

Montaje / remontaje de la luz. De la distopía en *El cuento de la criada*  
Camila Bejarano Petersen  
Arkadin (N.º 10), e027, agosto 2021. ISSN 2525-085X  
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe027>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# MONTAJE / REMONTAJE DE LA LUZ

De la distopía en *El cuento de la criada*

## Montage / Remontage of Light

About dystopia in *The Handmaid's Tale*

CAMILA BEJARANO PETERSEN [camilabpinvest@gmail.com](mailto:camilabpinvest@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.  
Universidad Nacional de La Plata. Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica. Crítica de Artes.  
Universidad Nacional de las Artes. Argentina

Recibido: 10/3/2021 | Aceptado: 20/6/2021

### RESUMEN

Transposición de la novela homónima de Margaret Atwood, la serie televisiva *El cuento de la criada* exhibe un caso contemporáneo de la apropiación plástica de la luz, desplegada tanto en términos de composición, o puesta en escena iluminar, como de montaje generación de relaciones. Esta poética particular, que introduce la tensión entre figurativo y des-figurativo, permite abordar el tratamiento de la luz, asociado a la memoria y al montaje, en dos dimensiones. Una cinematográfica, que se refiere al dispositivo estético a partir del cual se establecen las relaciones entre imágenes y sonidos; y otra con un sentido un poco más amplio, el de remontaje del tiempo histórico habitado. Conectada con la noción de imagen dialéctica de Walter Benjamin, esta última recupera el enfoque de Georges Didi-Huberman.

### PALABRAS CLAVE

Montaje audiovisual; remontaje; memoria; poética de la luz

### ABSTRACT

The television series *The Handmaid's Tale* is a transposition of the homonymous novel by Margaret Atwood. It narrates a universe that exhibits a contemporary case of the plastic appropriation of light, displayed both in terms of composition or *mise en scène* as illumination, and montage generation of audiovisual relationships. This particular poetics, which involves the tension between figurative and des-figurative, allows us to approach the treatment of light in two dimensions, associated with memory and montage. On the one hand, a cinematographic one, which refers to the aesthetic device from which the relationships between images and sounds are established; and on the other hand, one that introduces a slightly broader sense, that of the remontage of the inhabited historical time. This last is connected with Walter Benjamin's notion of the dialectical image, recovered by Georges Didi-Huberman's approach.

### KEYWORDS

Audiovisual montage; remontage; memory; poetics of light



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

En la etimología de la palabra fotografía anida una zona de exploración estética que, por el dominio de las asunciones realistas y naturalistas, ha ocupado un lugar más bien marginal en la historia del cine. Refiero a una diferencia conceptual que podríamos definir a partir de la distinción entre *iluminar*, por un lado, o dibujar (sentido que reenvía a la etimología), por otro. En el primer caso, la representación y configuración de la luz apunta al objetivo de crear un mundo que sea visible y que resulte verosímil; en el segundo, ese mundo es el escenario de relaciones plásticas en las que, por ejemplo, los grados de opacidad o transparencia de la luz transforman nuestro vínculo con los objetos o cuerpos presentes en el plano.

La serie televisiva *El cuento de la criada* exhibe un caso contemporáneo de apropiación plástica de la luz, desplegada tanto en términos de composición o puesta en escena, como de montaje —en términos del desarrollo propuesto por Sergei Eisenstein (1949)—. Y ello, si bien no constituye una novedad, interesa en la medida en que su tratamiento involucra la reconfiguración del plano a través de la luz. Es decir que, si bien el corte y el movimiento de cámara intervienen, el tratamiento particular de la luz lo sitúan como un recurso privilegiado en la transformación de las relaciones espacio-temporales.

Una fuente de luz única, una ventana, descubre a partir de un sutil movimiento del personaje o de la cámara una transformación de las relaciones plásticas globales: visibilidad de unas facciones, opacidad de unas telas, cambio de la distribución de pesos en el espacio, presencia o ausencia de microritmos dados por las partículas del aire.<sup>1</sup> Refiero, en tal sentido, a la posibilidad de que ese dibujar con luz no delimite la configuración de un mundo visible, de contornos estables. Por el contrario, despliega el juego del modelado y la modulación, habilitando la configuración de relaciones espacio-temporales en el plano o dentro del plano, de modo que las figuras devienen objetos móviles, inestables, susceptibles de ofrecer matices, rugosidades y texturas que descubre —y oculta— el movimiento de la luz [Figura 1].<sup>2</sup>



Figura 1. *Frames* del capítulo «Night». Puede advertirse la transformación de los detalles en la configuración del cuerpo y el rostro, dada por el movimiento del cuerpo y su posición respecto de la luz

<sup>1</sup> Se toma esta noción de *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993), de Michel Chion.

