

BLANCO SOBRE BLANCO

Xavi Romero



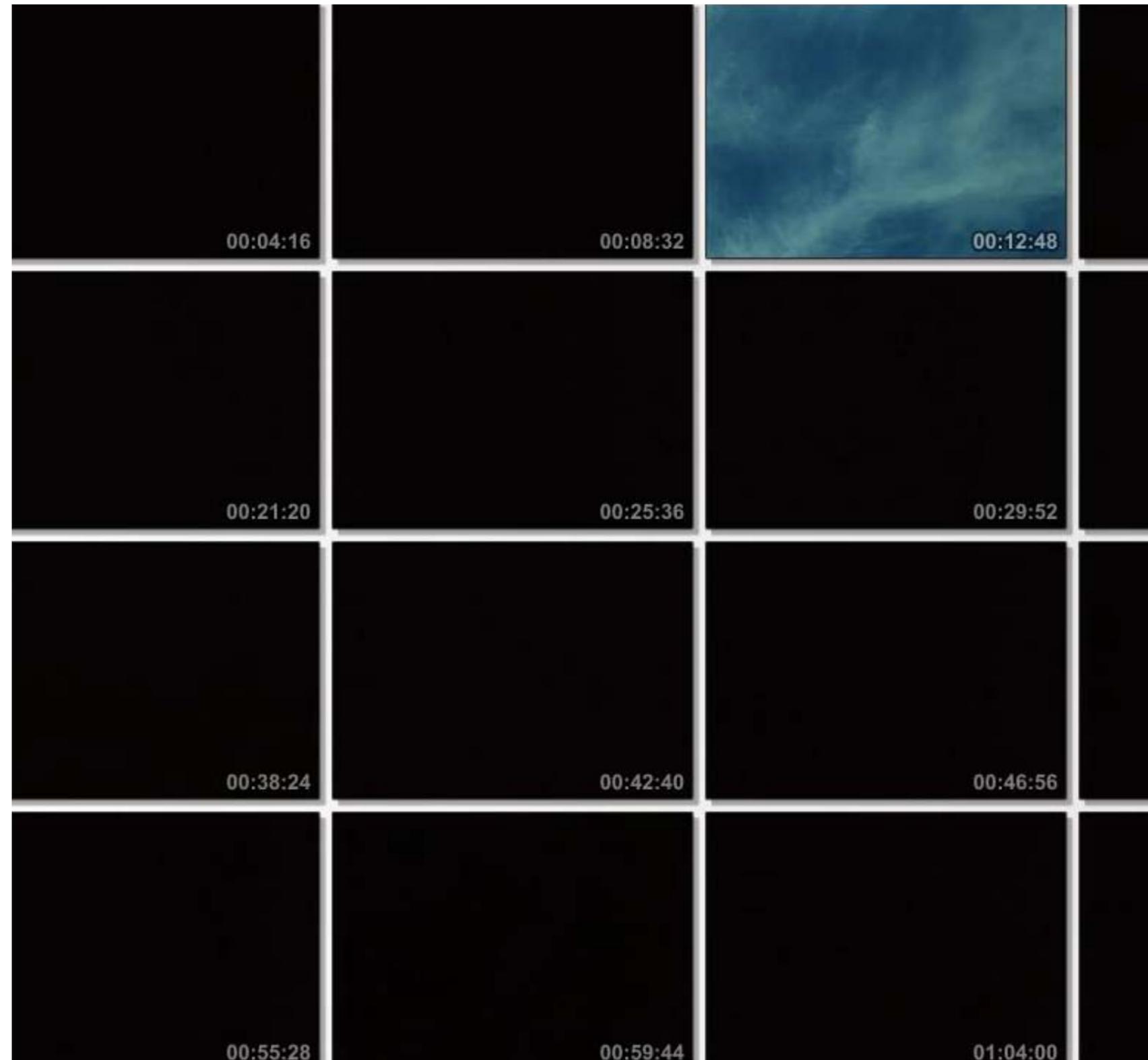
*And there ain't no day
And there ain't no night
Into the White*

