

## **La imagen malicia. Paisaje y malestar en el cine de Lucrecia Martel y Carlos Reygadas**

por Fernanda Alarcón\*

**Resumen:** Tomando prestadas ciertas nociones que Georges Didi-Huberman desarrolla en *Ante el tiempo*, presento un conjunto de reflexiones en torno al paisaje en el cine de Carlos Reygadas y Lucrecia Martel como *imágenes-malicia*, imágenes cuya potencia crítica y dialéctica abre espacios de desmontaje o deconstrucción.

**Palabras Clave:** imagen, paisaje, montaje, umbral.

**Abstract:** Based on the notions that Georges Didi-Huberman develops in *Devant le temps*, this article focuses on landscape in the cinema of Carlos Reygadas and Lucrecia Martel, honing in on *malice-images*, that is, images whose critical and dialectical power open spaces of disassembly or deconstruction.

**Keywords:** image, landscape, montage, threshold.

Nos ubicamos *ante* la naturaleza e inmediatamente se inicia una compleja maniobra de sección e influencia. Mientras nuestros ojos se mueven por cielos, corrientes de agua, hojas, rocas o ramas se desata un movimiento, una ondulación que interpela nuestros sentidos, pensamientos y recuerdos.

El paisaje remite a una compleja experiencia sensitiva, cognitiva y emotiva entendiendo por tal no solo un espacio concreto para la mirada sino también las derivaciones físicas y psíquicas que se desprenden de esa zona de recorte. Desde esta perspectiva, propongo pensar el paisaje en el cine de Lucrecia Martel y Carlos Reygadas como un punto medio de intercambio dinámico, presencia molesta que desbarata las oposiciones entre *lo Mismo* y *lo Otro*.

Para facilitar el trayecto, divido el itinerario en dos posiciones.<sup>1</sup> Primero, describo la detención visual, el juego espinoso de límites y superficies que permite reconocer al paisaje como imagen y *umbral*. Luego, intento acercarme a la *paradoja temporal* que comprende el paisaje en tanto dispone una zona abierta y cerrada, una dinámica de alteración, ostensible y escondida a la vez. Finalmente, este camino de *doble captura*<sup>2</sup> apunta a considerar la incomodidad, el extraño efecto de derrumbamiento y respiración que desatan los paisajes como *imágenes-malicia*, escurridizos pliegues de pensamiento visual y potencia crítica.

---

<sup>1</sup> Aclaro que se trata simplemente de un recurso expositivo, estas dos posiciones en realidad son superpuestas, no excluyentes ni sucesivas.

<sup>2</sup> “[...] no es que un término devenga otro, sino que cada uno encuentra al otro un único devenir que no es común para los dos, puesto que nada tiene que ver el uno con el otro, sino que está entre los dos, que tiene su propia dirección, un bloque de devenir, una evolución a-paralela. Es él precisamente la doble captura, la abeja Y la orquídea: nada que esté ni en una ni en otra, aunque pueda llegar a intercambiarse, a mezclarse, sino algo que está entre las dos, fuera de las dos, y que corre en otra dirección” (Deleuze y Parnet, 2013: 11).

## 1. Umbrales. El paisaje delante

Frente al paisaje, como sugiere Georges Didi-Huberman cuando describe las imágenes, nos ubicamos como *frente* a una puerta abierta cuyo marco (a primera vista) no se puede franquear. Un paisaje entiende el recorte de una mirada sobre la vida natural, la marca de una distancia que aprecia y organiza lo visible desde una relación contemplativa. Mirar la naturaleza como paisaje sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un alejamiento abrupto en tanto asigna un intervalo, una separación, una construcción en la que participan elementos humanos y no humanos. La imagen está constituida como un umbral:

[...] frente a la *imagen* —si aquí denominamos imagen al objeto del ver y la mirada— todos se paran como *frente* a una puerta *a través* de cuyo marco no se puede pasar, o no se puede entrar [...] Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un *delante-adentro*: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté —puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne. Esto quiere decir, justamente —y de una manera que no es sólo alegórica—, que *la imagen está estructurada como un umbral*. Un marco de una puerta abierta, por ejemplo. Una trama singular de espacio abierto y cerrado al mismo tiempo (Didi-Huberman, 1997: 169).

Apertura y cierre, separación y enlace. Didi-Huberman describe las imágenes desde una trama ambivalente que parte de una mirada, de un cuerpo que organiza lo que percibe y de ahí llega, intenta encontrarse con otro cuerpo, otra mirada. En *La ciénaga* (2001) esta organización está presente y es notoriamente visible como marca enunciativa del film, sello de apertura y cierre por medio del cual las imágenes de paisaje insisten, ponen en evidencia una detención y al mismo tiempo deslizan un extraño diálogo con la historia de la película y el espectador. En la primera película de Lucrecia Martel seis fugitivos

---

planos de naturaleza ofrecen un marco para acomodar lo que de a poco se va tejiendo y se presiente tan revelador como lo que no se puede ver. *Al costado* del cenagoso universo familiar<sup>3</sup> aparecen imágenes casi fijas de naturaleza que en sus pocos segundos de duración dispersan por toda la película breves intervalos, pausas dinámicas de vegetación.

