

De lo trascendental a lo fantástico. *Luz silenciosa* (Carlos Raygadas) y *La niña santa* (Lucrecia Martel).

Por Lucía Salas*

Resumen: El estudio de la representación de lo sagrado, lo trascendental, lo milagroso y del sujeto que lo profesa suele estar concentrado en los cineastas Yazujiro Ozu (Japón, 1903-1963), Carl Theodor Dreyer (Dinamarca, 1889-1968) y Robert Bresson (Francia, 1901-1999) según los trabajos teóricos y críticos de Nathaniel Dorsky, Paul Schrader y Ángel Faretta. En el siguiente texto se buscará trabajar al sujeto devocional y al estilo trascendental en el cine latinoamericano, específicamente en las formas de las películas *Luz silenciosa* (Carlos Raygadas, 2007) y *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) cruzándolo con las definiciones de Rosemary Jackson acerca del *fantasy*, e intentando buscar relaciones con los planteos de David Bordwell alrededor de la Narración paramétrica un modo de representación ligado al desarrollo de un estilo.

Palabras clave: otredad, trascendental, sujeto devocional, *fantasy*, narración paramétrica.

Abstract: The theoretical works of Nathaniel Dorsky, Paul Schrader and Ángel Faretta study the representation of the Holy, the Transcendental, and Miraculous, as well as those who profess these beliefs in the cinematic production of filmmakers as Yazujiro Ozu (Japan, 1903-1963), Carl Theodore Dreyer (Denmark, 1889-1968) and Robert Bresson (France, 1901-1999). This article intertwines Rosemary Jacsons's definitions of Fantasy with David Bordwell's Parametric Narrating in order to examine the Transcendental Style and the Devotional Subject in Latin American films such as *Stellet Licht* (Carlos Raygadas, 2007) and *The Holy Girl* (*La niña Santa*, Lucrecia Martel, 2004).

Key words: otherness, transcendental, devotional subject, *fantasy*, parametric narration.

El cine es inmenso. No hemos hecho nada.

Robert Bresson¹

La última escena de *Luz Silenciosa* (*Sellet Licht*, Carlos Reygadas, 2007) es idéntica a la última escena de *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955). La comunidad se reúne en la casa de la familia; en el caso de los suecos el evento reúne a católicos y protestantes después de un largo conflicto. La muerte de Inger los reúne y reconcilia. El pastor protestante permite que los hijos de ambas familias se casen a pesar de la diferencia de su fe. En la escena se ven familias religiosas cantando himnos en un cuarto de la casa mientras en otro cuarto padre e hijo lloran a la mujer muerta. Entonces irrumpe Johannes, el hermano recién salido de una especie aislamiento previo, y los acusa de no creer, de no rogar que Dios le devuelva a la vida a Inger. Movidado por la fe de una de las hijas de Inger, la revive anunciando que él es la reencarnación de Jesús de Nazaret. En el plano se ven primero las manos de Inger moviéndose y luego una lágrima que cae por su rostro.



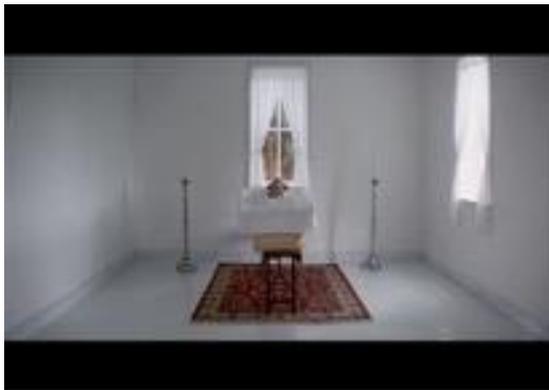
Fotogramas de la escena de la resurrección en *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955)

¹ “Entrevista con Robert Bresson, por Serge Daney y Serge Toubiana”, en *Cahiers du Cinema*, junio-julio de 1983. Viene de:

-*Cahiers du Cinema: Sin embargo, todo el mundo hace cine.*

-*Robert Bresson: El cine brilla. Pero el público no podría ir siempre al cine para ver el triunfo de un actor o escuchar las modulaciones de una voz. Alguien me decía: “En el cine, está todo hecho”. El cine es inmenso. No hemos hecho nada.*

