

Juegos de troquelado: usos de la fotografía en *Nosilataij* y *La idea de un lago*

DIE-CUTTING GAMES: USES OF PHOTOGRAPHY IN *NOSILATAIJ* AND *LA IDEA DE UN LAGO*

María José Punte

Universidad Católica Argentina, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA)
majo.punte@gmail.com

Algo llama la atención en estos largometrajes recientes de dos realizadoras argentinas, *Nosilataij/La belleza* (2012) y *La idea de un lago* (2016). Estamos ante un cine de pliegues, como una de las formas de la detención, en donde la acción se va desplegando a partir de una serie de imágenes fijas, que funcionan como si se estuvieran exhibiendo ante el espectador un manojo de fotografías. Tal vez sea de modo más evidente el recurso que utiliza Milagros Mummenthaler en su segundo largometraje *La idea de un lago*, porque se trata de la transposición fílmica de un libro-álbum, *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona, un texto en el que la fotografía cumple un rol dominante. Pero ocurre que también es notable en *Nosilataij/La belleza* de Daniela Seggiaro esta recurrencia al plano fijo no solo de paisajes sino de personas y de objetos, creando al espectador el efecto de estar ante una galería de cuadros. Pareciera ser, como dice Deleuze, que se está haciendo referencia a imágenes puras y directas del tiempo, corporizando cada una de ellas esa forma plena e inalterable que es el tiempo. ¿Estaríamos, entonces, ante un cine que constituye a la imagen desde una situación óptico/sonora pura? Así es como en ambas películas, y siguiendo a Deleuze, el paisaje se vuelve naturaleza muerta, porque los paisajes no son espacios vacíos, sino que valen como presencia y como composición de objetos, tanto como los espacios vividos (cuartos, casas, etc.). Una naturaleza muerta es una imagen-tiempo, nos dice Deleuze, tiempo en estado puro, “que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce” (31).

Por lo pronto, sí podemos hablar de este cine como de uno que ofrece resistencia a una estandarización y racionalización de ese tiempo que, como describe Mary Ann Doane en su libro *The Emergence of Cinematic Time* (2002), configura un modo típico de la modernidad. Doane explica que en el mismo movimiento de impulsar un estricto manejo del tiempo se unen en la modernidad una obsesión por la eficiencia a la eliminación de los desechos. La representabilidad del tiempo constituyó una cuestión capital a fines del siglo XIX y principios del XX. En ella fueron cruciales tanto la aparición y desarrollo de la fotografía como del cine, tecnología esta que formó parte del imperativo cultural de estructurar tanto al tiempo como a la

contingencia en la modernidad capitalista. Si es el dispositivo fotográfico el que da cuenta de la obsesión por lo único y contingente (la indexicalidad y el azar), será el cine el que se ocupe de acumular y yuxtaponer contingencias, gracias al montaje. El cine es también un emergente del “deseo de archivo” que caracteriza al siglo XX, es decir, uno de los aparatos más importantes para regular y almacenar el tiempo. Mary Ann Doane concluye que el cine es el dispositivo capaz de fusionar racionalidad y contingencia, determinación y azar. El cine ha trabajado, en ese sentido, para confirmar la legibilidad de lo contingente (208). Por otro lado, se diferencia de la fotografía por su habilidad para inscribir la duración. Y si bien la lógica de la fotografía habita la del cine, en su tendencia a fragmentar y analizar tanto al tiempo como al movimiento, el cine restaura a las cosas el estar sucediendo continuamente.