Into the White, The Pixies

Hacia el final de *Fuerza mayor* (Ruben Östlund, 2014), la pareja en crisis que protagoniza el filme se sumerge con sus dos hijos en la niebla invernal hasta desaparecer y dejarnos varios segundos con una pantalla completamente en blanco. Östlund parece reconocer así su incapacidad para resolver el conflicto originado cuando, al principio de sus vacaciones en los Alpes franceses, un alud controlado causa el pánico de los turistas y en concreto del marido y padre de familia, que sale despavorido sin proteger a los suyos. El polvo de nieve ya había cubierto hasta el último centímetro de la pantalla en ese momento, haciéndonos partícipes de la aparente catástrofe, pero el último día es la familia al completo la que, en un paseo un tanto absurdo (alejados de las pistas y con un tiempo muy poco propicio), se adentra voluntariamente en el blanco, el mismo que les sobrevino unos días antes poniendo en cuestión sus roles y la unión familiar. A pesar de las precauciones tomadas, la mujer acaba perdiéndose (¿a propósito?) ofreciendo así una inesperada posibilidad de redención a su marido.

Toda la escena supone un inesperado giro hacia la abstracción presagiado, eso sí, por el extrañamiento que produce una serie bien administrada de planos vacíos de las distintas máquinas de la estación en funcionamiento. *Fuerza mayor* está lejos de ser una película vanguardista, sin embargo conviene no tomarse a la ligera la decisión del director sueco de filmar la nada en blanco. ¿Qué hay detrás de este gesto? Veamos...

Cuando João César Monteiro, al principio de *Branca de Neve* (2000), nos muestra una fotografía del cuerpo sin vida del escritor suizo Robert Walser en la nieve está representando la muerte del autor, de cualquier autor, dejando huérfana su película a la espera de que decidamos adoptarla. Monteiro, que en el prólogo se disculpa por transformar al espectador en espectáculo, nos deja durante algo más de una hora con una pantalla completamente negra, a solas con el texto de Walser. Ante semejante aniquilación de la imagen, esta vez en negro, uno se siente tentado de comparar la obra de Monteiro con las pinturas negras que Mark Rothko realizó en los años 60. Sin embargo, cualquier buen espectador de la obra de Rothko enseguida argumentará, y con razón, que una mirada atenta sobre estos cuadros revela un juego de contrastes entre luminosidad y oscuridad, entre brillantez y opacidad, unos matices inexistentes en la no-imagen de la película de Monteiro. Efectivamente, mientras que Rothko, capa sobre capa, acaba llenando de luz el negro, el cineasta portugués permite que la luz llene de negro su película, velándola. Aunque el resultado sea parecido, se trata por tanto del proceso inverso. Mientras que la representación de la nada en Rothko invita a una introspección por parte del espectador, en el caso del film de Monteiro, la oscuridad excede la pantalla y va esculpiendo poco a poco la sala de cine. En este sentido, *Branca de Neve* está más cerca, en realidad, de la célebre pieza insonora *4'33"* que John Cage realizó en los 50. Con ella, Cage fuerza al oyente a prestar atención y apreciar los sonidos que, de manera constante e inevitable lo rodean. Del mismo modo, el espectador de *Branca de Neve*