En *Luz silenciosa* mejicanos católicos y menonitas conviven en la cocina de la casa, cantando himnos hasta que llega Marianne, la amante de Johan. Después de tapar el sol con una mano, le pide verla una última vez e ingresa al cuarto velatorio. Sólo está Esther en un ataúd. Al besarla, Esther deja caer una lágrima y luego abre los ojos. Las hijas más chicas de la familia hablan con ella e intentan convencer a su padre de que su madre despertó. Incrédulo, Johan se acerca al cuarto para calmar a sus hijas y ve a su mujer despierta. La resurrección de Esther a manos de Marianne resuelve el dilema moral de Johan. El dilema, como en *Ordet*, se resuelve como un milagro, algo que a la vez parte de la voluntad humana y es superior a ella. Es un extremo caso de *deus ex machina*.



Fotogramas de la escena de la resurrección en *Luz Silenciosa* (Carlos Raygadas, 2007)

Ángel Faretta se centra, para estudiar al sujeto místico, en las definiciones de lo sagrado de Rudolph Otto: es a la vez lo absolutamente otro y el *mysterium tremendum*. Ello tan solo puede expresarse en forma aproximada con lo sublime y con esa síntesis a priori que Otto llamó lo *numinoso* (Faretta, 2009: 17).² También define al místico como aquel que desborda el marco de lo geológico, pero no tiene más herramientas que sus propios balbuceos para definir ese

² En este sentido, Faretta hace referencia a lo *numinoso* como lo que pertenece a los dioses, a diferencia de lo santo, que no puede definirse. Tiene que ver con las experiencias de aniquilación, fascinación y temor. Lo numinoso hace sentido, ilumina y, de alguna forma, sobrecoge.

abandono y ese moverse en el nuevo territorio en el que ha incursionado y explora entre fascinado y aterrado. El místico, para Faretta, es alguien rebalsado por una experiencia de lo numinoso que no alcanza a comprender y que luego se pone a sentimentalizar la propia incompreensión de tal epifanía, siendo las formulaciones de tal resultado siempre alegóricas, es decir, abstracciones personificadas y decaídas en efusión sentimental (2009: 43).

Por su lado, Paul Schrader, en *El estilo trascendental en el cine*, establece que existe un estilo trascendental cuya función es expresar lo trascendente, expresar lo sagrado (1972: 6) y no ilustrar o expresar sentimientos sagrados, para sacar así lo universal de lo particular.

Nathaniel Dorsky, en *El cine de la devoción*, habla de una condición del cine devocional según la cual subvierte nuestra absorción en lo temporal y revela profundidades de nuestra realidad, un conocimiento sobre nosotros mismos y sobre el mundo —como una revelación— (2003: 16).

Dorsky y Schrader coinciden en trabajar con Ozu, Dreyer y Bresson. Faretta, con el melodrama argentino y el tango. Los tres autores coinciden en considerar lo sagrado como algo abstracto, superior al alma humana, algo por momentos indefinible y que contiene todas las cosas. Como un estilo definido, aparece en los tres la idea de ciertos elementos que habitan en las particularidades de distintos cineastas, casi una iluminación. La referencia obligada parece ser la última escena de *Diario de un cura rural* de Bresson (*Journal d'un curé de champagne*, 1951), en la que el cura de Ambricourt está a punto de morir frente a un amigo que lo cuida en sus últimos momentos y sus últimas palabras audibles son “¿Qué más da? Todo es gracia”. La *gracia* como algo que rodea todo, como fuente de calma perplejidad para ese sujeto que frente a una experiencia reveladora no posee las herramientas para definirla, pero a la vez, no le hacen falta. La *gracia* de lo sagrado como lo absolutamente otro.

Para Dorsky, Faretta y Schrader lo trascendental, sagrado o devocional también es algo universal y ligeramente inasible que puede ser representado en la materialidad el cine. Fuera de las definiciones generales de lo sagrado, lo trascendental, lo místico y lo devocional, cada caso habla por sí mismo. Hay personajes que se mueven por espacios concretos viviendo situaciones propias. El sujeto creyente como materializador de la experiencia mística sólo tiene como característica tener algún tipo de devoción.

