Revista Laboratorio N°31
ISSN 0718-7467
Diciembre 2024

(Ruinas)
El tiempo entre paréntesis en *The End Of Time* (2012) de Peter Mettler
(Ruins)
Time in Parentheses in The End Of Time *(2012) by Peter Mettler*

Natalia A. Accossano Pérez
Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad - Universidad Nacional de Río Negro
Argentina
naccossano@unrn.edu.ar

RESUMEN

Dylan Trigg (2006) piensa las ruinas como lugares donde los límites se desdibujan. Las ruinas modernas se vuelven ominosas porque en ellas los objetos y las estructuras familiares son como fósiles de una vida de la que ya no forman parte, pero que de alguna forma las posee y, de este modo, despiertan una experiencia temporal fragmentada: donde vibra la memoria en el momento en que comienza a desintegrarse. Esta experiencia distorsionada del tiempo es el tema y la forma constitutiva del film ensayo *The End of Time* (2012) de Peter Mettler. En el cual el realizador se pregunta y les pregunta a diferentes personas sobre la naturaleza del tiempo. "El tiempo es un lugar" se dice al inicio del film y, efectivamente, los paisajes ganan una presencia tan poderosa que parecieran desplazar a las percepciones humanas, como la vegetación avanza sobre las ruinas. En este ensayo proponemos pensar *The End of Time* como una reflexión audiovisual sobre la contienda entre el tiempo del hombre y el de los procesos naturales; reflexión en la que las percepciones humanas, enmarcadas entre paisajes, parecieran no ser más que un paréntesis (Aragon, 1998 [1971]) en la inmensidad indiferente de la Naturaleza.

Palabras clave: *Paréntesis; ruinas; paisaje; cine ensayo.*

ABSTRACT

Dylan Trigg (2006) thinks about ruins as places where the boundaries are blurred. Modern ruins become uncanny because the familiar objects and structures that dwell in it become fossils of a

past life in which they no longer take place but that in some way haunts them, and thus they awaken a fragmented temporal experience: the one of the shaking of memory at the beginning of its dissolution. This kind of distorted time experience is the subject and the constitutive form of the essay-film The End of Time by Peter Mettler. In this film, the director asks himself and different people about the nature of time. "Time is a place", is said at the beginning of the film, and truly, the landscapes become such powerful presences that almost displace human perceptions, such as the vegetation which takes the ruin. In this essay, we propose to think of The End of Time as an audiovisual reflection about the dispute between the human time and the one of natural processes; a reflection in which human perceptions of time, framed by landscapes, seem to be no more than a parenthesis (Aragon, 1998 [1971]) in the immense indifference of Nature.

Keywords: *parentheses; ruins; landscape; essay-film.*

En una entrevista sobre el film al que dedicaremos este escrito, el realizador canadiense Peter Mettler cuenta cómo su primera formación fue en música y desde allí se aproximó al cine: "I played piano when I was a kid", dice, "playing the piano somehow led me to making films and my films are like music"[1]. En esta pequeña anécdota, nos parece encontrar una posible clave de lectura para su film *The End of Time* (2012); un ensayo documental en el que el realizador se pregunta y pregunta a muy diferentes personas, simplemente ¿Qué es el tiempo?

El motivo de esta película, paradigmáticamente ensayística, es seguir libremente el recorrido propuesto por esta reflexión filosófica, acerca de la elusiva materia constitutiva tanto del cine como de la música; pero, de modo sumamente sugerente, la forma que toma el montaje final es la de una especie de relato de viaje, en el que Mettler —una voz meditativa detrás del ojo de su cámara— visita a distintas personas, en muy distintos lugares. El hecho de que cada testimonio, sumamente subjetivo —incluso los debidos a los científicos más especializados—, se nos presente inmerso en el paisaje y que las transiciones entre un segmento y otro se manifiesten a través de fenómenos naturales que "viajan" —nubes, tormentas, nieve que cae, chispas que vuelan—, nos sugiere el modo sumamente particular en que Mettler concibe su propia búsqueda de un conocimiento que

[1] "Tocaba el piano cuando era niño. Tocar el piano de algún modo me llevó a hacer películas y mis películas son como música". Las traducciones son propias, a menos que se indique lo contrario. La entrevista completa se encuentra disponible online: https://www.youtube.com/watch?v=h0kJijClMRA&list=PLrKr39lmGUOPZnVruQmZnP_M3JeoGEgac

siempre se presenta fragmentado y profundamente subjetivo: un "tejido sin costuras" donde se entrelazan la naturaleza y la cultura.

Así, en este escrito, nos gustaría abordar el film a partir de dos categorías que encontramos sumamente afines entre sí y con la obra de Mettler: la de "paréntesis", tal como es definida por Louis Aragon en su novela sobre Matisse (1998 [1971]), y las ruinas, haciendo especial hincapié en el ensayo paradigmático escrito por Georg Simmel en 1911. Ambas categorías sugieren una ruptura con el contexto en el que se insertan, tanto espacial como temporalmente; así como también la apertura de un orden de naturaleza diferente, poético diría Aragon. En nuestra lectura, el film de Mettler manifiesta una intención similar: su reflexión sobre el tiempo abre un paréntesis que, como las ruinas simmelianas, busca establecer un equilibrio precario entre las historias, las percepciones y las búsquedas humanas y la potencia indiferente de la naturaleza.