<sup>2</sup> Las imágenes han sido seleccionadas de la segunda temporada. No obstante, esta poética puede reconocerse en toda la serie, inclusive en la cuarta temporada.

A su vez, esta obra, que narra un universo distópico en el que los cuerpos están sujetos a controles y poderes específicos, ofrece un diálogo complejo entre la literatura, el cine y la pintura. Un diálogo en el que la luz asociada a la memoria nos permitirá abordar la noción de montaje en dos dimensiones. Una cinematográfica, que refiere al dispositivo estético a partir del cual se establecen las relaciones entre imágenes y sonidos en una obra audiovisual; y otra con un sentido un poco más amplio, el de remontaje del tiempo histórico habitado, ligado a la noción de imagen dialéctica de Walter Benjamin. Esta última recuperada por Georges Didi-Huberman (2015).

### ALUMBRAR, ILUMINAR, PINTAR

«—Los empleados del laboratorio  
habían intentado quitar del negativo las manchas solares pensando que era humedad. También  
al público hubo que explicarle, locutor mediante, que prestara atención a esos puntos y a su  
movimiento insignificante: ellos, que habían pagado la entrada, eran los primeros seres vivos que  
veían *realmente* al sol y sus puntos errantes.  
—No fue un éxito, ¿no?  
—En absoluto.»  
Alexander Kluge (2010)

Al empezar a estudiar cine, en fotografía, una de las cosas que primero enseñan, incluso en términos de amenaza o prohibición, es el uso del contraluz. En el diccionario, ese cementerio de metáforas muertas al que alude Frederic Nietzsche (1974), se define por contraluz a la «vista o aspecto de las cosas desde el lado opuesto a la luz».<sup>3</sup> En una filmación, el contraluz se logra posicionando la cámara frente a la fuente de luz y colocando al objeto a filmar entre la cámara y la luz. La cámara queda expuesta, de modo frontal, a la fuente luminosa. En la medida en que la luz puede invadir el lente y generar lo que se concibe como distorsiones, caso de los llamados círculos de confusión, el contraluz es una amenaza a la lógica mimético-figurativa. Los círculos de confusión marcan la presencia del lente, pues la visión humana no los genera: engeguecemos ante el impacto de la luz directa. Por ello, las distorsiones ópticas plantean la potencial amenaza de recordarle al espectador que eso, ese mundo al que asiste proyectado en la pantalla, eso, es una construcción. Por otra parte, en términos de la relación figuración-abstracción, provocan una desfiguración: el objeto pierde detalles y, en el límite, puede aparecer como una silueta oscura o negra. Un cuerpo, entonces, quedará retratado como una silueta, sin detalles, sin rostro. Por esto, el contraluz introduce una zona de tensiones que pone en juego la construcción de la ilusión de realidad sobre la que reposa buena parte de la ficción audiovisual [Figura 2].

En el caso de *El cuento de la criada*, como hemos señalado, se manifiesta un uso sistemático del contraluz, asociado al movimiento de la cámara. Esto, desde luego, no es absolutamente novedoso. Tanto la vanguardia ligada al impresionismo francés como aquella que se denominó expresionismo, otorgaron a la luz, y en particular al contraluz, una dimensión central en sus poéticas. Sin embargo, el expresionismo apuntaba al contraste y a la relación entre luz y sombra como una variable plástica del espacio, que determinaba la configuración de planos visuales diferenciados, opacos. Al punto de otorgar autonomía a las sombras, como en *Das Kabinett des Dr. Caligari* [El gabinete del Dr. Calligari] (Wiene, R., 1920). En cambio, el impresionismo desplegaba la graduación entre opacidad y transparencia, lo traslúcido, expandiendo la percepción de la luz en términos de sustancia móvil, dimensión atmosférica, como se manifiesta en el film *La chute du la maison Usher* [La caída de la casa Usher] (Epstein, J., 1928) o, más adelante, con el realismo poético francés y el cine de Jean Vigo. *El cuento de la criada*, al introducir la luz como moduladora de los cuerpos en el espacio, como opacidad