Los personajes de *La niña santa* y *Luz silenciosa* comparten un sentimiento religioso fuerte junto con su círculo cercano y parcial con su comunidad. La religión católica en el caso de *La niña santa* y menonita en el caso de *Luz silenciosa* condicionan el comportamiento de los personajes, pero no por eso ellos carecen de libre albedrío. Ambos personajes buscan una iluminación: Amalia busca encontrar su vocación, el llamado divino que le dicte su misión en la vida, y cree encontrarla en el Doctor Jano. Johan busca en sus creencias y más tarde en alguna señal divina (que luego se materializa en la forma de un milagro) la respuesta a la pregunta acerca de cuál de las dos mujeres con las que mantiene una relación (su esposa y su amante) es mejor para él. Si bien se mueven en comunidades religiosas (Amalia tiene un grupo de oración que aunque es bastante fallido la rodea de chicas creyentes, sobre todo de su mejor amiga con quien reza constantemente; Johan vive en una comunidad menonita en México que habla una lengua medieval muy similar al alemán) también conviven con personas ajenas a su culto (Amalia vive en el hotel de su madre junto a ésta, su tío y otros trabajadores del hotel que no hacen mucho caso a su religiosidad y Johan convive con granjeros mexicanos que hablan castellano y no profesan su religión). Como le sucedía al Johannes de *Ordet*, los creyentes que los rodean que no creen verdaderamente en que los problemas pueden solucionarse por medio de la Fe. En el caso de *Luz Silenciosa*, el final será casi un calco del final de *Ordet*, mientras que en *La niña santa* el milagro que buscaba

más bien se parece a un hechizo que se rompe. En una se impone el milagro, en la otra la confusión entre lo erótico y lo milagroso.

Amalia pasa tiempo en una habitación con su grupo de oración y en la naturaleza con su amiga religiosa. Cuando permanece entre mujeres adolescentes en esos espacios, está rodeada de creencia. Luego habita la pileta, ese espacio ligeramente vaporoso en el cual literalmente todos conviven en el mismo cúmulo de agua. La pileta es un espacio transparente en el cual todo se ve y nada se esconde. Ahí conviven las amigas católicas, los médicos (cuya creencia es la medicina) y la madre, tíos y empleados que no manifiestan creencia alguna y que no parecen percibir como algo importante el fervor religioso de Amalia. Esa inscripción de la chica en el espacio con otros funciona como una forma de contrastar su religiosidad en un ambiente laico. Una religiosa entre laicos, una rareza de la comunidad resalta su fe como una característica inusual. Amalia es una mujer adolescente religiosa y por lo tanto una extraña intentando salir a flote entre otros. Nunca del todo integrada, en el margen de la pileta hasta un final en el que flota junto su amiga justo antes de que su distancia mística se quiebre.

Johan vive en una comunidad mixta que se va revelando conforme recorre ciertas distancias. Porque necesita un mecánico y va en busca de uno, en el film su comunidad se sitúa en un espacio concreto: lo que parecía un lugar remoto es en realidad México. Después Johan y su familia recorren lugares menos mixtos: las instalaciones de agua donde se bañan junto con sus hijos, una farmacia y un doctor menonitas. La naturaleza es el lugar que pertenece a todos. Los bosques y los costados del camino, el horizonte y su luz anaranjada al atardecer es aquello que la película comparte con ellos. Una película secular que explora la vida de una comunidad religiosa extraña sitúa en la naturaleza un espacio de referencia para todos, algo que es bello y extraño, con una presencia sobrecogedora para religiosos y no religiosos. En la naturaleza todo se equipara, mientras que en sociedad hay una convivencia. La casa, el espacio de la familia

chica al que nadie más ingresa se convierte en un espacio habitado por personajes dispares después de una muerte, durante el funeral. Con algunos paneos acompañados de secuencias de planos se retrata un espacio habitado por menonitas en oración y mexicanos en silencio, una comunidad respetuosa de sus diferencias, consciente de sus extrañezas.

