

«DEVENIR NONADA» (*NICHTESNIT WERDEN*): LA CÁMARA-TUMBA Y LA LUZ NOCTÍVAGA EN *THE TURIN HORSE* (2011, BÉLA TARR)

«BECOME NOTHING» (*NICHTESNIT WERDEN*): THE GRAVE-CAMERA AND THE NIGHT LIGHT IN *THE TURIN HORSE* (2011, BÉLA TARR)

Antoni Gonzalo Carbó
Universidad de Barcelona

RESUMEN

El filme documental *Béla Tarr, I Used to Be a Filmmaker* (2013, dir. Jean-Marc Lamoure) muestra cómo el gran cineasta húngaro Béla Tarr (n. 1955) utiliza la cámara a ras de suelo (como Yasujirō Ozu), e incluso hundida en un hoyo realizado a propósito para rodar la secuencia de la colina de *A torinói ló* (*The Turin Horse*, 2011), su filme postrero. El propósito de este artículo es resaltar este hecho como una forma de muerte simbólica, la *cámara-tumba*, ejercicio ascético del «lazo con la tumba», pues todo el filme es un «reproducir la vida», según palabras del propio cineasta, a partir de las postrimerías, tipificadas por el omnipresente viento de lo Absoluto (el silbo del Silente), el desierto de la desolación y la pantalla en negro (visión desde la ‘tumba’, «el profundo silencio» de la voz en *off*), con la que se abre y cierra el filme.

Palabras clave: Béla Tarr – *The Turin Horse* – cine contemporáneo – Nada – muerte – silencio

ABSTRACT

The documentary film *Béla Tarr, I Used to Be a Filmmaker* (2013, directed by Jean-Marc Lamoure) shows how the great Hungarian filmmaker Béla Tarr (b. 1955) uses the camera at ground level (as Yasujirō Ozu), and even sunk in a hole made on purpose to shoot the sequence of the hill of *A torinói ló* (*The Turin Horse*, 2011), his later film. The purpose of this article is to highlight this fact as a form of symbolic death, the *camera-tomb*, an ascetic exercise of the «bond with the grave», since the whole film is a «reproducing life», in the words of the filmmaker himself, from the end, typified by the omnipresent wind of the Absolute (the whistle of Silent), the desert of desolation and the black screen (vision from the ‘grave’, «the deep silence» of the voice-over), with which open and close the film.

Keywords: Béla Tarr – *The Turin Horse* – contemporary cinema – Nothingness – death – silence

«Hasta que te hayas despojado y vuelto desierto».

Maestro Eckhart

«Silencio ni un suspiro».

Samuel Beckett, Sans

«Fuera, reina un silencio profundo [...] el profundo silencio».

The Turin Horse, 2011, dir. Béla Tarr

1. LA CÁMARA-TUMBA

La secuencia del árbol en la cima de la colina de *A torinói ló* (*The Turin Horse*, 2011), visionario filme del cineasta húngaro Béla Tarr (n. 1955 en Pécs, Hungría) (cf. Grosoli, 2015; Maury, y Rollet, 2016), fue rodada a ras de suelo, con la cámara cinematográfica hundida en un hoyo cavado en la tierra, enterrada cual una tumba simbólica, tal como muestra el filme documental *Béla Tarr, I Used to Be a Filmmaker*, 2013, dir. Jean-Marc Lamoure (figura 1). En el mismo podemos escuchar al realizador decirle a uno de sus ayudantes: «Sabes, Yasujirō Ozu siempre ponía su cámara en el suelo». Esta colina coronada por un árbol solitario, situada en pequeño valle en Hungría, nada o casi nada tiene que ver con el árbol que culmina la colina del célebre plano-secuencia de *Ĝāne-ye dust koġāst?* (*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, 1987) del realizador iraní Abbas Kiarostami. Aquí, el árbol verde en la cima de la colina, símbolo de regeneración, corona el camino en zigzag hacia una resurrección simbólica en el mundo del Alma (*malakūt*). El árbol pelado de Béla Tarr, en cambio, se halla en medio de la tierra yerma de la desolación, soportando, desnudo, la impetuosa ventisca que levanta las hojas esparcidas: «se enfurecerá contra ellos [...]. Un soplo poderoso los embestirá y los aventará como torbellino» (Sabiduría 5:22-23). En la Biblia la tormenta representa tradicionalmente una intervención divina, y particularmente la cólera de Dios. El árbol de Kiarostami tipifica el ser para la resurrección, el «ser-para-la-vida-inmortal» de la gnosis irania de Mullā Šadrā Šīrāzī; el de Tarr, en cambio, el «ser-para-la-muerte» (*Sein zum Tode*) de la filosofía existencial de Martin Heidegger. A propósito del filme que nos ocupa, el realizador afirma:

«La clave es que la humanidad, todos nosotros, incluido yo, somos responsables de la destrucción del mundo. Pero hay una fuerza por encima de los hombres –la tormenta que sopla a lo largo de toda la película– que está destruyendo el mundo. Así que tanto la humanidad como una fuerza superior están destruyendo el mundo.

El apocalipsis es un gran evento. Pero la realidad no es así. En mi película, el final del mundo es muy silencioso, muy débil. Así que el final del mundo se acerca como lo veo en la vida real –lenta y silenciosamente. La muerte es casi siempre la escena más terrible y cuando ves a alguien morir –un animal o una persona– es algo terrible. Y lo más terrible es que parece que no ha pasado nada» (Petković, 2011).



Figura 1. La tumba simbólica: *Béla Tarr, I Used to Be a Filmmaker* (2013, dir. Jean-Marc Lamoure).

The Turin Horse (Kovács, 2013: 89-90) se inicia sin que veamos nada, con la pantalla en negro. Termina con una luz que se apaga: el hoyo cavado, con el *cadáver* de la cámara cinematográfica dentro, ha sido recubierto por completo de tierra. «La película –afirma Béla Tarr– retrata la mortalidad, con ese dolor profundo que todos nosotros, que estamos sentenciados a muerte, sentimos.» (Kovacsics, 2012: 3).

En el capítulo V del célebre *récit* de Maurice Blanchot *Thomas l'Obscur* (*Thomas el oscuro*), su protagonista, Thomas, tiene una experiencia mística: escarba con sus manos una fosa a su medida en la cual se entierra vivo para ver en la oscuridad de la tumba «su imagen en una ausencia total de imágenes»:

«Y mientras cavaba, el vacío [...] oponía a su trabajo una resistencia que pronto no pudo ya vencer. La tumba estaba llena de la ausencia del ser que absorbía. Un cadáver indesalojable se hundía en ella, encontrando en aquella ausencia de forma la forma perfecta de su presencia. [...] Él estaba realmente muerto y al mismo tiempo fuera de la realidad de la muerte. Estaba en la muerte misma, privado de la muerte [...] detenido en la nada por su propia imagen [...]. Ahora, mientras pedía todavía sobre aquel vacío donde veía su imagen en una ausencia total de imágenes [...]» (Blanchot, 1982: 27-29).

Tal como nos muestra el documental de Jean-Marc Lamoure, Béla Tarr hace excavar un hoyo en la tierra para grabar mejor la secuencia en contrapicado de la colina. El realizador bromea con sus ayudantes: «Esta es mi última película, por eso tenemos que hacer el funeral». El ejercicio de muerte voluntaria que este filme ejemplifica, para regresar a *esta* vida, sólo tiene un claro precedente en la película *Vampyr* (1932, C. Th. Dreyer), pero aquí, la muerte 'gris' de Gray y de Léone era para retornar a la *otra* vida.

En los alrededores de la granja de Borgen (*Ordet. La palabra*, 1955, C. Th. Dreyer), con la empinada escalera que conduce a las dunas por donde desaparece en dos momentos Johannes, entre unos tonos grises muy fuertes, está la presencia de ropa tendida, de inusitada blancura, que evoca la presencia o la ausencia de Inger. Como en *The Turin Horse*, el silbo es aquí «el viento de lo absoluto» (Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, GS V, 1, 591, *apud* Haas, 2009: 9). Al inicio de *The Turin Horse*, la hija del carretero cuelga una camisa en el tendedero del interior de la granja y la cámara de Tarr se va acercando lentamente hasta que el blanco de la pieza de ropa ocupa toda la pantalla. Este «blanco en el blanco» Tarkovski lo había descubierto en una sábana blanca tendida que, espectralmente, aparecía en el filme *Nazarín* (1958, L. Buñuel), luz sin imagen, sudario brillante sin huella, blancura no vista, cegando a muerte:

«En la película *Nazarín*, de Luis Buñuel, hay una escena que se desarrolla en un pueblo pequeño, mísero, pedregoso, azotado por la peste. [...] El camino está absolutamente vacío. Del fondo del plano, en medio de la calle y dirigiéndose directamente hacia la cámara, llega un niño, arrastrando algo blanco, una blanquísima sábana. La cámara, situado en alto, se mueve muy lentamente. Y en el último momento, antes de que este plano sea sustituido por otro, queda tapado por un jirón de tela, muy blanca, brillando al sol. ¿De dónde sale, cómo entra en la imagen? ¿Es quizá la sábana que está allí secándose en una cuerda?» (Tarkovski, 1991: 94).