Examinemos las primeras imágenes de *La ciénaga*: un conjunto de siluetas de distintos árboles contrasta sus frondosas copas sobre un cielo tempestuoso. La porción concentrada por el encuadre impide ubicar un asiento de tierra que “sostenga” o sirva de base al follaje, lo cual recalca el ensamble del cielo convulsionado por una tormenta próxima y el extraño bosque que se sugiere. Tampoco es posible atribuir un responsable de la mirada desde dónde se observa este “retazo de naturaleza”. Parece distinguirse al espectador. Primer gesto del film: una subjetividad desconocida propone una mirada situada y paradójica. A continuación, un enlace sonoro funde tiros y truenos con el plano siguiente, un fondo de árboles y cielo (similares al plano anterior) detrás de una serie de brillantes ajíes, secándose en todo su volumen rojizo al calor del sol. El entorno natural parece advertir en estos dos primeros planos el escenario principal y el clima de la película: verano de copiosas lluvias, calor y carnaval, ambiente de suspensión, cosas decisivas no pronunciadas. Estas dos imágenes “anónimas”, con su temple intrigante, manifiestan la mirada de la propia cámara; como los planos no coinciden con la mirada de ningún personaje de la diégesis, remiten a la instancia enunciativa cuya presencia es (más o menos) evidenciada. En seguida sucederá el accidente de Mecha (Graciela Borges), desencadenante de la reunión familiar que ofrece la película, suceso que traerá a escena a Tali (Mercedes Morán) junto a sus hijos de visita

---

<sup>3</sup> Como sugiere Ana Amado: “En el campo de lo visible se definen los lugares: interiores domésticos y naturaleza, que rivalizan como escenarios de ese tejido de viscosidad y supervivencia construido con los gestos y actitudes de hombres y mujeres, de niños y adolescentes que bordean la latencia de una catástrofe a cuyos signos todos parecen impermeables” (2009: 231).

---

a la “La mandrágora”, vencida finca salteña donde Mecha vive junto con su marido (Martín Adjemián), hijos e hijas y sirvientas.

Este grupo de planos entrecortados y turbulentos que me interesa cruza el relato de modo transversal como vistas panorámicas. En tanto el paisaje es una forma visual repetida y reconocida, la transformación progresiva sugerida por los encuadres similares, la perspectiva de altura y el avance de la niebla y la lluvia, desliza un humor poroso que suma una gradación de desazón que se aglomera y despista en los personajes. En estas imágenes, el quiebre que supone la imagen en su cualidad casi estática y diferente de las imágenes de interiores y de escenas familiares permite tal vez arriesgar la caracterización de *plano-cuadro*. La explicación que desarrolla Pascal Bonitzer a través de esta expresión se acerca al tipo de ambivalencia que fusiona en un mismo gesto el movimiento del plano cinematográfico, el fluir del tiempo y la fijeza y frontalidad del cuadro pictórico:

El enfrentamiento entre cine y pintura, entre plano y cuadro, puede ser explícito, violento, dramático; o, por el contrario, el carácter alusivo de la imitación puede remitir a un profundo secreto del film. [...] Esta diferencia inscripta, esta disyunción acentuada entre el movimiento del plano y la inmovilidad del cuadro tiene un nombre: se llama dialogismo. El plano-cuadro tiene una función dialógica. Ambivalencia, discurso a dos voces, mezcla inestable entre lo alto (la pintura) y lo bajo (el cine), entre el movimiento (el plano) y la inmovilidad (el cuadro) (2007:30).

La consideración desde este cruce de la pintura y el cine, o sea del paisaje como formato intersticial, permite describir un espacio no explotado, un entretejido diferente del lugar donde descansar, guardar o retener la mirada que podemos asociar al paisaje. La captación del paisaje por parte de la tradición pictórica nos obliga a pensar cuestiones de límites precisos, el marco, el campo de visibilidad, repasar reglas de uso, cualidades subyacentes a esa

forma estética. En cambio, el plano-cuadro en *La ciénaga* no opera como fondo o contenedor de acontecimientos de la trama sino que ocupa un lugar heterogéneo y discontinuo, salpicando el devenir de los personajes. Estos planos perseveran como un síntoma o un despojo, parecen motivar algo a primera vista no observado que al mismo tiempo lentamente se percibe como una presencia atemorizante, casi monstruosa: “El cuadro viviente, ese oxímoron encarnado, es un monstruo compuesto, una esfinge que plantea acertijos al espectador-Edipo. ¿Qué quieren decir esos cuadros? ¿Por qué están allí? ¿A qué misterio, a qué crimen, a qué culto remiten?” (Bonitzer, 2007: 33).