<sup>3</sup> Diccionario online de la RAE: <https://www.rae.es/dpd/contraluz>

y superficie inestable, recupera la poética impresionista cinematográfica. El antecedente no es casual, ya que la vanguardia, en un gesto que venía de otras artes, cuestionaba un principio rector que, por siglos, dominó al campo artístico: la exigencia mimética (Shiner, 2001; Danto, 1999). O, dicho de otro modo, se cuestionaba el supuesto de *facsimil* (Lévi-Strauss, 1975) a partir del cual se imponía a la representación unas ciertas reglas que, naturalizadas, se presentaban como la correcta manifestación de la realidad. Por ello, el gesto de ruptura implicaba una diferenciación ideológica central, que podríamos definir en una frase: la verdadera realidad subyace a la manifestación visible, evidente, de los fenómenos. Así, al discutir la mimesis, lo que hacía buena parte de la vanguardia era dinamitar ciertas bases del Sistema de las Bellas Artes (Koldobsky, 2008; Bejarano Petersen, 2014). En particular, el vínculo con la lógica iluminista que lo sostenía, asociada al antropocentrismo y al rechazo de la máquina, así como a la oposición entre arte y artesanía; o la diferencia entre sentidos nobles o de la distancia (vista y oído) con respecto de los sentidos mundanos (gusto, olfato y tacto, que implica contacto y vínculo con necesidades orgánicas).

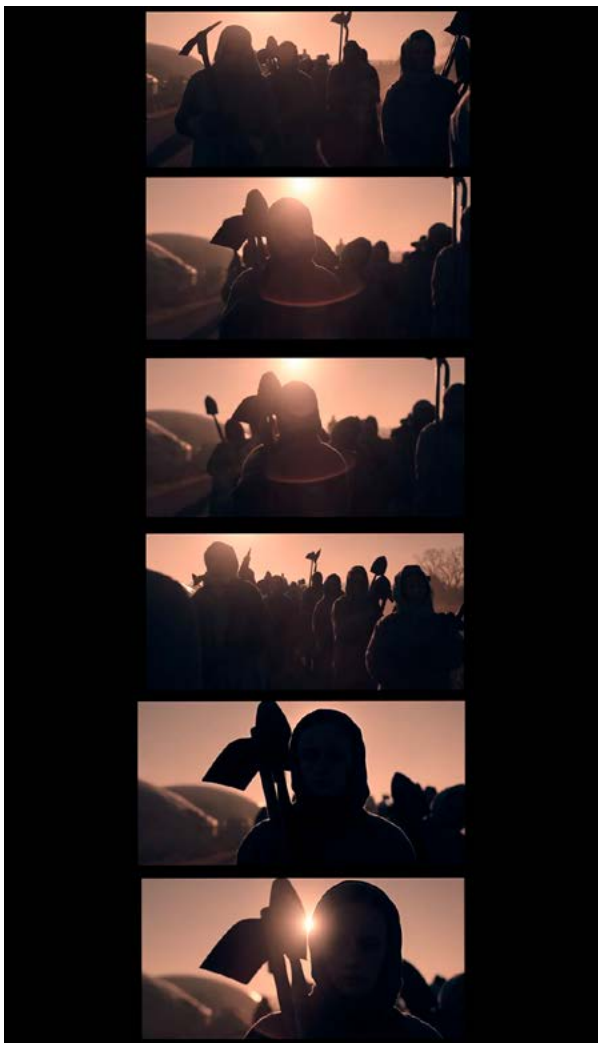


Figura 2. Frames de *El cuento de la criada* (segunda temporada), capítulo «Unwomen»; dirigido por Mike Barker, escrito por Bruce Miller (2018). Se manifiesta el efecto desformante del contraluz y el montaje interno. El suave *travelling out* y el movimiento de las mujeres es modelado por el uso poético de los círculos de confusión y la relación entre figuración-no figuración

La noción de *photogénie*,<sup>4</sup> entendida como la capacidad de la cámara para hacer emerger una condición o carácter singular a los fenómenos filmados —condición no accesible, no visible para el ojo desnudo—, permite recuperar el modo singular en el que el impresionismo cinematográfico legitimaba una mirada no mimética o parcialmente figurativa del mundo (Xavier, 2008). Asimismo, la noción de *photogénie* recuperaba cierta idea de trascendencia, pero no ligada al realismo mimético, sino a lo que se ha definido en otro lugar como realismo fantástico (Bejarano Petersen, 2014). Para esta concepción el plus de realidad emerge de la ampliación del espectro de lo visible, como ese ver realmente y por primera vez al «sol y sus puntos errantes» del que nos habla Kluge (2010) en la cita que abre este apartado.