Así, en su novela mencionada, Aragon dedica un capítulo a reflexionar sobre los paréntesis y sobre cómo la escritura puede abrir uno en la realidad circundante. Apenas comenzar este apartado, explica:

> les pages nouvelles prenaient de plus en plus le caractère d'écrits de circonstances. Le lien entre elles s'affaiblissait. J'avais cessé de croire à cette architecture de hasard, et je demeurais devant mes manuscrits comme celui qui a rêvé de bâtir toute une ville, ouvert ici, çà et là, des chantiers, creusé des caves, déjà parsemé des colonnes, des départs d'escalier... et puis que s'est-il passé? On n'entend plus chanter lé travail, le bruit de la pierre sciée, l'herbe pousse entre les édifices d'un Pompéi qui n'a pas eu besoin de volcan pour n'être plus que ce plan dessiné de maisons jamais construites… Ô piscines où stagne la pluie, marches vers rien, le ciel effaçant les toits.[2] (Aragon 593-594)

Es decir, antes siquiera de intentar una definición, Aragon describe el proceso de escritura de su novela, la misma a la que más adelante pensará como un paréntesis que cobra "*un sens distinct et séparé* de celui du monde où nous vivons"[3] [énfasis en el original] (599), como una ruina. Una ciudad

[2] "Las nuevas páginas asumieron más y más el carácter de una escritura ocasional. La ilación entre ellas se fue aflojando. Dejé de creer en esta arquitectura aleatoria y me senté frente al manuscrito como quien una vez soñó con construir una ciudad completa, prepara el terreno aquí y allá, excava sótanos, distribuye columnas y comienza escaleras… ¿Y después qué pasa? El sonido de las sierras sobre las piedras y las canciones de los trabajadores cesan, la hierba crece entre los edificios de una Pompeya que no necesitó de ningún volcán para convertirse en el mero boceto de casas sin construir… Piscinas donde se estanca la lluvia, escalones que no llevan a ninguna parte, techos que se abren al cielo". Las traducciones a citas bibliográficas también son propias, a menos que se indique lo contrario.

[3] "un sentido distinto y separado del mundo en el que vivimos".

abandonada a la inclemencia de la naturaleza, que –si consideramos la bella imagen final del fragmento– completa a su modo la obra inconclusa.

En este sentido, la imagen poética de Aragon nos recuerda al ineludible ensayo de Simmel "Las ruinas" (2014 [1911]), en el cual se identifica el efecto estético que éstas producen con una suerte de estado de equilibrio precario, de tensión en reposo, entre las fuerzas que se conjugan en ellas: la voluntad creativa del espíritu humano y la fuerza destructora de la naturaleza. Simmel explica que estas dos fuerzas se disputan todos los ámbitos de la existencia, inclusive la propia subjetividad de los individuos, como una voluntad hacia la elevación y una fuerza gravitatoria que lleva a la caída.

En lo que respecta a la arquitectura, al ser la forma del arte donde la propia materialidad que la constituye cobra un valor fundamental –materialidad que es en sí misma naturaleza–, cuando es abandonada por la voluntad humana y pierde por eso su forma, esto no repercute en detrimento de su valor estético; ya que, en la fragmentariedad que es propia de la ruina, las estructuras colapsadas ganan la totalidad de haber recobrado un equilibrio con las fuerzas naturales de las que provenían originalmente. Simmel sostiene que las ruinas, al ser invadidas por la vegetación y sucumbir a la erosión del agua y del viento, se reincorporan a los procesos naturales que dieron forma a acantilados y montañas: "el encanto de la ruina radica en que la obra del hombre se nos aparece como un producto de la naturaleza" (43).

Nos interesa recuperar este texto –paradigmático en cuanto a documento de su época– porque presenta con abrumadora claridad la dualidad entre naturaleza y cultura, al punto de que son entendidas como dos potencias en disputa constante; pero que, sin embargo, se conjugan en las ruinas para lograr un equilibrio. Las ruinas tomadas por el paisaje se constituyen entonces como lugares donde los límites se desdibujan: los que separaban a la naturaleza de la cultura, por un lado, pero también los temporales. Después de todo, cuando los objetos y las estructuras creadas por los hombres se abandonan a las fuerzas de la naturaleza, la experiencia de quien las transita se fragmenta como las propias ruinas; dividida entre la presencia de un pasado que se materializa –aunque deteriorado e incompleto– y la evocación de un futuro que se cierne como una profecía.