Debido a su inconstancia y desmesura, el plano-cuadro se presenta como sede de proliferaciones, torrente de vida que no podemos controlar. La reiterada aparición del agua y el aire condensados como niebla y vapor vuelven casi táctil este fenómeno de difusión y fluctuación que comienzo a describir. En el sutil bastidor del plano-cuadro se aglomeran sospechas, intercambios desviados o dispersivos, como un enigma o una trampa para el ojo que puede ser considerado pasaje, punto de llegada y salida.



Los seis planos-cuadros de paisaje de *La ciénaga*.

Diferente y a la vez cercano es el caso de *Japón* (2002) en donde este inminente acecho del paisaje está presente principalmente como temática del film. Un viaje a tierra desconocida se hace evidente de entrada. La cámara avanza por una autopista y apunta bien lejos, borroneando progresivamente las huellas de la civilización. La primera película de Carlos Reygadas ofrece un periplo existencial, cuenta la historia de un hombre del cual no sabremos su nombre (Alejandro Ferretis) que un día cualquiera deja la ciudad para suicidarse. Los motivos de su determinación no se verbalizan, apenas podemos conjeturar que sabe pintar y le gusta escuchar música, no mucho más. Al llegar a un pequeño pueblo, el hombre se hospeda con Ascensión (Magdalena Flores), una humilde anciana que le ofrece habitación en su casa. Con el paso de los días, el apetito por la muerte cambia al deseo de la vida.



La silueta del hombre de espaldas frente al cañón y el encuentro con Ascensión  
ante los cuadros de la historia del arte en *Japón*.

Si en *La ciénaga* el plano-cuadro de paisaje me permitió presentar al paisaje como transición, figura de enlace, descanso y organización atmosférica de la historia que narra Martel, en *Japón* el paisaje no es una presencia para nada huidiza, una marca enunciativa plegada, sino que impone con fuerza su lugar: por la duración de las tomas, por su cualidad sensible, sonora, ambiental y también, por qué no decirlo, actoral. En Reygadas, el paisaje de la barranca de San Bartolo es el contraplano fundamental del protagonista. La dinámica *delante-adentro* de la que habla Didi-Huberman se instala desde el inicio como interpelación, nos pone a seguir a este hombre en su búsqueda de muerte, hasta que se topa con Ascensión, la señora que ni bien aparece explica que su

nombre remite al “camino de nuestro señor Jesucito, quien solito subió a los cielos”.

Dada, entonces, esta presencia abundante del paisaje, destaco dos escenas clave que confrontan al protagonista al paisaje pedregoso, reseco y colmado de belleza filmado en pantalla panorámica, dos escenas que sellan y disuelven el misterioso punto medio de la película. Como decía, el paisaje en *Japón* ofrece la búsqueda de un límite, un lugar de llegada y distancia que problematiza el vínculo entre la mirada de este hombre misterioso y la imagen de la naturaleza. Por un lado, me detengo en la silueta del hombre de espaldas, al borde del cañón, ensamblada al sonido de gatillo; la secuencia que recalca el instante justo del giro. En esta escena determinante, asistimos a la subida del hombre, un ascenso forzado y doloroso, con pequeños pasos, resbalones, golpes y ayuda de su bastón hasta dar con lo más alto del terreno elegido para morir. Enseguida que alcanza la cima, una pomposa toma aérea lo rodea en círculos y el hombre aparece recostado junto a un caballo muerto en un impresionante abismo, custodiado por las montañas mientras cae la lluvia y suena la pasión de San Mateo, cantata de Bach utilizada por Andrei Tarkovski en *El sacrificio* (*Offret*, 1986). Reygadas muestra la pequeña figura humana rodeada en un movimiento circular, torbellino de gotas, rocosa vegetación y nubes tormentosas para empujarnos al abismo, nos acorrala en un instante de disparo que se suspende con un fundido en color blanco.

