

LA LUZ ES ENERGÍA Y TAMBIÉN ES LA MEDIDA DEL TIEMPO

LIGHT IS BOTH ENERGY AND TIME MEASUREMENT

NATALIA DAGATTI

dagattinatalia@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente artículo propone analizar la producción audiovisual Vergel (Niklison, 2017) La misma plantea una propuesta estética que indaga en el deseo erótico y el sexo a partir de la metáfora, apartándose de los cánones narrativos hegemónicos. El film configura una mujer deseante y un modo de representación con perspectiva feminista que desestabiliza el prototipo de la mirada masculina. La dirección de fotografía, el color y la construcción espacio-temporal son claves en esta película.

Palabras clave

Audiovisual; representación; feminismos; dirección de fotografía

Abstract

This article aims at analyzing the audiovisual production Vergel (Niklison, 2017). It poses an aesthetic approach at erotic desire and sex through metaphor, departing from the hegemonic narrative canons. The film shapes a desiring woman and a mode of representation with a feminist perspective destabilizing the prototype of the male gaze. The direction of photography, the color and the space-time construction are key in this film.

Keywords

Audiovisual; Representation; Feminism; Direction of Photography

Recibido: 14/04/2022 | Aceptado: 09/05/2022



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

«El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra la poesía»

Luis Buñuel (1974)

Adentrarse en *Vergel* supone dejarse invadir por sensaciones y por emociones, implica sumergirse pero también abrirse, traspasar el umbral hacia el mundo de lo sensorial, de la metáfora, como posibilidad y como recurso para ampliar sentidos sobre lo que no se explica con palabras. Como la poesía, que interviene en el lenguaje para atraer *eso* que excede a la prosa, el audiovisual de Kris Niklison huye de la mera representación y, en su fuga, nos ofrece un camino signado por el pulso sensible.

La primera vez que oí hablar de *Vergel* fue durante una tarde bochornosa y húmeda en un *stand* de la Feria del Libro de Buenos Aires. Nos convocaba un encuentro propuesto por Espacios INCAA, que reunía a realizadoras audiovisuales. Durante este encuentro conocimos a María Papi, de Mujeres Audiovisuales (MUA); ella nos habló de *Vergel* mientras conversábamos sobre producciones independientes dirigidas por mujeres, y explicó que en dicha película los roles más importantes habían estado a cargo de su directora, Kris Niklison. Así llegué a esta potente obra audiovisual.

El lenguaje poético del que se vale el cine tiene la fuerza de comunicar emociones intensas de forma rápida y sintética, dado que utiliza imágenes simbólicas que suscitan, —entre otras dimensiones posibles— emociones inmediatas. Es interesante pensar sobre cierta conexión entre la poesía literaria y el cine a partir de la temporalidad: tanto quien lee un poema como quien ve cine —al menos cierto tipo de cine— queda envuelto en una cierta suspensión del tiempo, se abandona a una percepción temporal que no tiene que ver con la duración: accede a una ruptura de lo lineal.¹ En *Vergel*, el lugar de la poesía se desplaza hacia el terreno de la no figuración: con la puesta en escena, con el dislocamiento espacial, con la ruptura temporal, con la construcción de la protagonista. Estas decisiones estéticas se enmarcan en una perspectiva presente en cierto cine dirigido por mujeres que se opone al conjunto de modelos preestablecidos y que cuestiona los estereotipos femeninos sexualizados. Se trata de directoras de películas que transgreden lo impuesto por una sociedad patriarcal. En línea con Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2016), no apunto a indagar sobre un cine *femenino* sino a «explorar los discursos, las experiencias, y los modos de percepción de y sobre el cine de mujeres» (p. 91). *Vergel* es una película que traspasa lo visual para ofrecernos su mirada, su forma de ver el mundo; y lo hace tanto desde su propuesta estética como desde su narrativa, que se combinan para construir la percepción en la imagen audiovisual. La dirección de actrices, el arte y la fotografía se constituyen en áreas fundamentales para esta búsqueda.

1 Andréi Tarkovski [1984] (2000) dice que lo que hace único a la poesía y al cine es la presentación de hechos inmersos en el tiempo y cambiados por él. Se trata, entonces, de imágenes que no solo viven en el tiempo, sino que el tiempo vive dentro de ellas.

