

Lo que (no) arde. La fría inmaterialidad del capitalismo

Por Luis Ángel Campillos Morón*



Fotograma de *Lo que arde* (O que arde, Oliver Laxe, 2019)

Como ocurre con los títulos de los cuadros de Magritte, que amplían el universo semántico y conceptual más allá de la imagen, en la película *Lo que arde* (O que arde, Oliver Laxe, 2019) sucede algo similar. Sobre esta cuestión orbitará el presente texto. La película comienza con una extraña escena que resulta completamente diferente del resto. ¿Cuál es su significado? Consideramos que es clave para comprender no sólo lo que acontece a continuación sino también a quién (no) señalan los co-guionistas (Oliver Laxe y Santiago Fillol) con el título de la cinta. *Lo que arde*: ¿qué es eso que arde, a qué refiere el pronombre “lo”? Ilustra, a nuestro juicio, algo que subyace en todo el discurso posterior. ¿Qué es? Una suerte de paréntesis que late en el título: lo que (no) arde.

Resulta sencillo reparar en lo que arde. Todo —excepto la escena inicial— es extremadamente físico en la película. Físico tarkovskiano, en torno a los cuatro elementos naturales clásicos —tierra, agua, aire y fuego—, pero eliminando cualquier hábito religioso. Las imágenes y el relato no son sólo tremadamente

matéricos sino también materialistas, en un sentido dialéctico marxiano: el conflicto crepita en todo momento. Conflicto que no comporta un matiz negativo sino todo lo contrario: conflicto que *produce* el discurso. Esto es lo que arde: fuego y madera, carretera y prado, palabras y miradas entre madre e hijo, paseos con las vacas, caricias con el perro, sudor de los bomberos, pan en el fogón, puñetazo que recibe Amador acusado de reincidente —protagonista, presunto pirómano que sale de la cárcel tras cumplir condena—, manta en la que se guarece Benedicta para dormir —coprotagonista, madre de Amador—, semisonrisa de la veterinaria...

Sin embargo, ¿a qué remite ese paréntesis que alberga la negación de lo que arde, aquello que *no arde*? Veamos. Comienza la película. Ár-bo-les-ca-en-en la noche. Ritmo acompasado. Aparente inercia. Cuales fichas de dominó, como si los arrancasen con las manos de una maqueta construida *ex profeso*. Fría inmaterialidad onírica. Al momento emergen dos máquinas taladoras gigantescas. Causa-efecto. Acción-reacción. Determinismo capital. Así es porque así debe ser. “Vivimos en el mejor de los mundos posibles”, “fin de la historia”, susurra el capitalismo bajo el ruido. Nadie escucha. Marchan ladera abajo pisando árboles como quien pisa una colilla en la acera. Potentes, cegadores, los focos delanteros de las máquinas son ojos solares que desmenuzan la suave noche. ¿Y los conductores? Invisibles, como la mano adamsmithiana del capitalismo al que aluden.

Casi al final de la película se vuelve a hacer de noche. Pero qué distinta es esta de la noche del comienzo. Más árboles muertos, mas diferente *mortis causa*. Incendio, esta vez. Bomberos. Sufrimiento. Animales. Asfixia. Ceguera. Sudor. Esfuerzo. Contacto. Calor. Aquí la materia se expresa de un modo antagonista: agonístico. Frente a la fría inmaterialidad onírica de la tala —más bien pisoteo o masacre—, cálida materialidad onírica del incendio.

La historia versa sobre un ¿pirómano? Apenas sabemos nada del juicio. Amador Coro, interpretado por Amador Arias, sale de la cárcel tras cumplir condena y regresa a casa. Vive con su anciana madre —Benedicta, interpretada por Benedicta Sánchez— en una humilde morada aislada situada en los montes gallegos. Ambos son parclos en palabras, pero el amor —los nombres Amador y Benedicta son significativos al respecto— y el cariño que se profesan titila en cada uno de sus gestos. Tras su prolongada ausencia, al encontrárselo en la puerta, la madre simplemente le pregunta si tiene hambre. No hay atisbo de reprobación, culpa, rencor, perdón o sucedáneos.

