

Paisajes en tensión en el cine chileno contemporáneo

Antonia Girardi Bunster

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

agirard1@uc.cl

Paisajes en tensión en el cine chileno contemporáneo

Tras los itinerarios de una conciencia cinematográfica que encarna y se fuga de las representaciones emblemáticas del paisaje para dar consigo misma, esta ponencia intentará sondear el modo en que ciertas producciones audiovisuales locales y recientes se aglutinan entorno a una determinada obsesión por el territorio. El paisaje no ya en términos de fondo y caracterización utópica de ambientes, ni como motivo identitario, sino en el sentido de una superficie discursiva autónoma provista de mirada. Una mirada fantasmal, que si bien no es posible atribuir objetivamente a un personaje, tiende, por medio de estrategias retóricas particularmente sensibles a una conciencia del afuera, a desplegarse como un punto de vista capaz de revisar a su modo nociones como subjetividad y realismo.

Plano fijo y cerrado sobre la franja donde revientan las olas. La cadencia del mar y la música, interrumpidas de pronto por lo inesperado. Como un paisaje objetual abstracto, el fragmento arrancado de una fachada continua de casas destruidas, se expone horizontalmente, frontal y sostenido, lleno de escombros y un conjunto difuso de ruidos *off* en sordina.

Como si la experiencia del terremoto¹ no sólo exigiera medidas sanitarias, políticas, urbanísticas, sino que obligara a volverse una y otra vez sobre la tierra abruptamente removida, durante la escritura de este texto insistiremos, como diría Serge Daney, en la materialidad de esas ‘capas de presente’² que tras el desastre y la escritura del desastre

¹ Su fuerza intempestiva en general, pero en particular el fuerte sismo que afectó el 27 de febrero del 2010 la zona centro sur de Chile, llegando a una intensidad de 8,8 grados en la escala de Richter.

² Las capas de presente y de tierra removida, en relación al prólogo de David Oubiña de *Cine, arte del presente*, donde Daney es asociado a la figura del sismógrafo. Así como Daney, tras *Noche y niebla*, cifra a Resnais como ‘el que realiza la escritura del desastre’, el crítico sería el que enhebra escrituralmente las

parecen quedar al descubierto. Una primera hipótesis: el cómo eso que se descubre hoy audiovisualmente entre los escombros, puede reconfigurar la noción de paisaje, y a su paso, los protagonismos dramáticos, pero sobre todo lingüísticos, del espacio circundante en el cine, se desprende de hecho de aquel vínculo entre sismografía y crítica. El revoltijo caótico de imágenes del territorio nacional lentamente sedimentado transformado en residuos, infinidad de fragmentos y vistas catastróficas, que al ser re encuadradas y puestas otra vez en movimiento, funcionarían con la aleatoriedad y el rigor de un caleidoscopio que se desarma. Hablo de *Tres semanas después*,³ el reciente documental de José Luis Torres Leiva, que sin diálogos ni narración vocal alguna, desde el anonadamiento frente al desastre, permite que esta superficie deconstruida hable y fabrique desde la fijeza del encuadre, los mínimos movimientos de cámara y un montaje cuadro a cuadro, sus propios circuitos de imágenes. Pero a la vez, me detengo en *Manuel de Ribera* (Murray, Carrera, 2009) y en menor medida sobre *El cielo, la tierra y la lluvia* (Torres Leiva, 2008), como exponentes corpusculares y disímiles de un cine que entre la ficción y el documental, empieza a pensar el entorno no ya genéricamente, en términos de fondo simbólico o escenario -como una pura visualidad-, sino que, como imagen, principio estructural y anclaje retórico.