Ropa tendida que sintomáticamente se repite en la historia del cine como un sudario simbólico: *El amo de la casa* (1925, C. Th. Dreyer); *Ordet. La palabra* (1955, C. Th. Dreyer), *Cuentos de Tokio* (1953, Yasujirō Ozu), *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987, Abbas Kiarostami), *Alumbramiento* (2002, Víctor Erice), *Eleni* (2004, Theo Angelopoulos), *The Turin Horse* (2011, Béla Tarr). En *Ordet*, el blanco es, paradójicamente, el color mismo de la muerte:

«Esta imagen se impone a mi espíritu por el uso que Dreyer hace de la luz. La dirección de *Ordet* es en primer lugar una metafísica del blanco, es decir, naturalmente, de los grises hasta el negro puro. Pero el blanco es la base de todo, la referencia absoluta. El blanco es al mismo tiempo el color de la muerte y de la vida. [...] En este universo, volcado hacia el misterio, lo sobrenatural no surge de lo exterior. Es pura inmanencia» (Bazin, 1977: 47).

Tal como el ensayista Jean Louis Schefer escribe a partir del plano de *El amo de la casa* de Dreyer en el que la protagonista cuelga una pieza de ropa en el tendedero y mira hacia un vano de luz que queda fuera de campo:

«[...] Ese paño blanco lavado bajo nuestros ojos y que ya ha comenzado –por más lejos que estemos– a depositar el velo de un sudario sobre nuestro pecho». «[...] La luz sin imagen. Esta luz no corrompida puesto que no tiene fuente o porque el gesto de su elevación produce su causa: un resplandor inmaculado [...] un mundo entero de nieve [...]. [...] Sombra blanca que viene aquí, más allá del mundo.

¿Un hombre nuevo respira en mí? Es ese pañuelo, ese sudario brillante sin huella que nadie osaría tocar» (Schefer, 1980: 53).

Esta fuente de claridad hace de esta prenda un sudario níveo, como iluminada por una luz sobrenatural. Lo mismo sucede con la ascética absoluta κένωσις («[auto-]vaciamiento») y el primado del blanco en la austera visión del cinematógrafo de Robert Bresson:

«En el punto al que Bresson ha llegado, la imagen sólo puede decir algo más desapareciendo. El espectador ha sido progresivamente conducido a esta noche de los sentidos cuya única expresión posible es la luz sobre la pantalla blanca. [...] Como la página en blanco de Mallarmé o el silencio de Rimbaud es un estado supremo del lenguaje, la pantalla vacía de imágenes [...]» (Bazin, 1960: 146).

Otra figura de la melancolía que prosigue esta retórica blanca es Marguerite Duras, que en su bello filme en blanco y negro *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1978), la voz en *off*, la palabra de la escritora, dice sobre un fondo de cielo desnudo y luminoso (41:56): «¿Y cómo descubrir el cuerpo de Aurélia Steiner? Ella no mira siempre. Los ojos están cerrados sobre un rectángulo blanco de muerte.» En *The Turin Horse*, este rectángulo es el de los cristales sobreexpuestos a la luz de la ventana de la granja a través de la cual, tanto Ohlsdorfer como su hija, miran al exterior, de espaldas al espectador, con los ojos clavados (que no vemos) en la muerte blanca que acecha más allá de los cristales de la granja. Sudario de cristal orientado a la desolación, como los lienzos blancos de Dreyer (*El amo de la casa*) y Buñuel (*Nazarín*) expuestos a la luz sobrenatural y a la peste, respectivamente. Como en las filmografías mencionadas de Dreyer, Buñuel y Bresson, la ropa tendida en la granja de *The Turin Horse* constituye un sudario simbólico de muerte, «imagen en una ausencia total de imágenes». Es lo que Mallarmé denomina «naufragio [en] el Abismo blanqueado» y María Zambrano, en términos muy similares, «el abismo de la blancura», el «desierto primero»:

«Y el blanco de los pitagóricos y de los ascetas, de los monjes, señal de estar aquí, no como habitante permanente del planeta, sino como habitante de, hijo de un mundo incorpóreo, luminoso, librea de la “luz intelectual”. [...]

Pues en la angustia aparecen súbitamente ideas, visiones, el sentido en que se descifra un suceso enigmático; a veces se abren abismos luminosos, que dan terror porque hacen entrever que la realidad y lo que de ella pensamos no sea sino una máscara de una realidad terrible, que permite la ignoremos porque no nos sería posible soportarla. Alguien, por momentos, la muestra en modo humilde, simple, en algo invisible casi, como en el blanco de Zurbarán; la blancura de aquel pan, de aquellos hábitos, el abismo de la blancura en que todo quedará disuelto algún día, el desierto primero y la sustancia final a que todas las cosas se encaminan» (Zambrano, 2011-: IV(2):188, 192).

Sin embargo, en el conjunto del filme, Béla Tarr busca lo oscuro, umbría lumbre, luz noctívaga, en la noche sin estrellas o la visión desde el interior de la tumba. «¿Qué es esta oscuridad?» (2:15:27), pregunta la voz en *off* de la hija de Ohlsdorfer (Erika Bók), en la opacidad absoluta de la pantalla en negro. En la novela *Thomas L'Obscur* de Maurice Blanchot, leemos: «La noche era más sombría y más triste de lo que podía esperarse. La oscuridad lo cubría todo, no había ninguna esperanza de atravesar las sombras [...]» (1982: 12). En la misma línea, la noche melancólica de Baudelaire, según se desprende de su poema «*Obsession*» [«Obsesión»], lo lanza a la deriva de lo abscóndito, opaco y vacío: «¿Cómo me gustarías sin las estrellas,

Noche, / cuyas luces nos hablan un lenguaje sabido! / ¡Pues yo busco el vacío, lo negro y lo desnudo!» (2003: 175). También Samuel Beckett alude a la noche de los sentidos. En la zanja en la que permanece Molloy, otra forma de tumba, se percibe un «silencio absoluto»:

«Aquella no fue una noche como las demás, si lo hubiera sido me daría cuenta. Pues cuando intento pensar en aquella noche que pasé al borde del canal, no encuentro nada, no hay noche propiamente dicha, solamente Molloy en la zanja, y un silencio absoluto, y en mis párpados cerrados la pequeña noche en la que nacen, llamean y se extinguen manchas de claridad, alternativamente vacías y pobladas, como llama de excrementos de santos. Hablo de una noche, pero quizá fueron varias» (Beckett, 1969: 35-36).

Al llegar la noche del quinto día, el filme transcurre en varios momentos sin que veamos nada. La voz en *off* dice sobre una pantalla negra: «Fuera, reina un silencio profundo [...] el profundo silencio» (2:22:27) (figura 2). El silencio insondable es el que reina en el vacío de la tumba simbólica:

«La tumba estaba llena de la ausencia del ser que absorbía. Un cadáver indesalojable se hundía en ella, encontrado en aquella ausencia de forma la forma perfecta de su presencia. [...] En aquel aniquilamiento por el que moría sin dejar que se le creyera muerto [...]. En aquella noche subterrestre a la que había descendido [...]. Estaba suspendido sobre aquella tumba glacial» (Blanchot, 1982: 27-28).

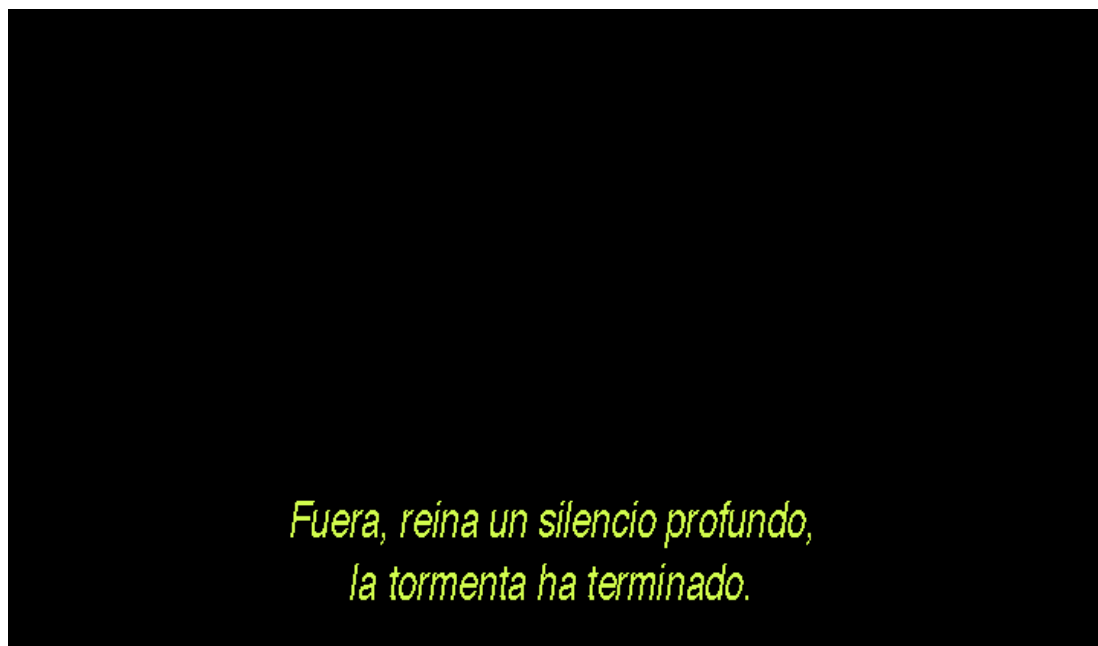


Figura 2. El silencio absoluto: *The Turin Horse* (2011, dir. Béla Tarr).