Justo antes de esta grandilocuente muestra de solemnidad, el parco recogimiento del protagonista entra en cortocircuito con la amable y conversadora viejita. Mientras comparten un cigarrillo de marihuana, pasan las hojas de un libro de historia del arte. Ella señala su figura preferida, que parece un cuadro de Piet Mondrian. Esta actividad conjunta redimensiona la distinción contradictoria entre óptica y naturaleza. La reduplicación de la situación de contemplación constituye un pequeño salto o desgarro. En pequeños mohines



de tironeo, estos dos intercambian *modos de ver* y algo se descoloca ante el libro:

Cuando, como ante un paisaje, la unidad de la existencia natural pretende envolvernos en su trama, el desgarramiento entre un yo que ve y un yo que siente resulta doblemente equivocado. Pues con todo nuestro ser como estamos ante un paisaje, ya sea este natural o artístico, y el acto que nos lo crea es simultáneamente un acto que mira y un acto que siente, un acto que sólo cabe desgajar en virtud de un ejercicio de pensamiento (Simmel, 2013: 22-23).

Georg Simmel en su *Filosofía del paisaje* (1913) relaciona el pensamiento del paisaje con el sentimiento de lo insólito, lo que no está lejos ni presente sino inesperadamente cerca. El paisaje desata sentimientos de incertidumbre y duda, en cuanto en la naturaleza, en aquello con lo que hay que vérselas aparece “algo” o “alguien” que adviene aterrador porque lo que acecha es una puntada de malestar. Sucede que la mirada que delimita un paisaje podría considerarse como lo insólito por excelencia porque germina una angustia provocada por lo que existe, angustia a la que el acontecimiento mismo del paisaje puede encargarse también de traer remedio. El miedo del protagonista de *Japón* puede, desde esta mirada, asimilarse a un vértigo, o sea un miedo al vacío en el sentido más estricto del término “vacío”, una paradójica preocupación por ninguna cosa hasta que se cruza con Ascensión. Allí donde la inteligencia, la refinada apatía del protagonista sólo permitía vislumbrar el tiempo muerto y uniforme de la espera, emerge la analogía con otra espera, que convierte el tiempo muerto en tiempo vivo de un encuentro.

Como decía más arriba, el fracaso inicial de trato con Ascen vira frente al libro. Primero, en el día uno de convivencia, él *habla con ella pero habla sin ella*, se excusa, contesta mal, se esconde en la pintura, los paseos y la música. Luego, todo se abolirá. La opaca decisión de soledad y exilio se desarma sin demasiadas explicaciones. Es el escenario novelesco que se diagrama ante las

---

imágenes del libro de arte lo que precede el ascenso a lo más alto para quitarse la vida, momento malicioso (abriré el concepto de malicia un poco más adelante) en tanto parece susurrar una pregunta: ¿A qué distancia debo mantenerme para construir una sociabilidad sin extrañeza? En el breve vistazo del libro asoman los elementos fundamentales del movimiento *de Stijl* (El estilo), el ángulo recto, la línea, los colores primarios. Aquel movimiento de vanguardia proponía un equilibrio formal “neoplástico”, a partir de coordenadas verticales y horizontales precisas la composición se alejaba de la realidad y la subjetividad como expresión de la armonía de la naturaleza. La tensión de este alejamiento sacude paradójicamente, casi en la línea de esta anécdota que recoge Roland Barthes en *Cómo vivir juntos* (2005):

Mondrian, en la época de sus *Composiciones con cuadrados* continuaba dibujando flores por simples razones alimentarias. Entonces, en esa época (en plena ‘abstracción’), Mondrian pintaba a veces una flor que siempre vendía fácilmente a sus amigos de Holanda. De allí, las palabras de Brassai, al salir del atelier de Mondrian: ‘He aquí un hombre que pinta flores para vivir. ¿Y por qué quiere vivir? Para hacer líneas rectas’ (140).

Salto paradójico, pintar flores para hacer rectas, como este hombre que intenta matarse y forzosamente cambia de dirección viviendo junto a alguien. Como un actor que nos invade con su actuación, el paisaje nos mira al mismo tiempo que lo miramos. De otra manera que el plano-cuadro de Martel, aquí la dinámica del paisaje y el libro remarca las operaciones artísticas del cine. En otras palabras: frente a la complejidad de las “cosas naturales” que el discurso moderno asociaba en forma objetiva y organizada al orden del paisaje, la distinción biunívoca pero al mismo tiempo contradictoria que se da entre óptica y naturaleza en movimiento se pulveriza en el cine como un encuadre perceptivo-emotivo, *un modo de ver y un enlace*.

En *La ciénaga* y *Japón* el paisaje formula un planteo visual, un acertijo agobiante o desestabilizador que desencadena una espantosa libertad. A diferencia de lo que puede ocurrir con las acciones y las palabras de los personajes que pueden ser sometidos a una exégesis interminable, la propuesta del paisaje perturba porque no se agota, porque persiste, infatigable. Las conexiones, las alianzas, los juegos de fuerzas, las estrategias se hacen y deshacen frente al paisaje. En estos dos casos, como marca enunciativa de la película de Martel o como recurso temático-existencial en Reygadas, el paisaje *pulsa* un inestable gesto de cesura, presencia diseminada que aparece y desaparece y que como toda imagen, según la perspectiva de Aby Warburg retomada por Didi-Huberman, parte del cuerpo y vuelve al cuerpo, acumulando preguntas, impresiones, sensaciones y efectos diversos.

