

# **“Corporeidad, distanciamientos y el concepto de praxis en la estética de Carlos Reygadas”.**

Lucas Saporosi.

Cita:

Lucas Saporosi (2011). *“Corporeidad, distanciamientos y el concepto de praxis en la estética de Carlos Reygadas”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/466>

## **CORPOREIDAD, DISTANCIAMIENTOS y EL CONCEPTO DE PRAXIS EN LA ESTÉTICA DE CARLOS REYGADAS.**

### **NOTAS A PROPÓSITO DE *JAPÓN, BATALLA EN EL CIELO, LUZ SILENCIOSA y ESTE ES MI REINO.***

Lucas Saporosi  
FSoc - UBA  
lucassaporosi@yahoo.com.ar

#### Resumen

El propósito de la ponencia es el análisis de la dimensión estética en la filmografía del director mexicano *Carlos Reygadas*, en torno a sus obras *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Luz Silenciosa* (2007) y, su último cortometraje, *Este es mi reino* (2010), realizado en el marco de la película *Revolución* (2010).

Tomamos como punto de partida la noción de imagen cristal, específicamente el circuito germen-medio de *Gilles Deleuze*, para referirnos a la instancia de lo corpóreo y el modo de disposición que orienta a los personajes para generar vínculos sociales a partir de un proceso de acumulación, convivencia y devenir de experiencias. Esta conformación material - germinal del cuerpo, lleva al autor a expresar narrativas, relatos y maneras de construcción del lazo que se basan en un distanciamiento no sólo en relación al espectador sino también entre personajes y con el mundo. El concepto de praxis se reformula en este devenir de prácticas dentro de un campo en conflicto y asume particularidades propias que llevan a expresar nuevas formas de entender la socialidad. Asimismo, esta noción de praxis con sus singularidades, dentro de un contexto socio-histórico del capitalismo tardío en el espacio social latinoamericano, se comprende desde una dialéctica negativa e irresuelta: los actores la producen y la reproducen, pero en el mismo movimiento, potencian acciones e imágenes, críticas y violentas, para corroerla.

Palabras clave: Corporeidad – Distanciamiento – Praxis – Cine – Estética

#### **I. PRÓLOGO:**

Los textos fílmicos de *Carlos Reygadas* aparecen como singularidades dentro de la esfera estética latinoamericana contemporánea, pero singularidades que se comportan como tal precisamente a partir el movimiento relacional que se da entre ellas. La instancia singular de los films aparece en tanto dialógica, en la medida en que ciertos dispositivos estéticos presentes en las obras encuentran vínculo recíproco. Esta suerte de singularidad dialógica es producto de una instancia formal y lingüística propia de cada construcción fílmica que permite configurar y reconfigurar aspectos estéticos y aspectos sociales en el transitar filmográfico de *Reygadas*. Los paisajes lingüísticos y las construcciones de corporeidad, de socialidad y de praxis, encuentran interacción entre las obras, muchas veces de manera contradictoria, violenta o inaprensible. De modo que podemos recomponer, por medio de una especie de constelación, la obra de *Reygadas* como un conjunto abierto cargado de singularidades que se vinculan (y niegan) entre sí. No hacemos referencia a una totalidad, ni a una unidad, precisamente porque en todo

momento las películas trastocan cualquier fundamento de identificación, tanto a nivel formal como a nivel global. El artículo se propone, entonces, desandar estas relaciones formales y lingüísticas propias de cada película pero también en ese diálogo “*interfilms*”, y analizar la experiencia de la construcción de lazo social en el espacio social que *Reygadas* genera.