¿A qué me refiero? A la posibilidad de encontrar en esta distinción entre imagen y visualidad, un mecanismo análogo al que operaría al distinguir entre paisaje y territorio. Si para Daney (Daney, 1991: 269) la condición sine qua non de la 'imagen' es la alteridad -es decir, lo que va más allá del nervio óptico y se refiere a un otro particular y concreto a la hora de mirar-, para el geógrafo cultural Agustín Berque, con el 'paisaje' ocurriría algo similar. Si lo visual es la bruma que esconde y adormece la potencia disyuntiva de las imágenes, un procedimiento de poder y homogenización donde caben los clichés y los estereotipos; el territorio, el medio o el entorno entendidos como dimensiones dadas, transparentes y homogéneas, conformarían a su vez, otra especie de niebla.

oscilaciones o las capas de los filmes que al actualizarse por medio de la crítica, dejan al descubierto los escombros de un mundo convulsionado.

³ Documental que forma parte del proyecto 8,8 del artista chileno Fernando Prat. Fue registrado tres semanas después del terremoto del 27/02/10 en Chile, en las siguientes ciudades y localidades: Talca, Curepto, Rancura, Iloca, Duao, Constitución, Cobquecura, Pelluhue, Dichato, Talcahuano y Lota.

En este contexto, se trataría de advertir en el presente corpus, paisajes que den cuenta de esta tensión, es decir, espacios naturales que al ser filmados de un modo determinado: insistiendo sobre el fuera de campo, explorando por la vía de la saturación o el vaciamiento las proyecciones del encuadre, enrareciendo la delimitación figura/fondo, desnaturalizando finalmente la mirada, adquieren definición y protagonismo más allá de lo escenográfico. Como si frente al declive de las grandes mayorías en campo o ante la vista desolada de los planos generales que antaño abrigaban repletos los proyectos colectivos, una subjetividad fantasma tomara el relevo y se pusiera a recorrer obcecadamente 'los campos'. Figura compleja si pensamos que se trata, en palabras de Deleuze, de todo lo que hay dentro de este sistema relativamente cerrado que es el cuadro, y a su vez, del campo como espacio rural que es capaz, todavía, de definirse como una afuera o un límite desde el cual pensar lo político, lo colectivo, la urbe.

Si soy justa con las primeras imágenes que motivaron este texto, diría que, tanto en las tórridas y agrisadas vistas de Calbuco de *Manuel de Ribera*, como en las capas de la atmósfera tenue y melancólica de *El cielo, la tierra y la lluvia*, es la mirada la que, frente al bajo voltaje de los personajes, se cansa de esperar que actúen, y como redimiendo la figura del aburrimiento, liberada de hitos o elipsis que la encadenen secuencialmente, se aventura a deambular por el film, tal como si se tratara de un paisaje.

Extremando el gesto de la cámara semisubjetiva, resulta que ya no sabemos de quién es esta mirada. Ni el personaje, ni el realizador, ni el espectador la realizan del todo. Se trata de movimientos de cámara lentos y obstinados, que como en el tiempo de la larga duración, el tiempo geológico, siguen como una conciencia relativa pero independiente el divagar del personaje. Asimilando sus modos, objetualizándolo desde afuera, o fragmentando el cuerpo de los personajes con el encuadre, pareciera que el dispositivo ensaya distintas modalidades de conciencia para luego fugarse lejos, y en las profundidades del campo, invitarnos a ver en estos trayectos aparentemente neutros, realizados por 'nadie', unas presencias y unas acciones.

En planos-secuencia o cuadro a cuadro, padeciendo el tiempo dilatado de planos fijos que se formalizan como una suerte de retratos: primeros planos del follaje o de las duraciones del mar, asistimos al despliegue óptico y sonoro puro de unas acciones que ya no le

pertenecen tanto a quien las produce, como al espacio concreto y temporalmente cifrado que las envuelve. “El yo no es sujeto de su pensamiento sino su medio...de un modo desconcertante se borran las fronteras entre el interior y el exterior” (Burger, Christa-Peter, 2001). Así, frente a lo que algunos autores conciben como una historia de la subjetividad que se encamina hacia la desaparición del yo, diremos que en estas películas, de la mano de las categorías retóricas de la imagen-tiempo, la videncia o el hálito de la mirada, toma la forma del deseo en Deleuze. Es decir, la un paisaje inmanente, hecho de flujos e irradiaciones. Cruce que apuntaría, no tanto a las consignas de la muerte del sujeto, sino al eclipse de una conciencia que contiene en su interior representaciones; en pos de una nueva subjetividad, que desarraigada del cuerpo, elige al paisaje como medio predilecto.