Paradójicamente, la presencia se da en el agujero vacío del hoyo de la tumba, como la Luz negra del *Absconditum*, que, según san Juan de la Cruz, «cuanto más le oscurece, más luz le da de sí porque cegando le da luz» (II *Subida*, 3, 4):

«Pues bien, sólo mediante el oscurecimiento voluntario del entendimiento propio es posible adentrarse en la luz tenebrosa de la fe, como condición *sine qua non*. Por eso, en la concepción de San Juan, la luz no emerge sino como florecimiento de la sombra profunda, a manera de una luminiscencia abisal, al igual que en la narración bíblica de *Génesis* (1, 1-5). De ahí que el santo recomiende oscurecerse para obtener la luz, [...] ya que la fe “es noche oscura para el alma, y desta manera le da luz, y *cuanto más le oscurece, más luz le da de sí porque cegando le da luz*”» (Mancho Duque, 1982: 53).

«El misterioso sermón del no menos misterioso Lector descalzo (*Barfüßer-Lesemeister*) comienza con estas palabras: *Tenebra Deus est. Tenebra in anima post omnem lucem relicta*. (Dios es oscuridad. Él es la oscuridad repentina que invade el alma después de toda luz).» (Pascal

Quignard, *Les Ombres errantes. Dernier royaume I*). Éxtasis, disolución de la vista en la visión del no-ver: tiniebla, es decir, plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz, oscuro esplendor de la luz. Luz oscura:

«Mientras abandonamos los extensos dominios de la luz, el cielo se desdibuja y va oscureciendo en silencio. En la oscuridad se oye un murmullo, una voz queda que nos habla entre susurros de otra de las partes de la luz, una parte insospechada, pues hasta la más negra oscuridad tiembla con su fuerza. [...]

El 18 de mayo de 1885, el poeta francés Victor Hugo, que contaba ochenta y tres años, sufrió una apoplejía. Cuatro días después, mientras luchaba contra la muerte, y al igual que Goethe, habló de la luz: “Ésta es la batalla del día contra la noche”. Las últimas palabras del poeta no fueron sino una continuación de lo que había hecho durante toda la vida: buscar los tesoros más brillantes de la naturaleza humana en sus recovecos más oscuros. Mientras moría, susurró: “Veo luz negra”» (Zajonc, 2015: 328-329).



Figura 3. La «luz negra» en su huella fotoquímica: Nadar, *Victor Hugo sur son lit de mort, profil droit*. París, 22 de mayo de 1885. Fotografía en papel albuminado. Maison de Victor Hugo, París.

Al fallecer Victor Hugo, los artistas se agolpan alrededor del difunto tal y como lo exige la tradición del retrato mortuario: los pintores Bonnat, Glaize, Laugée, el escultor Dalou que encarga un molde a su moldeador Amédée Bertault y, por supuesto, su fiel amigo el fotógrafo Nadar, cuyas fotografías gozaron de una amplia difusión (figura 3). Gracias a un excelente tratamiento de la luz y los contrastes, Nadar parece reflejar las últimas palabras pronunciadas por Victor Hugo: «veo una luz negra». El poeta francés Gérard de Nerval escribió: «Al buscar el ojo de Dios he visto una vasta esfera, negra e insondable, desde donde la noche que la habita resplandece sobre el mundo y, sin descanso, se hace más y más profunda». (Apud Zajonc, 2015: 329). La noche brilla con su propia luz oscura y suplica al bardo que vea el ojo de Dios en su resplandor.

Con el procedimiento de la pantalla a oscuras, Béla Tarr viene a poner en evidencia que hasta en la sombra más profunda podemos buscar –y tal vez encontrar– una luz oculta. En esta noche de los sentidos, «privarse de ver es todavía una manera de ver. La obsesión de

los ojos designa otra cosa que lo visible» (Blanchot, 1999: 63). La ausencia de visión en las tinieblas constituye así el punto culminante de la mirada:

«Así, aunque tuviera los ojos cerrados, no parecía que hubiese renunciado a ver en las tinieblas; era más bien lo contrario. [...] Era la noche misma. Las imágenes de su oscuridad le anegaban. No veía nada, pero lejos de preocuparse por ello, hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada» (Blanchot, 1982: 11, 13).

Es lo que Maurice Blanchot denomina también la «segunda noche», esa que, en la primera noche, desembocadura normal y aniquilación del día, se torna presencia de esta aniquilación y retorna así incesantemente al ser. Es una: «noche, noche en blanco – así es el desastre, esa noche que carece de oscuridad, sin que la luz la ilumine», «el desastre oscuro es el que porta la luz», pues «cuando todo se ha oscurecido, reina la iluminación sin luz»; «el cielo, el mismo cielo, de repente abierto, absolutamente negro y absolutamente vacío» (Blanchot, 2015: 7, 12, 38, 68). No obstante, «tiniebla luminosa» (λαμπρῷ γνόφῳ, Gregorio de Nisa, *De vita Moysis*, § 163), la Nube divina (γνόφος) que es luz inaccesible, y Oscuridad (σκότος) (Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología mística*, 1.997 B, 1000 A) cuando la luz (φῶς) y la tiniebla (σκότος) constituyen una *coincidentia oppositorum*, se muestra, a la visión abierta de la mirada interior, el sol negro de los místicos, un encogimiento por exceso de luz, pues, *epékeina tes ousías*, «el corazón de la luz es negro» (Derrida, 1989: 117), «la noche que se haría día: un astro negro, inabarcable y que aclara sosegadamente», «un comienzo de día, en que todo sería silencioso y vacío y negro», «el fuego negro [...] que [...] hace visible toda claridad» (Blanchot, 2008: 405, 423, 553), la «luz negra» que no es lo contrario de la luz, una luminosidad paradójica que se alimenta, precisamente, allí donde debería apagarse (Rovatti, 1990: 110-132):

«Esta intimidad donde se afronta la contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que, sin embargo, sólo tienen plenitud en la oposición que los opone, esta intimidad desgarrada es la obra, si al mismo tiempo es el “florecimiento” de lo que sin embargo se oculta y permanece cerrado: luz que brilla en la oscuridad, que brilla con esta oscuridad que se ha vuelto aparente, que arrebatada, se apodera de la oscuridad en la claridad primera del florecimiento, pero que también desaparece en lo absolutamente oscuro, aquello cuya esencia es atraer, devorar y cerrarse sobre lo que quisiera revelarlo. René Char alude a “esta exaltante alianza de los contrarios” [...]» (Blanchot, 1969: 214).

Así, en su ensayo *L'entretien infini*, Maurice Blanchot hace referencia constante a «un Dios oculto, dado que incluso para los elegidos hay claridad y oscuridad», «Dios hablando sólo mediante su silencio [...] haciendo de la oscuridad misterio y del misterio claridad –una claridad nueva–», «lo que excluye toda relación: lo infinitamente Distante, lo absolutamente Ajeno [...] lo ajeno del Extranjero se libera sin renunciarse», «proponerse silenciosamente lo Otro», el «Dios oculto» (*Deus absconditus*) de Pascal («la presencia del Dios que se oculta» [...] la presencia del Dios ausente. *Vere tu es Deus absconditus*), Hölderlin («... Dios ¿es desconocido?»; «¿Qué es Dios? desconocido»), Simone Weil («El mundo, por cuanto está del todo vacío de Dios, es Dios mismo») e Yves Bonnefoy («A las teologías negativas»), y a «la presencia-ausencia de Dios oculto», «la incomprensible unión de los contrarios»: «una ausencia radiante infinitamente más oscura» (Blanchot, 2008: 132, 133, 163, 328, 126, 133, 150, 51, 128, 211). Se trata de «reconciliar claridad y oscuridad, saber e ignorancia, visible e invisible» (*ibid.*, 20):

«La luz aclara: lo que es aclarado se presenta en una presencia inmediata, que se descubre sin descubrir lo que la manifiesta. La luz borra sus huellas; invisible, hace visible; garantiza el conocimiento directo y asegura la presencia plena, mientras ella misma se retiene en lo indirecto y se suprime como presencia. Su engaño consistiría entonces en sustraerse en una ausencia radiante, infinitamente más oscura que ninguna oscuridad, puesto que la oscuridad propiamente suya es el acto mismo de la claridad, puesto que la obra de la luz sólo se realiza allí en donde la luz nos hace olvidar que algo como la luz está actuando (haciéndonos también olvidar, en la evidencia en que ella se conserva, todo lo que ella da por supuesto, esa relación con la unidad a la cual remite y que es su verdadero sol). La claridad: la no luz de la luz; el no ver del ver. [...] El día es un falso día no porque hubiera un día más verdadero sino porque la verdad del día, la verdad

sobre el día, está disimulada por el día; únicamente con esta condición vemos claro: con la condición de no ver la claridad misma» (Blanchot, 2008: 211-212).

La literatura moderna y contemporánea ha procurado contemplar esta *coincidentia oppositorum* de la tiniebla luminosa: «*dunkeln Lichtes*» [‘luz oscura’] (Friedrich Hölderlin, «*Andenken*», *Gesänge* [Cánticos]), «cuando el poeta, ciertamente, ve un fulgor que viene a través de su oscuridad hasta la luz», pues «lo oscuro concede a la luz la plenitud de cuanto tiene para otorgar en su fulgor» (Heidegger, 1983: 134); «*O dark dark dark. They all go into the dark /.../ So the darkness shall be the light [...]*» [‘Oscuridad de oscuridades, todo entra en lo oscuro /.../ así la oscuridad será luz [...]’] (T. S. Eliot, «East Coker», III, vv. 1, 28, *Four Quartets*; 2016: 99); «Cual negra llama /.../ en pleno blanco día /.../ el sol manché de un amor negro» (Óssip Mandelstam, *Tristia*, I; 2010: 143); «los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro» (Jorge Luis Borges, «El Zahir»; 1971: 108); «Ojos cerrados abiertos a una visión oscura de la desnudez. Noche que es luz [...]» (Pascal Quignard, *Vie secrète*; 2004: 227)... Más allá del ámbito de la mística, la imagen simbólica de la «luz negra» es frecuente en el pensamiento contemporáneo: «la luz es “rayo de tinieblas” [Dionisio Areopagita, TM 997 B-1000 A]», «¡Oh, eclipses de mi sol!» (Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*), «La noche es también un sol» (Zaratustra) (Bataille, 1973: 14, 137, 7), «Todo ocurre en una penumbra ardiente [...]. Me acuesto en la inmensa luz de mi noche», «Ella [Ángela de Foligno] prosigue: “... Cuando Dios aparece en la tiniebla [...] El cuerpo no ve nada, los ojos del alma están abiertos. [...] Aquel a quien veo en la inmensa tiniebla...”», «En plena oscuridad, todo estaba claro», «la noche era tan negra [...] en ese estado de semiéxtasis» (Bataille, 2018: 120, 126, 152, 309).

