

“HIER IST KEIN WARUM”: SOBRE LAS PELÍCULAS DE BERNARDÍ ROIG

La mañana del 11 de abril de 1987, el gran escritor italiano Primo Levi — famoso sobre todo por su relato de primera mano de su internamiento en el campo de concentración de Auschwitz — murió al precipitarse por el hueco de la escalera del edificio en el que vivía en Turín. Era sábado. Como cada día, la portera acababa de llevarle en mano el correo a su piso de la tercera planta, el mismo piso donde el escritor había nacido sesenta y siete años antes y donde vivía en ese momento con su esposa, su anciana madre y su suegra (sus hijos, ya adultos, se habían mudado al otro lado del rellano). Cuando la portera tocó el timbre, Levi abrió la puerta, recogió la correspondencia con talante afable y volvió a meterse en la casa. De repente, giró sobre sus talones, volvió sobre sus pasos y, tras pedirle a la enfermera de su madre que se hiciera cargo del teléfono durante un momento mientras él iba a buscar a la portera, salió del apartamento. Al cabo de unos instantes, Levi caía al vacío por el hueco entre la escalera y la jaula del ascensor, instalado en el centro del edificio. Había transcurrido apenas el tiempo suficiente para que la portera descendiera los tres tramos de escalera y retomara su puesto en la planta baja. Al oír el sordo impacto del cuerpo contra el suelo, la portera empezó a gritar de manera incontrolable, alertando a un dentista que vivía en el edificio. El dentista corrió a la escena y comprobó que Levi ya estaba muerto. Se estableció que la causa de su defunción había sido «aplastamiento de cráneo».

Después de una investigación no demasiado exhaustiva, el forense determinó que la muerte de Levi había sido un suicidio. El dictamen no estuvo exento de controversia entre los colegas, biógrafos y lectores de Levi, que se enzarzaron en

acalorados debates sobre si su caída había sido intencional o accidental. Estos debates continúan hasta el día de hoy y los dos bandos se demoran en detalles pseudoforenses como la altura de la barandilla de la escalera (96,5 cm); la extraña configuración triangular de la caja de la escalera; la altura y el peso de Levi (165 cm, 54,4 kg); el contenido de la correspondencia que recibió momentos antes y las (anodinas) noticias del día; el tiempo que tardó la portera en regresar a su garita (menos de cinco minutos); y, sorprendentemente, el peso estimado de la cabeza de Levi (4,5 - 5 kg), que, dada su delgada constitución, era demasiado grande para su cuerpo y por lo tanto podría haber contribuido a que se cayera de forma involuntaria por la barandilla.

Por supuesto, el misterio de si Levi saltó o se cayó nunca se resolverá. Pero tampoco se disipará sin más por el hecho de que no llegue a resolverse, porque el legado extraordinario y único de Levi no radica solo en haber relatado la experiencia del Holocausto, sino también en haber sobrevivido a ella; y la particular supervivencia psíquica y existencial de Levi, que compartió con nosotros con tanto vigor y dignidad a través de sus escritos, ha proporcionado a las generaciones posteriores – es decir, a nosotros – algunas de las herramientas necesarias para hacer frente, aunque sea de manera imperfecta, al conocimiento de esa atrocidad indescriptible. Por todo ello, por mucho que deseáramos que no fuera así, la insoluble pregunta de si la muerte de Levi fue un suicidio o un accidente – de *por qué* su cuerpo cayó ese día – afecta de manera inevitable a nuestra lectura de su obra; y, a su vez, a la manera en que esa obra nos afecta. De varias maneras fundamentales, su caída es nuestra caída.

II

Precisamente para evitar tales caídas (accidentales o no), en las escaleras de los edificios de apartamentos de principios del siglo XX a menudo se colocaban carteles que advertían a la gente de que no se acercara al hueco de la escalera: en París, por ejemplo, había letreros de ese tipo, antaño comunes, que rezaban *Dangereux de se pencher en dedans*, que podríamos traducir libremente al español como «Es peligroso asomarse al interior». Es la misma frase que Bernardí Roig, ateniéndose a su potencial significado psicológico (el de advertencia sobre los peligros de asomarse más allá de las protectoras barandillas de la propia psique),

eligió en un principio como título provisional¹ del proyecto que finalmente se denominaría *Bernardí Roig: Films 2000 - 2018*², una exposición retrospectiva de sus piezas en cine y en vídeo (el mismo corpus de obra que se cataloga en esta publicación). Y aunque este título provisional fue más tarde descartado en favor de una versión más genérica, nos señala sin embargo una cualidad clave de la obra de Roig en este medio.