Al ser encuadrado, detenido por la mirada, el territorio objetivo (los archipiélagos de Calbuco en *Manuel de Ribera*, la zona del desastre de Constitución hacia la costa en *Tres semanas después*, o los alrededores de Valdivia en *El cielo, la tierra y la lluvia*) deviene paisaje⁴. Superficie aparentemente neutra, extensiva a todos los filmes, a todas las culturas, que se descubre de pronto en conflicto. La tierra que tiembla: el fondo, lo dado por sentado, puesto en entredicho; y estos nuevos segmentos resultantes que como producto del desencuadre,⁵ se formalizan -desde el enrarecimiento espacial, temporal, sonoro, estructural y táctil de la imagen- como un nuevo protagonista, ya no pragmático, sino que escópico de lo narrado.

Quizás no hay nada nuevo en que el paisaje sea personaje. Ya las crónicas de conquista, los escritos de Darwin tras su paso por Chile, la pintura naturalista, o a principios del siglo XX las teorías telúricas de la identidad latinoamericana se habían referido a un territorio subjetivado, donde capas superpuestas de narraciones, tanto utópicas como distópicas,

⁴ Noción que para Agustín Berque, geógrafo cultural francés de l'EHESS, se sitúa siempre en tensión, entre los hechos dados del entorno y la mirada, entre lo ecología y lo fenomenal, en un diálogo de sordos entre objetivistas y subjetivistas. En este contexto, crea el término *Médiance*, señalando que el paisaje no podría abordarse teóricamente sino hasta asumir que su identidad se forja en el entramado de estas contradicciones. Diríamos que el paisaje así definido: como el medio dado + la acción continua de *mediar*, se conjuga con los atributos del trayecto, y en este sentido, conjurando la potencia del encuadre como selección de relaciones, se acerca a la vivencia existencial del espacio en el cine.

⁵ Término de Pascal Bonitzer desde el cual Deleuze aborda la lectura del fuera de campo realizada por Noel Burch en su praxis del cine. Este se referiría a espacios fuera de cuadro, perspectivas insólitas, o puntos de vista anormales que no se confunden con una perspectiva oblicua o ángulos paradójicos, sino que se remiten a otra dimensión de la imagen.

animan residualmente las superficies naturales. Como señala Rojas Mix en su *América imaginaria*, la cartografía se vuelve novelada (la costa se transforma en perfiles, los mares se plagan de monstruos), y el fin del mundo geográfico parece reencarnar -como sujeto temperamental, violento o ingobernable- en otra especie de fin de mundo. El fin de los tiempos, o más bien, tras sucesivas refundaciones de lo moderno, una entidad orgánica empoderada frente a la cual el ser humano, más o menos en desventaja, resiste como puede con la voluntad cíclica de un Sísifo.⁶

Películas como *La respuesta*,⁷ de Sergio Bravo y Leopoldo Castedo navegan audiovisualmente estas aguas. La naturaleza es entendida en oposición a la técnica como una fuerza antagónica centrífuga, mientras que la empresa ingenieril que suponía contener el desborde del Riñihue queda cifrada con el tono protagónico sordo, o si se quiere ciego, de lo heroico. Haciendo caso omiso al enmudecimiento que sugerían con autonomía las imágenes del paisaje desaforado de Bravo, la voz diferida de Castedo confía a tal punto en su elocuencia, que se desmaterializa e insiste conjurando ella sola el patrimonio histórico, sobre el carácter titánico y finalmente triunfante de la canalización racional de las aguas, así como de las metamorfosis del territorio.