La locura del día no es la epifanía de un instante fulgurante, sino que permanece como un engecimiento:

«Según Blanchot, el arte, lejos de esclarecer el mundo, deja percibir el subsuelo desolado, cerrado a toda luz, que lo sustenta, da a nuestra estancia su esencia de exilio, y a las maravillas de nuestra arquitectura su función de cabañas en el desierto. Para Blanchot, como para Heidegger, el arte no conduce (al contrario que en la estética clásica) hacia un mundo detrás del mundo, hacia un mundo ideal detrás del mundo real. El arte es luz. Luz que para Heidegger viene de lo alto creando mundo, fundando el lugar. Negra luz para Blanchot, noche que viene de abajo, luz que deshace el mundo reconduciéndolo a su origen, a la reverberación, a la murmuración, al rumor incesante, a un “profundo antaño, antaño jamás agotado”» (Lévinas, 2000: 37 [prólogo], cf. 43 del texto).

En efecto, al final de *The Turin Horse*, rige el Negro. «Hasta las brasas se han apagado» (2:21:31), le dice la hija de Ohlsdorfer a su padre, con la pantalla completamente a oscuras y con el silbo ensordecedor que produce la ventisca de lo absoluto como bordón de fondo, «y la devastadora Nada con él». Hay unos versículos de los *Salmos* (139:11-12) en los cuales los opuestos se identifican: oscuridad y luz con respecto a Dios son lo mismo:

«Aunque dijiste: “Que las tinieblas me oculten
la luz se torne noche para mí”
no entenebrecen las tinieblas para Ti
la noche brilla como el día
porque para Ti tinieblas y luz son la misma cosa [...]

Los salmos se recitaban y cantaban en voz alta acompañando las celebraciones del templo de Jerusalén, pero, en el instante supremo del sacrificio, se hacía un silencio que los cielos también guardaban. Así, “Cuando, finalmente, el Cordero rompió el séptimo sello, se hizo silencio en el cielo” (Ap 8,1). Los salmos, como la música, están hechos de sonoros silencios. Si se ha de leer entre líneas, se ha de escuchar también entre versos. Pero callémonos ya, *psalle et sille*» (Trebolle, 2001: 275, 29).

En la lírica tardía de Nelly Sachs, una cima de poesía mística, la escritora de origen judío recurre a la negritud del dolor, pero también del trascendente vacío. El color negro es igual

a la nada, a la nada de Dios como «No» o «Nada» (hebreo: 'ayin) (Dan, 1987: 359-363; Matt, 1990: 121-159; Idel, 2010: 197-199). Esta Nada, la oscuridad primordial del *superesse* (Scholem, 2001: 2:185-186), está expresada en las siguientes líneas: «Estos campos de silencio /.../ Nada, nada» [*Diese Felder Schweigen /.../ Nichts nichts*] (Sachs, 2009: 362). Es la geografía, como en el filme de Béla Tarr, del «gran silencio» (*großen Schweigen*) absoluto (*ibid.*, 360). El último ciclo de poemas de Sachs, «Búsqueda de vivientes», surgió en el invierno de 1970, pocos meses antes de su muerte. El último poema es una suma de toda su obra, sin duda trascendente: «Negro es el color preferido del suplicante: / Ven y regálame sueños -» (*idem*, 368). Esta paradójica complementariedad de la luz como tinieblas y las tinieblas como luz (*coincidentia oppositorum*), del blanco -«un invisible blanco» [*wo ein unsichtbares Weiß*]- y el negro -«ese negro / detrás del negro» [*Schwarz / hinter dem Schwarz*], «a nuestro más negro negro» [*in unser schwärzestes Schwarz*], «buscando el más tenebroso negro» [*das düsterste Schwarz suchend*] (*idem*, 331, 346)- como expresión cromática simbólica de la trascendencia divina, del silencio de la palabra y la palabra del Silencio, aparece en numerosos poemas de Nelly Sachs:

«Ante las paredes de las palabras – Silencio [*Schweigen*] –
 Detrás de las paredes de las palabras – Silencio [*Schweigen*] –
 Revelaciones de la pesadumbre crecen a través de la piel
 Ojos van sobre las aguas glaciares del dolor
 En la oscuridad palpan las manos
 las blancas azoteas del no ser
 Fuera
 surge la danza en el espacio de Dios del amor
 La estrella sostiene la herida de la vida -» (*idem*, 343).

Nelly Sachs conoció el *Sēfer ha-Zōhar* (*El Libro del Esplendor*), el *magnum opus* de la Cábala judía castellana del siglo XIII atribuido en gran parte a Rabí Moisés de León (Mōšēh ben Šem Ṭob de León, m. 1305), en la traducción parcial de Scholem (Sachs, 2009: 15). En el *Zōhar*, ver la luz a través de las tinieblas constituye la máxima perfección: «la Oscuridad no irradia salvo cuando está sumergida en la Luz» (1:17a, en *El Zohar*, 1977-78: 1:62):

«[...] De manera que se adhirieron uno a otro y formaron uno solo, llamándose a la luz día y a la oscuridad noche, como está dicho “Y Dios llamó a la luz día y a la oscuridad llamó noche”. Esta es la oscuridad unida a la noche, que no tiene luz propia, aunque viene del lado del fuego primordial que también es llamado “oscuridad”. Permanece oscura hasta que es iluminada del lado del día. El día ilumina la noche, y la noche no será por sí misma luz hasta el tiempo del cual está escrito: “la noche brilla como el día, la oscuridad es lo mismo que la luz” [Salmos 139:12]. [...]

Esta luz salió de la oscuridad que fue tallada por los golpes del Más Recóndito [...]. De ahí la exposición rabínica del texto: “Él descubrió cosas profundas desde la oscuridad” [‘despoja a las profundidades de sus tinieblas y saca a luz la sombra’, Job 12:22]. [...] R. Yiṣḥāq dijo: Si es así, ¿cuál es el sentido del texto “Y Dios dividió la luz de la oscuridad”? Contestó: La luz produjo el día y la oscuridad produjo la noche. Luego Él los juntó y fueron uno, como está escrito. “Y fue noche y fue mañana, un día”, es decir, noche y día fueron llamados uno» (*Sēfer ha-Zōhar*, Berēšit II, 31a, 32a, en *El Zohar*, 1977-78: 1:102, 105).

«La mañana se convertirá en noche, el final de la noche», dice la voz en *off* del filme que nos ocupa. Además del apagamiento de las luces en *The Turin Horse*, Béla Tarr ha recurrido a la noche luminosa, a la oscura luz, en varias secuencias de *Sátántangó*, como en la bellísima secuencia nocturna del paisaje.

El Maestro Eckhart había dejado escrito de esta noche luminosa en la que Saulo, camino a Damasco, al caer del caballo, queda temporalmente deslumbrado por el sol que brilla en la noche y en esta ceguera contempla la Nada:

«En la luz que le envolvió [Pablo] fue lanzado al suelo, y se le abrieron los ojos, de forma que con los ojos abiertos veía todas las cosas como [una] nada. Y cuando

veía todas las cosas como [una] nada, entonces veía a Dios. [...] Ella [el alma] dice: “lo he buscado durante toda la noche”. No hay noche que no tenga luz, pero está oculta. El sol brilla [también] en la noche, pero está oculto. Durante el día brilla y oculta las demás luces. De la misma manera actúa la luz divina, que oculta todas las luces. Lo que buscamos en las criaturas es todo noche. Es lo que [realmente] opino: lo que buscamos en cualquier criatura es todo sombra y noche. Incluso la luz más sublime de los ángeles, por muy alta que sea, no afecta en nada al alma. Todo lo que no sea la primera luz es oscuridad y noche. De ahí que ella [el alma] no encuentre a Dios» (Eckhart, 1998: 89).