*El cuento de la criada*, al tiempo que recupera el gesto de la vanguardia, impulsa otro diálogo con el pasado. Uno que recupera la construcción plástica del espacio en la pintura de dos artistas conocidos como maestros de la luz: Johannes Vermeer (1632–1675) y Jean-François Millet (1814–1875). De modo general, podríamos vincular la construcción del mundo interior, de los espacios cerrados, con el estilo de Vermeer. Esto, en relación con el uso del claro-oscuro, la paleta cromática con la dominancia de los marrones y ocre, así como la presencia destacada de cierto color, como el rojo o el azul, asociado a una figura o elemento de espacio, y la composición que se ordena en relación con la fuente de luz. El vínculo también se construye a través de la vestimenta y los objetos (caracterización de personajes y ambientes) y de lo temático: lugares y prácticas de la vida cotidiana, como la cocina o el baño, vuelven como un viaje en el tiempo [Figura 3]. En términos diegéticos la serie se ubica en el mundo contemporáneo, pero la configuración visual nos traslada al siglo XVII. La cofia blanca e impoluta sobre la cabeza, que impide la visión lateral de las criadas, y las faldas rojas, de tela pesada, que cubren el cuerpo hasta los tobillos, contribuyen al despliegue de la dimensión distópica que se expande con el uso de la luz: del claro-oscuro y del contraluz. Y en este punto, el uso del contraluz, es donde se tensiona el diálogo con la estética del artista barroco, pues en su obra la mimesis alcanza tal desarrollo que ha dado lugar a múltiples debates en torno al uso, o no, de dispositivos técnicos como espejos, lentes o la *camera obscura* —cámara oscura— (Seymour, 1964). La luz configura relaciones espaciales legibles, que profundizan el efecto de realidad asociado al volumen, la profundidad, las escalas, las texturas de los objetos, el uso del color local. Así, los detalles del mundo permanecen estables, legibles. Los rostros, los ojos, por ejemplo. En cambio, Millet hace de la luz un interludio, un punto de pasaje: la luz desfigura. Lo hace en una imagen que permanece fija, pero sus obras proyectan los efectos desfigurativos de la luz. Un rostro como manchas, un cielo como descomposición cromática [Figura 4]. En *El cuento de la criada*, por una parte, los espacios exteriores, en particular los vinculados a lo campestre —en oposición a los urbanos—, dialogan con lo que podríamos llamar la poética transfigurativa de Millet. Ello, aunque lo campestre sea Las Colonias, territorios asolados por la contaminación y la radiación; es decir, una degradación del ideal natural asociado al campo. Sin embargo, esa exterioridad también invade los interiores. Pues si bien la organización fotográfica de los espacios sitúa una fuente de luz verosímil y diegética (una ventana o serie de ventanales; las luces de un estadio), el juego permanente del contraluz expone al espacio a las transformaciones visuales del movimiento, de la opacidad/transparencia, de la luz [Figuras 1 y 4]. De este modo, el corte como recurso privilegiado del montaje sede su valor a las transformaciones que introduce el juego errante del vínculo entre la luz, los cuerpos y la cámara.

<sup>4</sup> Ver cineastas como Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein en *Textos y manifiestos del cine. Estéticas. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (1993) de Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet.





Figura 3. *La joven de la perla* (1665-67) y *La lechera* (1658-60) de Vermeer. Frames de *El cuento de la criada*. El claro-oscuro y la relación cromática dialoga con la poética de la luz en Vermeer



Figura 4. *Pastora con ovejas* (1863) y *El Ángelus* (1859), Millet. Frames de *El cuento de la criada*. Advertir el vínculo en el tratamiento de la luz

## MONTAJE Y REMONTAJE: MEMORIA, CUERPO Y SENTIDO

Evitamos, hasta aquí, referir al universo narrativo de la serie. Recordemos, entonces, que se trata de una serie televisiva que, recientemente, estrena su cuarta temporada. Parte de una obra literaria de la escritora canadiense Margaret Atwood, cuya publicación se remonta al siglo pasado, al año 1984. Se presenta como un caso interesante —y feliz— de transposición audiovisual en el que la escritora participó del desarrollo de los guiones, e incluso fue (es) productora. El alcance que tuvo la serie generó la publicación de una continuación, *Los Testamentos* (2019).