Las películas sobre las cuales se interroga este texto, poco guardan de eso. De la naturaleza enfática, vociferante; de las grandes y masivas acciones humanas proyectadas sobre extensas franjas naturales, o del surgimiento y el desgarramiento de las utopías modernas con el territorio adormecido como telón de fondo. O quizás algo guardan en la medida en que se distancian, y recogen determinados elementos para desde otros ángulos, bajo condiciones telúricas y climáticas similares, y sobre las mismas coordenadas geográficas, reconsiderar los posibles modos de interpelar audiovisualmente al paisaje. El protagonismo de los planos generales, la indagación del fuera de campo, o ciertos usos del *zoom* para dar cuenta del carácter envolvente y desbordante del entorno, ahora no con un énfasis dramático que potencia la eficacia performática de los personajes en el espacio, sino que con el fin de

⁶ Castillo, Gabriel. *Estéticas nocturnas*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, 2003. En relación a los imaginarios latinoamericanos de lo telúrico, la figura del Sísifo traída a colación por Ortega y Gasset en su visita a Chile en 1928, en su discurso ante el parlamento.

⁷ Película abocada a documentar la magnitud estratosférica del terremoto de Valdivia de 1960, y los intentos por controlar el desborde del río Riñihue.

liberar al régimen de lo escópico del yugo de las acciones, y reorientar el hecho fílmico hacia el campo de lo sensible. Y en consecuencia, hacia la experimentación lingüística como un ámbito privilegiado a la hora de leer el filme.

No desde la utopía,⁸ o parafraseando a Raúl Ruiz, desde los cines que construyen un territorio colectivo homogéneo, que acoge a todos en general, pero a nadie en particular, sino que desde unos ‘espacios otros’⁹ (lugares insulados que activarían desde su carácter acotado y localizado, otras historias, temporalidades y espacios), nos situamos *-cada uno en su isla¹⁰ -* o ‘heterotópicamente’ en la nomenclatura de Foucault, frente a filmes donde el declive de las narraciones centralizadas, la crisis de la imagen-acción, o el debilitamiento de los protagonismos del sujeto, se escriben literalmente sobre la piel o el papel en que se transforma el espacio.

Así lo constatan las voces invisibles de los lugareños de Calbuco sobrevolando el paisaje desolado. *¿Qué historia quiere contar? Acá siempre andan inventando historias de hombres solos, de personas solas. Porque está lleno de lugares vacíos no más....Pero hombres solos hay en todos lados, y lugares vacíos también. ¿Para qué venir tan lejos?...* se escucha mientras el bosque acercándose, enfocado de modo sostenido, pero con un leve *zoom in* o en imperceptible *travelling* hacia adelante, nos devuelve la mirada. Ajustando también su distancia focal, la voz esboza circuitos que van de lo *off* a lo *over*. Del personaje ausente pero encarnado, a una dimensión exterior otra, más parecida a un fuera de campo temporal o transespacial, que a la eventualidad dramática de no estar presente en el cuadro. Tal como uno a uno en *Tres semanas después* los planos saturados de objetos testimonian y reescriben el desastre, acá es la palabra la que -por medio de una operación análoga aunque quizás opuesta en términos éticos al encuadre de Torres Leiva-, es desarraigada de su fuente, y puesta a deambular por el campo. Las historias de los lugareños pasan a ser las

⁸ La utopía como un término que desde este énfasis se vincula con los cines del conflicto central que priorizan la eficacia narrativa de la adhesión sostenida, por sobre particularidad dispersiva de cada instante o espacio. (Ruiz, 2000).

⁹ La noción de heterotopía desarrollada por Foucault en su ensayo *Los espacios otros*, verificada en las películas citadas, en la medida en que sus locaciones, pequeñas islas y localidades rurales aisladas, activan por su particularidad geográfica, una dimensión fuera de campo, que siguiendo la línea de Deleuze y Bonitzer, no remitiría sólo a lo que excede el cuadro, sino globalmente, a un afuera transespacial, o espiritual, que redefine el todo.

¹⁰ A propósito de la sugerente bajada del afiche de *Manuel de Ribera*.

historias de las islas; y los habitantes de esas islas, elementos del paisaje. Historias fantasmas, flujos discursivos flotando sobre las imágenes. Voces de todos y de nadie, pero provistas de un remanente sensorial específico, que las religa a un 'alguien'.