Así pues, la confluencia con lo poético prima por sobre la articulación del relato, esto es, por sobre el arco dramático. Una mujer brasileña de vacaciones en Buenos Aires está de duelo; su marido murió ahí y ella debe hacer los trámites para repatriar su cuerpo. Esta información se presenta durante los primeros minutos; la muerte trae consigo el azar, lo imprevisible.

Entonces ¿qué sucede en los restantes setenta minutos? Todo lo que señalaría el manual del arquetipo para la historia de una mujer blanca, de clase media, extranjera, que enviudó en vacaciones es —felizmente— lo que no sucede en *Vergel*. La explosión de color, la conjugación de luz y sombra, la textura, la cámara cercana a nuestra protagonista, las decisiones quirúrgicas de encuadre y de composición tensarán esa pulsión de muerte para proponer otra forma de representar la muerte y el duelo: a través de la vida.

La película transcurre en un solo espacio: el departamento que le prestaron para vacacionar. Un lugar enclavado en el cemento de la urbe pero lleno de color e inmerso en un vergel de plantas que signarán su estadía, su devenir, su sexualidad y sus vínculos durante el tiempo que le queda allí. Niklison utiliza planos fragmentarios, jirones de espacio, y rompe coordenadas del cine clásico en busca de un cine poético, hecho que se percibe también en películas de una gran cantidad de directoras mujeres² contemporáneas.

Según Jacques Aumont (1996), el cine funciona como una forma de pensamiento que nos habla de ideas, de emociones y de afectos a través del discurso de las imágenes. De forma análoga, todos los elementos que componen *Vergel* —y en particular las decisiones de puesta en escena y puesta en plano— direccionan la narración hacia un nivel dramático cargado de emotividad y de poética visual. El detalle, la pausa, el minimalismo dramático, la ausencia de explicaciones racionales, ceden el espacio a instantes, a paréntesis de poesía, donde la imagen privilegia lo sensorial, la metáfora, la búsqueda por conmover el inconsciente.

La mayoría de los planos en *Vergel* me remiten a un cuadro, a una pintura, a un despliegue visual plástico potente que está ahí, más allá de la cámara y más allá de la protagonista [Figuras 1 y 2]. Pascal Bonitzer [1987] (2007) habla del plano compuesto como un cuadro, y señala que generalmente es *a-narrativo*, que produce una pausa en el fluir del relato. En el caso de la obra de Niklison, los planos cuadro son la regla y no el acento, con un ritmo particular que acaso sea similar al tiempo del duelo: con detenciones, con espera.

2 Utilizo el término mujeres, en plural, apoyándome en la postura teórica de Teresa De Lauretis (1992) al referirse a las mujeres como «seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente» (p. 52).



Figura 1. Kris Niklison, *Vergel* (2017)



Figura 2. Kris Niklison, *Vergel* (2017). Potencia plástica de la puesta en escena

Lo que viene después (¿o es el origen?)

La propuesta estética y narrativa de *Vergel* tiene características susceptibles de ser homologadas con el *cine contemporáneo*. Niklison es una directora que privilegia la puesta en escena por sobre la trama, y que utiliza el primer plano de forma sistemática, con lo que produce un desplazamiento del espacio (Bonitzer, [1987] 2007). Esto sucede en gran medida por el tratamiento de luz y sombras: el clima lumínico sensibiliza el espacio, posibilita una lectura expresiva del mismo. No es necesaria una disposición espacial concreta porque no se busca una conexión desde lo racional con el mismo.

El desplazamiento del espacio, acompañado de un discurso visual potente, en el que la luz, el verano, la presencia del agua, el color y la dirección de arte hablan de la vida en una pausa de muerte, en diálogo con el cuerpo,³ decanta en una sensación de tiempo suspendido, un no-tiempo. Esta conjugación espacio-temporal habilita la pausa, una sensación de adormecimiento, que nos traslada a una percepción temporal distinta. Esa languidez, propia del calor de verano que se respira en el film, tendrá explosiones de sexo y de amorosidad que aportarán a la configuración de una mujer deseante.