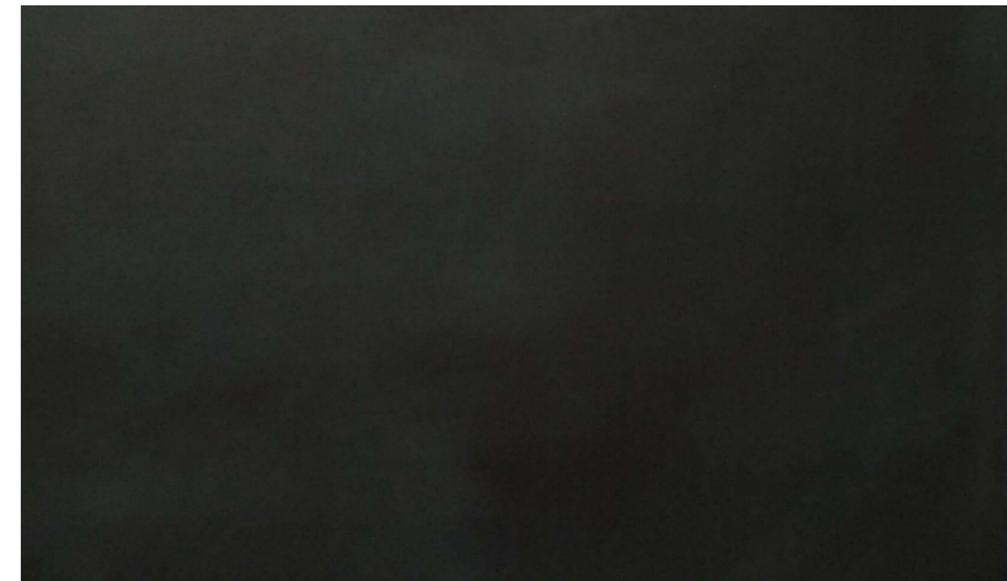
queda atrapado en la oscuridad, incapaz de abstraerse de la presencia de otros espectadores a su alrededor y del hecho de estar en una sala de cine. Paradójicamente, la oscuridad provoca pues la reaparición del espectador, lo descubre en su vano intento de esconderse y ver sin ser visto.

En el arranque de *Fantasma* (2006) Lisandro Alonso encuadra a su protagonista en un taller de zapatería, corta en negro y nos deja tres largos minutos sumidos en la oscuridad más absoluta. El resultado será también aquí una reaparición: la del propio personaje ya en el interior del teatro San Martín. Donde Monteiro cede todo el poder narrativo a la palabra¹ empujando al espectador a elaborar su propia imagen, Alonso lo deja todo en suspenso, abandona al espectador a su suerte. Su pantalla negra parece advertirnos de la posibilidad de la nada, tal y como la define Heidegger: aquello que nos hace conscientes de que algo existe desviando nuestra atención al hecho de que, en su lugar, podría no haber nada. Después de esos tres minutos, la película continúa pero no termina de existir. En *Fantasma* "la nada nadea", que diría el propio Heidegger, se va haciendo a sí misma en el transcurso del tiempo.

En *La cuestión humana* (Nicolas Klotz, 2007) son los tres últimos minutos los que nos quedamos totalmente a oscuras. Como en *Branca de Neve* y *Fantasma*, el espectador se ve forzado a abandonar la ilusión del relato y, por tanto, a ver los márgenes de la pantalla y lo que escapa de ella. La negrura final de *La cuestión humana* viene precedida de un largo plano fijo de unos espectadores. Klotz nos refleja así antes de mostrarnos los restos de la historia, la imposibilidad de la imagen, un regreso al grado cero que permita desactivar las palabras del severo monólogo final. No se trata de la muerte del cine sino de su suicidio, como protesta ante los convencionalismos de la sociedad de consumo, una muerte voluntaria que permita su reaparición en forma de fantasma, zombi o lo que sea.

La pantalla negra de *Branca de Neve* y la anti-narratividad de *Fantasma* sólo se pueden experimentar en el tiempo, o mejor, en su duración. Esto nos retrotrae a algunos experimentos fílmicos y sonoros de vanguardia. La propia pieza insonora de John Cage, de la que hemos hablado antes, pone énfasis en la importancia del tiempo en su título (*4'33"*), aunque luego lo desborde, porque de hecho existe en él. Cada vez que se "interpreta" debemos estar atentos a lo que ocurra a nuestro alrededor. Cage conceptualizó la obra de arte como experiencia de duración, revelando además la arbitrariedad de su marco temporal (¿por qué 4 minutos y 33 segundos?) y allanando el camino, de paso, a otros medios. En la misma época Rauschenberg pintaba sus cuadros blancos, cuya profundidad, perceptible en una figura "deficiente" en su monocromía, ponía de manifiesto la vitalidad de la luz y el movimiento interior de estas obras.