Béla Tarr, con la pantalla completamente a oscuras –recurso que también habían empleado realizadores como Abbas Kiarostami en la célebre secuencia nocturna del señor Badi-ī estirado en la tumba que él mismo ha cavado de *Ta'm-i gīlās* (*El sabor de las cerezas*, 1997), así como Aleksandr Sokúrov al inicio de *Russkiy kovcheg* (*El arca rusa*, 2002)–, orienta la mirada hacia la oscura luz, «algo que enceguece y al mismo tiempo parece ser el enigmático surgimiento del ver»:

«El sol que vemos sensiblemente sale y se pone, se muestra y desaparece, está ora presente y ora ausente; además de ello, se deja percibir por los hombres como una fuente de luz y de vida. Pero sólo sus efectos, es decir, los rayos luminosos, se ofrecen a la vista; no la fuente por la cual la mirada enceguece y que, literalmente, no es visible. Ausencia e invisibilidad ponen en marcha el desplazamiento metafórico, la duplicación de los soles, la remisión infinita de la metafísica, lo invisible detrás de lo visible, la ausencia detrás de la presencia, la metafísica detrás de la física. El Sol y la metáfora se unen en una cadena cuyos anillos son las innumerables variaciones metafísicas, y cuyo vínculo es la “remisión” misma, el más allá, el otro lado, el movimiento del trascender, la realidad verdadera que se oculta tras la realidad fenoménica; la verdad a la que la apariencia remite. El sol platónico es la verdad y el bien, pero su corazón es negro, porque no es visible al ojo, el que sin embargo recibe por entero su “virtud”, que es precisamente la capacidad de ver» (Rovatti, 1990: 115-116).

«La mañana se convertirá en noche». Aunque Béla Tarr no pretenda, de forma explícita, fijar una luz metafísica, la luz inaudita se oye en ese murmullo oscuro de la pantalla en negro. El Sol negro de los místicos (por ejemplo, el de las «visiones» de Teresa de Ávila) era un enceguecimiento por exceso de luz: el ojo que la recibía debía cerrarse para no quedar deslumbrado; a la mancha negra de la visión correspondía un exceso de luz. El poeta y el místico, el poeta místico, nos hablan de esa luz radiante cuyo corazón es negro. Así pues, negra luz:

«Sólo en la desapropiación, en el desasimiento, en la pobreza, es posible la salida del espíritu, la radical salida de la noche oscura. La *pobreza* es el otro nombre de la *vacuidad* o del *vacío* o de la *nada* que ha de operar en su interior el alma para hacerse lugar de la iluminación. [...]

La mirada o la visión, en suma, se disuelven en la luz. Éxtasis, disolución de los visibles (corporales, imaginarios, intelectuales): tiniebla, es decir, plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz.»

«La unión, en este vuelo de altura, se produce por “deslumbramiento”, como en la narración persa de Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *La lengua de los pájaros* [*Manṭiq al-ṭayr*], las aves que siguen a la abubilla, al término de su viaje, quedan deslumbradas por la visión de miles de soles, se funden con la *šimorg*, son absorbidas en el oscuro esplendor de la luz» (Valente, 2008: 321, 324, 595).

La oscuridad es la característica de la mística de Ángela de Foligno: «La noche es también un sol» (1992: 15). Dios en la *tiniebla* y con *tiniebla*, la Luz negra del *Abconditum*: «No ve nada y lo ve todo» (*ibid.*, IX, 51-54). En *The Turin Horse*, todo se apaga en la pantalla en negro: la luz de gas, las brasas, las vidas, la luz misma.

2. EL DESIERTO DE LA DESOLACIÓN

La geografía despoblada, de tono gris claro, que rodea los muros de la granja de *The Turin Horse*, es la del espacio yermo. Todo el filme está construido sobre un desierto, topografía despoblada de vegetación más allá de un desnudo árbol solitario, geografía del no-lugar (utópica). En griego clásico, ἐρημία ('desierto', 'soledad'), de donde proviene etimológicamente 'eremita' (del lat. tardío *eremita*, y este del gr. ἐρημίτης, derivado de ἐρημία), el solitario que, como los personajes de nuestro filme, habita en los desiertos. El verbo ἐρημιώω, que implica un agente, significa 'devastar', 'desolar', 'despoblar', tras lo que resta la ἐρήμωσις, la 'desolación', 'devastación'. En el pensamiento de Heidegger aparece este agente de la desertización (*die Verwüstung*) como esencia del nihilismo apuntado por Nietzsche, cuya figura es evocada por medio de la voz en *off*, en el arranque del filme de Tarr. En el Antiguo Testamento, en cambio, debido a la experiencia del Sinaí, el desierto (*midbār*) representó un lugar (o un tiempo) de prueba y al mismo tiempo de gracia y de revelación (Dt 8:2; Neh 9:19.21; Éx 19:1 ss.; etc.). Sin embargo, el desierto es una región desolada, sin vegetación (Is 27:10; Jer 4:26; Jl 4:19), árida (Ez 19:13; Os 13:5). El desierto es el lugar donde el hombre en crisis encuentra a Dios. El lugar de la teofanía, de la Alianza, de la prueba y de la elección.

El desierto es una imagen simbólica recurrente en la tradición mística (Jasper, 2004; McGinn, 1994). Así, el Maestro Eckhart alude a Dios como un desierto – *einöde* (soledad = desierto), *wüeste* y *wüestunge*– (Wackernagel, 1991: 62-64). Esta voz que clama en el desierto (Is 40:4) se escuchará «después de que seas despojado y vuelto desierto» (Pfeiffer, 1991: 22). Las dos palabras *beroubet* y *verwuestet* no solo significan vacío. Este es un lugar donde todo ha sido destruido. Es lo que queda cuando todo ha sido devastado, donde ya nada llama la atención, pero se escucha la voz. El desierto se ha convertido en la concha de resonancia, que recoge e hincha la voz divina (Charles-Saget, 1994: 314-315): «[...] la aniquilación propia es el fundamento (*grunt*) sin fondo y es la base para la anulación divina (sacrificio). También llamado por Eckhart “desierto” (*einöde*), “silencio” y, en forma paradójica, “saber sin saber” (*wîse âne wîse*), “fondo sin fondo” (*grunt âne grunt*) [...]» (Eckhart, 1998: 191). Desierto y silencio son dos elementos fundamentales sobre los que se construye la geografía yerma de *The Turin Horse*. El desierto del sonido se escucha en el filme cuando la ventisca se detiene.

Según Eckhart, el alma debe morir para sí misma en tanto que esencia creada para hallarse con esencia increada en el arquetipo eterno:

«Debe morir para todas las actividades divinas que se la atribuyen a esta naturaleza primitiva para alcanzar la Existencia absoluta y, despojada no solamente de sí misma, sino también del Hijo, del Padre, de todo lo teológicamente formulable, descubrir el Fondo, el Lecho, el Arroyo, la Fuente donde “Dios” mismo ha desaparecido. [...]

La búsqueda de lo incondicionado condujo a Eckhart hacia el interior más oculto y profundo del alma humana; afirma que hay en esta alma una potencia, una chispa y algo más, un fondo secreto en el que Dios se halla eternamente presente, no como Persona o como Esencia, sino como Unidad absoluta. Allí, en ese abismo, en ese desierto al que alude por angustiosas imágenes (“Hay algo en el alma que sobrepasa la esencia creada. Es un país extraño, un desierto demasiado innombrable como para que se le nombre, demasiado desconocido como para que se le conozca”), el interior del alma coincide absolutamente con el interior de la divinidad; la más secreta interioridad se abre sobre el Otro [...]

Donde Dios mismo ha desaparecido. En este sentido, *The Turin Horse* se puede contemplar como la expresión cinematográfica por excelencia del nihilismo religioso contemporáneo. La geografía extremadamente yerma y desoladora del filme convierte la existencia anodina de sus personajes en una reflexión metafísica sobre la anulación de sí en el desierto del totalmente Otro (Emmanuel Lévinas, Maurice Blanchot). Es el desierto inaudible de la *Deitas* (*Gottheit*) de la teología apofática, pues Él es un ser meta-óptico y una nihilidad meta-óptica [*ein überseiendes Sein und eine überseiende Nichtheit*] (Haas, 2002: 82):

«Después Eckhart escribe: “Recomiendo la deserción ante todo lo que suena. Isaías dijo: ‘Una voz grita en el desierto’. ¿Has hallado en ti la impronta del desierto?”

Eckhart comenta: “Además, para que la voz se deje oír y grite en tu corazón, construye en tu corazón el desierto donde grita. Conviértete en desierto. Escucha el

desierto del sonido”.

Es el primer argumento que Eckhart propone.

*

Eckhart propone un segundo argumento: “Oír supone el tiempo. Si oír supone el tiempo, oír a Dios es no oír nada”.

“No escuches nada.”

“Apártate de la música.”

*

Eckhart propone un tercer argumento: “Hay gente que se hace a la mar con una brisa suave y atraviesa el océano: así hace, pero no lo atraviesa”.

“El mar no es una superficie. Es un abismo de arriba abajo.”

“Si quieres atravesar el mar, naufraga.”» (Quignard, 1998: 133-134).

En *The Turin Horse* los diálogos son escasos y escuetos, como cortados por una afilada navaja. Es éste el silencio de lo cotidiano. Sin embargo, hay otro silencio que no consiste simplemente en no hablar. El desierto silente del no-lugar, adonde el radicalmente Otro se ha retirado (figura 4). El silbo de lo absoluto es ensordecedor hasta la extenuación, donde Dios calla:

«Sobre el silencio absoluto no es posible hablar [Wittgenstein]. Para corresponder al silencio absoluto (quizá mejor “des-callar”), no basta simplemente con callar. Sobre el silencio absoluto sólo puede hablar el silencio absoluto, es decir, en la forma de ese silencio que no permite en absoluto hablar al habla. También el Maestro Eckhart conoce el silencio absoluto, desde un cierto punto de vista, cuando se refiere no sólo al silencio del alma (“Pero si Jesús debe hablar en el alma, ésta debe estar sola y callar, si es que quiere escuchar a Jesús” Q 157), sino también el fondo de Dios, donde Dios deja de ser, es decir, donde Dios calla» (Ueda, 2004: 115).