## A propósito de la Imagen Cristal

*El cine no presenta sólo imágenes, las rodea de un mundo.*  
(Deleuze, 1985:97)

La virtualidad y la actualidad de una imagen ya no son aspectos separados que requieran un tipo especial de reconocimiento para comprenderse. Durante el cine clásico, una instancia ilusoria (de recuerdo, de sueño, de fantasía) inmediatamente debía actualizarse, devenir actual, para recobrar sentido en el esquema de pensamiento. Era necesario que una imagen que remitía a un sueño, recuperara su consistencia en un sujeto durmiendo, o bien una secuencia de recuerdo debía preceder (o proceder) a un personaje recordando. La actualización era parte de un montaje que se circunscribía a la lógica de la acción, y abogaba los *raccords*, o recursos de continuidad, para cerciorar el sustento narrativo sensoriomotriz. De manera que la virtualidad y la actualidad no eran más que elementos complementarios que conformaban una totalidad, o, en otros términos, una dualidad que podía enmarcarse en la sucesión irrenunciable del dispositivo confusión-discernimiento: ante cualquier instancia de confusión, el film no renunciaba a su expectativa de discernir lo confuso.

En la imagen cristal, en cambio, propia del cine de autor de la modernidad cinematográfica, la cuestión cede ante la multiplicidad de porciones de las imágenes. La imagen cristal tiene dos caras, en coalescencia, la cara actual y la virtual, “*son un revés y un derecho perfectamente reversibles*” (Deleuze, 1985:99). Su cualidad es la inasignación, de modo que difícilmente pueda asignarse la condición de actual o de virtual a la imagen; o mejor, ambas pueden ser asignadas a la misma, es lo que Deleuze llama la reversibilidad.

“*El cristal es expresión*” (Deleuze, 1985:105). Lo que potencia la imagen cristal, es la multiplicidad del acontecimiento, atenta contra el principio de representación y mimesis clásicos y libera el fluir del sentido, de modo que, ora sus circuitos, a saber: actual-virtual, límpido-opaco, germen-medio, la poiesis del cine moderno pasa a fundamentarse en su principio de indiscernibilidad, producido y reproducido bajo sus mismos componentes (autopoiéticos).

### El Circuito germen-medio

*“El cristal de Fellini no tiene ninguna fisura por la cual se podría o debería salir para alcanzar la vida; pero tampoco tiene la perfección de un cristal previo y tallado que retendría la vida y la congelaría. Es un cristal siempre en formación, en expansión, que hace cristalizar todo lo que toca y al que sus gérmenes dotan de un poder de crecimiento infinito. Es la vida como espectáculo, y sin embargo espontánea”*  
(Deleuze, 1985:124)

Nos focalizamos en un circuito distintivo y particular de la imagen cristal, que es aquel

“*captado en su formación y su crecimiento, referido a los -gérmenes- que la componen (Deleuze, 1985: 122)*. Como afirma Deleuze, ninguna imagen cristal es acabada, sino que se presentan constantemente haciéndose, en pleno desarrollo y sin destino actualizado. El autor francés utiliza al director Federico Fellini para reflejar la imagen cristal en germen. La imagen en Fellini, en especial en los films posteriores a los de errancia, conforma un cristal imperfecto pero sin fisura, de modo que el dispositivo entrada y salida en su estética queda reducido a la entrada. Los elementos germinales buscan la manera de ingresar al medio y una vez allí, no pueden salir. Los gérmenes pasan entonces a convivir en la imagen. Ya sean recuerdos, percepciones, fantasías o memorias, todo se acumula en ese gran espectáculo. Ya no existen bastidores, ni entretelones, todo se vuelve espectáculo. De uno se pasa a otro, es una constante entrada a vidrieras espectrales, y a medida que se suceden, se acumulan y acontecen meramente. “(...) *es el brotar de la vida (...)*” (Deleuze, 1985:126) es la connivencia de pasados y presentes, es la superposición temporal que muestra a los personajes con sus historias, con sus memorias, sus recuerdos y sus fantasías, sin discernir. No se asigna actualidad a la virtualidad, de hecho pasan a formar parte de una misma cosa.

Esta característica germinal, este circuito germen-medio de la imagen cristal deluziana, puede reconfigurarse en la poiesis de *Reygadas*, a partir de la construcción de recursos lingüísticos que abren el sinuoso camino para que las modalidades de *vegetalidad, contaminabilidad y reflexividad* (propias de su estética), se expresen en los cuerpos, en los lazos sociales y en la praxis.

Es abriendo este camino por un desfiladero, por un acantilado sendero donde se arriesgan constantemente sus postulados, por el cual *Reygadas* oscila y se suspende en lo que, creemos, está detrás de su obra: la relación interioridad y exterioridad. Es oscilando en esta dialéctica donde la obra merodeará constantemente y encontrará diferentes modalidades de acercarse.