Habría que preguntarse si *La niña santa* no es una película religiosa. Si bien ese no es el centro, la religiosidad de Amalia se presenta algo sobrenatural. La forma en la que se mueve por el hotel como un fantasma, apareciendo en los reflejos de los espejos del Doctor Jano sin hacer ruido, sin señales aparentes de haber entrado por la puerta, su presencia en los lugares importantes en los momentos importantes y su silencio (Jackson, 1981: 12). La distancia de la película con aquello que es religioso se materializa en los roces que ésta tiene con lo fantástico, oscilando entre las categorías que plantea Rosemary Jackson en su libro *Fantasy: literatura y subversión: lo sobrenatural (maravilloso), no natural (fantasy) y natural (extraño)*. Las capacidades de movimiento ilimitado de Amelia van de lo extraño a lo fantástico por procedimientos de extrañamiento sobre movimientos normales. Amelia “resucita” a su madre cada vez que la levanta de la siesta, poniendo su mano sobre su espalda sin tocarla, como una imposición de manos. La expresividad de las manos y la idea de que poseen una inteligencia propia es algo profundamente bresoniano (Bresson, 2014:63), María Alché (la actriz que representa a Amalia) bien podría ser una Anne Wiazemsky de nuestro tiempo o una Mouchette menos sufrida.³ También Marianne logra tapar el Sol con una mano, un gesto de una extrañeza menor que anticipa el milagro.

Según Rosemary Jackson, el *Fantasy* moderno rompe el sistema racional con el cual un relato había ordenado el mundo: en el mundo natural de Johan sucede

³ Anne Wiazemsky es la actriz protagonista de *Al azar Balthazar* (*Au hasard Balthazar*, Robert Bresson, 1966) y la segunda refiere al nombre de la protagonista de *Mouchette* (Robert Bresson, 1967).

algo sobrenatural —la resurrección—; en el mundo de Amalia ordenado por el catolicismo lo que era una vocación es al final reconocido por quienes la rodean como un abuso. Lo subversivo que tiene en estos casos el roce con lo fantástico tiene que ver con enfrentarse a un mundo completamente ajeno e intentar entenderlo a través de la representación fantástica. El fervor religioso (*La niña santa*) y la vida en comunidad menonita (*Luz silenciosa*) llevan a sus realizadores a salirse del funcionamiento del relato a través de causas y efectos, de un realismo de las acciones y de las tramas. Las relaciones temporales y las relaciones con los otros están fuera de toda mecánica naturalista. Lo que se impone a través del acercamiento a la creencia de los personajes es la ambigüedad. En el caso de *Luz silenciosa* se abandona la posibilidad de una doble explicación de los sucesos a través de la existencia de un milagro inexplicable. En *La niña santa* el comportamiento de Amalia se aleja de aquello que en la película es evidente (que Jano abusa de ella) y se diluye hacia lo inexplicable, hacia la experiencia mística. Estos roces con lo fantástico, esta adecuación de las formas del cine hacia lo que no es enteramente real ni enteramente irreal son los que hacen que los films disminuyan la distancia con sus sujetos devocionales, como presenciar el milagro de un hombre que cae de una gran altura sin lastimarse y a la vez presenciar la explicación mágica de las chicas (dicen: “*está muerto, son movimientos reflejos*”) por la incredulidad ante un breve milagro (erotizado por ese contraplano ausente: aquel que mostraría lo que las mujeres de la casa parecen estar mirando, el pene del hombre desnudo que acaba de caer en su patio).



Fotograma de la escena de la aparición de un hombre en el patio en *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2002)

