memoria, ni siquiera son capaces de recordarnos nada si no las sabemos mirar, porque optamos por cosernos los párpados. Quizás por esto nos hace falta el ojo de Guzmán con su cámara (su otro ojo). En su obra, las ruinas de Uranium City, con sus objetos semi-derruidos y cubiertos de polvo, de pronto parece que hablaran: recitan una elegía silenciosa que acompaña a la enigmática voz en *off*, nos cuentan su historia fragmentada, se cargan de historia hasta estallar... Solamente había que saber reconocerse en ellos: en esos zapatos viejos, en esa agenda del año 1984, en esos autos medio enterrados en la nieve -¿no teníamos uno igual en casa, hace no tanto tiempo?-



Guzmán, R. *La ciudad de los alquimistas ciegos*, 2006.

4. Conclusiones, cargadas de tiempo hasta estallar

Walter Benjamin -como comentamos anteriormente- propone para la filosofía de la historia la técnica del montaje, del citar sin comillas, del comentario. Reclama para sí una historia escrita a partir de imágenes que conjuguen en sí mismas el entonces y el ahora, que hagan estallar el continuo devenir hacia la destrucción. Y así, tan acorde a esta propuesta, nos encontramos con un ensayo filmico como *La ciudad de los alquimistas ciegos*, que conjuga en el orden narrativo una fábula atemporal de tipo mítico -que en el fondo no habla más que de la desmesura, la ceguera y la *hybris*- con eventos histórico-biográficos de principios del siglo pasado, con citas de fragmentos literarios y datos científicos contemporáneos... todas cosas que parecen no tener nada en común y, sin embargo, se significan mutuamente cuando se acomodan juntas, como en una constelación, y se proyectan sobre las imágenes documentales, poéticamente tratadas, de una ciudad en ruinas.

In fragmentary images the essences appear concretely, but it is the philosophical construction that, even if invisible, gives support and coherence to the whole. When Benjamin praised montage as progressive because it «interrupts the context into which it is inserted,» he was referring to its destructive, critical dimension (the only one that Adorno's observations recognize). But the task of the Arcades project was to implement as well the constructive dimension of montage, as the only form in which modern philosophy could be erected (Buck-Morss, 1989: 77).

Tal como Buck-Morss explica en la cita anterior, en la obra estudiada las imágenes documentales, fragmentarias y en ruinas, se insertan en un comentario a la vez filosófico-crítico y poético que les da coherencia, pero que a la vez interrumpe el contexto del que provenían. Es decir, provoca que el espectador entienda esas imágenes como re-contextualizadas, provenientes de otro lugar, desarmadas y rearmadas en un ámbito estético en el que cobran sentido de nuevo. Del mismo modo, como explicamos, el montaje benjaminiano no busca una síntesis entre signo y referente, sino lo contrario: que se vean las juntas, que se vea la interrupción entre la imagen y el contexto en el que se inserta: ahí reside la lectura crítica, la imagen dialéctica, donde opera el entonces y el ahora mismo.

Anteriormente, citamos a Andreas Huyssen cuando sostiene que nuestra sociedad ya no puede apreciar estéticamente las ruinas, porque es una sociedad del reciclaje y la renovación. Las ruinas, argumenta Huyssen, especialmente las ruinas del siglo XX, despiertan nuestra nostalgia porque nos recuerdan una época en la que era imaginable un futuro mejor... ¿qué fue de ese futuro? Yace en ruinas. Y en el siglo XXI, continúa Huyssen, las ruinas son atractivos turísticos donde casi no se reflexiona crítica o poéticamente: son desperdicio o son material de reciclaje.

Pero las ruinas que protagonizan el ensayo audiovisual de Guzmán no figuran en ninguna guía de viaje. Más bien, son *detritus* de la historia que se quiere olvidar. Son calvarios... y quizás justamente por eso, realizadores como Guzmán filman estas ruinas de nuestro tiempo. Filman esos restos de la vida cotidiana que devinieron ominosos fósiles, los resignifican, con ese «acto místico de redespertar» del que hablara Lukács.

Al mismo tiempo, como las imágenes dialécticas benjaminianas, estas obras audiovisuales «están cargadas de tiempo hasta estallar» (Benjamin, 2005: 465). En *La ciudad de los alquimistas ciegos*, los objetos abandonados, rotos, medio enterrados en la nieve y el polvo, se cargan de sentido, como alegorías; en las imágenes de estos objetos fósiles, de las ruinas de esta ciudad fantasma, el entonces (cuando se todavía se explotaban las minas de uranio) se conjuga con el ahora mismo y nos exige que nos identifiquemos con lo pasado, que asumamos su responsabilidad. Ya no hay lugar para el mito. Ya no podemos cerrar los párpados para no ver los mortíferos soles que creamos.

Bibliografía

Adorno, Theodor. «La idea de historia natural», *Actualidad en filosofía*. José Luis Arantegui Tamayo (trad.). Barcelona: Altaya, 1994. págs. 103-135.

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Luis Fernández Casteñeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.). Madrid: Akal, 2005.

_____. «El origen del 'Trauerspiel' alemán», *Obras, libro I, Vol. 1*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds). Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Abada, 2006. págs. 217-459.

Buck-Morss, Susan. *Dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, London: The MIT Press, 1989.

Guzmán, R. *La ciudad de los alquimistas ciegos*. Aktivfilm, 12: 24 mm. 2006.

Huyssen, Andreas. «Nostalgia for Ruins», *Grey Room*, No. 23, Spring 2006. págs. 6-21.

Kant, Immanuel. *Critica del Juicio*. José Rovira Armengol (trad.). Buenos Aires: Losada, 2005.

Lukács, György. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot, 2010.

Sebald, Winfried G. *The Emigrants*. Croydon: Vintage, 2002.

_____. «A Natural History of Destruction», *The Newyorker*, November 4th, 2002. <https://www.newyorker.com/magazine/2002/11/04/a-natural-history-of-destruction> (consultado: 3.12.2020).

Simmel, Georg. «The Ruin», *Ruins. Documents of Contemporary Art*. Brian Dillon (ed.). Cambridge, London: The MIT Press, 2011. págs 23-24.

Trigg, Dylan. *The Aesthetics of Decay: nothingness, nostalgia, and the absence of reason*. New York: Peter Lang Publishing, 2006.

Woodward, Christopher. *In Ruins*. Croydon: Vintange, 2002.