Roig ha expuesto con regularidad durante casi treinta años y en ese tiempo se ha labrado una reputación artística que se basa sobre todo en sus obras escultóricas, sus dibujos y sus instalaciones, medios en los que Roig ha establecido un lenguaje visual inconfundible. Este lenguaje visual, invariablemente figurativo, posee varios rasgos característicos: a menudo incorpora fuentes de luz intensas y deslumbrantes como parte de la obra; por regla general, su paleta se limita al blanco y al negro, entre los que de vez en cuando hace su aparición otro color de forma súbita y explosiva; posee una atmósfera y un tono que alternan entre lo macabro, lo angustiado, lo erótico, lo violento o lo escatológico; hace frecuentes referencias a un amplio abanico de fuentes de la historia del arte, la literatura y la cultura y, asimismo, a su propio trabajo, al círculo de sus familiares y amigos más íntimos y a sí mismo; y Roig sigue utilizándolo hasta el día de hoy con una persistencia que roza lo obsesivo. Sin embargo, la propia singularidad, coherencia y prominencia de la obra de Roig en estos formatos ha eclipsado hasta cierto punto el hecho de que también ha creado numerosas películas y vídeos en los últimos veinte años. Y este conjunto de obras no son accesorias, sino que se entrelazan de forma tan inextricable con todos los niveles del conjunto de su práctica artística que incluso podría decirse que constituyen precisamente el material intersticial gracias al cual, al igual que las sinapsis del sistema nervioso humano, el todo puede funcionar como todo.

¹ Luis Buñuel empleó esa misma frase –"Dangereux de se pencher en dedans", con la que se encontró entre los vagones de un tren de pasajeros francés– como título provisional de la película que acabaría titulándose *Un chien andalou*, una alusión cinematográfica/histórica que a Roig, con su característica predilección por las citas, no le pasó inadvertida.

² Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, del 21 de abril al 2 de septiembre de 2018.

En el nivel más básico e inmediato, las películas³ de Roig se han exhibido la mayoría de las veces como un elemento más de sus instalaciones de técnica mixta, con el mismo estatus que el resto de los dispares elementos que las componen, que incluyen, por ejemplo, desde una escultura situada frente a un monitor de vídeo hasta un dibujo que cuelga al lado de una imagen proyectada. No puede decirse que ninguno de ellos sea el elemento central o que ocupe el centro de la instalación por la simple razón de que no hay centro; la relación entre las diversas partes se asemeja a la de un conjunto cuyos elementos entablan un diálogo múltiple, o más bien, dado el predominio del uso de motivos como la ceguera voluntaria y el silencio forzoso dentro de estos elementos figurativos, un diálogo que podría describirse mejor como un no-diálogo de *in-comunicación*, de *mala comunicación* o de *anti-comunicación*. Por otro lado, muchas de las esculturas y dibujos de Roig aparecen en las propias películas, incluso en aquellos casos en los que las películas forman parte de instalaciones que ya incluyen esas mismas esculturas y dibujos, lo que le da un giro a toda la pieza y le confiere una especie de configuración de banda de Moebius de forma y formato. Entre las obras de este tipo se incluyen *Father (Miscommunication Exercises)* (2003), *Repulsion Exercises (Salome)* (2006), o reiteraciones de diversos elementos interrelacionados, como en *Leidy B.* (2002), por nombrar solo algunos ejemplos.