Asimismo, la mística beguina Hadewijch de Amberes hace referencia al desierto (*wustine*) como un «lugar de sufrimiento creado por el Amor divino» (1980: 187, 230-234), donde acontece «la visión desnuda y sin medio» (1954: 150-154), sin imágenes, sin modos y sin formas. A su vez, en la obra de Jan van Ruusbroec el desierto (*woestine, woeste*) es una imagen que describe el ‘lugar’ místico (de hecho: la Unidad de Dios), situado más allá de la razón y de los modos, en el cual el alma tiene la impresión de errar y de extraviarse en la ignorancia y la tiniebla silenciosa. En términos parecidos a los del Maestro Eckhart, Simone Weil afirma: «Hay que estar en un desierto. Pues aquél al que hay que amar está ausente.» (1994: 147). Palabras similares a las de Hadewijch: «Sumida en la ignorancia, más allá de toda aprehensión, de todo sentimiento, debo guardar silencio y permanecer donde estoy como en un desierto que no describen, que no alcanzan, ni palabras ni pensamientos» (1954: 152). Dios concebido como un mar abisal o un desierto, como ausencia infinita. Pues, tal como afirma el poeta Edmond Jabès: «Lejos de excluirmos, el desierto nos envuelve. Nos volvemos inmensidad de arena...» (2000: 35-36).



Figura 4. El desierto de la desolación: *The Turin Horse* (2011, dir. Béla Tarr).

3. LA LUZ NOCTÍVAGA Y LA VISIÓN-EN-NEGRO

La geografía de la desolación recorre la filmografía de Béla Tarr: desde el plano secuencia final de *Kárhózat* (*La condena*, 1987), cuyo protagonista, después de arrastrarse por un vertedero y ladrarle a un perro, se pierde, en medio de una tierra encenagada por la lluvia torrencial, detrás de un montículo de lodo (imagen de su tumba simbólica), hasta la escena inicial de *The Turin Horse* (2011), sobre un camino de demolición que no vemos, el caballo-carretero-en-ruinas avanza pesadamente disipándose en la niebla, último hábito hacia la completa extinción. La secuencia del paisaje de *Sátántangó* (1994) se sitúa entre ambos polos en una geografía de la aniquilación sin rastro del hombre. Este paisaje se torna borroso y abstracto y, por momentos, cuando desaparece todo signo de vegetación, se convierte en un desierto de la desolación que se va oscureciendo hasta volverse luz noctívaga en pleno día. En estos instantes de paisaje radicalmente yermo sólo vemos la línea del horizonte con tierra sombría por debajo del cielo gris vacío: presencia umbrátil del Ausente o Silente. Se diría, si detenemos el movimiento de las imágenes, que es la traslación cinematográfica de la «tierra baldía» de Eliot o de las últimas pinturas negras de Rothko.

Tal como escribe el filósofo francés François Laruelle en su ensayo visionario «Du noir univers: dans les fondations humaines de la couleur»:

«[...] Es la visión-en-Negro.

El negro es definitivamente interior para él y para el hombre.

El negro no tiene opuesto: incluso la luz que trata de transformarlo en su opuesto fracasa ante el rigor de su secreto. Solo el secreto ve en el secreto, como el Negro en el Negro.

La esencia de los colores no está coloreada: es el universo negro» (Laruelle, 1988: 107-112).

En la lírica de Baudelaire encontramos este acercamiento a la noche de los sentidos, pues el poeta, tal como hemos visto, busca «el vacío, lo negro y lo desnudo»:

«[...] En *Obsession* [...] el objeto de la obsesión es lo *obsédant*, y lo *ob-sediante* es, como el eco que responde a un sí mismo silencioso, lo *asediante* en sí, eso que (se) sitúa o asedia frontalmente.

[...] Los ecos alterados de un sí mismo vacante (el duelo ululante del órgano, la turbulencia y la risa amarga del mar, la luz noctívaga de las estrellas). [...] Pues lo profundo es el contenido desolado del sujeto, el bajo continuo que repite y difunde la mayor negación (*Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!*), el *De profundis clamavi* que anhela y presiente la desconocida desnudez de una exterioridad abismal donde nada comparece sino la visión ciega y dorsal del Yo: “*C’est un pays plus nu que la terre polaire; / –Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!*” (“Es un país desnudo parecido a los polos, / sin bestias, sin arroyos, sin bosques ni verdes”). [...] En total aleación con las figuras poéticas, el Yo es el tropo que, más allá de la inaparición o desaparición material del sujeto, galvaniza cuanto hay de pasado y muere en las palabras, reproduce en el poema la presencia umbrátil de una voz que propala una murmuración del silencio. [...] Nada tiene, en efecto, más poder de personificación que *eso que hace hablar*, nada es comparable al lenguaje en capacidad de animación alegórica de lo muerto o inanimado o silencioso» (Cuesta Abad, 2003: 705-706).

Entre la pantalla negra que abre la película y el fundido al negro que la cierra –(Manrique, 2016: 224, 234), «la mañana que parece sumergirse en la noche» (Rancière, 2013: 85)–, una negrura caída de la gran muerte, de la desaparición de Dios (Nietzsche), unos contrastes de grises, de blancos saturados, de negros densos aparecen como los principales parámetros de esta atmósfera de hipnosis que libera por completo de la narración.

El desierto y la desolación son imágenes simbólicas frecuentes y relevantes en el pensamiento de María Zambrano. El anonadamiento o aniquilación voluntaria del alma del santo (Juan de la Cruz, Miguel de Molinos), por medio del amor de muerte (*amor est mors*), hace de éste la nada en la que puede habitar por completo el Otro:

«Y así vemos que el místico [...] se ha enajenado por entero, ha realizado la más fecunda destrucción, que es la destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero otro [...]. Y hay por fuerza un espacio en esta

transmutación en que nada hay, en que es la nada absoluta. Y así san Juan previene y aconseja. “No pierda cuidado de orar, y espere en desnudez y vacío que no tardará su bien...” “Por lo cual mejor es aprender a poner las potencias en silencio y callando, para que hable Dios” (*Subida al Monte Carmelo*). [...]

Este afán inextinguible de presencia y figura falta en el nadismo de Miguel de Molinos y la voracidad en él es solamente amor de muerte, tendencia a la aniquilación final, mortal desgana de la existencia. La destrucción es realmente destrucción [...].

La destrucción ascética dejó convertida al alma en un desierto. [...]

Y de ahí que San Juan no llame a la muerte, que apenas la nombre ni la sienta barrera de su amor. La vida, al ser reducida, apenas le es obstáculo. [...] Es algo así como anticipar la muerte para realizarla en vida» (Zambrano, 2011-: I:289, 290, 292, 296).

En sus escritos autobiográficos, en concreto en «Límite de la nada», Zambrano recurre a una escritura de la «imperecedera desolación», del despojamiento y deshacimiento absolutos, que tiene por horizonte último, terminal, la nada. En sus palabras encontramos el sentir último de *The Turin Horse*:

«Recorriendo asombradamente la línea [de la nada], [...] llega a mí, o sube desde mi oscuro pozo de silencio –todo el callar comprimido que llevamos dentro– la desolación. [...] Si todo construir es un violentar, un remover y herir, un levantarse del algo infinitamente pasivo que es la tierra para dar la cara a los vientos, la desolación, por el contrario, se tiende, se extiende pegada a la línea, pura línea del horizonte, fronteriza con la nada.

Siempre está la nada detrás de la línea –ancha, baja– del horizonte; siempre ve asomar de un momento a otro el puro vacío, y, sin llegar nunca a hacerse visible, se transparente bajo ese temblor del horizonte. Y de ahí su irreprimible atracción: el vacío nos cita, nos llama hacia sí –¡potente imán de la nada!– desde el indeciso temblor del horizonte.

Largas riberas del silencio por donde infatigablemente los ojos acechan, vigilan el hueco por donde hundirse sin hallar resistencia; largas riberas del oscuro silencio, allí donde nada se opone a los ojos, a los oídos, a los sentidos todos fatigados de tan cruda realidad. [...]

Para librarme de ti, mundo, quiere irme, riberas tendidas del silencio, hacia una imperecedera desolación. [...]

La nada, la sola nada, no requiere de mí para ser, no sale a mi encuentro para pedirme colaboración, para beber en mi esfuerzo, es lo único que me espera sin exigirme, que se me entre sin pedir respuesta. Y bastará que la línea del horizonte se quiebre un día, bastará que su voluntad de distancia ceda, me ceda el paso, el hueco, por donde, irremediabilmente, me hunda en su ancho seno.

El Dios Desconocido

Al borde del abismo, solitaria y sin imagen, sola, el vacío que rueda, sola, el desnudo cielo sin respuesta. Ni rumor de agua en el fondo invisible, y hasta el águila desdeña posarse sobre su estéril pico» (Zambrano, 2011-, VI:228-230).

