laFuga

Pueblo y paisaje, el punto de vista en la atmósfera

A propósito de Luz silenciosa

Por Antonia Girardi

Director: Carlos Reygadas
Año: 2008

Tags | **Cine contemporáneo | Espacios, paisajes | Crítica | México**

Antonia Girardi es Licenciada en Estética, Diplomada en Teoría y Crítica de Cine y Magister C en Estudios Latinoamericanos. Es co-autora de los libros El novísimo cine Chileno (Uqbar, 2011) y Film on The Faultline (Intellect Ltd, 2015). Actualmente hace clases en el Diplomado en Teoría y Crítica de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile, programa en FIDOCS el Festival Internacional de Documentales de Santiago, y coordina los Laboratorios Audiovisuales del archivo digital www.contenidoslocales.cl

Agosto 2008, la sala totalmente a oscuras va dando paso a un cielo estrellado. Es el paso del tiempo; permanecer expectante, y aun conociendo la obra de Reygadas, no saber a qué atenerse. La atención se despliega sobre el paisaje: la cámara va recorriendo como un ojo flotante las infinitas gradaciones cromáticas entre una noche particularmente estrellada y el amanecer. Lo sonoro amortigua y potencia el extrañamiento, como si dijera con grillos y pájaros 'no se trata sólo de luces y formas abstractas', hay un horizonte que la vista poco a poco descubre; una atmósfera donde a partir de las insinuaciones recogidas por el oído, la mirada se tarda, se dispersa, y a pesar de no saber con precisión dónde, se arraiga.

Esto queda de **Luz silenciosa** (Carlos Reygadas, 2008): la sensación enrarecida del inicio, que como una especie de intuición retrospectiva da lugar a una tesina defendida pero a medio terminar; junto con la hipótesis de que existiría, entre distintas películas latinoamericanas estrenadas recientemente, en relación a la noción de territorio y a lo que se fuga de él, un espacio teórico todavía por transitar.

Entonces hablaba de la posibilidad -a través del desmontaje de lugares emblemáticamente insulados, tal como sucede con aquellos presentados en **La rabia** (Albertina Carri, 2008), **Japón** (Carlos Reygadas, 2002) o **Liverpool** (Lisandro Alonso, 2008)-, de unas 'retóricas de la desterritorialización'. Es decir, cierta voluntad, al menos en lo que respecta al lenguaje cinematográfico, de hacer tartamudear los discursos globalizantes que surgen como por inercia al abordar los paisajes históricamente entendidos como latinoamericanos. Paisajes que en el caso de países como Argentina, México o Chile, decantaban en la pantalla como retazos de tierra colgando del fin del mundo, imágenes ideológicamente cargadas (naturalistas, pastoriles, o revolucionarias), provenientes, en último término, de *ninguna parte*. Me refiero específicamente a la *Poética del cine* de Raúl Ruiz, y a estas imágenes geográficas sin existencia real, que emparentadas con los cines del conflicto central, se abocan a la construcción de grandes arquitecturas políticas que acogen a todos en general, pero a nadie en particular. Así, tal como sucede en términos de Ruiz con la reconstrucción de Varsovia, a la hora de abordar la ruralidad, estos discursos darían origen a pueblo abstracto; un colectivo utópico, que no cabe sino en planos generales descriptivos y transformado, más que en paisaje, en vistas estereoscópicas coleccionables.

A más de un año -noviembre 2009- la reflexión busca de nuevo un curso y tiende hacia una reconsideración política de estas nociones, en la medida en que los paisajes particulares en campo -los niños mirando a cámara bañándose en el estanque, las gotas cristalinas en los poros de la piel tras la escena de sexo, o bien el silencio que tras el súbito despertar de la mujer muerta adquiere una dimensión espiritual tangible, inundando todo de blanco-, hablan también de lo que permanece afuera. Del fuera de campo en extenso: de México, la radio, la televisión y de Occidente. De sus luces y

ruidos en off, y en este sentido, no sólo de elipsis o episodios argumentales ausentes, sino que a partir de lo que se resiente tras esta comunidad menonita y sus restricciones con respecto a la mezcla cultural, de un *afuera* precisado a su vez por el *Todo*, o bien por una particular imagen de *lo abierto* donde cabría refundar la noción de pueblo.