Aquello que Arlindo Machado llama *Ubicuidad* (2009: 24), la forma de inscribir al sujeto espectador en la escena a través de la determinación del espacio según su posición, de organizar los saberes alrededor de la percepción de un espacio según un punto de vista y la posibilidad de adoptar diferentes posiciones y acceder a diferentes espacios, de entrar a lugares que son vedados para algunos personajes, es lo que hace que pueda completarse un (ligero) entendimiento de la experiencia religiosa de los personajes. La posibilidad de entrar con Amalia a los lugares a los que ingresa con misterioso sigilo, de ver como duerme su madre, de ver la pileta desde su espacio fragmentado, a los huéspedes y a sus amigos, nos acerca a su experiencia religiosa. La percepción de la naturaleza sagrada en la que los personajes se encuentran en un punto indeterminado (Johan y Marianne se cruzan en el medio del campo para besarse, solos frente al Sol), la necesidad de estar cerca de ella para concretar una muerte (Esther tiene un colapso bajo un árbol durante una tormenta que la acompaña), la presencia casi invisible de la cámara ante un grupo de gente que se baña, compartir una intimidad y un espacio natural ayuda a acercarse a ese sujeto extraño. Más aun, compartir la evidencia de un milagro. Todo eso que es inmaterial (lo sagrado, la devoción, la Fe) se vuelve material en personajes, en espacios, en el clima, en una forma de ser de la luz, en el plano, en el resultado del uso de un determinado lente.

Luz silenciosa y *La niña santa* son películas que se aproximan al ser religioso que transita experiencias místicas desde herramientas puramente cinematográficas. La creencia de Martel en la fragmentación de los cuerpos, en las posibilidades del sonido de traspasar lo puramente referencial —la presencia constante de susurros—, en el acercamiento audiovisual a sensaciones distintas a la vista y el oído (la particular atención al tacto y al olfato del personaje) en el tránsito indeterminado por el espacio hasta alcanzar lo fantástico, lo sobrenatural y casi terrorífico son equiparables a la devoción de sus personajes. Reygadas se manifiesta por las posibilidades de los lentes angulares de poder ampliar un espacio, por las relaciones entre los cuerpos con la cámara y los cuerpos entre ellos (acercarse y alejarse lentamente), por la expresividad que puede tener la figura humana en el centro de un plano extremadamente ancho, por el tránsito sereno del tiempo natural de los momentos del día (el amanecer y el atardecer como cambios muy graduales de luz en un tiempo prolongado), por el sonido de agua como forma de serenidad.

En ambos casos se manifiesta una creencia en el cine como un espacio en el cual todo puede suceder, donde no es necesario un naturalismo, un realismo referencial. Martel y Reygadas (como el Dreyer de *Ordet* y el Bresson de *Diario de un cura rural*, pero también el Roberto Rossellini de *Francisco juglar de Dios* o el Jean-Claude Brisseau de *La fille de null part* entre otros) apelan a lo fantástico y a lo extraño para construir un universo cinematográfico que se despegue de lo real ampliando sus posibilidades de existencia, haciendo que aquel que estaba muerto viva, que aquel que estaba confundido, vaciloso, esté en realidad envuelto de claridad. Eso amplía la distancia aparente entre el cine y el mundo, hace que las reglas de uno no se apliquen al otro. Abre la posibilidad a lo inexplicable a través del acercamiento a lo completamente ajeno. No sólo lo sagrado como ajeno sino también el religioso como otro, cuya vida guiada por creencias inexplicables se vuelve más asible y menos distante a través de su representación concreta, de su acercamiento a los sentidos.

Puede que Martel y Raygadas no creen en Dios, pero creen en el Cine. Esa creencia por momentos tiene una condición mística, en tanto y en cuanto al enfrentarse con sus procedimientos —que son siempre nuevos y particulares— haya un momento de fascinación ante lo complejo e inexplicable, con una primera respuesta indefinida y balbuceante, que luego permita un conocimiento mayor. Una compenetración que desemboca en un entendimiento.

Boris Nelepo termina su artículo sobre *La fille de null part* de Jean-Claude Brisseau con esta versión de las líneas de Georges Bernanos: “¿Qué más da? Todo es ilusión”. Esa facultad del cine de poder alcanzar cualquier cosa es lo que hace que en sus planos se encuentre su Gracia.