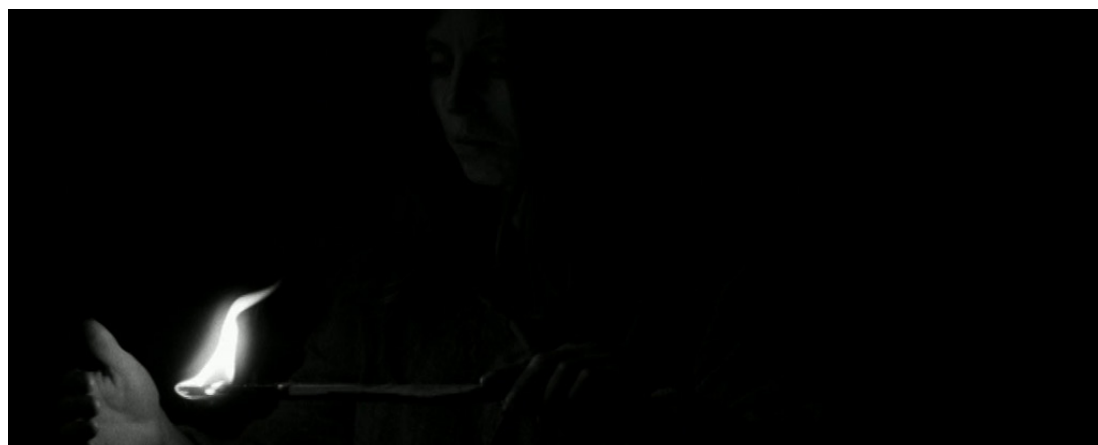


Figura 5. Oscuro pozo de silencio: *The Turin Horse* (2011, dir. Béla Tarr).

Sombrío hoyo de silencio, de la desolación, es la pantalla casi completamente a oscuras cuando, en el filme, la lámpara de gas se apaga (figura 5). «El desnudo cielo sin respuesta»: la ética y la estética de *The Turin Horse* suscitan un nihilismo religioso, una mística de la Nada. Así, la «nadificación» zambraniana evoca la idea de «nonada», tan presente en la mística cristiana occidental: *nihtes niht* (Maestro Eckhart), «nonada» (Juan de la Cruz, Teresa de Jesús). Esta expresión teresiana muestra el carácter negativo de la criatura, o ser creado, al tiempo que expresa el elemento paradójico de la doble negación; la criatura es una nada, pero justo anonadándose, aniquilándose o negándose a sí misma, halla su contrario: el ser en Dios. Según el lenguaje paradójico de Eckhart, «estar vacío de sí mismo» quiere decir estar lleno de Dios (*Seiner selbst leer sein heisst Gottes voll sein*) (Haas, 1989: 402-403); «el hombre debe retirarse y vaciarse (*ledic machen*)» (Eckhart, 1998: 182).

El «ser vaso vacío» de María Zambrano (2011-: VI:546), imagen de la Nada, evoca unas significativas líneas del *Igitur* de Mallarmé: «redoma de vidrio, pureza, que encierra la sustancia de la Nada». «[...] Una redoma contiene la sustancia de la Nada. Y ahora no hay sino sombra y silencio.» (1981: 101, 111). La «abolición» o «disolución» del yo, «la Desaparición suprema» en Mallarmé, evoca la teoría del apofatismo absoluto del Maestro Eckhart, esto es, la «despersonalización radical», cuya fórmula es «No ser nada para ser Dios que es Nada», o la aniquilación de uno mismo (*Selbstvernichtung*) de Angelus Silesius. Lo creado desaparece en la salida de sí y la aniquilación del yo fenoménico –«una feliz y sosegada Destrucción» (Mallarmé); «la más fecunda destrucción», «ser vaso vacío» (Zambrano)–, no dejando más ser que un único Sí, denominado «Nada». Dos poemas, de Mallarmé y Zambrano, se dirigen a un mismo devenir-nada: «siento la nada / invadirme» (Mallarmé, 2005: 208); «¡Sí pudiera! Pero hundirme en esa Nada...» (Zambrano, 2011-: VI:1181).

En realidad, la redoma de la Nada es el propio santo, que por medio de las «virtudes» eckhartianas del devenir-nada –«pobreza» (*armut*), «humildad» y «nobleza» (*edelkeit*); «abandono» (*gelâzenheit*), «desapego» (*abegescheidenheit*) y «anulación» (*vernichtung*)– (Libera, 2000: 252), es, como la redoma, todo recipiente cristalino. Retracción o retirada o deshacimiento del yo. Para ser receptáculo del todo, el alma ha de venir primero a su aniquilación, a su nada, y sólo en tal vacío recibe la plenitud del amado. Lo lleno es el vacío, el todo es la nada, el yo es el tú en el estado unitivo. Esta «nadificación» la encontramos asimismo en la obra de la mística beguina Margarita Porete y su «Alma anonadada» (2005: 23, 60-65), o en la del místico alemán Heinrich Seuse y su «anonadamiento... se haga nada» (*vernichtkeit... ze nihtú werden*), «dejar de ser» (*entwerden*), «ser menos», «abajarse», «rebajarse», «la muerte de sí mismo en la Deidad» (2013: 33, 153, 246). En *The Turin Horse*, los conceptos místicos empleados por Seuse derivados de *niht/nada* –*nichtesnit werden* («devenir nonada»), *nihtu werden* («hacerse nada») y *vernichtkeit* («anonadamiento»)–, estarían tipificados en el dejamiento y el olvido de sí mismo del carretero y su hija.

Es decir, con otras palabras, que la forma más exacta de medir en el hombre la presencia de la plenitud divina del ser es hacerlo en su vaciedad. Perderlo todo – ganarlo todo:

«Por el momento solo podemos decir que se exige del hombre una radical, casi absoluta y perfecta pobreza de espíritu, abandono y desasimiento, y, con ello, un proceso sin fin de dejar de ser, de des-devenir [*entwerden*]. Este vaciamiento interior sin compromisos es para Eckhart la verdadera forma de la humildad y de la renuncia cristiana. Sin embargo, la vaciedad sólo es concebible para Eckhart en relación con la plenitud, que para él solo es posible en forma de gracia. [...]

El acceso al traspaso hacia Dios y la divinidad se funda en una doctrina de la abstracción ascética. Nacimiento de Dios como concepción y fecundidad requiere como disposición por parte del hombre la libertad de todo aquello que no es Dios, o sea, *desasimiento* (*Abgeschiedenheit*) como un estar muerto, libertad, abandono (*Gelassenheit*, de “Loslassen”, dejar, soltar, desprenderse). En el fondo, se trata de la ratificación existencial de la nada que el hombre es a partir de sí mismo. La teología negativa que, en definitiva, sólo puede afirmar de Dios lo que no es, se expresa en el hombre como un desmontaje fundamental de su personalidad e individualidad» (Haas, 2002: 41-42, 172).

En *The Turin Horse*, el carretero y su hija siguen este cotidiano, rutinario, proceso continuado, lento pero imparabile, irreversible, de dejar de ser, de renuncia, de «dejar»

(*lâzen*), «dejamiento» o «desasimiento» (*gelâzenheit*), de des-devenir, de sacar de su interior su sí-mismo, «ser separado» (*abegescheidenheit*) (Bara Bancel, 2015: 18), de vaciamiento de sí (*κένωσις*), autodisolución o autoaniquilamiento.

4. PALABRAS FINALES

Aun cuando el trasfondo inmediato de *The Turin Horse* no es propiamente místico o trascendental, la crítica cinematográfica especializada es unánime en afirmar el sentido espiritual y metafísico de la filmografía del realizador húngaro, la mirada «cósica» (Rancière, 2013: 42), en la línea de Dreyer, Ozu, Bresson o Tarkovski. El nihilismo como horizonte oscuro del filme puede leerse asimismo como un nihilismo religioso. Tal como analiza el filósofo Émile Bréhier, en el contexto del neoplatonismo griego se contempla una doble nada (*nihil*). Hay una nada, *nihil a quo nihil fit*, que es una nada de la que nada procede, a donde todo tiende a recaer y a abismarse, una nada inferior pues al ser y al pensamiento. El no-ser es aquí la negación absoluta, pura y simple. Es una nada que conduce al nihilismo negativo. Hay, asimismo, otra nada, *nihil a quo omnia fiunt*, que es una nada a partir de la cual todas las cosas advienen. Es la Nada de lo Absoluto divino superior al ser y al pensamiento. El no-ser es el origen y fuente del ser (más allá del ser), el ser indeterminado que constituye el único principio de realidad, pues, de no serlo, se convertiría de nuevo en ser. Bréhier ha planteado la dificultad que comporta el doble sentido de la noción de ser: «Al ser se le oponen no una, sino dos concepciones del no-ser; el no-ser que es la negación absoluta, pura y simple, y el no-ser que es el origen y la fuente del ser.» (1919: 443). Los filmes de Béla Tarr en general, y *The Turin Horse* en particular, se sitúan en la encrucijada, en el límite, entre estas dos concepciones de la Nada.

La Nada de lo Absoluto divino está tipificada en *The Turin Horse*, por tres elementos fundamentales: 1) la imagen simbólica de la tormenta y la ventisca que recorre casi todo el filme, barriendo, de forma violenta, la tierra desnuda hasta convertirla metafóricamente en un desierto de la desolación sin nombre; 2) el profundo silencio que se escucha desde el interior de la granja; 3) la pantalla a oscuras, el fundido al negro o el apagamiento de las imágenes en el Negro absoluto al inicio y fin del filme. El bordón de fondo que constituye el viento, «el profundo silencio» que fuera reina, el primado del Negro del principio y del fin por medio de la pantalla a oscuras o de un negro casi integral, remiten a lo absolutamente desemejante.

El siguiente párrafo de *Thomas el oscuro* de Blanchot refleja muy bien toda la ontología de la salida de sí, del abandono, la renuncia, que constituye el sentido último de *The Turin Horse*:

«[...] Pero no viendo nada a lo que aferrase, tenía la impresión de contemplar el vacío [...]. La tempestad lo agitaba, lo dispersaba en regiones inaccesibles, las ráfagas alborotaban el cielo y, al mismo tiempo, reinaba un silencio y una calma tales que hacían pensar que todo había terminado. [...] La embriaguez de salir de sí, de deslizarse en el vacío, de dispersarse [...]» (Blanchot, 1982: 7-8).