Nos preguntamos qué pasa, entonces, con estas películas en donde lo cinematográfico parece ir a contrapelo de la continuidad o, al menos, operar a partir de las detenciones. El tiempo detenido, trabajado mediante la citación de la fotografía como dispositivo visual, permite en ambas películas abordar cuestiones vinculadas a la memoria, su construcción, y a todo lo que esto implica en términos de almacenamiento, transmisión, reconfiguración de los recuerdos. Esta temática ocupa el centro más explícito de la película de Mummenthaler, en donde hay dos fotografías en torno de las cuales se construye la narración. Se trata de dos imágenes que la protagonista tiene de su padre, desaparecido durante la última dictadura cívico-militar, y del cual para el presente de la narración se plantea la posibilidad de recuperar los restos gracias a la labor del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF). En una de esas fotografías se ve a un hombre joven de jeans y sombrero parado al lado de un auto Renault 4 verde, en una pose consciente de cierta comicidad. En la otra, ese hombre está en traje de baño al borde de un lago, ayudando a una niña de algo más de un año de edad a bajarse de un bote. Hay dos acciones que la protagonista pone en marcha y que están vinculadas con su necesidad de llevar a cabo un trabajo de duelo. Por un lado, se encuentra la escritura de un libro, hecho a partir de fotos y de poemas. Es una puesta en abismo del libro de Guadalupe Gaona y que justifica considerar a esta película como una transposición fílmica, a pesar de las distancias. Dicha mención confiere a la película un cierto aire documental. Esta línea narrativa corre paralela a otra que es ficcional. La protagonista, Inés (Carla Crespo), insiste en que ella y su hermano dejen muestras de sangre en el banco de la EAAF para un eventual reconocimiento de los restos del padre, desaparecido el día 21 de marzo de 1977. Parte del conflicto que configura la acción de la película es la resistencia de la madre, quien de alguna manera se niega a aceptar la muerte de su marido, pero no encuentra la manera de realizar acciones para

continuar con la búsqueda. Para Inés, la resolución de este conflicto adquiere cierta urgencia ante su propia maternidad en ciernes. Desempolvar los recuerdos mediante las fotografías conduce a Inés, y nos conduce a nosotros espectadores, a un pequeño viaje hacia el pasado y hacia el sur, en donde la familia pasaba sus vacaciones de verano. Vemos varios momentos en la vida de Inés: la infancia, vacaciones familiares compartidas, el comienzo de su vida independiente cuando conoce a su novio, su presente sobre el que se organiza la narración.

En cuanto a *Nosilatiáj/La belleza*, la idea de la fotografía está evocada a partir de imágenes de planos fijos que dan cuenta de temporalidades que el espectador deberá reubicar dentro de una trama cronológica más compleja de lo que se ve a simple vista. La historia es muy sencilla y se cuenta en un tiempo que parece ser el presente de la narración. Yolanda (Rosmeri Segundo) es una adolescente que pertenece a la comunidad Wichí, del norte de la Argentina, pero que vive con una familia criolla en la provincia de Salta en condición de criada. Si bien, por su edad, se acerca a la hija adolescente de la familia, Antonella (Camila Romagnolo), hay una distancia enorme entre ellas por los diversos niveles de maduración resultantes de la diferencia de clase. Yolanda trabaja a la par de la madre de la familia, Sara (Ximena Banús), y en ese sentido sus comportamientos son los de un sujeto adulto. El conflicto se produce cuando, a raíz de la fiesta de quince años de Antonella, la madre lleva a las niñas a la peluquería. En un gesto entre indolente y culposo, hace que le corten a Yolanda su mejor atributo, una trenza tupida y larga. Lo que Sara ignora, es que sobre esa trenza pende un llamado admonitorio, enunciado por la abuela de Yolanda: “Tendrás un pelo hermoso, como las ramas, no tienen que cortarlo nunca”. Su transgresión genera de inmediato una serie de desarreglos con consecuencias sobre el medio ambiente, bajo la forma de temblores de tierra.