## II. CORPOREIDAD

*Japón* inicia con autos detenidos en el túnel, una luz encandila la visión. *Japón* es un destino distante para el latinoamericano. Parece ser el comienzo de un viaje, el emprendimiento nómada de una cámara subjetiva que no se actualiza en ningún personaje. De modo que podemos asumir la instancia errante como espectadores, nuestro cuerpo pareciera sumergirse en la spectrum de un juego de luces y sombras pasajeras que simulan un trayecto por algún terreno periférico del inmenso acontecer americano. El fragmento de un brazo magro y oscuro rompe con la ilusión, hay alguien más en el camino. Un texto clásico hubiese arremetido raudamente con el plano magistral del héroe, del personaje principal. *Reygadas* devuelve una cámara subjetiva, una visión, de lo que aún es un cuerpo fragmentado, un brazo latino. Tierra, rocas y maleza, nada más, aún respiración y pasos. El relato se redime con el espectador y se abre para mostrar a un hombre, todavía sin rostro, de espaldas, y ante la imponentia de un paisaje contradictorio: desierto y vegetación. Es recién con la caza del pájaro y la presencia del niño, que el personaje se aparece.

La lógica que guiará todo el relato será la relación del cuerpo y tierra, relación que se condensará en una vegetalidad del cuerpo. El vínculo social entre los personajes está mediada por esta cuestión de la vegetalidad, de modo que la construcción del lazo sera en el mismo devenir de esta terrosidad. Los largos planos generales que reflejan los vagabundeos muestran a *El Hombre* (así nombrado por el autor) y *Ascen*, la anciana que

lo hospeda en la montaña, como puntos en la tierra, como prolongaciones de la misma, absorbidos por la hostilidad del ambiente. Resulta imposible pensar la construcción de los personajes, y por lo tanto, del lazo social, sin remitirse al paisaje, pues es, deliberadamente construido por la puesta en escena, que no sólo prepara para el accionar sino también que lo condiciona. Las secuencias de borrachera, de vagabundeos, de trayectos, de actos sexuales, son disposiciones resultantes de la relación con la tierra de los personajes. Dipaola alude al concepto de *micromundo*, entendido como formas particulares de producciones de sentido, de entramados afectivos, como “*nuevas maneras de afluencia de los sentimientos y de los afectos, afianzados en la corporalidad y también en la cotidianeidad de situaciones mínimas que sustituyen una representación del mundo, que ya no se condice con sus distintas formas de relacionarse, por una nueva experiencia en donde el sentido se produce cuando se deviene con el otro*” (Dipaola 2010:55). Podemos nosotros reformularlo en pos de un micromundo generado a partir de una socialidad que previamente se construyó con el paisaje. Éste condiciona a actuar, pero los personajes lo reproducen en sus acciones y en sus prácticas. El paisaje es apropiado por el actor en la forma de vegetalidad y en ese devenir, construye su cuerpo. Los cuerpos son magros y oscuros, con rostros terrosos y surcados, ásperos y curtidos, ergo también sus relaciones y prácticas.

La vegetalidad, concepto que retomamos de Rodolfo Kusch y del cual sólo abordaremos algunos aspectos, se expresa en la conciencia mestiza propia del ser americano, quien en sus propias palabras afirma: “*El americano relega su hacer al inconsciente de su acción asociándose al paisaje, a la posibilidad pura en que proyecta, fantasmagórica, una armonía que siempre se posterga*”. (Kusch, 2007: 65). El autor argentino incorpora al hombre latinoamericano un inconsciente postergado y relegado, cuya figura es la vegetalidad, y que propiamente pasa a segundo plano por acción contextual de la ciudad. De modo que lo vegetal forma parte de un inconsciente colectivo que se expresa en densidades, en arborizaciones, en fecundidades, en fatalismos, y deliberadamente construyen al ser en torno a un proceso contaminacional, donde conviven, en pugna, aspectos inconscientes y conscientes.