Es por esta razón que Julia Hell y Andreas Schönle, en la introducción al libro *Ruins of Modernity* (2010), entienden que las ruinas son el lugar privilegiado de autorreflexión de la Modernidad; en cuanto a que representan un punto de quiebre con el pasado, pero también una continuidad con el mismo, coexistiendo ambas percepciones en una tensión dialéctica:

> These traces –architectural remnants which had long lost their functionality and meaning– (…) reveal an ambivalent sense of time, at once the awareness of an insuperable break from

> the past that constitutes the modern age and the sense that some valuable trace has endured and needs to be cherished. The dialectic of this temporal self-consciousness is troubling: do we need the trace to highlight the significance of the historical rupture, or do we require the rupture to confer value on the trace? It seems both are necessary.[4] (Hell y Schönle 5)

Esta percepción temporal fragmentaria y tensionada –en equilibrio precario, diría Simmel– es el tema y la forma que cobra *The End of Time*. Nos interesaba recuperar las reflexiones de "Las ruinas" al respecto, porque nos habilitan una lectura simbólica del extraño material de archivo que le da inicio a esta película; donde se recupera el registro audiovisual del ascenso hasta los 102.800 pies de altitud, que el piloto estadounidense Joe Kittinger realizó en 1960. En estas imágenes, se nos aparece el globo de helio elevándose en el cielo como una aguja de plata, para luego contemplar cómo la silueta apenas humana del piloto se precipita en caída libre hacia un mar de nubes. Así se nos presentan las fuerzas opuestas de Simmel: la voluntad humana de elevación y la gravedad natural que nos lleva de vuelta a la tierra.

Imagen 1: *The End of Time* (2012), min. 00:02:07

En este primer momento, sin embargo, no sabemos nada más al respecto de Kittinger y su caída del cielo. Esto se debe a que el montaje no continúa con la historia del piloto, sino que se pierde en la marea de nubes blancas, que nos lleva a los Alpes suizos, en la actualidad. Muy por debajo de las altas cumbres, en una caverna muy diferente de la platónica, nos encontramos con un acelerador

[4] "Estos rastros —restos arquitectónicos que hace tiempo perdieron su funcionalidad y sentido—(…) revelan una percepción del tiempo ambivalente, la certidumbre de una grieta insalvable con el pasado que constituye la era moderna y, a la vez, el presentimiento de que un valioso rastro ha perdurado y es necesario atesorarlo. La dialéctica de esta auto-consciencia temporal es problemática: ¿Necesitamos del rastro para resaltar la importancia de la ruptura histórica? ¿O requerimos de la ruptura para conferir valor al rastro? Parecería que ambos son necesarios".

de partículas donde todo un hormiguero de físicos e ingenieros intenta recrear la colisión del *Big Bang*. La cámara sigue a estos científicos a lo largo de pasillos laberínticos, mientras que en el audio los escuchamos reflexionar acerca del tiempo. Las respuestas que dan, sin embargo, distan bastante de ser propiamente académicas y las escuchamos desfasadamente y superpuestas unas a otras; lo que genera un efecto distorsionado que atenta contra la autoridad que ostentarían estos profesionales en un documental tradicional. En contradicción con el discurso unívoco a cargo de una voz en *off* singular y descarnada —muchas veces denominada "la voz de Dios" —, propio de esta forma del documental, las voces subjetivas, dubitativas y con rostro humano que Mettler le da al discurso científico nos transmiten un nuevo mensaje: todo conocimiento es fragmentario, hasta el de la ciencia más dura, y se encuentra atravesado por los intereses, los miedos y los deseos más humanos. En todo caso, lo que nos cuentan estas personas son reflexiones más bien filosóficas: "On the deeper level, when you go deep below the surface… I think that each one of us has actually a very different way of looking at things, and I would have to have [sic] be somebody else inside of me to understand really, to quantify this, to see how strange actually is"[5] (min 00:08:41); "It's exploring for the sake of knowing"[6] (min 00:09:33). Todas frases que podrían hablar también, autorreflexivamente, de la propia película de Mettler.

"So we start all over again"[7] (min 00:15:33) dice uno de los físicos, sin que sepamos si se refiere a que va a repetir algo que fue descartado en el montaje, a su intento de recrear el *Big Bang* o si simplemente habla de cierta esencia circular del tiempo. En todo caso, continúa: "Time is a part of space. We can not differentiate or take away time from space"[8] (min 00:16:24). Quizás esta sea la razón por la que la película aparece organizada como un viaje, en cual, como mencionamos, las transiciones entre los testimonios se dan a partir de fenómenos naturales que conectan paisajes. Y así, siguiendo una tormenta hasta una isla en Hawai, la voz de Mettler reflexiona:

> If time is a part of space, then maybe it's not when you are, but where you are. In 1905, when Einstein was 26 years old, he showed that space, and time, and matter are a fundamental unity. That time is not absolute, it is relative. Time depends on your movement in space.

[5] "En un nivel más profundo, cuando te sumergís muy por debajo de la superficie… Pienso que cada uno de nosotros, en realidad, tiene una manera muy diferente de ver las cosas y tendría que tener a alguien más dentro de mí para entenderlo realmente, para cuantificarlo, para ver cuán extraño es en realidad". Todas las traducciones de los diálogos de la película son propias.
[6] "Es explorar por el mero placer de conocer".
[7] "Entonces, empecemos todo de nuevo".
[8] "El tiempo es una parte del espacio. No podemos diferenciar o separar el tiempo del espacio".