Esta pequeña historia, que puede ser leída como una transposición del cuento tradicional de *La Cenicienta* en versión contemporánea si se la centra en la relación entre estas tres mujeres, ofrece una lectura alegórica de un problema tan actual como es el desmonte de los bosques originarios en el norte de la Argentina con el avance de la frontera de los cultivos de soja. En sordina, se alerta sobre sus consecuencias nefastas para el medio ambiente y para los pueblos que habitan esas tierras y a los que se va desalojando, en una continuidad de la historia de la Conquista. El corte de la trenza adquiere otras dimensiones en la escena final, en donde se completa la metáfora del despojo al que son sometidos los pueblos originarios. Se trata de un sistema de apropiación material, cimentado y justificado mediante un dispositivo discursivo de cuño cultural, el que gira en este caso particular sobre la noción de “belleza”, aquello que

merece ser considerado aceptable dentro de los cánones estéticos impuestos por el mundo occidental. Porque en el acto seguido de cortar la trenza de Yolanda para usarla como postizo para Antonella, tanto la madre como la hija se esfuerzan por imponerle a la joven wichí sus propios gustos en materia de peinado, de asimilarla. Es imposible no notar una mirada sarcástica hacia las mujeres criollas por sus gustos rematadamente cursis. Yolanda se erige ante los ojos espectatoriales como mucho más bonita que Antonella. Su cabellera es a todas luces espectacular y el peinado que le terminan imponiendo, espantoso. Se subraya lo arbitrario de los cánones generales de belleza en la preferencia por el pelo rizado o lacio. La idea de hacerle rulos a Yolanda, absurda porque su cabello es muy lacio, habla también de la desnaturalización a la que es sometida. A eso se suma la referencia a la historia de aculturación que padecen los grupos criollos mismos en el hecho de que Antonella haga un número de danzas sevillanas. El recurso de la fotografía, en este caso, evoca la utilización que se hizo de este dispositivo de poder para contar una historia, la de la configuración de los Estados nacionales en América Latina. La máquina fotográfica aquí se convierte en arma de dominación (Cortés-Rocca). La película *Nosilataj/La belleza* estaría dando vuelta ese uso para contar una contra-historia.

Un tema vinculado a la fotografía es el de la espectralidad en los términos en que los desarrolla Roland Barthes en su ensayo *Camera Lucida* (1980). El uso de la fotografía resulta más evidente en *La idea de un lago*, porque ahí se hace explícita esa búsqueda del *noema* en las dos fotos que Inés tiene del padre. La foto es el disparador en la búsqueda que Inés comenzará de los restos materiales del padre. Ambos prueban su existencia y, por ende, la denegación del discurso desaparecedor del Estado terrorista. El gesto personal de redondear la propia historia, se vuelve político. Espectralidad, en este caso, aparece entendida en todos los sentidos que despliega Barthes. La foto como huella de un referente que existió en el pasado, el *Spectrum*, que es por un lado un simulacro (algo que ya no está), pero que guarda en sí la materialidad del proceso químico que tuvo lugar -así como del procedimiento de orden físico- y que apunta a un referente que efectivamente estuvo ahí y no puede negar su existencia. A su vez, ese Referente se caracteriza por una “terquedad” que lo hace volver, reaparecer en la foto, y que no deja nunca de estar (Barthes 6). En las dos fotos del padre que se muestran aparece algo que también menciona Barthes al referirse al carácter espectral de la fotografía y es ese proceso por el cual el sujeto fotografiado, en el gesto de estar posando, sufre una forma de transformación espectral. En ese momento, ese sujeto vive una micro-versión de la muerte, que genera un espectro. Hay un deseo en el sujeto fotografiado de dejar una imagen digna, o una determinada construcción de sí mismo, porque sabe que es la imagen que perdurará. Esa

imagen-repertorio surge en el instante en que un sujeto siente que se está volviendo objeto. La foto mencionada que muestra al joven padre de jean y sombrero apoyado sobre su auto Renault 4, es una figura similar a la que la madre cree ver desde la ventana de la oficina del Equipo Argentino de Antropología Forense escena que da cuenta de su imposibilidad de concluir con el trabajo de duelo. El auto, por su parte, entra bajo la forma de la fantasía de Inés (sobre la que volveremos) en donde la niña aparece bailando con él en el lago. En los dos casos, la foto sale de sí e irrumpe en la realidad tanto de la madre como de la hija.