Vueltas en torno a un silencio ensordecedor, como en el poema circular de Beckett «*Roundelay*» («Canción de corro»), como en el ambiente de desolación que avanza implacablemente *in crescendo* a lo largo de todo el filme de Tarr hasta el más alto silencio: «pasos el único sonido / durante mucho el único sonido / hasta los no pedidos permanecen / luego ningún sonido» (Beckett, 2000: 123). «La tan largamente buscada desposesión: [...] silencio ni un suspiro» (*ibid.*, 32). En ambos casos (Beckett, Tarr), una voz sigue hablando más allá de la ruinas, en los límites de lo indecible. La filmografía tardía del realizador húngaro, como la escritura de Beckett (Baldwin, 1990), viene a ejemplificar la pervivencia de lo sagrado en el arte por medio de una *via negationis*, una teología apofática o negativa disimulada tras una geografía aparente de la descomposición, después de la célebre proposición «*Dios ha muerto*» de Nietzsche (Severino, 1991; Kuhn, 1992; Caputo, y Vattimo, 2010). Nietzsche (y Heidegger también) localizaron ese «huésped inhóspito» que provoca la pérdida de «todo horizonte» (Nietzsche, 1988: 12:125).

Nichtesnit werden («devenir nonada»), o el devenir-aniquilamiento (*annihilatio*), el ejercicio de la muerte, apología del desapego y la anulación (*vernichtung*). La luz noctívaga alrededor de la lámpara de gas de *The Turin Horse*, cuya lumbre se apaga como se extingue el *rûah* (hebreo, 'soplo', 'viento', 'aliento', 'espíritu'; *πνεῦμα*, *spiritus*), elemento misterioso, invisible, y, con todo, indispensable para la vida. Realidad impalpable, pero que a veces se impone con la fuerza de la tempestad; realidad cósmica de la cual depende el hombre y que éste jamás puede dirigir a su antojo. Es decir, una fuerza vital en el universo. Apagamiento en el Negro, «en el silencio y oscuridad impenetrables» (Blanchot, 1982: 30), «en una oscuridad cavernosa, el fulgor de la desnudez [...] el fulgor furtivo, vislumbrado en la oscuridad» (Bataille, 2001: 26), la extinción a la que nos somete la corriente oscura, el viento de la Nada.

BIBLIOGRAFÍA

- Angela da Foligno (1992). *Il libro dell'esperienza*. Milán: Adelphi.
- Baldwin, H. L. (1990). *Samuel Beckett's Real Silence*. University Park: Penn State University Press.
- Bara Bancel, S. (2015). *Teología mística alemana. Estudio comparativo del «Libro de la Verdad» de Enrique Suso y la obra del Maestro Eckhart*. Münster: Aschendorff.
- Bataille, G. (1973). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (2001). *Lo Imposible. Historia de ratas seguido de Dianus y de la Orestíada*. Madrid: Arena Libros.
- Bataille, G. (2018). *Teoría de la religión & El culpable*. Madrid: Taurus.
- Baudelaire, Ch. (2003). *Obra poética completa*. Madrid: Akal.
- Bazin, A. (1960). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad. Eric Von Stroheim, Preston Sturges, Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Akira Kurosawa*. Bilbao: Mensajero.
- Beckett, S. (1969). *Molloy*. Barcelona: Lumen.
- Beckett, S. (2000). *Obra poética completa*. Madrid: Hiperión.
- Blanchot, M. (1969). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (1977). *Falsos pasos*. Valencia : Pre-Textos.
- Blanchot, M. (1982). *Thomas el oscuro. Nueva versión*. Valencia: Pre-Textos.
- Blanchot, M. (1999). *La bestia de Lascaux; El último en hablar*. Madrid: Tecnos.
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Blanchot, M. (2015). *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta.
- Borges, J. L. (1971). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Bréhier, É. (1919). L'idée du néant et le problème de l'origine radicale dans le néoplatonisme grec. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 26(4), 443-475.
- Caputo, J. D.; Vattimo, G. (2010). *Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Charles-Saget, A. (1994), Non-être et Néant chez Maître Eckhart. En Zum Brunn, É. (Comp.). *Voici Maître Eckhart*. Grenoble: Jérôme Million, 301-318.
- Cuesta Abad, J. M. (2003). El poeta de la nada moderna. En Baudelaire, Ch. *Obra poética completa*. Madrid: Akal.
- Dan, J. (1987). Paradox of Nothingness in the Kabbalah. En Colin, A. D. (Ed.). *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium / Internationales Paul Celan-Symposium*. Berlín; Nueva York: Walter de Gruyter, 359-363.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Eckhart, M. (1998). *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid. Siruela.
- Eliot, T. S. (2016). *Cuatro cuartetos, La roca y Asesinato en la catedral*. Barcelona: Lumen.
- Grosoli, M. (2015). *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*. Interviste in appendice a cura di Michael Guarneri. Bolonia: Bèbert.
- Haas, A. M. (1989). *Gottleiden-Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter*. Fráncfort d. M.: Insel.
- Haas, A. M. (2002). *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*. Barcelona: Herder.
- Haas, A. M. (2009). *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*

- Madrid: Siruela.
- Hadewijch d'Anvers. (1954). *Écrits mystiques des Béguines. Poèmes spirituels*. París: Seuil.
 - Hadewijch de Amberes. (1980). *Hadewijch: The Complete Works*. Nueva York: Paulist Press.
 - Heidegger, M. (1983). *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ariel.
 - Idel, M. (2010). *Old Worlds, New Mirrors. Jewish Mysticism and Twentieth-Century Thought*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
 - Jabès, E. (2000). *Del desierto al libro. Entrevistas con Marcel Cohen*. Madrid: Trotta.
 - Jasper, D. (2004). *The Sacred Desert. Religion, Literature, Art, and Culture*. Malden; Oxford: Blackwell.
 - Kovács, A. B. (2013). *The Cinema of Béla Tarr. The Circle Closes*. Londres; Nueva York: Wallflower Press (Columbia University Press).
 - Kovacsics, V. (2012). The Turin Horse. Libreto de *The Turin Horse*. DVD. Versus Entertainment.
 - Kuhn, E. (1992). *Friedrich Nietzsches Philosophie des Europäischen Nihilismus*. Berlín; Boston: De Gruyter.
 - Laruelle, F. (1988). Du noir univers: dans les fondations humaines de la couleur. *La Décision philosophique*, 5, 107-112.
 - Lévinas, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta.
 - Libera, A. de. (2000). *Pensar en la Edad Media*. Barcelona: Anthropos.
 - Mallarmé, S. (1981). *Obra poética II*. Madrid: Hiperión.
 - Mallarmé, S. (2005). *Para una tumba de Anatole*. Vitoria-Gasteiz: Bassarai.
 - Mancho Duque, M^a. J. (1982). *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
 - Mandelstam, O. (2010). *Poesía*. Madrid; México: Vaso Roto.
 - Manrique, M. (Coord.) (2016). *Béla Tarr: ¿qué hiciste mientras esperabas?* Santander: Shangrila.
 - Matt, D. C. (1990). *Ayin: The Concept of Nothingness in Jewish Mysticism*. En Forman, R. K. C. (ed.). *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, 121-159.
 - Maury, C.; Rollet, S. (Dir.). (2016). *Béla Tarr. De la colère au tourment*. Crisnée: Yellow Now.
 - McGinn, B. (1994). Ocean and Desert as Symbols of Mystical Absorption in the Christian Tradition. *The Journal of Religion*, 7, 155-181.
 - Nietzsche, F. W. (1988). *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Deutscher Taschenbach. Múnich; Berlín: Walter de Gruyter.
 - Petković, V. (2011). Béla Tarr, Director. Simple y puro. En <<https://cineuropa.org/es/interview/198131/>> (fecha de consulta: 06-12-2020).
 - Pfeiffer, F. (Ed.) (1991-). *Meister Eckhart*. Aalen: Scientia.
 - Porete, M. (2005). *El espejo de las almas simples*. Madrid: Siruela.
 - Quignard, P. (1998). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Barcelona: Andrés Bello.
 - Quignard, P. (2004). *Vida secreta*. Madrid: Espasa Calpe.
 - Rancière, J. (2013). *Béla Tarr, el tiempo del después*. Santander: Shangrila.
 - Rovatti, P. A. (1990). *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Barcelona: Gedisa.
 - Sachs, N. (2009). *Viaje a la transparencia. Obra poética completa*. Madrid: Trotta.
 - Schefer, J. L. (1980). *L'homme ordinaire du cinéma*. París: Gallimard.
 - Scholem, G. (2001). *Los orígenes de la Cábala*. 2 vols. Barcelona: Paidós.
 - Seuse, H. (2013). *Vida*. Madrid: Siruela.
 - Severino, E. (1991). *Esencia del nihilismo*. Madrid: Taurus.
 - Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
 - Treballe, J. (Trad.) (2001). *Libro de los salmos. Himnos y lamentaciones*. Madrid: Trotta.
 - Ueda, S. (2004). *Zen y filosofía*. Barcelona: Herder.
 - Valente, J. Á. (2008). *Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
 - Wackernagel, W. (1991). *Ymagine nudari. Éthique de l'image et métaphysique de*

- l'abstraction chez Maître Eckhart*. París: J. Vrin.
- Weil, S. (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.
 - Zajonc, A. (2015). *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*. Girona: Atalanta.
 - Zambrano, M. (2011-). *Obras completas*. 8 vols. en 9 t. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
 - *(El) Zohar* (1977-78). 5 vols. Buenos Aires: Sigal.