Tanto Deleuze (1987) como Frodon (2005) plantearon que en el cine contemporáneo falta el pueblo. Así si en el cine moderno el pueblo se representaba como una masa unitaria, más o menos perfilada, en los cines de la modernidad tardía tenderían a faltar tanto las masas populares, las acciones arquetípicas, como las identidades culturales definidas. Como reducto de lo político, queda la familia; los ámbitos cotidianos o rurales que se cargan de connotaciones urbanas y públicas en la medida en que por su ubicuidad estrecha y puntual, a modo de intersticios, configuran pequeños circuitos que decantan en una posibilidad activa de resistencia frente a las dimensiones que faltan. Un pueblo que falta, uno que tras el declive de las utopías imaginamos en abstracto, gravitando en ninguna parte; pero que sin embargo, por influjo de las transformaciones que desde la posguerra van redefiniendo al cine contemporáneo [1] , se redescubre en la afirmación puntual de una multiplicidad simultánea de lugares cualesquiera enhebrados por acciones dispersivas o situaciones de bajo voltaje.

Me refiero, no a los *No lugares* -lugares abstractos y transicionales, que como las autopistas o los cajeros automáticos caracterizarían en términos de Marc Augé la imagen de una posmodernidad apocalíptica, de descampados mediáticos que contradicen la noción de lugar antropológico-, sino justamente, a unos *Espacios otros*. En la nomenclatura de Foucault [2] , *heterotopías*; es decir, espacios reales, efectivos y delineados por la sociedad misma, que, como una especie de utopías geográficamente verificables, funcionarían desde la intensidad de un interior cerrado, activando la conciencia de esa exterioridad extensa configurada por el resto de los lugares.

De este modo, como hileras de hormigas saliendo de su madriguera, el pueblo y las mayorías emblemáticas se fugan de los límites del encuadre; activando una conciencia del afuera que, afín a la estructura barroca del pliegue, apela a una noción de mundo a la que se accede, no desde una institucionalidad cívicamente normada, sino que desde dentro. Desde el silencio blanco de lo religioso; a través de la carne, la piel y las estrías de pequeños territorios insulados. Desde una intimidad monádica que permitiría esbozar nuevas cartografías con las que delinear, literalmente estos otros espacios de lo político.

En esta línea, a propósito de las películas de Reygadas y en particular *Luz silenciosa*, me aboco al cómo las superficies materiales de distintas partes del cuerpo -la plasticidad rulfiana de la piel vieja y estriada en *Japón* o lo monstruoso de los órganos sexuales filmados en detalle en **Batalla en el cielo** (2005)- tienden a volverse correlatos intensivos del paisaje. Pero al mismo tiempo, pienso en el modo en que dimensiones íntimas como el deseo y la espiritualidad, se ven, a través de un tratamiento fotográfico violentamente plástico y sobredramatizado, proyectadas en el espacio abierto. Una maraña concreta de pliegues amoblando la intemperie, caseríos instalados en la mitad de la nada -al borde de un cañón o en la inmensidad de la pampa-, pero al mismo tiempo, una comunidad menonita que, como la pieza justa pero en el puzle equivocado, encaja perfecto, en una lengua ajena y desde la impresión de un otro tiempo, con los retazos, actuales e imprecisos, de la tierra que la subtiende.

Porque se trataría de películas que no sólo tratan sobre Latinoamérica -sobre sus próceres o luchas sociales-, sino que tensionando sus determinaciones geográficas, se sitúan literalmente *sobre* este territorio al minuto de hablar del mundo y proyectar en esa superficie, infinidad de imaginarios provenientes del exterior. De esta forma, el estatuto habitualmente atribuible de la subjetividad, o en términos retóricos, el grado de discernibilidad del punto de vista, tiende a difundirse. A disolverse en el espacio, y en este sentido, a adoptar una perspectiva que más que a un personaje que actúa, o a una conciencia autoral que relaciona, podría corresponderse con la mirada de la atmósfera.

Es justo acá que el carácter, a un tiempo cerrado y permeable de toda ecósfera o comunidad menonita instalada en el norte de México, adquiere una intensidad protagónica. Como un *contraespacio*, o un espacio geográfico real que desde su ubicación imprecisa contiene y tensiona a la vez todos los otros espacios, sería plausible decir, que el paisaje al que transporta *Luz silenciosa*, activa una particular noción de lo político. Una 'política silenciosa', un conjunto de elecciones y tomas de posición que al verificarse dentro de una comunidad étnico-religiosa minoritaria -en las relaciones actuales y virtuales que se tejen entre los hermanos durante el baño, o en primeros planos de la piel deviniendo

explanadas físicas transitables-, lograrían por instantes desplazar la mirada de los discursos fuertes y vociferantes, hacia unas superficies que en vez de proyectar la voz reverberan hacia adentro; haciendo del espacio exterior algo cóncavo -una extensión del cuerpo-, susceptible de intimidades que luego decantan en una multiplicidad de modos de decir o puntos de vista.