Las infinitas posibilidades formales y expresivas del cine son llevadas hacia extremos más evidentes cuando sus personajes o temas rozan el terreno de lo religioso, lo sagrado o lo trascendental. La posibilidad del montaje de generar un efecto especial sencillo (el corte que permite la presencia de algo nuevo en un espacio, con la simple operación de introducir una elipsis ya sea por una operación temporal o un fuera de campo, por ejemplo) acercan el estudio de lo devocional al análisis de la imagen y sonido. Esa especie de *gracia* en la que Faretta, Schrader y Dorsky parecen coincidir, ese estilo que parece trascender las particularidades del cineasta para formar parte de algo mayor (una especie de *misterio* del cine) deja de existir como algo abstracto y sobrecogedor cuando se lo analiza como parte de un género. Lo fantástico aquí no es solo aquello que oscila temáticamente entre lo maravilloso y lo extraño, sino también aquello que se sirve de procedimientos formales específicos para existir entre estas dos categorías, con un imaginario convencional que lo acompaña. En los casos de *La niña santa* y *Luz Silenciosa*, es su voluntad jansenista lo que las acerca tanto a lo *numinoso* como a lo indefinido. La modestia formal, o sea la concentración en pocos dispositivos formales (el uso de un tipo de lente poco frecuente, de un salto temporal o espacial ligeramente anti naturalista, el vapor) es lo que otorga

una complejidad trascendental a sus formas: es algo que por momentos se percibe como parte de cualquier tipo de canon de la imagen cinematográfica de su época, pero al analizar en detalle posee pequeñas variaciones de construcción que no sólo implican un pequeño desajuste de la mirada sino también la búsqueda de una mayor concentración en los aspectos de su forma. Algo similar a lo que David Bordwell llama *Cine Paramétrico* (Bordwell, 1996:274).⁴ Pero no es sólo la concentración en el estilo sino la economía de recursos como una manera de valerse de la mejor forma posible de las cualidades de la técnica cinematográfica, especialmente del *découpage* o del ensamblado de escenas, que resultan ser más que la suma de sus partes. El dominio de la técnica y de la narración son herramientas más poderosas que el uso de cualquier efecto especial. Con ellas se logra una imagen que se acerque lo más posible a la del mundo en el que vivimos, pero dominada por pequeñas variaciones: las alianzas con la naturaleza, con las facultades envolventes y climáticas del sonido, las cualidades de la luz sobre el soporte sensible. Elementos sencillos que, trabajados con devoción, parecen dejarlo a uno absorto, como frente a una *gracia divina*. Para un espectador cinéfilo, el estado en el que puede quedar frente a estas formas quizás pueda ser similar a lo que se describe como el sentimiento frente a una *aparición*.

⁴ Ese modo de representación que, según explica Bordwell (1996), parece centrarse en la construcción o enunciación de un estilo, en una particular atención a las formas por sobre la transparencia o la eficacia formal del modo de representación clásico.



Fotograma de *Los ángeles del pecado* (Robert Bresson, 1943)

Bibliografía

Bresson, Robert (2014). *Bresson por Bresson. Entrevistas (1943-1983)*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós Ibérica.

Dorsky, Nathaniel (2003). *Devotional Cinema*, California: Tumba Press.

Faretta, Ángel (2009). *La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas*, Buenos Aires: Djaen.

Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos.

Koza, Roger Alan (2010). "Las variaciones de la experiencia religiosa". *La voz del interior*, 28/10/2010. Disponible en: <http://vos.lavoz.com.ar/content/las-variaciones-de-la-experiencia-religiosa>.

Machado, Arlindo (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*, Barcelona: Gedisa

Nelepo, Boris (2012). "Opening the gates of night" en *Cinema-Scope*, nº53, Diciembre de 2012. Disponible en: <http://cinema-scope.com/features/opening-the-gates-of-night-jean-claude-brisseaus-la-fille-du-nulle-part/>

I M A G  F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°15 - 2017 - ISSN 1852-9550

Schrader, Paul (1972). *Transcendental style in film. Ozu, Bresson & Dreyer, California*: Da Capo Press.

* Diseñadora de Imagen y Sonido (UBA), es crítica de cine en Las Pistas, Cinéfilo y Grupokane. Docente de cine en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes. Trabajó en los festivales de cine BAFICI, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y Transcinema Buenos Aires. Dirigió junto con LaSiberia Cine y El círculo rojo varios cortometrajes. *Implantación* (LaSiberia Cine, 2016) es su primer largometraje. E-mail: Luciasalasdufour@gmail.com