La historia, en pocas líneas, es así: el mundo atraviesa una profunda crisis de natalidad. En ese contexto, en Estados Unidos, un grupo de poderosos ligados a la iglesia declaran la guerra, dan un golpe de Estado y ganan, creando así la República de Gilead. A partir de ese momento todos los derechos civiles, que ya antes habían empezado a cercenar, caen definitivamente bajo la dictadura de Los Comandantes. En Gilead, como explica la contratapa del libro, «el cuerpo de la mujer sólo sirve para procrear, tal como imponen las férreas normas establecidas por la dictadura puritana que gobierna al país» (Atwood, 2010). Las mujeres de los sectores medios y pobres son capturadas y algunas de ellas, las fértiles, son tomadas como criadas proveedoras de bebés para las familias del poder. En ese desolador paisaje nace Defred, una mujer a la que le sustraen su hija y la obligan a dar un nuevo hijo a la familia que la posee, los Waterford. Decimos que nace porque lo primero que hace Gilead con las mujeres, tras capturarlas, es sustraerles sus nombres verdaderos, su identidad, como en los cuentos y fábulas japonesas. June permanecerá en el olvido, oculta bajo el dominio de un nombre que la configura en objeto: De-Fred (Fred es el nombre del dueño de la casa en la que servirá de criada).

La novela está escrita en primera persona, lo que permite asistir al mundo íntimo de una mujer que, bajo el yugo de Gilead, se resiste a olvidar su nombre, su hija, su marido y su derecho a la libertad. La elección de la primera persona se acuerpa también en el modo en que presente y pasado se entrelazan de un pasaje a otro del relato. Así, la descripción de una habitación, de sus pocos muebles, se matiza con un comentario sobre el cuerpo de quien describe: «Una silla, una mesa, una lámpara. Arriba, en el techo blanco, una moldura en forma de guirnalda, y en el centro de ésta, un espacio en blanco tapado con yeso, como el hueco que quedaría en un rostro después de arrancarle un ojo» (Atwood, 2010, p. 29). La subjetivación del relato también se construye a partir del entrelazamiento entre pasado y presente: la presentación de una situación actual dispara en ella el recuerdo de una textura, de una situación. Como la descripción de una luz cálida atravesando la habitación en la que juega con su hija.

En la novela, la luz —sus cambios, sus intensidades en relación con el momento del día o del año, así como la descripción de los espacios interiores y exteriores— es central, pues pone en juego la relación entre el personaje, su subjetividad y su mirada. Esta presencia de las descripciones, las referencias a la luz y los saltos de tiempo irrumpen recuperando el pasado reciente. En el relato escrito la inscripción de lo pasado se manifiesta a partir de la conjugación temporal, lo que en cierto modo ordena la cronología. En el caso audiovisual esta acotación es posible con el uso de la voz en *off*, pero no se limita a ella. La luz —y el sonido— configuran puntos de pasaje entre momentos.

Como se sabe, o se dice, una imagen por sí misma, sin el auxilio de la palabra, difícilmente podría indicar que aquello que muestra no está sucediendo. Es decir, no puede decir *soy pasado*. O bien, *no soy presente* no tiene un equivalente literal en la imagen (Metz, 2002). Pero el montaje sí puede construir esas variaciones temporales: en la relación sucesiva y simultánea de las imágenes y en su vínculo con el sonido (verbal, *foley* y musical). La obra audiovisual invade la cronología, estableciendo constantes variaciones entre presente y pasado. Y la luz, en particular el contraluz, despliega en la concepción del tiempo una lectura que excede la construcción visible o verosímil. Otro elemento, la voz en *off*,