Lo que arde no se reduce entonces al campo semántico del fuego y el incendio. No habla solo de los materiales que arden, en este caso la madera de los árboles, sino de todo el universo en que se enmarca —y que es— la película: los animales, la casa, el pueblo, la noche, la familia, las amistades, los vecinos, la comida, el trabajo, etc. Arde, todo ello arde. No se trata de una crítica más o menos velada a la piromanía, en absoluto. Pero sí se usa esta, en tanto herramienta conceptual-narrativa, para conducirnos a otro ámbito que pasa hoy mucho más desapercibido: lo que *no arde*.

Si lo que arde es lo físico, material, lo que no arde ha de ser inmaterial, metafísico, más allá de la física, situado en un nivel separado, siempre a salvo de la quema, aquello contra lo que no se puede luchar; esto es: lo que, en teoría, no puede arder. O, por lo menos, eso pretende. Sin embargo, la película afirma —a continuación, veremos cómo— que no existe nada metafísico, pues todo forma parte de la realidad. Por ende, todo es físico y cambiante en tanto abierto a las relaciones con el mundo. No es que lo que no arde no arda porque no pueda arder, sino más bien porque nadie hace que arda.

Veamos cómo se rechaza el plano metafísico. Aunque suene algún eco posteriormente —por ejemplo, el turismo, asociado a la construcción de una casa cercana a la de Benedicta y Amador—, lo que *no arde* sólo se hace

patente al comienzo de la película en tanto elemento fundacional, en esa primera escena que hemos tildado de *fría inmaterialidad onírica* y en la siguiente. Lo que *no arde* es la descomunal maquinaria que asola los bosques, una de las múltiples facetas con que se enmascara —para engalanarse posteriormente— el capitalismo. Sin embargo, es real, material, hay seres humanos que toman decisiones y construyen esos vehículos y los conducen y producen lo que desean: la futura urbanización con campo de golf, por ejemplo. No obstante, los responsables del *bosquicidio* operan silenciosamente, con nocturnidad y alevosía. El problema es que no aparecen posibles culpables. ¿Quién conduce? ¿Quién está al mando? ¿No hay testigos? ¿A quién denunciar? ¿Por qué depender de un sistema judicial que los ampara?

A continuación, en la siguiente escena, se observa el otro elemento metafísico referido líneas arriba. Amador sale de la cárcel y regresa a casa en autobús. Durante el trayecto, observa por la ventanilla. Se ve entonces otra carretera, elevada, mayestática, a modo de enorme puente colgante, maravilla de la técnica, que salva la abrupta orografía atravesando el valle *sin tocar suelo*. Sin embargo, esa autovía —o autopista— es tan material como la que transita Amador. Además, evidentemente no levita, sino que está —o debe estarlo, por lo menos, aunque no se aprecie— anclada en la superficie terrestre. A pesar de su aura y nimbo, existe, es real, tan real como la carretera secundaria. Por ende, su apariencia metafísica es bajada a los suelos. De hecho, la cámara se encuentra abajo, del lado del sentido de la tierra nietzscheano. Curiosamente —o no—, antes de los créditos iniciales, el título de la película se sitúa bajo, entre y sobre esa autopista, usándola como línea horizontal, *subrayando* la idea de que también puede arder, al igual que lo hace el bosque sobre el que se erige de modo imperial. En definitiva, todo puede arder, pues todo es material, pero existen ciertos elementos que se escapan, quedando a resguardo del peligro, del contacto, del conflicto, de la crítica. El puente colgante y las máquinas taladoras son agentes del capitalismo. Anónimos, neutros, asépticos, oníricos, sublimes... pero reales y efectivos, que provocan,

ciertamente, enormes daños, no sólo en la naturaleza —contaminación, tala, etc.— sino mediante la imposición de ciertos modelos de vida.

En la última escena de la película encontramos la conexión con esas luces solares todopoderosas de las máquinas taladoras. Se cierra el círculo:¹ se observa a ras de tierra, de nuevo, desde abajo, a ojo de bombero, un helicóptero anti-incendios. Este revolotea en el cielo ocultando la luz del sol, que parpadea detrás, al igual que las máquinas del inicio de la película. He aquí el mensaje, a nuestro juicio: observad más allá, el sol simboliza el capitalismo, pero se encuentra tan alejado y es tan poderoso que parece existir en otro ámbito de la realidad, es el más allá, el nuevo Dios, la nueva metafísica. En la película nadie critica, por ejemplo, los intereses urbanísticos subrepticios. Quizá duden, desconfíen, pero no hay contacto ni conflicto aquí: *nada arde*. En otras palabras, el capitalismo amenaza con transformar el modo de vida de aquellas gentes, pase lo que pase, pese a quien pese.