Un poco más tarde, y de vuelta al cine, en *The Flicker* (Tony Conrad, 1965) nos encontramos con una incesante pantalla en blanco. No es el reverso de *Branca de Neve* sino todo lo contrario. Si aceptamos la máxima de Hegel según la cual la representación es el resultado de la tensión entre luz y oscuridad, concluiremos que la oscuridad absoluta es lo mismo que la claridad absoluta, sendos espacios vacíos inaccesibles para el espectador. Conrad pone de manifiesto de manera científica todo lo expuesto sobre el film de Monteiro. Curiosamente, el músico y cineasta estadounidense coincide con el portugués en alertar al espectador al principio de la película con un cartel sarcástico (en este caso, de un posible ataque de epilepsia). El resto es bien conocido: la luz blanca llena la pantalla y empieza a parpadear, acelerando dicho parpadeo de manera gradual. La articulación estroboscópica del blanco y el negro abre las posibilidades de la imagen hasta el punto que los nervios ópticos generan la ilusión del color. La fuerza de la luz rebotada contra la pantalla hace que el



film pueda “verse” con los ojos cerrados, baña literalmente al público e inunda la sala de proyección construyendo un nuevo espacio del que formamos parte inseparable. Huelga decir que en *Branca de Neve*, el parpadeo lo aportamos nosotros, inevitablemente, lo que no hace sino constatar la génesis mental del cine.

A finales de los 70, el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto comenzó su serie “Theaters”: fotos de viejas salas de cine vacías (también algunos *drive-in*) iluminadas por brillantísimas pantallas en blanco, fruto de una súper exposición que revela el alma del cine. Al contrario que Conrad, Sugimoto anula el movimiento produciendo una inevitable distorsión del tiempo. El efecto de la pantalla blanca, quemada en la condensación temporal a la que el fotógrafo somete a las películas proyectadas en ella, resulta cuanto menos fantasmagórico, pero el resultado es la apoteosis de la luz. Nuestro rectángulo de luz blanca, como diría Hollis Frampton, “es todas las películas” y dentro de él “jamás podremos ver más, sino solo menos”. Y lo menos que puede pasar por un proyector es “nada en absoluto”². Montar una banda de película es hacer un objeto que desaparece al final del proceso. El resultado es la “obra fantasma” que interpreta el proyector. Tanto la pantalla negra como la pantalla blanca equivalen pues al afuera de todas las cosas.

Pero por supuesto *Fuerza mayor* no es una obra experimental, su salto al vacío del blanco tiene una coartada narrativa, como tantas otras películas. En este sentido, la referencia fundamental es Theo Angelopoulos y especialmente en el caso de *La mirada de Ulises* (1995), donde una Sarajevo destrozada por la guerra se convierte en un cegador fundido en blanco a causa de la niebla, el horror de la guerra resumido en un plano fijo de algo más de dos minutos. En esta película asistimos, como en *The Flicker*, a la lucha entre la luz y las tinieblas: la esencia del cine. Otra vez, la ausencia de la imagen nos obliga a construirla mentalmente y nos alerta sobre el vacío de memoria que invade Europa. Cuanto más densa es la sombra que nos rodea, más real es la presencia de la luz. Los castigados habitantes de Sarajevo aprovechan la niebla para recuperar la poesía, transforman las ruinas en un espacio para la cultura.

Dentro del blanco no hay día y no hay noche. Sin un día y una noche, no existe el largo viaje del primero hacia la segunda. Y sin viaje, no hay historia. El blanco del desenlace de *Fuerza mayor*, en definitiva, no busca tanto crear suspense (¿se perderá algún miembro de la familia?) como borrar toda narratividad plausible e implicar al espectador en una metáfora universal sobre cualquier crisis de pareja y ¿por qué no? sobre el propio cine.



¹ No está de más reseñar que el gran Manoel de Oliveira definió *Branca de Neve* como “una película sobre las imágenes de las palabras”, entendiéndolo además que, al ser representadas en la mente de cada individuo, las palabras matan a la imagen.

² FRAMPTON, Hollis. *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*, MACBA, 2007.