Otra idea barthesiana que anida en las dos películas vinculada a la espectralidad, es la que se refiere al espacio. En el fragmento 16 Barthes discurre sobre lo que llama los “paisajes de predilección”, o lugar habitable, que serían espacios en los que el sujeto desearía vivir, aunque sepa que tal vez nunca lo llegue a hacer (38-40). Responden a un deseo fantasmático de habitar y se relacionan con la noción de hogar. La película de Mummenthaler nos lleva hacia los parajes del sur argentino, con sus bosques y lagos. Son paisajes de infancia, que aparecen en escenas en donde se ven la casa, sus diversos ambientes y ángulos, incluido el jardín. Hay escenas que solo pueden ser imaginadas por Inés, como aquellas en donde aparece la abuela de joven. También se teatralizan los juegos infantiles: Inés de niña con sus primos y amigos, con su hermano. El bosque, aquí, es a la vez tenebroso y acogedor, haciéndose eco de la polisemia de este espacio natural. En cuanto a la película de Seggiaro, también se ven estos lugares que condensan la noción de habitabilidad, de rincón deseado. Mediante planos fijos el espectador accede a la visión de una casa de la infancia, de los bosques y ríos en donde transcurre la niñez de Yolanda. La naturaleza se percibe como benefactora y lo único que hace tomar conciencia de la amenaza que se cierne sobre ella son los sonidos de las topadoras que proceden al desmonte del bosque, y que son dejadas en el fuera de cuadro.

Esta oscilación entre los paisajes del deseo y los espacios referenciales (en donde sin dudas pesa la certeza de lo que es, de lo que está ahí), tramado a partir de un sistema de troquelado, pone en escena a la traslación como un elemento central de la estética en ambos filmes. O, dicho de otro modo, en las dos narraciones se recurre a una dinámica de la traducción, desde distintos escorzos. En primer lugar, la cuestión de la traducción resulta central en *Nosilataj/la belleza*, en donde se asume el bilingüismo como esencial a la realidad narrada, ya que parte del texto está enunciado en lengua Wichí Llhämtes. De entrada, se ve ya desde el título, mediante el cual es denotada una convivencia que luego se verá como no exenta de contrastes y de desencuentros, sea entre dos lenguas o dos cosmovisiones, la criolla y la indígena. La película

exhibe su deseo de transitar por una zona fronteriza, no solo topográfica sino social y cultural. El universo de Yolanda es el de la transmisión oral, de ahí que la voz sea un elemento estructurante fundamental para la construcción de este personaje. La trenza se convierte en metáfora de esta convivencia post-colonial, en la que la realidad de la colonización no se detiene. Voz y silencio se entrelazan para hacerse eco de ciertas paradojas, para hacer surgir aquello que se coloca en el entre-lugar, y obligar al espectador a explorar esa zona.

En cuanto a *La idea de un lago*, la traducción cobra materialidad sobre todo en la transposición fílmica, a la que se alude mediante la puesta en abismo ya mencionada del libro de Guadalupe Gaona. Vemos a Inés en el acto de editar este libro, en sus charlas con el editor, en el momento de anunciar el producto terminado a su pareja. Inés recita en primeros planos fijos mirando a cámara las poesías que componen el texto de Gaona. El fondo de pared blanca evoca la página, en un entrecruzamiento sugerente de imagen y escritura. Otras formas de traslación se materializan en las escenas en las que se evoca el pasado en la casa del sur. La más impactante de ellas es la que imita un número musical y que se propone traducir una fantasía infantil. Con música de fondo de Neil Diamond y su canción *Song sung blue* (1972), la Inés niña hace un número musical bailando con el Renault 4 verde sobre el lago. La escena materializa un pasaje de ida y vuelta entre la imagen-sueño y la imagen-recuerdo. Pero no es un sueño, sino un “acto cinematográfico” en el que, en términos de Deleuze, se entra en el baile como se entra en el sueño (89). En lo que concierne a la comedia musical, dice Deleuze que el baile es pasaje de un mundo a otro: “El baile ya no es un movimiento de sueño que traza un mundo, sino que se profundiza, se redobla, convirtiéndose en el único medio para entrar en otro mundo, es decir, en el mundo de otro, en el sueño o en el pasado de otro” (91). Y concluye que, mediante esta relación entre memoria, sueño y tiempo, se está explorando el punto de indiscernibilidad de lo real y lo imaginario.