A otro nivel, el que podríamos denominar de «contenido», la obra de Roig se caracteriza, en todo momento y en grado extremo, por la presencia de una serie de motivos de tenaz persistencia que el artista incorpora en forma de símbolos, metáforas, alusiones, referencias y temas recurrentes. Así, al examinar la obra de Roig uno se encuentra una y otra vez, por ejemplo: cabezas cortadas; ajadas figuras masculinas que se encorvan y desmoronan bajo el peso de las imposibles cargas que soportan; una luz dolorosamente deslumbrante, del tipo de luz que ciega en vez de iluminar; ojos y oídos que han sido cerrados por la fuerza; rostros que expresan una angustia y un dolor agudos, en los que a veces también subyace la locura; extrañas criaturas híbridas que van mutando entre lo humano, lo animal y lo tecnológico; voyerismo; cismas mente-cuerpo; dualidades luz-oscuridad; referencias a la literatura, al teatro, al cine y al arte del siglo XX; referencias a temas clásicos; representaciones de actividad sexual explícita y, en

³ “Películas” (o *films* en inglés) es el término preferido por Roig para referirse a sus imágenes en movimiento, incluidas aquellas que utilizan el vídeo y la tecnología digital, y será el término empleado a partir de aquí en el texto.

ocasiones, de sadomasoquismo. Las películas no constituyen ninguna excepción dentro del conjunto de la obra. Es más, las películas – con su doble capacidad para mostrar y contar, su combinación de franqueza y maleabilidad; su esencia simultáneamente inmediata y fugaz – son un eslabón crucial a la hora de forjar la red de intersecciones que permite que el nexo mayor entre los formatos más estáticos (la escultura y el dibujo, como ya se ha comentado, pero también la fotografía y la escritura de Roig) dé lugar a un todo fluido, pero, a la vez, cohesionado e interdependiente.

Ahora bien, es importante cobrar consciencia de que, en la obra de Roig, este tipo de interdependencia porosa se extiende más allá de la forma y el contenido: en otro nivel, los diferentes formatos comparten también su esencia misma de manera promiscua, como las parejas sexuales de las películas más explícitas de Roig comparten de manera indiscriminada sus fluidos corporales. Y, de nuevo, podría afirmarse que esa hibridación de esencias tiene lugar principalmente *en y gracias a* las películas de Roig. Por ejemplo, muchas de las películas de Roig (sobre todo las de fechas más tempranas) son de naturaleza primordialmente escultórica, y presentan figuras, inanimadas o no, que reciben un tratamiento cinematográfico mucho más escultórico en términos formales que narrativo desde ningún punto de vista cinematográfico tradicional. Dicho de otro modo: puede que estas «imágenes en movimiento» se muevan y, de hecho, lo hacen, pero su tipo particular de movimiento es claramente el de la escultura en movimiento, una especie de *kinesis* que tiene sus raíces en la *stasis*. Entre este grupo de obras cabe citar, a modo de ejemplo, *El hombre de la lámpara* (2000) – el vídeo más antiguo de la exposición y una obra que podría servir de emblema para gran parte del trabajo de Roig en el género –, además de películas como *The Man With the Fire Eyes* (2003), *L'Uomo della Luce* (2008) y *Ejercicios de invisibilidad* (2012). Por otra parte, y no sin relación con lo anterior, muchas de las esculturas poseen intrigantes cualidades cinematográficas por derecho propio (al contar, por ejemplo, con sus propias fuentes de luz o por su alternancia dualista entre luz y oscuridad – la base del fenómeno de la «persistencia de la visión» que es fundamental para todo el cine –).

De hecho, en una afirmación que resulta muy ilustrativa, Roig ha declarado que considera que sus figuras tridimensionales – es decir, las esculturas – no son

esculturas en sí mismas, sino «imágenes fijas que proyectan una sombra...»⁴. Por analogía, podríamos entender las películas de Roig en general no como *películas* en sí mismas, sino más bien como imágenes que no proyectan sombras (a pesar de estar compuestas de sombra y luz).

Al igual que esa mayoría de películas «escultóricas» a las que acabo de referirme, algunas de las películas de Roig pueden considerarse como una aproximación a un medio diferente: el dibujo, y, en concreto, al personal estilo de dibujar y hacer retratos de Roig. Estas películas suelen presentar figuras únicas y aisladas, visibles desde la mitad del pecho hasta la cabeza, que mantienen posiciones fijas, con una inmovilidad que la propia cámara comparte y que contrasta marcadamente con el estado de ánimo oscuro y ansioso que transmiten, el desasosiego, la energía nerviosa apenas contenida. Además, estas sobrias películas en blanco y negro carecen de fondo, o tal vez, como en los dibujos en blanco y negro de Roig, el fondo sea el propio vacío, el vacío de la pantalla, del monitor o de la superficie de apoyo, el vacío ontológico subyacente que es el punto de contacto entre el artista y la imagen emergente. Asimismo, algunas de estas películas han sido manipuladas con el fin de subrayar su carácter gráfico: a veces dándole a la imagen una cierta calidad de *sfumato* y a veces enfatizando la nerviosa energía de las «líneas» que conforman las imágenes; a veces reduciendo o aumentando el grado de contraste y a veces invirtiendo las tonalidades positiva y negativa. Entre las obras de esta categoría encontramos *Insultos al público* (2006), *Aliento de humo (El Clown)* (2008), *Smokebreath (The Monologue)* (2004) o *Father (Miscommunication Exercises)* (2003).