Un luto rojo. Estallido de color y de texturas

Los fulgores cálidos que salen de la pantalla tiñen mi rostro mientras miro, una vez más, a la protagonista moviéndose por su cuarto anaranjado. Sin lugar a dudas, Niklison construye la propuesta cromática a partir de la metáfora: la explosión de color presente en *Vergel* se convierte en el elemento sensorial que resuena en la poeticidad vibrante de las secuencias que la componen [Figura 3]. El rojo, el naranja y el verde son los colores más utilizados en la puesta en escena. La protagonista viste de rojo durante gran parte de la película: incluso su ropa interior es roja. El rojo es un color poderoso, con ciertas connotaciones simbólicas tanto negativas como positivas, pero siempre ligadas a pulsiones, a la vida, a las pasiones. Del mismo modo, el naranja nos remite a lo cálido. En palabras de Eli Sirlin (2005), «tiene un carácter acogedor y estimulante y tiene un dinamismo muy positivo y energético» (p. 121). Por su parte, la presencia del verde, dada principalmente por las plantas, permite vislumbrar un vínculo con la naturaleza que posee intrínsecamente el valor de la vida y de la muerte.



Figura 3. Kris Niklison, *Vergel* (2017). El color propone un pulso de vida en el duelo de la protagonista

³ El trabajo con el cuerpo que propone Niklison me recuerda a lo que señala Ana Amado (2006) sobre «la insistencia de las mujeres cineastas en mostrar actitudes corporales como signos del estado de la psiquis femenina» (p. 48), y de situaciones que atraviesan.

Es destacable el trabajo con las texturas a partir de las plantas, ya sea por transparencia, por sombras o por capas compositivas. La vegetación que invade las escenas nos remite también a una geografía: la exuberancia de las plantas moviliza nuestro imaginario, nos lleva directamente a pensar en Brasil, el país de origen de la protagonista. La presencia de la naturaleza es un innegable gesto en pos de crear un espacio poético que nos ofrece una mirada de la muerte desde la vida, tal como dice Niklison: «(...) sin sexualidad tampoco hay vida; las plantas y la sexualidad remiten a la vida que está intrínsecamente vinculada a la muerte y sobre esos pilares se construye la película y nada más, porque nada más hace falta» (Conversación personal, 2022).

Una muerte en el agua

La primera vez que vi *Vergel* tuve la sensación de que el marido había muerto en el agua. Vi la película en varias oportunidades y realmente no hay una información concreta al respecto, pero ciertos elementos que aparecen en la puesta en escena —como la mujer en la bañadera, sumergiéndose y aguantando la respiración, la marcada presencia del agua, la temperatura color fría de la luz en escenas nocturnas— acaso sean marcas, huellas de lo ausente.

La directora parte de la premisa de no estimular la razón, no dar información concreta y estimular el lado derecho del cerebro para provocar sensaciones, para invadirnos con poesía. Su propuesta visual busca evocar algo que reside entre lo subjetivo y lo sensorial; nos invita a habitar un universo que explota de color, de luz y sombra, con composiciones que parecen pinturas, donde las angulaciones y los movimientos de cámara son de una destacada potencia estética y donde el detalle es lo privilegiado. La organización espacial, su modulación con el cuerpo, el detenimiento sobre una «búsqueda de imágenes que permitan o bien ser conectadas físicamente con sus objetos o bien ampliar el visible fílmico a través de su expansión sensorial» (Bettendorf y Perez Rial, 2016, p. 2), hacen de *Vergel* una película que se corre de la imagen homogeneizada, anclada únicamente en dispositivos tecnológicos y en cánones narrativos. La puesta en escena del deseo erótico y el sexo transgrede, rompe la expectativa, configura una mujer deseante y también un modo de representación con perspectiva feminista [Figura 4]. Tanto el encuadre como la composición de estas escenas desestabilizan el canon de la *mirada masculina* (Mulvey, [1975] 2007); es una resistencia a «englobar la experiencia corporal y sexual de las mujeres en el MRI» (Kratje, 2013, p. 250).



Figura 4. Kris Niklison, *Vergel* (2017). La representación de una mujer deseante es una de las decisiones centrales y rupturistas de la directora

Luz expresiva

El lenguaje propio de la luz es «capaz de intervenir en un espacio y de producirnos una emoción o contarnos una historia» (Sirlin, 2005, p. 320) aún sin personajes, tiene la capacidad de potenciar la acción dramática, además de ser indispensable para poder generar una imagen.