Estamos ante un cine narrativo, que no reniega de ciertos pactos a partir del realismo que pueden hacer pensar en el cine documental, más que en un cine de ficción. En todo caso, funciona “otro real”, como diría Sergio Wolf, otro tipo de realismo. La duración, la yuxtaposición, el pensamiento, acota Wolf, se establecen como índices de un tiempo representado desde el puro presente (177-178). A eso se suma otro elemento, el de un cine en el que no se separa el plano de lo real del plano de lo mental: la película reproduce el plano del pensamiento sin escindir lo real de lo mental, evitando dejar marcas para el espectador. La propia película es como un pensamiento (182). El pasado está, pero rearmado de otra manera,

una que parece decir que este tiempo que ya no es, sigue estando indisolublemente unido al presente en términos de simultaneidad o de hechos que no dejan de ocurrir. De ahí el sistema de troquelado aludido, en donde se pueden ver distintos planos de la temporalidad yuxtapuestos, no organizados linealmente, plegándose y desplegándose. Cuando terminamos de ver la historia de Yolanda, en realidad no sabemos si esto que veíamos como sucediendo en el presente, no es una historia de una infancia lejana, una rememoración. En ese caso, el corte de la trenza sería una premonición del desmonte que –sabemos- tiene lugar en el presente. La figura de la mujer mayor que se trenza el pelo puede ser Yolanda o su abuela. Las escenas de niños wichis que juegan junto al río, pueden pertenecer a los primeros años de vida de Yolanda o a la actualidad. El despojo estaba entonces como ahora. Es una historia que no se detiene y a la que no se puede confinar en el pasado. La idea de retorno con la que cierra la historia remite a un tiempo circular, que se opone a la lógica de la temporalidad lineal de la modernidad y a su crononormatividad. En cuanto a la historia de Inés, no hace falta aclarar que ese pasado que continúa es la de la figura del desaparecido. En esta narración queda más explícito el gesto, por parte del sujeto narrador, de intentar compaginar la propia historia desde lo que sabe, lo que recuerda, lo que ignora, lo que fantasea.

Además de ser un cine que obliga a la detención del espectador, y que por lo tanto lo impele a pensar, hay en estas películas una política de la imagen en lo que concierne a los cuerpos. El efecto de facetado que produce la descomposición temporal, tiene lugar gracias a este procedimiento que se aplica a las subjetividades femeninas. La adolescente Yolanda, que se despliega en sus varias edades, pero permanece unificada mediante el *continuum* de la voz; Inés en sus varios momentos (niñez, salida de la adolescencia, juventud), que adquiere continuidad mediante el gesto de mostrarla como formando parte de una genealogía (se subraya su parecido con la madre mediante el peinado). De nuevo, el desplegado temporal se aplica a estas subjetividades que no están fijadas, sino que pueden moverse de atrás para adelante y viceversa, desmintiendo una estricta sujeción crononormativa. Pero que, no por ser capaces de esta movilidad, pierden de vista el punto sobre el cual se articula la propia subjetividad. Son cuerpos que se plantan frente a determinadas situaciones históricas y sociales, que acusan recibo de la violencia de dichas situaciones, pero que se proponen como palimpsesto de lectura contra el olvido o la banalización de esas historias.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York, Hill and Wang, 1981 [1980].

Cortés-Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires, Colihue, 2011.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1987 [1985].

Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts and London (England), Harvard University Press, 2002.

Gaona, Guadalupe. *Pozo de aire*. Bahía Blanca, Vox Senda, 2009.

La idea de un lago. Milagros Mumenthaler (dir.), Eugenia Mumenthaler, Violeta Brava, David Epiney, Rosa Martínez Rivero (prods.), Argentina-Suiza, 2016.

Nosilataj. La belleza (2012). Daniela Seggiaro (dir.), Álvaro Urtizberea (prod.), Argentina, 2012.

Wolf, Sergio. “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”. Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Manantial, 2004, 171-185.