*El Hombre y Ascen* en *Japón* exponen la relevancia de esta inconsciencia, es decir que se explicitan todas estas características en ambos cuerpos y en sus relaciones. Las lentas charlas, abúlicas, cotidianas insignificantes, son propias de un micromundo de la vegetalidad. Recurren a gestos rústicos, indefinidos, a miradas extrañas, áridas. La monotonía con que los cuerpos andan sugieren la incorporación de la tierra como aspecto primordial de socialización. Los cuerpos parecen no supeditarse a la lógica de socialización urbana y capitalista, sino que muestran una instancia de incorporación propia que viene no de la tierra misma, sino de relaciones entre personas cuya mediación es la vegetalidad. Los largos silencios, la quietud extrema de los cuerpos invocan un devenir en el paisaje y su reproducción en las prácticas. Los cuerpos se arborizan, se dan en esa inmensidad hostil, echan frutos, pero también se extinguen. Recordemos: *El Hombre* llega al lugar a matarse pero, en cambio, lo que logra es una extinción. Esa extinción, interesantemente, se da a partir, no de su muerte, sino de la de *su Ascen*. Quien iba a matarse era *El Hombre* pero quien termina muerta en plano es la anciana. No le hace falta a *Reygadas* actualizar la defunción de *EL Hombre* en plano, simplemente, con el hecho de acabar el film con el plano de la difunta *Ascen*, la extinción de aquel toma curso. La muerte o su extinción no es más que un retorno a la vegetalidad latina. Dice Kusch, “*La acción misma es vegetal porque es posibilidad pura, sin realización concreta. Lo realizado vale por lo que podría haberse hecho mejor o peor. Lo hecho mismo, la*

*definición, puede siempre abarcar lo que ella no es capaz de realizar. Y permanece en la posibilidad pura a causa de una pereza inmanente a la cosa y al individuo simultáneamente, como si fuese la traducción biológica del inconsciente. (Kusch, 2007: 66).* Las acciones de los personajes, en tanto vegetales, son posibilidades puras. Si bien esta cuestión de la vegetalidad puede, como afirma el autor, suponer una acción desesperada en sujetar el devenir, de buscar una fijeza inmutable, es precisamente en esa acción desesperada que la vegetalidad libera la acción en acontecimiento. Es esa hostilidad que la tierra alberga (Kusch lo denomina *demonismo*) que la sujeción no puede convocarse, es en ese conflicto de inconsciencia- consciencia que la expresión aparece como relevante. El hombre y la mujer latina de *Japón* son la expresión de una lucha continua entre la fijación a la tierra y su negación. La corporeidad vegetal no puede ser entendida si no es su relación con el paisaje hostil y demoníaco, al cual Kusch, lo considera el *reverso* de América.

La sexualidad se configura en este proceso de *ser – estando – en – el – fruto*, en términos del filósofo argentino. De manera que el vínculo que los personajes forjan con sus cuerpos y entre sus cuerpos, es un intento magro de un libido social encerrado en un fruto hostil por escapar. La relación con el cuerpo y entre los cuerpos es en algunos casos solitaria, y otras desarrollada en interacción. Es un vínculo que ingresa, como germen, a un medio en tensión (como es el de los personajes con la vegetalidad) y comienza a desenvolverse, a reproducirse pero no logra extasiar. Es en esa merma en que los actores se orientan sexualmente. La terrosidad es un elemento fuertemente constituyente de este aspecto. Pensemos en algunas secuencias: las miradas de deseo de *El Hombre* hacia *Ascen* están mediadas en ámbitos donde la tierra predomina, o se suceden en actividades puramente vinculadas a ella. El acto sexual se lleva a cabo en una habitación derruida y terrosa, bien amplia y espaciosa. Los cuerpos magros y curtidos se unen pero lentos, aquietados, distantes. Esa distancia es producida por la actitud vegetal de ambos personajes. El hombre la acomoda a *Ascen* durante largo rato, como si mostrase cierta ejercicio de poder. Pareciera intentar simplemente satisfacerse pero ocurre que al acomodarse encima de ella, luego de un largo rodeo, y comenzar la penetración, estalla en llantos y debe detenerse. Corre su cuerpo y lo acomoda al lado del de *Ascen*. Esta escena muestra claramente la relación socialidad – vegetalidad. El acto sexual se presenta como instintivo y natural, enmarcado en la rudeza de la terrosidad, pero no pueden consumarlo en tanto se interpone la cuestión de la emotividad que resulta del lazo entre ambos personajes. El animal hubiese satisfecho su deseo, los personajes, aún dispuestos en el paisaje, socializan sus cuerpos. La vegetalidad es un componente de la socialidad, es la forma en que *Reygadas* construye su mircomundo. La secuencia que más potencia el carácter de esta tensión es aquella caminata perezosa de *El Hombre* hacia el caballo muerto. Es la expresión del film, el film dentro del film. La lluvia cae copiosamente sobre la tierra y de ella parece emerger el personaje, que inicialmente y como ocurre en varias ocasiones, es una extensión de la geografía. El vagabundeo torpe y aquietado es en realidad el camino hacia la muerte, intención original de *El Hombre*. Encuentra el caballo sin vida y yace, oscuro y solitario, en medio del pastizal. El cuerpo equino está en pleno traspaso hacia la tierra, al igual que él. La caída a su lado lo refleja. Y ese traspaso tiene un carácter cuasi orgiástico.