## 2. Montajes. El paisaje como dislocación temporal

Segundo tramo. La pausa que desata el paisaje incomoda porque altera la temporalidad. Presente, pasado y futuro se trenzan. Esta dislocación irrumpe, surge imprevistamente como estructuradora del relato en las historias de *La mujer sin cabeza* (2008) y *Post Tenebras Lux* (2012), mediante la desmesura convergente del accidente:

En aquellos directores más inclinados a la puesta en escena, como Lucrecia Martel, no deja de ser sintomática la presencia del accidente como estructurador del relato, lo que configura una imposibilidad o una paradoja (narrar algo es justamente motivarlo, y el accidente tiene mucho de azar). Pero si el accidente ocupa un lugar tan central en *La ciénaga*, *La mujer sin cabeza* (2008) y muchísimas otras películas del cine de los últimos años es porque justamente la imagen se encuentra en un contacto directo con el afuera (Aguilar, 2015: 82-83).

El accidente señala lo que surge imprevistamente, una huella de creación y una caída que, según Gonzalo Aguilar, también deja a la vista algo que permanecía

---

oculto, un detalle fatídicamente material y constitutivo que nos sobresalta porque redimensiona el vínculo con lo real. La capacidad del paisaje de mostrar y regular la ambivalencia que se genera cuando aquello que se presenta ante nosotros como catástrofe o descalabro produce un revés de reafirmación, resistencia y transformación. El paisaje como fuente de anacronismo y latencia concentra la duración latente de un tiempo anterior, la memoria involuntaria de un crimen, una supervivencia frente a una temporalidad acelerada.

*La mujer sin cabeza* obliga al espectador a recorrer una historia desde la percepción enrarecida del shock. Verónica (María Onetto) atropella algo en la ruta, un niño o un perro, y su mirada extraviada por el accidente propone un agobiante problema de percepción, distancia y memoria. En este contexto, la secuencia que siembra la primera semilla que permite a la heroína salir del trance se manifiesta cuando Vero cambia de posición, deja de ubicarse *ante el paisaje*, separada de los demás por sonrisas de cortesía y amables modales (“gracias” repite robóticamente), anteojos de sol, personal doméstico que maneja su vida o el mismo aislamiento del automóvil. Martel despliega en maliciosa combinación con el accidente muchas otras capas superpuestas de retrato de clase, organización familiar y dominación masculina. Bajo influencia del trauma, Vero queda suspendida como una mujer en régimen de excepción, una mujer estado de sitio escondida a la vista en una modalidad automática que nadie a su alrededor (excepto la tía Lala, encarnada por María Vaner) detecta. Es el paisaje como horizonte de separación y contacto con aquello que golpeó a toda velocidad en la ruta, lo que reclama y no puede afrontar. El afuera, la tierra, las plantas, un terrenal movedizo que carcome muy despacio esa separación. Luego de la visita a un vivero, algo se resquebraja. El encuentro con la vida de plantas y flores en combinación con la misteriosa ubicación de unas macetas en lo alto de un depósito, trama pequeños indicios de una semejanza perdida. La escena que sigue al vivero concentra algo así como un *estado intermedio conector*.

La *Stimmung* de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus distintos contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común. Lo mismo ocurre con la *Stimmung* del paisaje: penetra en todos sus distintos elementos. La cuestión de cierto calado que se plantea es la de saber si la *Stimmung* o tonalidad espiritual del paisaje se basa objetivamente en el estado psíquico, en el sentimiento reflexivo del observador, o en las propias cosas de la naturaleza, unas cosas que carecen de conciencia. O, dicho de otro modo, ¿cómo puede la *Stimmung* ser un factor esencial, incluso *el* factor esencial, que agrupa los elementos de un paisaje en una unidad sentida, cuando el paisaje posee una tonalidad espiritual sólo al ser visto como unidad y no antes, en la mera presencia o suma de elementos dispares? (Simmel, 2013: 8).



*La mujer sin cabeza* presenta a cuatro mujeres inmersas en un paisaje grisáceo y seco.

Simmel considera que el paisaje gestiona un encuentro de la percepción y la creatividad, conjuga imagen del mundo natural y reflejo emocional. El concepto de *stimmung* apunta así a la unidad que se manifiesta a través de la conciencia imaginante del espectador, un estado psíquico orientado conforme a un acto reflexivo-afectivo de quien participa espectando las cosas exteriores. El término significa al mismo tiempo estado de ánimo, humor, espíritu, clima, tendencia, intención y modo de ser. Es primero un acto de ver y sentir para posteriormente ser interpretado por el arte, dando así un giro completo en el proceso de crear y observar. El cuerpo transmite la atmósfera del paisaje y el paisaje refleja los sentimientos de las figuras.