Nubes y claros, cielos grises y lluvia bañan la atmósfera de la película. Mezcla matérica de los cuatro elementos. En cambio: se observan dos tipos de noches. La primera noche, en la escena inicial, todo deviene limpio, ordenado, perfecto. Luces fagocitadoras de las máquinas frente a la oscuridad abisal del bosque:

¹ Lo cual es imposible, en el sentido de que ningún objeto puede aislarse herméticamente: toda frontera es porosa, luego el centro del círculo, por mucha y sólida circunferencia que construya, jamás se encontrará a salvo por completo.



Fotograma de *Lo que arde* (O que arde, Oliver Laxe, 2019)

La otra noche es la del incendio: caos, sufrimiento, agotamiento, trabajo colectivo, responsabilidad, crisis:

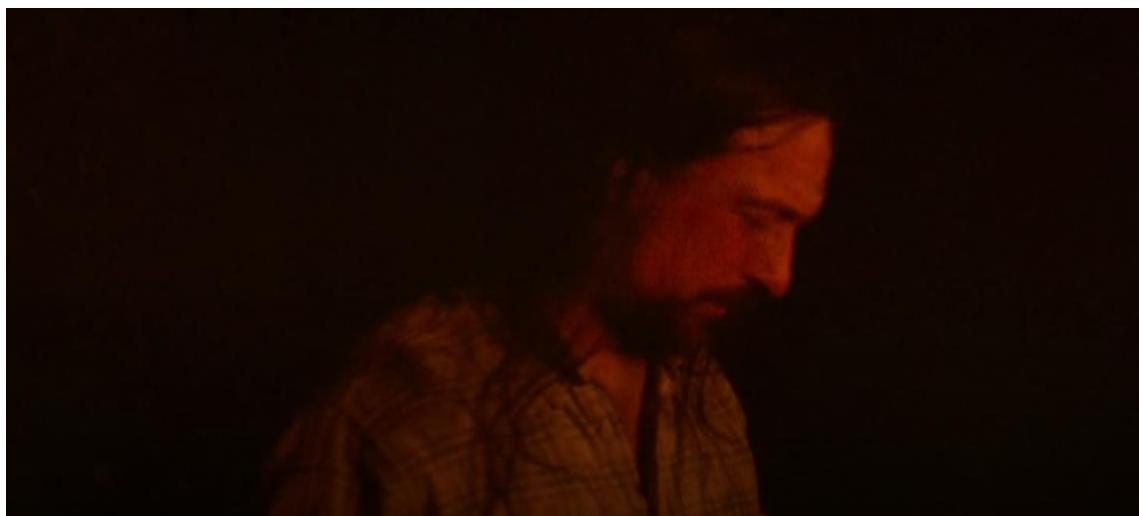


Fotograma de *Lo que arde* (O que arde, Oliver Laxe, 2019)

En suma, estamos ante la fría noche cósmica e inmaterial del capitalismo frente a la noche ardiente, caótica, material y comunitaria.

A modo de postdata, resta una cuestión: la presunta, sí, todavía presunta —a pesar de haber sido condenado— piromanía de Amador. En comparación con

el destructivo capitalismo —aparentemente— inmaterial, que parece no poder arder, que semeja ineluctable, la *piromanía* de Amador no sería más que otro encuentro conflictivo entre fuego, aire, agua y tierra. A él sí resulta sencillo acusarle y condenarle, pues forma parte de lo que arde. Pero ¿cómo hacer arder el capitalismo?



Fotograma de *O que arde* (*Lo que arde*, Oliver Laxe, 2019)

*Luis Ángel Campillos Morón es Profesor de Filosofía de la Universidad de La Rioja. Doctor en Filosofía por la Universidad de Zaragoza. Graduado en Geografía e Historia, Filosofía e Historia del Arte por la UNED. Línea de investigación: ontología, política y estética contemporáneas. E-mail: lacampillosmoron@gmail.com