> You, just a few feet away, see a different rainbow than I do. Water refracting light relative to where we stand. We all see our own unique rainbows. We feel our own time[9]. (min 00:28:26)

Estas palabras sirven de introducción al *footage* filmado en una isla casi completamente abandonada, debido a la constante actividad volcánica que arrasa lentamente la selva. A las imágenes de carcasas de automóviles oxidándose en medio de la vegetación, sigue la entrevista al último habitante del lugar, cuya casa fue perdonada momentáneamente por el avance de la lava. Con una calma que no se corresponde con la inminencia de la catástrofe, este hombre cuenta que le agrada el lugar privilegiado que ocupa, habiéndosele permitido presenciar la destrucción circundante. Cuando Mettler le pregunta si se siente "fuera del tiempo", él responde que sí, que el tiempo transcurre de manera extraña para quien se encuentra por fuera de la sociedad: "Is kind of time is place out here. Time can be very strange; how passes. The days seem to drag sometimes, and the years fly by. I've been right here for over 30 years; where did the time go? I don't know"[10] (min 00:40:41). Las impresionantes imágenes del lento resbalar de la lava hacia el mar, mientras arrasa a su paso con la vegetación, se condicen con la paciente resignación del ermitaño. Sin embargo, este fragmento también revela cómo, sobre las extrañas formaciones de la lava solidificada, suaves helechos extienden sus tímidas ramas.

Imagen 2: *The End of Time* (2012), min. 00:44:20

[9] "Si el tiempo es parte del espacio, entonces, tal vez la pregunta no sea cuándo sino dónde estamos. En 1905, cuando tenía veintiséis años, Einstein demostró que el tiempo, el espacio y la materia son una unidad fundamental. El tiempo no es absoluto, es relativo. El tiempo depende de tu desplazamiento en el espacio. Vos, parado a sólo unos pies de distancia, ves un arcoíris distinto del mío. Agua refractando luz, relativa a donde nos paramos. Cada uno de nosotros ve su propio, único, arcoíris. Siente su propio tiempo".

[10] "Es como si el tiempo estuviera fuera de lugar acá. El tiempo puede ser muy extraño; el modo en que pasa. A veces parece que los días se arrastraran y los años pasan volando. Estoy acá desde hace como treinta años ¿A dónde se fue el tiempo? Yo no lo sé".

En este fragmento, nos parece nuevamente encontrar una imagen poética en la que se evocan las ideas de Simmel sobre las ruinas: esa melancolía al presenciar la caída de las estructuras y las máquinas en el verde abrazo de la selva; pero también la vegetación es arrasada por la lava. La naturaleza misma cumple sus ciclos de generación, destrucción y nuevo reverdecer:

> el que la violencia ejercida por la naturaleza sobre una obra de la voluntad humana pueda ser objeto de disfrute estético se debe a que en dicha obra, por mucho que la conformara el espíritu, la naturaleza nunca perdió sus derechos. (…) De ahí que las ruinas suelan suscitar un sentimiento trágico –que no de tristeza–, pues la destrucción que reflejan no es algo absurdo llegado de fuera sino la manifestación de una tendencia inscrita en lo más profundo del ser de lo destruido. (Simmel 45)

Esta misma idea reaparece en el libro *In Ruins* (2002) del historiador del arte Christopher Woodward, muy especialmente en el capítulo que dedica al poeta Percy B. Shelley y las Termas de Caracalla; donde insiste en que el encanto de las ruinas reside justamente en el avance de la vegetación sobre las estructuras abandonadas. "The ruins had become a work of Nature, not man"[11] (67), escribe Woodward, como un eco al ensayo de Simmel. Y continúa:

> It was in the ruins of ancient Rome that Shelley found hope for the future –more specifically, in the flowers and trees which blossomed in the Bath of Caracalla. (…) But the structure erected by the cruelest of emperors was crumbling, as the roots of figs and myrtles and laurel loosened the masonry. Their exuberant and wild fecundity promised the inevitable victory of Nature –a Nature which was fertile, democratic and free.[12] (Woodward 66)

En este punto, Woodward refiere a la lectura política que Shelley hiciera de las ruinas romanas, en las que supo ver la imagen profética de la caída de todos los imperios. Sin embargo, con esta última evocación a una naturaleza que es fértil, pero también democrática y libre, este autor nos recuerda algunas de las ideas que Bruno Latour despliega en su ensayo *Nous n'avons jamais été modernes* (1991):

[11] "Las ruinas se volvieron obra de la Naturaleza, no del hombre".
[12] "Fue en las ruinas de la Antigua Roma donde Shelley encontró esperanza para el futuro —más específicamente, en las plantas y árboles que florecían en las Termas de Caracalla. Sus imponentes muros representaban el poder de la tiranía (…) Pero las estructuras erigidas por el más cruel de los emperadores se derrumban, mientras las raíces de higueras, arrayanes y laureles socavan la mampostería. Su exuberante y salvaje fecundidad prometía la victoria de la Naturaleza —una Naturaleza que era fértil, democrática y libre".