Podemos vincular, a grandes rasgos, el naturalismo con el realismo —aunque no sean lo mismo—, pues promueven una ilusión de transparencia, una ilusión de realidad y también la transmisión de un sentimiento, recurso muy presente en el cine clásico. La luz de *Vergel* es naturalista: aunque por momentos se presenta como una luz blanda y difusa, resalta el tratamiento de la textura, del contraste y de ciertos planos con una iluminación angulada, con trazos de luz y sombra muy marcados, que nos remiten a ciertas características del expresionismo [Figura 5]. Así como la poesía, que permite y promueve un lugar de conflicto, de convivencia de opuestos, me permito decir que el clima lumínico de *Vergel* es naturalista expresivo.

El análisis profundo sobre la luz solar en verano en la locación permitió a la directora construir un clima lumínico potente. Esa observación fue precisamente la génesis de la película. En casi la totalidad del film se utiliza la luz natural, con texturas, en repetidos momentos con alto contraste y con una angulación bastante horizontal que nos hace pensar en un horario del día. Niklison capta la expresividad de la luz natural y de las sombras, y se apropia de ellos para generar sensaciones, a partir de esta luz propia de horarios del día muy simbólicos, como lo son el amanecer y el ocaso. Es su mirada sobre la imagen la que construye ese universo

4 Alfonso Parra (2009) propone una posible distinción: «La fotografía realista se refiere, en última instancia y como ya señaló Delacroix respecto del realismo pictórico, más bien a lo feo e inmediato por enfrentamiento a lo bello y elaborado, donde se enmarca la fotografía naturalista» (s./p.).

valiéndose de la luz natural, de elementos naturalistas en la puesta en escena que, al ser atravesados por la mirada de la directora, se transforman huyendo de una construcción mimética. Así, construye un universo con una poética propia, donde se destaca lo sensorial por encima de lo narrativo.



Figura 5. Kris Niklison, *Vergel* (2017). La expresividad de la luz natural, sombras y texturas, genera un clima lumínico concreto

Por su parte, la utilización de la luz proveniente de pantallas como luz principal en casi todas las escenas nocturnas, con dominante fría, nos distancia un poco de esa explosión de color que hay durante el día; viene de la mano de planos estáticos que remiten a la soledad de la protagonista: el silencio, la pausa, la reflexión, el dolor. Esa concreta decisión de puesta de luces implica el estudio de los dispositivos como fuente lumínica.

Creo que escribir esta reflexión me movilizó tanto como las veces que he intentado subir una montaña; que los rodeos, los atajos, las diagonales y las conexiones fueron formando una enredadera que se convirtió en la forma de abordar esta obra tan compleja. Es interesante reflexionar sobre una obra audiovisual que plantea otra forma de ver el mundo, otro tipo de discurso; una obra que construye una protagonista que es sujeto de acción, una persona deseante. *Vergel* se erige como una fisura, un desvío en la máquina cultural uniforme que propone el capitalismo heteropatriarcal y, apelando a la dimensión poética del lenguaje audiovisual, se constituye como un espacio de resistencia frente a lo históricamente instituido por la industria cinematográfica. *Vergel* se enmarca en una poética fuertemente ligada a la forma de mirar de las mujeres detrás de la cámara.

Referencias

Amado, A. (2006). Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel. *ALCEU*, 6(12) 48-56.

http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Amado.pdf

Aumont, J. (1992). *La Imagen*. Paidós.

Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (2016). *Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres*. Universidad Nacional de las Artes.

Bonitzer, P. [1987](2007) *Desencuadros. Cine y pintura*. Santiago Arcos.

Bonitzer, P. [1982](2007). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Santiago Arcos.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra.

Kratje, J. (2013). El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino. *Papeles de trabajo* (12) 248-271. Universidad Nacional de San Martín.

Mulvey, L. [1975] (2007). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.

Niklison, K. (directora). (2017). *Verge!* [película]. Mi Chan Tchong & Niklison.

Parra, A. (marzo de 2007). Realismo fotográfico, fotografía natural. *Cameraman: Revista técnica cinematográfica* (9) 72-74.

Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro*. Atuel.

Tarkovski, A. [1984] (2000). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.