---

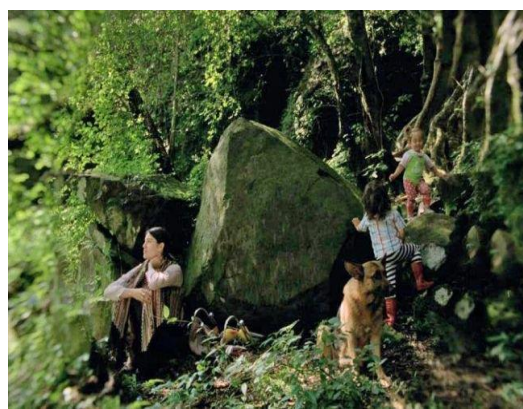
De nuevo, sin necesidad de explicación lineal, nexo causal directo o preciso, un movimiento de relaciones se desparrama. Entre especulaciones de expansión, fuga y transformación, la naturaleza crea resonancia y resistencia. La escena que me interesa de *La mujer sin cabeza* presenta a cuatro mujeres en un paisaje grisáceo y seco. Las figuras femeninas, entre ramas y árboles retorcidos avanzan, internándose cada vez más hacia el centro de la imagen. Aquí el encuadre no subraya el lugar del marco como guillotina que corta la cabeza de la heroína o que destaca las separaciones de ventanas, vidrios, miradas y niveles que preservan el limbo de Vero, la desconexión de su realidad cotidiana. Se trata de una escena breve, una situación narrativa mínima que, como el caso de los planos-cuadro, deja su efecto. La escena comienza como un fragmento robado de alguna conversación sobre las plantas que las rodean. Candita (Inés Efrón) pregunta: “¿Para dónde se van?” Seguidamente, su madre (Claudia Cantero) acota: “No se pueden arrastrar solas, alguien las tiene que mover”. En ese instante, después de esta réplica, el sonido metálico, característico del extrañamiento de Vero desde el comienzo de la película, reaparece y lo inunda todo. Una pausa, un silencio cargado y pesado parece asentarse. Josefina, la madre, retoma la palabra: “¿Cómo se van a mover solas las ramas? Qué estupidez...”.

El adormecimiento del golpe, el shock del accidente, sólo puede ser combatido con un cambio de percepción. El paisaje propone recuperar el sentimiento estético como un atemperamiento a lo real. A través de la inmersión en el paisaje, Vero parece empezar a titubear (duda constante que queda suspendida y abierta hasta el final), lentamente parece recuperar el cuerpo y los sentidos. La velocidad<sup>4</sup> como lógica de un movimiento sistemático acelerado que converge en un punto evanescente, metamorfosea el territorio

---

<sup>4</sup> Según Paul Virilio la lógica del accidente es la lógica paradójica de la sociedad moderna: “[...] el accidente es lo que queda de inesperado, de verdaderamente sorprendente, la cantidad desconocida de un hábitat planetario descubierto en su totalidad, sobreexpuesto a las miradas de todos, donde lo «exótico» ha desaparecido de repente en provecho de aquel «endótico» que reclamaba Víctor Hugo cuando nos explicaba que «sólo dentro de uno mismo hay que mirar el afuera»: terrible confirmación de asfixia” (2010: 80).

concebido como espacio y es sustituido por la condición del tiempo. Cada vez que nos acercamos al peligro también se abre la posibilidad de un cambio, se abre la posibilidad de un accidente general, una sobreexposición que confirma una terrible asfixia, una lógica temporal por saltos que también organiza *Post Tenebras Lux*.



En *Post Tenebras Lux* el molesto encuadre de bordes duplicados está íntima e inexplicablemente adherido a la influencia sensorial-emotiva del paisaje.

El film de Carlos Reygadas propone un juego de encastre a partir de retazos, situaciones y visiones oníricas de una familia de clase alta viviendo en el campo. Anhelos y culpas de Juan (Adolfo Jiménez Castro) y su esposa Natalia (Nathalia Acevedo) escapan del modo psicologista mediante la fuerza material de la imagen. El “luego de las tinieblas, la luz” que reza el título podría atribuirse a una mirada anímica, *stimmung* que distorsiona casi todo el film con bordes difusos y duplica la visión como un cristal borroso. Momentos y edades distintas de los protagonistas se intercalan en movimientos que no son flashbacks sino arbitrarios saltos de tiempo en los que el paisaje deviene zona de interconectividad, presencia de lo que parece reclamar algo.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida —aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje— y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia” (Didi-Huberman, 1997: 16).