> Le trou de l'ozone au-dessus de nos têtes, la loi morale dans notre cœur, le texte autonome peuvent, séparément, intéresser nos critiques. Mais qu'une fine navette ait attaché le ciel, l'industrie, les textes, les âmes et la loi morale, voilà qui demeure insu, indu, inouï[13]. (Latour 13)

En este fragmento, Latour presenta la que será la hipótesis central de su trabajo: los fenómenos que las ciencias de la naturaleza, las sociales y las críticas del discurso intentan estudiar por separado, en realidad se encuentran profundamente entrelazados en redes que atraviesan una y otra vez los límites entre las disciplinas, y es por esto que se vuelven inabarcables en su complejidad. La respuesta que el filósofo despliega en su reflexión es la de abordar estos fenómenos al modo en que los antropólogos analizan las culturas no-occidentales: de forma integral, como un "tejido sin costuras". Sin embargo "nul anthropologue ne nous étudie de cette façon, et il est justement impossible de faire sur nos natures-cultures ce qu'il est possible de faire ailleurs, chez les autres. Pourquoi? Parce que nous sommes modernes"[14] (16). De aquí proviene el título de su trabajo: la perspectiva propuesta radica en pensar nuestras sociedades como si nunca hubieran sido modernas. Es decir, como si nunca se hubiera operado la división irreconciliable entre los distintos campos del conocimiento, entre el cuerpo y el espíritu, entre la naturaleza y la cultura.

Estas reflexiones, que entienden los fenómenos y conflictos de nuestro tiempo como parte de "le tissu sans couture des natures-cultures"[15] (15) son recuperadas por Donna Haraway en su concepto de "natureculture", tal como aparece en *The Companion Species Manifesto* (2003):

> Dogs are about the inescapable, contradictory story of relationships –co-constitutive relationships in which none of the partners pre-exist the relating, and the relating is never done once and for all. Historical specificity and contingent mutability rule all the way down, into nature and culture, into naturecultures.[16] (12)

[13] "El agujero de la capa de ozono sobre nuestras cabezas, la ley moral en nuestro corazón, el texto autónomo, por separado, pueden atraer a nuestros críticos. Pero que una delicada lanzadera haya unido el cielo, la industria, los textos, las almas y la ley moral, eso es lo que sigue siendo ignorado, indebido, inaudito". Traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, 21.

[14] "Ningún antropólogo nos estudia de tal modo, y justamente es imposible hacer sobre nuestras naturalezas-culturas lo que es posible en otras partes, entre otros. ¿Por qué? Porque nosotros somos modernos". Traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, 23.

[15] "El tejido sin costura de las naturalezas-culturas". Traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, 23.

[16] "Los perros tratan sobre la ineludible, contradictoria historia de relaciones --relaciones co-constitutivas en las que ninguna de las partes pre-existe a la relación y esta relación nunca se termina de una vez por todas. La especificidad

De aquí en adelante, la idea de "naturoculturas" fue abordada por diversos trabajos que analizan de forma transversal el discurso científico, tratando de visibilizar cómo los modos de producir conocimiento, incluso sobre la más abstracta interpretación de la naturaleza, se encuentran atravesados por cuestiones culturales.[17] Lo que nos recuerda el modo tan particular en el que Mettler retrata a los científicos e ingenieros en su intento de recrear el *Big Bang*: su discurso es vacilante, inconcluso, y se aparece superpuesto con sueños, miedos y preocupaciones muy humanos, profundamente atravesados por parámetros histórico-culturales.

A su vez, como mencionamos, en este film los testimonios de personas muy diferentes, que ocupan distintos lugares en el mundo y en sus sociedades –de los científicos al ermitaño–, se fusionan a partir de secuencias que siguen fenómenos naturales, que conectan paisajes. Entonces, la propia forma que cobra el film a partir de su montaje podría pensarse como un documento de "naturocultura", en lo términos de Marc Kosciejew (2020):

> Nature and culture have often been considered separate phenomena. This perceived duality dissociates humans from the more-than-human world in which they are inherently embedded and enmeshed. The natureculture concept, however, recognizes that nature and culture are mutually constitutive. The intertwining of humans and nonhumans is so intimate, so interactive, and indeed so existential that the binary of nature and culture is impossible to sustain.[18] (Kosciejew 3)

Así, es la luna, resplandeciente sobre el mar, la que nos lleva de la isla volcánica arrasada por la lava a una luminosa ciudad de torres de cristal; que finalmente vemos a lo lejos, enmarcada en la ventana

histórica y la mutabilidad contingente rigen todo el resto del camino, dentro de la naturaleza y de la cultura, dentro de las naturoculturas".

[17] Al respecto, Joanna Latimer y Mara Miele (2013) sostienen: "As others have shown, 'nature–culture' is not performed as a binary but as a key dualism that is implicated in all the other key divisions underpinning flows of power, including the asymmetrical relation between the human and the non-human (Callon, 1986). Thus the nature–culture/non-human–human dichotomy or dualism does not just make us epistemologically impoverished, blinding us to knowledge and understanding, it is the foundation from which processes of exclusion flow, and upon which the 'attitude' (Foucault, 1984) to the 'non-human' is founded –an attitude that figures the non-human, (...) as resource, and as available to mastery (Heidegger, 1996) in ways that legitimate its exploitation" (19).