*Batalla en el cielo*, segunda obra del director, inicia con una secuencia de indiscernible ubicuidad en la cual, *Ana*, realiza una felación a *Marcos* y con un muy leve movimiento de cámara, los cuerpos, en un principio fragmentados comienzan a descubrirse, las rastas en

plano detalle, el sexo del hombre, y los ojos de la mujer. Pareciera ser este film aquel que presenta una inclinación ideológica más marcada, a diferencia de los otros, y si bien, hay algo de cierto en la afirmación, *Reygadas* atenta contra la representación político-ideológica clásica. Hay una construcción clasista de los cuerpos de los protagonistas, pero no entendida desde el marxismo vulgar, sino a partir de sus prácticas y de su devenir.

Los cuerpos de *Batalla en el cielo* son constelaciones que se reflejan unos a otros, se descubren figurados, en contornos. Son cuerpos nocturnos desplazados hacia el día. Son pulsaciones que laten y que se van inflando de prácticas, de disposiciones y de contradicciones. Se construyen de trayectos, de fracasos, de residuos y de disonancias. Tanto el vínculo *Ana -Marcos*, como *Marcos - su mujer* invocan una tríada insalvable, un lazo que se fundamenta en su imposibilidad. No pueden estar juntos, pero sin embargo lo están, al menos en su cotidianeidad. Lo cotidiano es una cuestión social, y su manifestación explícita una postura ante la vida, una forma de ver el mundo. La quietud del cuerpo de *Marcos* al manejar con *Ana* es la quietud pasiva en el acto sexual con ella. Con su esposa, la actitud es diferente. Hay una actividad corporal más elocuente, una búsqueda de posición. Tal vez por el desencaje afectivo tensional que acaece entre ambos, producto del crimen cometido. Los cuerpos encuentran un vínculo de la misma manera en que al interior se relacionan con ellos mismos.