III

Como vemos, las películas de Roig podrían ser entendidas como una especie de tejido conjuntivo que abarca la forma, el contenido y la esencia a lo largo y ancho de toda su obra; pero aún hay otro punto de convergencia que se logra *en y gracias a* las películas de Roig, un punto de convergencia que se encuentra en el núcleo mismo no solo de su práctica, sino de su visión artística. Este punto de convergencia resulta algo más difícil de aprehender, pero podríamos aproximarnos a él a través de una pregunta engañosamente simple: ¿dónde se puede decir que estas películas tienen «lugar»?

⁴ <https://www.esbaluard.org/coleccion/artistas/bernardi-roig/>

Incluso el examen más superficial revela que el escenario donde estas películas «tienen lugar» es un lugar ideado por Roig, y por extensión, un lugar que está bajo su control. Una vez más, surge un paralelismo revelador entre las películas y el resto de la obra de Roig. Por ejemplo, como ya se ha comentado, una característica distintiva de la escultura de Roig es que incorpora fuentes de luz de gran intensidad que cumplen varias funciones a la vez, ya sea como metáforas – como en el caso del recurrente símbolo de la ceguera inducida por un exceso de luz, y, por extensión, del exceso de escrutinio o racionalidad – o como referencia, como en las alusiones al uso de la luz como material escultórico, un recurso desarrollado en el arte de los años sesenta al que Roig a menudo hace referencia. Pero estas mismas fuentes internas de luz también sirven como un ingenioso medio para demarcar, instituir y adueñarse del espacio, de modo que las esculturas parecen ocupar un lugar de su propia creación, que se encuentra *en* el mundo, pero *no pertenece* al mundo. Además, el espacio creado es un tipo específico de espacio, casi una especie de espacio negativo, vaciado más que vacío, blanqueado de significado, pero, al mismo tiempo, cargado, con una materialidad muy palpable, como las zonas de papel en blanco que forman parte del dibujo final.

Las películas también logran crear un espacio, pero no a través de la luz que despiden, sino transmitiendo la noción de lugar de una manera tangible, palpable y altamente cargada. Y, sin embargo, lo que llama la atención es que lo hacen sin transmitir la sensación de ningún lugar en concreto. Los espacios exteriores, percibidos visceralmente como exteriores, están envueltos en una oscuridad desorientadora, como en las variantes de *El hombre de la lámpara* (2000 y 2008) o *Repulsion Exercises (Salomé)* (2006), mientras que los interiores, percibidos claustrofómicamente como interiores, se componen de paredes blancas indeterminadas e interminables, como en *Wittgenstein House (Viena)* (2017). Las líneas que guían la visión del espectador son, en el mejor de los casos, disyuntivas, incompletas y desorientadoras, como en *The Man With the Fire Eyes* (2003) o *Cuidado con la cabeza (El baño de Acteón)* (2016). El mundo de los sueños, la ficción y la memoria se confunden, como en *Otras manchas del silencio* (2011) y *Leidy B.* (2002), mientras las arenas y los vientos del desierto cambian sin cesar, para, en última instancia, no cambiar en absoluto, como en *POET* (2014). De hecho, si hay algún aspecto específico de las películas de Roig del que podría

decirse que destaque por encima de los demás es precisamente este: su poderoso e inquietante sin-sentido de lugar.