La persistencia de una época sobre la otra, la significación sintomática de detalles ópticos es recargada en comparación con la breve secuencia que comenté de *La mujer sin cabeza*. Puntualmente, el encuadre de bordes duplicados está asociado a todas las escenas de la película (la mayoría) que tienen lugar en exteriores. Es decir, la óptica molesta está íntima e inexplicablemente adherida a la influencia sensorial-emotiva del paisaje: los efectos de la vegetación, la luz natural, el aire, el agua, las sombras, etc.

*Post Tenebras Lux* se inicia con un atardecer brumoso y violáceo, un paisaje muy similar a las “nuboselvas” de *La ciénaga*. Una niña tambaleándose por un terreno pantanoso avanza nombrando las bestias que la rodean, vacas, caballos, perros. Mientras da pequeños pasos en el barro, cae la noche. Parece que no hay nadie alrededor, nadie más que esa óptica manipuladora de bordes atemorizantes que enmarca la tenebrosa secuencia y se esparcirá por toda la película. Esta primera imagen se detiene por flashes, golpes que inmiscuyen relámpagos y truenos con los títulos de crédito de la película. A continuación, hace su aparición el gesto más grosero del film de Reygadas. Manipulación digital mediante, una figura sintética del diablo con su cajita de herramientas abre una puerta y mete la cola en el sueño de la casa familiar. En seguida el demonio animado ingresa en la habitación de los padres y un nene atestigua su intromisión. En la escena siguiente asistimos al despertar de la familia. La nena llora y reclama a su madre. Mientras el marido sigue durmiendo, la mujer se viste y rescata a la pequeña. Cuando llega a su encuentro desliza “¿Soñaste con animales?”. La pregunta comienza a enredar las piezas del rompecabezas.

Ahora bien, si nos concentramos en el personaje del peón-compinche del jefe de la familia apodado el Siete (Willebaldo Torres) podemos articular cruces entre el accidente y la estupefacción en combinación con la naturaleza. Siete es el “responsable” del accidente original que parece desatar la narración, al menos en dos sentidos. Por un lado, en diferentes escenas repartidas, Siete se encuentra



frente a la obligación de tener que derribar y podar inmensos árboles. La alienación, el cansancio físico, mental y espiritual del trabajador se choca con los fenómenos molestos. Por otra parte, Siete es quien dispara a su patrón cuando este lo descubre robando su casa. Sobre el final, el peso de estos “crímenes” se unen en un mismo gesto corrido y literal al unísono: la imagen de Siete, descabezándose (literal en el desenlace de la historia y antes, casualmente en la imagen en los brazos de su mujer) *ante el paisaje*: desafío que amalgama su caída turbulenta con espacios de incursión imaginaria. Luego que el torno cae desplomado en la tierra mojada, una lluvia de sangre hace emerger un contrarritmo en el rompecabezas visual y temporal de esta película, desorientando, confundiendo y fulgurando las conexiones entre el instante relámpago del presente, la latencia del pasado y las tensiones deseosas del futuro.



La imagen de Siete en *Post Tenebras Lux*, descabezándose frente al paisaje en los brazos de su mujer

La sensación empática y turbia de *descubrir algo* al acercarse a una situación y, sin embargo, no poder capturarla del todo se complejiza. ¿Cuánto de la *diversidad* del paisaje apunta a un proceso, *una serie de efectos* que involucra simultáneamente niveles de desdoblamiento de componentes visuales, anímicos y reflexivos? ¿Se puede hablar de una performance que habita a personajes y espectadores cuando están *ante el paisaje*?

### 3. Molestias. La trama de la experiencia

“Bueno sí, se trata de ser ‘otro’, pero no en el sentido de otro *específico* sino de cambiar tu vida. Y no se trata de ‘otro’ en el sentido de ‘opuesto’; puede simplemente ser... como un despertar.”

Susan Sontag

Finalmente en estas películas el paisaje propone una imagen entrecortada, turbulenta, un lugar-encrucijada que permite entrever una *vacilación*,<sup>6</sup> primer gesto que nos acerca a los límites ambiguos e incómodos de lo fantástico. La *molestia* que despliegan estos paisajes como zonas engañosas o incómodas está ahí para generar desconcierto. Se abren preguntas y posibilidades vinculadas con la dinámica de la plasticidad y la transformación:

Nada lo expresa mejor que el verbo desmontar. Se podría decir que *la imagen desmonta la historia* como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída. La palabra síntoma no está muy lejos. Una imagen que “desmonta” es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que arroja en la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío (Didi-Huberman, 2011: 172-173).