*Reygadas*, muestras con exceso a los cuerpos, afanado en desnaturalizarlos, los torna sociales al darles primacía en el plano. Cuerpos que en la imagen capitalista no tendrían lugar u obtendrían lugar como lo no deseable, consiguen perdurar en el plano, simplemente estando, es un *mero-estar-del-cuerpo-desnudo*, que logra asumirse como tal y de este modo devenir crítico en el sistema. Son cuerpos que se construyen y se producen en la marginalidad latinoamericana, en las periferias del sistema, y, reproduciendo dicha lógica, es que entran en conflicto. Los cuerpos, dentro de la cosmogonía de la centralidad dominante capitalista, son objeto de residuo y de desecho. A partir de esta lógica, se construye la corporalidad en el filme. El residuo y el desecho son formativos de corporeidad, son cuerpos residuales y contaminales, tanto hacia la autocorporalidad como hacia la corporalidad sistémica. Reproducen la lógica contaminal que les da origen y la introducen en las distintas esferas sociales burguesas. Dar lugar, en pleno plano, a cuerpos que el sistema tiende a excluir es un acción crítica y de resistencia. Dar voz a cuerpos excluidos, últimos, condenados a la periferia, es componer una corporalidad crítica. Última es la labor de *Marcos*, acompañante de la fuerza de seguridad durante los momentos de izamiento o descenso de la bandera mexicana. Aparece tras ellos, con un andar liviano y cansino, lejos de la formalidad de sus antecesores. Última es la posición a la que se los relega a *Marcos* y *su esposa*, en su puesto vendiendo sus productos, dentro de lo que parece un túnel. Son desplazados, *ultimados*, por el paso de los chicos de colegio privado con uniforme. Los cuerpos responden a posiciones sociales asimétricas, desplazadas, residuales para el espacio social capitalista. Sin embargo, los cuerpos residuales obtienen centralidad al entrar en relación entre ellos, dentro del medio del cual fueron desplazados, no en términos territoriales sino en lo que hace a la cuestión de la experiencia. Los actos sexuales son los puntos álgidos de sus relaciones, en ellos se obtiene la centralidad de la secuencia dentro del plano. La desnudez del cuerpo es una dimensión fuertemente política en *Reygadas*, es una postura socialmente crítica. Las relaciones que esos cuerpos desnudos entablan, con ellos mismos o con otros, es el modo en que se expresan políticamente en su cotidianeidad. *Ana* y *Marcos* son centrales en la imagen cuando el vínculo los encuentra:

la felación, los actos sexuales, los vagabundeos por los márgenes de la ciudad en el auto. *Reygadas* expone a los cuerpos, los libera y los torna socialmente insurrectos al entrar en vínculo. La perpetuación dentro del espacio del que han sido negados es la forma en que se contaminan los cimientos y fundamentos de la sociedad establecida. El director les da voz en el espacio cotidiano, y más que voz, es un grito. Un grito callado en su exterior, pero interior y estéticamente violento. Los cuerpos en relación contaminada con su medio, reproducen la lógica residual-centralidad en los distintos ámbitos de sus vidas cotidianas. Aparecen desplazados en las relaciones de producción pero centrales en sus prácticas corpóreas y de la sexualidad. El modo en que estas prácticas corpóreas y sexuales se expresan están condicionadas por las posiciones dentro del espacio social. El accionar cotidiano no sería contaminado ergo crítico, sino fuese por la lógica capitalista imperante a la que aquellos cuerpos se ven envueltos en sus otros ámbitos sociales.

*Luz Silenciosa* refleja un simulacro de alba en tiempo real, desde los últimos instantes de la madrugada hasta el despunte del sol, en lo que es un claro acontecimiento de luces y sombras, sublimando cualquier actitud pasiva o decorosa hacia la naturaleza expresada por el cinematógrafo. Es la relación *hombre-aparato-naturaleza-espectáculo* que aquellos “profetas” de los juguetes filosóficos del siglo romántico inicialmente imaginaron. Amanecemos con la cinta, es la pura expresión de la imagen, es el acontecer de lo que siempre ha sido elipsis, es la imagen que ha sido siempre residuo ahora en plano. La avencencia del cine como expresión artística estuvo siempre supeditada a la capacidad de crear movimiento a partir de la fragmentación, la secuencia inicial del film se construye a partir de esta dialéctica. *“Indudablemente, la mayor paradoja del cine es que puede representar la continuidad y el movimiento a partir de la fragmentación y la detención. Es una sucesión de imágenes estáticas lo que permite percibir la fluidez del movimiento (...)”* (Oubiña, 2009:55)

El film relata vivencias cotidianas de una familia menonita en el México actual. La disposición del relato se confunde con las prácticas socio-religiosas de la comunidad, y si bien tiende a emparentarse con ellas, la película propone un nivel de contradicción que nos inmiscuye en aspectos tan endeblés que a veces, ni la propia religión que tan hondo socava, puede resolver. Se propone un juego *interior-exterior*, en el cual la superación resulta nula e inservible. Este juego interior-exterior, podría traducirse en *reflexividad-visibility*, tensión que puede abarcarse desde diversos ángulos.