es central. La voz, como parte del cuerpo, es dotada de una textura pausada, aireada, que la vincula al monólogo interior. Introduce acotaciones sobre lo presente, marcado por cierta dualidad: se está viviendo y abandonando en el mismo gesto. Lo que expone ese juego es su posibilidad de cuestionar lo que (le) ocurre. Sentir horror además de dolor. A diferencia de mujeres subordinadas que en Gilead no luchan ni manifiestan su dolor, June-Offred recuerda. Y esto es clave: el anhelo de libertad surge del recuerdo de una vida pasada en la que podía elegir sobre su cuerpo. En tal sentido, el juego temporal expone una perspectiva ideológica y estética: June es el sitio de una memoria de lo pasado. No decimos que tiene memoria o que la memoria la tiene. El sitio de la memoria no es un lugar, está en el cuerpo y en la experiencia vivida y emerge cada vez que una marca irrumpe en lo presente y recupera lo otro pasado. Está en el cuerpo, pero puede no estarlo. Es una marca que puede borrarse. No es un anclaje. Es más bien una fractura, movimiento, oscilación. Esa inestabilidad que construye la luz como montaje es transfiguración.

### CONTRALUZ: LA HUMANIDAD SOBREVALUADA

«No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado sino que imagen es aquello en donde lo que Ha sido se une como un relámpago al Ahora en una constelación. En otras palabras: imagen diálectica en reposo»  
Walter Benjamin en Didi-Huberman (2015)

El universo de *El cuento de la criada*, como se ha dicho, trata de un mundo distópico. La distopía involucra la representación de un futuro de carácter degradado. Lo singular es que ni la distancia temporal ni la degradación que nos muestra parece tan lejana en relación con el mundo extrafílmico o lo que llamaríamos la realidad a secas. En el horizonte de la ficción, el cambio en la distribución de los poderes, el ejercicio del disciplinamiento de los cuerpos, la lógica de subordinación al patriarcado, tensionan con el recuerdo de una nación en la que las mujeres podían elegir. La tía Lydia —*uncle Lydia*— dice, con esa sonrisa de abuelita siniestra: «Esto puede parecerles extraño ahora, pero pronto les parecerá normal». Y si parece normal no suscita espanto ni rebeldía.

Atwood (2010), en el prólogo del libro, revelando la urdimbre de su trabajo, cuenta que empezó escribir el proyecto en el año 1984. Se había propuesto explorar la ciencia ficción. Al hacerlo había establecido algunas obstrucciones de partida. La primera consistía en no introducir ninguna cosa, fenómeno o hecho, que no hubiera existido antes. Por ello, el mundo distópico de Gilead resulta extraño y familiar al mismo tiempo: porque su factura es el resultado de las ruinas extensas de eso que Atwood, retomando la idea de Joyce, llama *la pesadilla de la historia*. De ese tesoro de datos del pasado, la autora urde una tierra en la que pasado y futuro se solapan, en la que sobrevuela una afirmación:

Como nació en 1939 y mi conciencia se formó durante la Segunda Guerra Mundial, sabía que el orden establecido puede desvanecerse de la noche a la mañana. Los cambios pueden ser rápidos como el rayo. No se podía confiar en la frase: «Esto aquí no puede pasar». En determinadas circunstancias, puede pasar cualquier cosa en cualquier lugar (Atwood, 2010, p. 12).

La pesadilla de la historia es una recuperación de situaciones, de acciones, de eventos ocurridos, al punto de que el eje vinculado a la sustracción de menores se basó en lo ocurrido en la Argentina durante la dictadura militar (cívica, judicial, mediática) de 1976. Estos hechos horrorosos, que se suponían solo datos del pasado medieval, ponen en jaque la utopía iluminista del futuro mejor. Y al mismo tiempo, dan lugar a intensas reflexiones y discusiones en torno al papel de la memoria y su inscripción en eso que Kluge (2010) llama *la esfera pública* o Didi-Huberman (2015), retomando a Benjamin, *ámbito histórico*.



Recordar para que no vuelva a ocurrir. Memoria para que sea verosímil y perdurable el efecto de aberración y rechazo. En el siglo xx la Shoa, Auschwitz en particular, emerge como asunto central, como objeto que sintetiza la horrorosa capacidad de muerte y deshumanidad. Paulatinamente otros genocidios ocuparon la *agenda histórica* en torno a lo que se ha definido, por una parte, como revisionismo histórico y, por otra, como deconstrucción. Horrores que no eran nuevos, y otros que sí lo fueron, adquirieron visibilidad y asumieron nombres singulares. Como *femicidio*, que llegó con el siglo xxi. La densidad de estos hechos está en que problematizan el sitio de la memoria, el modo correcto o adecuado de construirla, poniendo en juego el vínculo complejo entre ética, política y estética. En este sentido, es posible ofrecer un anudamiento entre la perspectiva proyectada por *El cuento de la criada*, la cuestión del horror y el sitio de la memoria. Para ello, retomaremos la noción de Benjamin de imagen dialéctica, recuperada por Didi-Huberman (2015) al recordar lo planteado en torno a Auschwitz y el efecto de *saturación de la memoria*. Olga Wormser-Migot (en Didi-Huberman, 2015) plantea que «Auschwitz está cada vez más desconectado de la historia que lo produjo. [...] Está casi erigido en concepto, el del mal absoluto, de forma que eso de Auschwitz-Birkenau, saturado de moral, está cargado muy poco de saber histórico» (p. 16). A lo que Didi-Huberman (2015) añade y concluye:

Es fácil comprender que una memoria saturada sea una memoria amenazada en su propia efectividad. Más difícil es saber qué hacer para des-saturar la memoria por medio de algo que no sea el olvido. Para reinventar, en definitiva, un arte de la memoria capaz de volver legible lo que fueron los campos, es especialmente necesario trabajar juntos las fuentes escritas, los testimonios de los sobrevivientes y la documentación visual [...]. Se comprende entonces [a partir del enfoque de Benjamin] que el pasado se vuelve legible, por tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas a las otras —por montaje, escritura, cinematismo— como *imágenes* en movimiento (pp. 16-18).

Es en relación con esta concepción, en la que el mundo visto a contraluz expone a los cuerpos al peligro de desfiguración, que es posible situar la dimensión de remotaje del tiempo vivido en la poética desplegada en *El cuento de la criada*. La distopía se torna peligrosa, porque lejos de ser lo pasado o lo ficcional, fijo, claro, delimitado a unas formas, es el sitio de una amenaza. Gilead destruyó las imágenes del pasado. Lo que perdura son cuerpos, algunas marcas (como los vestigios de un gimnasio en lo que ahora es una enorme habitación para criadas). Y las resistencias: unas cartas, como botellas al mar, que narran lo padecido y recuerdan los nombres verdaderos de esos cuerpos que testimonian. La legibilidad de la historia suele pensarse en esa relación entre lo pasado y lo presente. En *El cuento de la criada*, aunque se llame cuento, es una advertencia que se vincula a la afirmación de Benjamin:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente fue». Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en el instante de peligro (*im Augenblick der Gefahr*) [...]. Este peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla [...]. Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si este enemigo vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer (Didi-Huberman, 2015, p. 20).

A contraluz, en la constelación de las pesadillas de la historia, Gilead se revela, por instantes, como una amenaza, tensionando el estatuto diegético, en relación con esa premisa según la cual Christian Metz (2002) decía que la ficción irrealiza la cosa narrada. No solo por la recuperación de horrores pasados, sino porque el uso de la luz, desfigurando y transformando, introduciendo lo singular, interpela tradiciones estéticas que confinan el contraluz a momentos precisos, o bien, se rechaza. Los círculos de confusión, la porosidad de las partículas en movimiento, introducen una disputa histórica en torno

a las supuestas progresiones a las que daría lugar la razón. Pasado, presente, pasando: el movimiento de la luz no es, necesariamente, hacia el futuro.

## REFERENCIAS

- Atwood, M. (2010). *El cuento de la criada*. Barcelona, España: Salamandra.
- Bejarano Petersen, C. (2014). *De los realismos cinematográficos. Diégesis, ontología y construcción* (Tesis de maestría). <https://doi.org/10.35537/10915/44074>
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia*. Barcelona, España: Universidad del Cine.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Eisenstein, S. (1949). *La forma del cine*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- Koldobsky, D. (2008). Un efecto de las vanguardias. *Figuraciones*, (4).
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Barcelona, España: Paidós.
- Kluge, A. (2010). *Historias del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Lévi-Strauss, C. [1961] (1975). *Arte, lenguaje y etnología*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Nietzsche, F. (1972). *Más allá del bien y del mal*. Madrid, España: Alianza.
- Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.). (1993). *Textos y manifiestos del cine. Estéticas. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid, España: Cátedra.
- Seymour, C. Jr. (1964). Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura [Habitación oscura y cuarto luminoso: Vermeer y la Cámara oscura]. *The Art Bulletin*, 46 (3), 323-331. doi : 10.1080/00043079.1964.10788766
- Shiner, L. (2001). *La invención del arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.