¿Quién mira a quién? Quienes filman proyectando su punto de vista o la atmósfera que al ser captada, no puede para transformarse en paisaje, sino interpelar frontalmente al espectador, tal como ya lo hicieran las actrices de la *Nouvelle Vague* al agujerear la cuarta pared y mirar fijamente a cámara. En *Vivir su vida* (en la escena en que Nana conversa con el filósofo sobre la imposibilidad de hablar) es justamente por el énfasis con que la protagonista se vuelve hacia la cámara y permanece desafiante, que entramos y salimos de la diégesis. Del mismo modo, aún si lo que menos hace Manuel es empatizar con quienes están detrás de la cámara, o del otro lado de la pantalla, advertimos en los sutiles y aparentemente asépticos movimientos de cámara con que se representa el paisaje, un titubear, una inquietud, asimilables a un personaje de ficción que nos mira y entre parpadear y parpadear ensancha la grieta por donde se fugan como evaporándose, los grados (etélicos) de ficcionalidad del relato. Esto, como si en un doble proceso alquímico, al atenuarse la gravedad de los conflictos dramáticos, la enunciación pasara de lo gaseoso a lo sólido, decantando en una superficie material no sólo visible sino que audible y táctil, llena de árboles, ramas y barro.

De fondo, pareciera que es el montaje el que se toma la libertad de ajustar el foco, introduciendo en la linealidad la historia, bajo la forma de un catálogo de opciones paradigmáticas, réplicas de las mismas escenas pero con pequeñas variaciones. Literalizando las capas del tiempo, y las capas tectónicas, que de terremoto en terremoto habrían ido quedando al descubierto; aparecen también, las costuras de un largometraje de ficción hipnóticamente hilvanado, pero tartamudeante. Un paisaje construido de repeticiones, de fragmentos ya no testimoniales del desastre, sino que de retazos espacio-temporales, extraídos de medios diversos, y vueltos a enhebrar como si de una sola franja se tratara. Así, la intemperie azarosa, extensa, inabordable, entra en el campo de la planificación topográficamente delimitada de la puesta en escena, y viceversa. Porque si bien estos saltos (o esquirlas de tiempo incrustadas) no son ni recuerdos, ni sueños, ni deseos, ni *déjà vus*, sino escenas de descarte reimplantadas que evidencian corte a corte el

carácter telúrico (de volver a empezar cada vez) de sus procedimientos, el efecto que provocan, pareciera por un lado exceder la reflexión lingüística, sin alcanzar a colmar por otro las expectativas narrativas del relato.

En este sentido, no es indiferente el hecho de que la película se filmara casi sin guión, en función de textos mínimos que se escribían la víspera de cada jornada de rodaje. Aunque el filme lleve su nombre, Manuel de Ribera, este hombre de la capital que llega a asentarse al archipiélago de Calbuco, parece ser más un detonante del entorno, que un protagonista en términos convencionales. La neutralidad de su rostro frente a la cámara hace rebotar en el espectador las eventuales instrucciones de los realizadores: -sólo ponerse ahí, evitar actuar, ver qué pasa. Como si, incluso dentro de la ficción, el realismo quedara definido no sólo por el pudor a los excesos dramáticos y a los psicologismos, sino que por la aleatoriedad propuesta por el exterior. Esto al modo de los nuevos cines latinoamericanos, por el verismo y la reflexividad política que aportan los espacios exteriores reales, en oposición a lo artificioso de las locaciones de estudio. Pensemos por ejemplo en el Chacal de Nahueltoro y sus extensos planos generales a contra luz, que afirman la falta de perfil o la invisibilidad legal del inculpado. Pero en otro sentido, por la carga existencial con que se imponen la variabilidad del clima, los accidentes geográficos o las posibles reacciones de estos lugareños.