[18] "Naturaleza y cultura a menudo fueron consideradas fenómenos separados. Esta percepción dual disocia a los humanos del mundo más-que-humano en cual están inherentemente embebidos y enredados. El concepto de naturocultura, sin embargo, reconoce que la naturaleza y la cultura están mutuamente constituídas. El entrelazamiento entre humanos y no-humanos es tan íntimo, tan interactivo y, de hecho, tan existencial que la decisión binaria entre naturaleza y cultura es imposible de sostener".

de un taller abandonado en las afueras de Detroit. De la ciudad resplandeciente a la ruina en una sola secuencia, como un viaje en el tiempo, pero ¿hacia el pasado o hacia el futuro?

Imagen 3: *The End of Time* (2012), min. 00:53:08

Entonces, la cámara de Mettler pasea por diversos edificios venidos abajo: como una escuela con el piso sembrado de libros, en cuyas portadas se lee con claridad "Más gente y progreso". Finalmente, se detiene en el actual estacionamiento que antes fuera un lujoso cine, pero que originalmente albergó la fábrica donde Henry Ford creó el Modelo T. "Ford perfected the assembly line here" dice la voz de Mettler, "He paid a high hourly wage, enough for the workers to buy the car they were building, and time became money. We still design technologies with the hope that in the future they will save us time. But they don't save time, they spend it"[19] (min 00:58:40). Con estas palabras, Mettler nos recuerda a Walter Benjamin, para quien el avance de la tecnología no implicaba necesariamente una mejora en las condiciones de vida de las personas: "Allí donde el mito imagina las máquinas como un poder que conduce la historia hacia adelante, [existe la] evidencia material de que la historia no se ha movido. En realidad, la historia está tan quieta, que junta polvo" (112) sintetiza Susan Buck-Morss el pensamiento de Benjamin. Esta frase nos parece especialmente relevante porque, en este film, materialmente vemos cómo se acumula el polvo sobre las estructuras abandonadas y en esa tierra crece la hierba: ¿qué fue de esa floreciente ciudad industrial? ¿Qué nos dicen estos paisajes sobre este pasado que soñó con un futuro en el que la tecnología nos permitiría ganar tiempo, al menos el de transportarnos de un lugar a otro? Ahora, devenidas ruinas tomadas por la naturaleza, las frenéticas líneas de montaje se encuentran detenidas

[19] "Acá, Ford perfeccionó la línea de ensamblaje. Les pagó a los trabajadores la hora lo suficiente como para que pudieran comprar el auto que construían, y el tiempo se volvió dinero. Nosotros todavía diseñamos tecnología con la esperanza de que en el futuro nos ahorren tiempo. Pero no ganan tiempo, lo gastan".

en una "quietud seductora" ("seductive stillness"), que es como Woodward denomina a esa percepción temporal alterada que nos despiertan las ruinas: "in ruins movement is halted, and Time suspended"[20] (36-37). La paz de la vuelta al origen, diría Simmel. Sin embargo, en el film, la máquina que nos lleva de un lugar a otro, en un período de tiempo muy breve –ni siquiera dos horas–, es la cámara de Mettler.

Al intentar definir el efecto estético de las ruinas, Dylan Trigg, en su libro *The Aesthetics of Decay* (2006), las describe como lugares ominosos (*uncanny*) y embrujados (*haunted*): umbrales entre la existencia útil de antaño y la inminente desintegración. Como ya mencionamos varias veces, las ruinas son lugares donde los límites pierden nitidez, se difuminan. Las ruinas contemporáneas, como los suburbios de Detroit que visita Mettler, se volverían ominosas porque en ellas los objetos y las estructuras que solían ser familiares devinieron fósiles de un pasado próximo que de alguna forma los posee, como un espíritu. Para Trigg, la presencia de estos objetos familiares en el paisaje desfamiliarizado de la ruina, o de la propia ruina en los márgenes de la ciudad, operan una disrupción: el agrietamiento del contexto en el que se insertan. De este modo, la ruina y los fantasmales habitantes de su semi-salvaje existencia se vuelven depositarios de una experiencia temporal fragmentada: donde vibra la memoria en el momento en que, anclada a un lugar que se destruye, 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 homogeneous dimension of the city-site is challenged by the unfinished and fragmented temporality of the ruin. (…) 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.[21] (Trigg 131)

[20] "En las ruinas, el movimiento está detenido y el tiempo suspendido".

[21] "Desplazado de lo familiar y el orden, en las ruinas encontramos un lugar de desolación, marcado por la ambigüedad y la indeterminación. El segundo aspecto de la disrupción espacial afirma esta ambigüedad al empujar el lugar a su umbral temporal. Considerando este umbral, la dimensión temporalmente homogénea de la ciudad es desafiada por la temporalidad inconclusa y fragmentaria de la ruina. Inconclusa, la ruina pasa a ser experimentada no como si estuviera emplazada en el tiempo, sino embrujada, poseída. (...) La ruina no es la misma que en su forma (activa) anterior. Ahora, se manifiesta como un lugar alterado, que retiene una sombra de su existencia anterior, pero que simultáneamente desestabiliza de modo radical esa misma presencia. En las regiones de lo embrujado, nos encontramos con una temporalidad ominosa".