Esta misma característica fílmica es evidente incluso cuando se conoce a priori la localización de la película, como en la última serie de películas de Roig centradas en Ludwig Wittgenstein y en algunos lugares concretos de su vida: la casa que Wittgenstein ayudó a diseñar para su hermana en *Wittgenstein House (Viena)* (2017); la subida a la cabaña solitaria que Wittgenstein mismo se construyó en Noruega en *Primera Directísima a la Cabaña Wittgenstein (Skjolden, Noruega)* (2017); y en *J.F. Concierto para la mano izquierda de Ravel (a Paul Wittgenstein)* (2018) el «lugar» musical del «Concierto para piano para la mano izquierda en Re mayor» de Ravel, una pieza compuesta en 1930 para el hermano de Wittgenstein, Paul (que había perdido la mano derecha durante la Primera Guerra Mundial), y reinterpretada en guitarra eléctrica por un músico contemporáneo en la película de Roig. En cada una de estas obras, el lugar es nombrado de manera específica, lo que nos proporciona una información clave que refuerza los fundamentos conceptuales de la obra; y, sin embargo, en cada una de ellas, la implacable visión fílmica de Roig vuelve a convertir estos espacios reales y concretos en infiernos irreales y abstractos: habitaciones sin salida, una pendiente montañosa que es imposible ascender, un irresoluto paisaje sonoro o *sound-scape* del que no hay *escape*.

Al mismo tiempo, dentro de estos espacios semiabstractos, las figuras de las películas de Roig casi siempre están atrapadas en acciones repetitivas y aparentemente absurdas; en otras palabras, se trata de un lugar de *insensatez*, como corresponde a su *sin-sentido* de lugar. Podríamos (en línea con la preferencia de Roig por las alusiones clásicas) estar en el Tártaro, esa variante específica del infierno de la cosmología griega antigua, la morada perpetua de Sísifo, Tántalo y otros desdichados condenados para la eternidad; un lugar descrito por Homero en términos puramente relativos – «y su profundidad desde el Hades como del cielo a la tierra»⁵– y, por tanto, de manera reveladora, un lugar de ubicación indefinida pero que yace en algún lugar «dentro», en un retiro psicogeológico interno, alejado de la superficie exterior de la vida tal como la conocemos.

⁵ Homero, *Ilíada*, 8. 17. Traducción de Luis Segalá y Estalella, 1908.

IV

O quizá, quién sabe, podríamos estar en una clase diferente de infierno, en un infierno como el del Auschwitz descrito por Primo Levi, un lugar descrito (en su obra maestra *Se questo e un uomo*) con una claridad y un detalle asombrosamente vívidos, un lugar de visiones y sonidos y olores; y sin embargo, al mismo tiempo, un lugar de ubicación indefinida, aislado de una forma totalmente literal y forzosa, alejado de los exteriores de la vida tal como la conocemos, cuyos habitantes no están cumpliendo ninguna sentencia, sino que, por el contrario, están simple y repentinamente *allí*. Por encima de todo, también es un lugar sin sentido, tanto por la magnitud de su horror como por el horror de sus detalles, como descubrió Levi a los pocos días de su llegada, cuando, sin ninguna explicación, se encontró metido a empujones junto a muchos otros en una habitación inidentificable, donde tuvo que esperar durante horas y horas:

Empujado por la sed, le he echado la vista encima a un gran carámbano que había por fuera de una ventana, al alcance de la mano. Abrí la ventana y arranqué el carámbano, pero inmediatamente se ha acercado un tipo alto y gordo que estaba dando vueltas afuera y me lo ha arrebatado con brutalidad.

– *Warum?* – le pregunté en mi pobre alemán.

– *Hier is kein Warum* (aquí no hay «por qué») – me ha contestado, echándome dentro de un empujón.⁶

«Hier ist kein warum». Esta frase podría ser la única respuesta apropiada ante el misterio que envuelve la naturaleza de la caída de Levi aquella mañana de sábado. Y también podría estar inscrita sobre el peligroso proscenio que da entrada al mundo interior e infernal de las películas de Bernardí Roig, una entrada que conduce a un abismo psíquico al que, de hecho, uno debería asomarse con gran cuidado o no asomarse, un vacío semejante a un hueco por el que a uno le resultaría tan fácil caerse como saltar, dejando que sean los demás, los que quedan atrás, quienes sigan corriendo en busca del sentido y debatiendo fútilmente acerca del «por qué».

George Stolz, abril de 2018

⁶ Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Muchnik Editores, traducción de Pilar Gómez Bedate, Barcelona 1987, ligeramente revisada.