La imagen maléfica del paisaje complica las divisorias entre adelante y adentro, cuerpos reales e imaginarios, presentes y pasados. Lo que nos captura no es solo una latente animación de lo que estamos habituados a considerar en su inmovilidad (árboles y plantas). Se trata de una suerte de estremecimiento, el malestar que gana espesor a la luz de la intrusión o la interrupción del presente por medio de algo que está fuera del tiempo, los fantasmas de lo que no ha

---

<sup>6</sup> «Casi llegué a pensar»: ésa es la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación” (Todorov, 2006: 30).

quedado borrado, las víctimas que no serán olvidadas, ¿la emancipación sin cumplir?

Siguiendo a Didi-Huberman intenté presentar la caracterización del paisaje como imagen-malicia apuntando a la presencia de una imagen dialéctica que produce malestar. Una molestia para este autor, abriendo la influencia de Walter Benjamin, es una manifestación *a contrapelo* que apunta y espera, remite a una historia de las formas y es portadora de memoria. ¿Será la detención súbita del paisaje, el justo medio<sup>7</sup> entre *lo que vemos* y *lo que nos mira*, una imagen que causa ansiedad<sup>8</sup> porque pregunta por un *estremecimiento* que pasamos por alto?

La imagen-malicia muestra el ver, aviva el sentir y el percibir pero también desmonta, no produce un desplazamiento de lo Mismo sino que propone una cartografía de la interferencia, rasga una extraña incomodidad. Estos bordes complejos unen los mundos del cine de Martel y Reygadas. En estas películas el paisaje contagia su malicia como actor y agente, no como pantalla o recurso decorativo. La malicia es el poder del diablo, intención perjudicial, propósito o inclinación solapado que impulsa lo falto de virtud, pero también es sagacidad, mirada de picardía y juego con los detalles, los deshechos, las formas diversas y tornasoladas.

Tal vez, la *maligna belleza* del paisaje se conecta con cierta huella anticuada (aurática, fantástica, casi mística) que despabila una distancia maldita en tanto

---

<sup>7</sup> “[...] el sujeto de la experiencia y del conocimiento –así como el concepto mismo de experiencia– tiene sus raíces en una concepción mística, toda explicitación de la relación entre experiencia y conocimiento en la cultura moderna está condenada a chocar con dificultades casi insuperables” (Agamben, 2007: 20).

<sup>8</sup> “La conexión entre la ansiedad y lo siniestro es clara: la primera es uno de los efectos de lo segundo. El aura y lo siniestro también están asociados, ya que lo siniestro tiene que ver con el retorno de lo familiar que la represión vuelve extraño, de la misma forma que el aura está relacionada con ‘una red extraña de espacio y tiempo: la apariencia única de una distancia, sin importar cuán próxima esté’. De alguna manera, por lo tanto, el aura y la ansiedad comparten un punto de partida o de intersección en lo siniestro, y ese punto es desarrollado por el surrealismo” (Foster, 2008: 305-306).

perdida, una reelaboración en los intersticios que permite recuperar una trama de experiencia perdida.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa*, Buenos Aires: Colihue.
- Aumont, Jacques (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2005). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (2012). *Escritos franceses*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Berger, John (1998). *Mirar*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bonitzer, Pascal (2007). *Desencuadres. Cine y Pintura*, Buenos Aires. Santiago Arcos.
- Brea, José Luis (ed.) (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal.
- Buck-Morss, Susan (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires: La Marca.
- Cott, Jonathan (2014). *Susan Sontag. La entrevista completa de Rolling Stone*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire (2013). *Diálogos*, Valencia: Pre-Textos
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, Hal (2008). *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Haraway, Donna (1999). "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles", *Política y sociedad*, N° 30, págs. 121-164.
- Simmel, Georg (2013). *Filosofía del Paisaje*, Madrid: Casimiro.
- Todorov, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós.
- Virilio, Paul (2010). *El accidente original*, Buenos Aires: Amorrortu.

---

\* Fernanda Alarcón es profesora de la materia Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica dentro de la Licenciatura en Artes (FFyL-UBA) desde 2011. Su experiencia docente está vinculada a la semiótica, la historia del arte y los estudios cinematográficos. También dicta clases de Historia de las Artes Audiovisuales en las carreras de Crítica de Artes y Curaduría en Artes en la Universidad Nacional de las Artes. Su área de investigación comprende los estudios visuales, la teoría feminista y los estudios *queer*. En 2016 defendió su tesis de maestría (Crítica y Difusión de las Artes, UNA) “Figuras vacilantes. Paisaje, espectro y jardín en el cine de Lucrecia Martel”, dirigida por Martita Soto y Ana Amado. Cursa un doctorado en estudios de género (FFyL, UBA).