De forma elocuente, Trigg considera esta experiencia de temporalidad "ominosa" como un efecto estético al que denomina "lo sublime post-industrial": se trata del placer negativo que implica el reconocimiento del pasado fragmentado en los restos presentes. Sin embargo, el autor establece una diferencia entre esta manifestación contemporánea de lo sublime y la ineludible definición de Immanuel Kant [1790], para quien lo sublime está indisolublemente ligado a la experiencia que nos lleva a vislumbrar ideas de la razón. Así, sostiene Trigg, lo sublime kantiano implica la imposición de una forma racional sobre lo informe; mientras que en el caso de lo sublime post-industrial ocurriría lo contrario: la forma racional y operativa de estas estructuras ha sucumbido a la destrucción, tal como argumentó Simmel tanto tiempo atrás. Sin embargo, sostiene Trigg, en las ruinas contemporáneas ocurre algo diferente, imposible para las clásicas, y es el papel que juega la memoria fragmentaria que perdura en esos lugares abandonados. Esto último genera la disrupción temporal que, creemos, es lo que les da a estos paisajes intervenidos un lugar privilegiado en las reflexiones de Mettler acerca de la naturaleza del tiempo:

> An explicitly uncanny border, located in the discrepancy between place and time, instills the creation of a new place from the ruins of the old one. In the return, we do not witness the death of place, now present as a dead zone of motionlessness. Instead, the old place morphs, often uneasily, into what it has since become. A rebirth has taken place, only now our memories are no longer part of that place. Now, we are looking as outsiders onto the scattered remnants of a once familiar place annihilated by time.[22] (Trigg 123)

Sin embargo, el film de Mettler no se detiene en esta melancolía desalentadora, paralizante; por el contrario, pareciera encontrar en el avance de la naturaleza una nueva forma, quizás no racional, pero indudablemente significante. En este sentido, haciéndose eco de las ideas de Simmel y Woodward, pero también de la bella imagen de Aragon –citada al inicio de este trabajo–, el film presenta este abandono a las fuerzas intrínsecas de la naturaleza como una pausa, una ruptura, en el devenir temporal. Esta es también la percepción de los habitantes de las ruinas urbanas de Detroit, que reclamaron estos lugares abandonados para sembrar huertas y jardines. Cuando el realizador les pregunta, estas personas hablan de su forma de entender el tiempo como cíclico, de

[22] "Un límite explícitamente ominoso, emplazado en la disparidad entre lugar y tiempo, infunde el resurgir de un nuevo lugar desde las ruinas del anterior. En este retorno, no presenciamos la muerte del lugar, ahora presente como la zona muerta de lo inerte. En cambio, el viejo lugar se metamorfosea, dificultosamente, en lo que desde entonces deviene. Ocurrió un renacer, sólo que ahora nuestras memorias ya no son parte de ese lugar. Ahora, miramos como forasteros los diseminados despojos de un lugar que una vez conocimos, aniquilado por el tiempo".

su intención de detener el frenético devenir de la ciudad allá afuera, tras los muros de su jardín. En la historia del paisaje, la naturaleza ajardinada es el reverso opuesto de la potencia sublime de naturaleza salvaje, desatada: pero, aun así, pareciera decirnos Mettler, el tierno helecho crece tras la erupción del volcán.

Como Shelley antes que él, podríamos pensar que el realizador nos invita a encontrar cierto alivio, cierta esperanza, en una pequeña planta. Sin embargo, el montaje de *The End of Time* no es lineal: muchos minutos e incontables kilómetros separan al helecho de las ruinas de Detroit y a éstas del final del film. Las reflexiones y los paisajes se siguen sucediendo, como ciclos. Y es que en esta película no hay una única respuesta a los interrogantes planteados, sólo fragmentarias perspectivas subjetivas: cada uno ve su propio arcoíris.

Al comenzar este escrito, nos propusimos pensar el film a partir de la definición de "paréntesis" de Aragon; quien los piensa como una pausa en la que la narración de la historia se detiene. Con lo cual, lo que queda entre paréntesis cobra un sentido diferente al del discurrir en el que se inserta: como las ruinas, que abren un hueco en el espacio circundante, donde impera su propia temporalidad enajenada, detenida. Aragon explica que si quitamos de la novela todos estos fragmentos innecesarios para el avance de la trama, ésta desbarrancaría, pesada como una roca, porque "la parenthèse en est ce que l'on appelle aussi bien la poésie. Le merveilleux inutile"[23] (598). Entonces, en un inicio, pensamos que los paréntesis de esta película eran las secuencias de paisajes que aparecen a intervalos regulares, trazando las transiciones entre los distintos segmentos ordenados geográficamente. Después de todo, por lo menos desde la *Ilíada* de Homero, las descripciones de la naturaleza se constituyen como una pausa en la narración que da lugar a lo lírico. El problema es que este film no tiene una trama que pueda interrumpirse: su forma se asemeja más al modo en que la música cuenta una historia y, en este sentido, son justamente las imágenes de la naturaleza las que marcan el ritmo: las transiciones entre chispas y nieve cayendo, humo y nubes, lava y agua, que parecieran moverse con la misma melodía. De este modo, la obra de Mettler se presenta al modo de las ruinas simmelianas: estableciendo un precario equilibrio, una tensión detenida, entre las personas –con sus rostros, sus relatos, sus reflexiones y principalmente su voluntad de conocer y crear– y las fuerzas terribles y también sutiles de la Naturaleza.