Dicho de otro modo, es en la interrelación del azar irradiado por este ‘espacio real otro’ – insólito, aunque geográficamente verificable, consciente del afuera y las hegemonías de la capital¹¹ pero supuestamente inmune a la afectación de la imagen-, y el punto de vista implantado por la canalización técnica de este ecosistema en juego, que aparece, con la fuerza disyuntiva de la imagen, el paisaje. Como señalábamos al inicio, sería la vivencia especular de la mirada -o su desnaturalización-, lo que permitiría ver en los *travellings* rigurosamente horizontales de Torres Leiva sobre los escombros, en el detalle sostenido del ojo de una oveja en *Manuel de ribera*, o en los encuadres ‘desencuadrados’ de *El cielo y la tierra y la lluvia*, nuevas perspectivas. Desmarcándose tanto de la ficción como del

¹¹ En relación a la escena del bar, donde unos borrachos increpan a Manuel: ‘*Si usted conoce Santiago, conoce Calbuco; es mucho más canchero que nosotros*’; diálogo ‘documental’, que con un dejo de ironía, deja entrever una conciencia geopolítica en la que coexistirían a la distancia, parodiando las delimitaciones de centro y periferia, las figuras de Calbuco y Santiago.

documental, alterando la escala de planos, presentándonos en detalle las texturas fangosas del suelo o los reflejos de la luz entre los árboles, diríamos que estas películas, al administrar los espacios y los sonidos ambientes con la duración, la distancia y la potencia afectiva que tradicionalmente se le asigna al rostro, desplazarían del horizonte fílmico, no solo a los actores, sino que a la figura humana y a su repertorio de acciones características como líneas protagónicas. Manifestación sensible de un punto de vista que ya no está contenido en la conciencia hipotética de quienes definen la perspectiva del cuadro, sino que se sitúa, directamente, en la espesura o la claridad de la atmósfera.

Una atmósfera existencial, a la vez que delimitada técnicamente. Una porción espacio-tiempo cromática, sonora y táctil, que al insistir en las naturalezas muertas, los lugares vacíos y las zonas ambiguas de la visión y la escucha, arrojarían la reflexión a nuestra imagen inaugural. La de unos '*paisajes en tensión*', o una posible actualización del potencial crítico del cine como un índice sismográfico de las cosas, en la medida en que por la vía de lo audiovisual mismo, los espacios filmados se transforman en ecosistemas de duraciones, en hábitats subjetivos donde habitar. Así, es tarea del ojo y el oído adiestrarse. Transitar por las capas del tiempo, por los estratos del paisaje y los distintos tipos de fuera de campo, para descubrir tras quienes actúan, otros figurantes, nuevos tipos de gris o de verde. Circular por las zonas acusmáticas, las regiones confusas o contaminadas del sonido, para distinguir en el espacio fílmico como caja de resonancia, las presencias sonoras que lo llenan, lo vacían y lo habitan. Presencias raras -difíciles de capturar, fantasmas-, que como un remanente sensorial de las grandes acciones telúricas, políticas y sociales ya sidas cinematográficamente en esos lugares, servirían como un invisible líquido de contraste que entra y sale de los tejidos, para evidenciar a su paso las zonas ambiguas sobre las cuales se volvería a edificar, ahora desde lo atmosférico, la potencia crítica y fabuladora del relato.

Bibliografía

- Berque, Augustin (2000), *Médiance: de milieux en paysages*, Paris: Belin.
Chion, Michel (2008), *La audiovisión*. Buenos Aires: Paidós.

- Bonitzer, Pascal (1978), "Desencuadres", en *Cahiers du cinema* n°284, enero.
- Burch, Noel (1970), *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
- Burger, Christa y Burger, Peter (2001), *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid: Akal.
- Castillo, Gabriel (2003), *Estéticas nocturnas*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.
- Daney, Serge (2003), *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Deleuze, Giles (1987), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (1984), "Los espacios otros", en *Architecture, Mouvement, Continuité* n° 5, octubre.
- Rojas Mix, Miguel (1992), *América imaginaria*, Barcelona: Lumen.
- Ruiz, Raúl (2000), *Poética del cine*, Santiago de Chile: Sudamericana.