A diferencia de las producciones anteriores, en *Luz Silenciosa* los cuerpos remiten indefectiblemente a un *ascetismo* que proviene de las propias conductas menonitas establecidas como códigos en la comunidad. El esfuerzo por el trabajo, la honra a la profesión, el madrugar como una instancia de conducta orientada hacia un objetivo divino mayor, la oración, y la vida asceta son prácticas que devienen de una mentalidad afanada en la salvación. La vida en el trabajo y el ascetismo en la vida, son facetas que producen y se reproducen en el vínculo social que los personajes entablan. De manera que en un primer nivel de lectura, el cuerpo se muestra como un cuerpo *asceta* y rígido, dedicado a su interior y cuya visibilidad se introduce en una lógica completamente aceptable y coherente para la comunidad. Son cuerpos, tanto el de *Johan* (el padre de la familia) como el de *Esther* y los niños, delegados a la espiritualidad, a la interioridad donde la sólo una instancia divina tiene acceso y acción de juzgar. Los cuerpos son iluminados silenciosamente, en su privacidad, son luces silenciosas, inefables e inasignables, pues pertenecen a aquello inasignable, *Dios*. Pero para los actores, eso inasignable es lo que los motiva a actuar. Son cuerpos racionales con un fuerte componente de irracionalidad



en sus interiores, lo que propone cierta complejidad para comprender sus prácticas. *Johan, Esther* y los hijos, reflejan una corporeidad racional, ascética y desritualizada en su exterior, pero no ausentan esa cuota de emotividad, ni tampoco la esconden, sino que la delegan a una instancia divina e interior, pues es en esa reclusión que la salvación toma su curso.

El cuerpo en llanto de *Johan*, en la segunda secuencia del film, amerita una larga espera para consumarse. Varios minutos del personaje se requieren para explicitar una visibilidad del interior, expresión que necesita de la soledad, del alejamiento de su familia y de la comunidad. Lo que hace *Johan* no es más que visibilizar el proceso de interiorización: debe distanciarse de su familia para expresar dolor, así como en comunidad, debe alejar sus sentimientos hacia su interior. La actualización de las razones de su llanto, tiene lugar una secuencia después, durante la cual *Johan* se encuentra con trabajadores mecánicos y en una charla enteramente ascética y medida, cuenta de su aventura amorosa con otra mujer, *Marianne*. *Johan* no es ajeno al dolor, sino que lo relega un ámbito donde la divinidad juzga libremente y sin injerencias. El dolor se siente, o mejor, se presiente, se acumula en un cuerpo cargado de interiores. Un cuerpo que no cesa de crecer en sensaciones, emociones e irracionalidades pero que para hacerlo, necesita de racionalidad y ascetismo en su conducta. Una subjetividad que no cesa de subjetivarse, o a decir en términos de Deleuze, un germen que no cesa de crecer. El mundo objetivo y circundante, ante la percepción de *Johan* y su familia, se construye de manera limpia y no desbordada, un mundo en quietud. Sin embargo, lentamente, comenzaremos a ver que las relaciones sociales que entre los personajes se establecen suscitarán la formación de gérmenes que criticarán el medio en el cual se desarrollan. Este acontecimiento toma lugar a partir de las primeras expresiones de interioridad en la exterioridad. Y luego devienen críticas cuando el interior invade ese exterior, y comienza a confundir el panorama. El dilema es interior pero el cuerpo poco pueda sostenerlo, so pena de perecer. El cuerpo es el medio en donde lo interior se hace visible y llamamos tensión reflexividad-visibilidad a la explicitación social de la dialéctica interior-exterior. Los llantos, las palabras, las posturas corporales y los gestos, asumidos desde una puesta en escena particular, reflejan un regurgitar interno hacia el mundo, pero esa incontenible expresión no se hace visiblemente visible, sino que resulta una visibilidad opaca, teñida, traslucida, una expresión cristal de lo visible. Es esta la cualidad reflexiva, que supone una dificultad para acceder al interior, y en tal caso, lo único que puede hacer es reflexionar sobre el mismo. Lo que se refleja no es una clara visibilidad del interior de los personajes, sino una reflexión sobre el mismo. Esta cualidad es una instancia de reflexividad sobre lo privado, sobre lo relegado.