Tentativas de darle coherencia a conceptos y sensaciones por momentos inasibles, pero a fin de cuentas verificables en lo que tienen de inclusivas. Espacios resonando tanto dentro como fuera de la conciencia, películas que se aferran a paisajes y duraciones particulares para hablar del Todo; y un pueblo que elige para desterritorializarse, o transgredir los límites del territorio, justamente, *un* territorio. En oposición al Territorio -el que se construye históricamente en términos de macro y metarrelato-, surge la imagen de un territorio otro, a la vez singular y cualquiera. Así como se puede desprender a partir de Godard, o como sucedería según Deleuze en los cines de la crisis de la imagen-acción, queda la impresión de que en ciertas películas latinoamericanas de aparición reciente, lo político ya no ocurre en el territorio justo sino justo en un territorio. Justo un territorio, casi *justo una imagen*, y el discurso que de esta manera retorna, avanza para volver atrás desviando ligeramente su curso; e intentar precisar eso que a tientas me parecía viable nombrar -respecto a un corpus de películas por alguna razón tan sugerentes-, como 'cine latinoamericano contemporáneo y desterritorialización'.

> "El cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo (...) ¿No había que seguir la dirección contraria? Contraer la imagen en lugar de dilatarla. Buscar el más pequeño circuito que funcione como límite interior de todos los demás, y que junte la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo" (Deleuze, 1987 p. 97).

Llegado este punto, ubicado dudosamente tan cerca del inicio, intuyo que es lo particular, la situación acotada e incluso clausurada de estos pequeños circuitos, lo que podría llevar a una actualización de lo ya esbozado. Esto, ya que sería justo esta contracción de la imagen lo que entraña, al menos en *Luz silenciosa*, la posibilidad de la presencia del pueblo. Se trataría, en suma, de un 'contraer la imagen en lugar de dilatarla' que no por eso la desplaza un milímetro del mundo.

Un mundo que con el adelgazamiento de los imaginarios tipo que inducen el reconocimiento geográfico, se ensancha temporalmente en busca de esas imágenes difusas, tan amplias como imprecisas, donde lo mexicano es menonita y el español da paso a una especie de dialecto alemán. Un espacio-tiempo donde lo íntimo no es más la alteridad del espacio público, ni las hebras de la ficción antagónicas a las del documental.

Como en la secuencia de obertura, transitando entre el tiempo espacializado y el espacio digerido temporalmente, no sabemos a qué atenernos. Es la potencia de lo virtual inscrita en lo actual y viceversa, y en este sentido, es la experiencia del verse envuelto en una luz incandescente, lo que subvierte uno a uno los nombres de una latinoamericanidad ya instaurada. Situados en la mirada de alguien que dramáticamente no podría estar ahí -saliendo por la ventana a deambular por el campo mientras se desarrolla lejos el velorio-, la atención se desliga por momentos de la acción y tiende a divagar, a tensionar en forma fluida los límites que señalaban que tal espacio-tiempo proyectado en la pantalla, era en realidad un territorio. Al minuto de vincularse con los vestigios de lo señalado colectivamente en voz alta, sería a partir de las partículas de sonido que quedan todavía reverberando en la atmósfera, que el ojo intenta decir algo. Está ahí, tras las hebras de una duración que tiende a deshilacharse, gravitando sobre un núcleo argumental que sin embargo se parece cada vez más a un paisaje.

Bibliografía

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*. (5), 46-49.

Frodon, J. M.(2005). *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.

Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago: Sudamericana.

Sadoul, G. (2004). *Historia del cine mundial*. México D.F.: Siglo XXI.

Notas

1

La crisis del cine burgués según Georges Sadoul; la crisis de la imagen-acción planteada por Deleuze; y como ajuste latinoamericano, el cuestionamiento de los cines del conflicto central desarrollado en su *Poética del cine* por Raúl Ruiz.

2

Des espaces autres, conferencia dictada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos de París el 14 de marzo de 1967. Publicada en octubre de 1984 por *Architecture, Mouvement, Continuité*.

Como citar: Girardi, A. (2009). Pueblo y paisaje, el punto de vista en la atmósfera, *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2026-11-28] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/pueblo-y-paisaje-el-punto-de-vista-en-la-atmosfera/389