¿Puede decirse, entonces, que haya algo como paréntesis en este film? Si pensamos junto con Aragon –y con todos los autores cuyas reflexiones recuperamos en este trabajo– que los paréntesis, como las ruinas, implican una interrupción, una pausa –un cambio de ritmo– y una percepción

[23] "Los paréntesis son esto que también llamamos poesía. La maravilla innecesaria".

temporal enajenada, entonces dos segmentos, uno al inicio y otro al final del film, se aparecen como susceptibles de ser pensados de este modo. Ambos son muy extraños, autorreflexivos. El primero nos muestra la génesis de la propia película: una secuencia profundamente metaficcional en la que vemos, en una puesta en abismo, distintos fragmentos del *footage* en los monitores donde se lleva a cabo el montaje, y que culmina con la sombra del propio Mettler, proyectada sobre un paisaje que se ve por la ventana.

El segundo segmento "entre paréntesis" es el *nostos* del realizador: la vuelta a su hogar. Primero lo vemos limpiar el lente de la cámara: un gesto que marca un final y nos recuerda que esto no es más que una representación, una perspectiva subjetiva documentada en fílmico. Entonces, nos encontramos con la madre de Mettler, sentada en su cocina, y escuchamos la voz del realizador tras la cámara, cuando le pregunta "What is time?". La anciana hace una pausa y reflexiona: "The time is to enjoy everything you possibly can do. Is that the right answer?", "I don't think there is a right answer"[24] (min 1:43:10) responde Mettler.

The End of Time comienza con las imágenes de archivo que muestran a Joe Kittinger cayendo del cielo. Hacia el final del film, Mettler explica que, al no tener puntos de referencia, el piloto describió la sensación de caer a la velocidad del sonido como si el tiempo se hubiera detenido. Eso es lo que buscan, a su modo, las distintas personas que conocemos a lo largo del film y cuyas múltiples perspectivas se resignifican a partir del pequeño paréntesis: el intercambio de palabras entre Mettler y su madre. Experimentar el tiempo de un modo más significativo, darle un sentido, hacer una pausa en la narración. Y de eso se trata esta película, después de todo, de hacer un paréntesis que imponga su propia temporalidad fragmentada, como una ruina que:

> no deja de ser un accidente absurdo, un sinsentido; pero un nuevo sentido envuelve ese accidente y lo engloba junto con la obra del espíritu en una nueva unidad que ya no se basa en la finalidad que quiso darle el hombre, sino en las profundidades donde ésta y la labor subterránea de las fuerzas inconscientes de la naturaleza brotan de una raíz común. (Simmel 42)

En palabras de Aragon: "L'interlude. La parenthèse. Distincte et séparée. Qui parle d'autre chose"[25] (604).

[24] "¿Qué es el tiempo?" "El tiempo es disfrutar lo más posible todo lo que puedas hacer con él ¿Esa es la respuesta correcta?" "No creo que haya una respuesta correcta".
[25] "El interludio. El paréntesis. Distinto y separado. Quien habla de otra cosa".

REFERENCIAS

Aragon, Louis. "L'homme fait parenthèse". *Henri Matisse, Roman.* Éditions Gallimard, 1998, pp. 591-610.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Traducido por Nora Rabotnikof. Madrid: La balsa de la medusa, 2001.

Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness.* Chicago: Prockly Paradigm Press, 2003.

Hell, Julia y Andreas Schönle, eds. *Ruins of Modernity.* Durham and London: Duke University Press, 2010.

Kosciejew, Marc. "The Concept of Natureculture Document: A Conceptual Exploration of Seeds, Embodied Information, and Unconventional Records". Journal of Contemporary Archival Studies, vol. 7, 2020. Online: https://elischolar.library.yale.edu/jcas/vol7/iss1/15 [23/11/24].

Latimer, Joanna y Mara Miele. "Naturecultures? Science, Affect and the Non-human". Theory Culture Society, vol. 30, no 5, 2023. Online: http://tcs.sagepub.com/content/30/7-8/5 [23/11/24].

Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique.* Paris: La Découverte/Poche, 1991.

— *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica.* Traducido por Víctor Goldstein. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Simmel, Georg. "Las ruinas". *Filosofía del paisaje*. Versión de Mathias Andlau. Madrid: Casimiro, 2014, pp. 39-50.

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

Woodward, Christopher. *In Ruins.* London: Vintage, 2002.

FILMOGRAFÍA

Mettler, Peter. *The End of Time*. Switzerland, Canada, Grimthorpe Film, Maximage GmbH, National Film Board of Canada (NFB), 2012.