Lo interior y lo exterior parecen confundirse en el cuerpo de *Johan* y se manifiesta en pequeños desbordes pasionales. Será de poca relevancia asignar prácticas a la interioridad y a la exterioridad, pues la división se mostrará indiscernible. El germen o interior que no cesa de formarse, sale al exterior a modificar, a reflexionar y a confundir el medio. *Johan* pasará a ser una expresión insalvable de un interior incontenible, una reflexión, que al visibilizarse pone en jaque el medio en que se expulsa, pues al reflexionar, se piensan las condiciones que dan origen a las prácticas sociales. La reflexividad, que tiene carácter visible sobre el interior, es la forma de cuestionar el medio. Ese medio es la comunidad, de la cual él forma parte.

Pensemos en el desborde final que se explicita en *Esther*, quien al llorar, bajo la lluvia, fallece. Tal era la acumulación germinal de sensaciones, que la misma expulsión desgarró las entrañas a un punto fatal. Sin embargo, *Reygadas* le da una vuelta y complejiza el

análisis. La muerte de *Esther* ocurre y no ocurre. Durante el funeral, la mujer abre los ojos ante un beso de *Marianne*. Dicha acción nos lleva preguntarnos si es ella quien revive o el interior que reaparece. La muerte es posibilidad de una vida para la religión, la muerte es la instancia en la cual se revela la salvación y el éxito de la predestinación. La muerte es mentira, es un volver a nacer que tiene un origen social: el comportamiento terrenal, en comunidad, desarrolla determinadas prácticas y es por medio de ellas que el fiel encuentra salvación. *Esther* no fallece, simplemente manifiesta una tensión que resulta insalvable: la interioridad-exterioridad.

La expresión de la socialidad entre los cuerpos asume diferentes calidades de imagen (y como ya expondremos en el próximo apartado, también supone una particular manera de escenificarlos). La construcción del lazo familiar, en un primer nivel y como venimos relatando, se muestra ascética y austera. Las palabras expresadas son certeras y temáticas, giran en torno a la situación. Pero resultan, casi de menor relevancia, en comparación con sus silencios. El silencio es el modo de expresión de la interioridad y amerita una actitud reflexiva para comprenderse. El relato pareciera circundar, devenir en una periferia de un micromundo imposible de acceder. De modo que lo único que puede realizarse es reflexionar sobre aquel. La reflexión que propone el director para comprender un micromundo social es el dispositivo que, a la vez, impide su entendimiento en lo esencial. No hay manera de llegar a él, no hay instancia que guíe a su esencialidad. Las posturas son rígidas, los gestos, austeros, las palabras, medidas. Toda esta socialidad parece emparentarse con el medio en el cual acontece. Sin embargo y en connivencia con lo ya expuesto, el director arremete con un segundo nivel de lectura, perceptible desde las formas: la interioridad, dedicada a la deidad, comienza a manifestarse y a ser parte de la construcción del lazo. Una interioridad perturbada y atormentada, y en tanto perturbada y atormentada, percibida, por ende, visible. La visibilidad de la interioridad no es más que la expresión de un imposible, porque la exteriorización de la interioridad, por medio de la reflexividad, es una suspensión del proceso. Exteriorizar la interioridad a través de proceso de reflexión, impide una conclusión. El micromundo, racional y desritualizado, queda inconcluso en su comprensión. Precisamente porque en esa visibilización, en esa voluntad de manifestar el interior, el actor necesita aislarse, recluirse y distanciarse. El llanto en las primeras secuencias o en la camioneta mientras todos duermen. En esta tensión se construye la relación de cuerpos. La sexualidad, también puede leerse en estos dos niveles. El beso con su amante, en la lejanía del prado, es una reflexión sobre el micromundo que han establecido. Un acción que sin mostrarse como tal, se asume pasional, tal vez por la duración del beso. El baño y la desnudez se reflejan en la oscuridad de las duchas al natural, hechas de piedra. Se observa un cuerpo fragmentado, resistiéndose a ser mostrado como desnudo. *Johan* se percibe, en claroscuro, pero al mismo tiempo la visión no rearma un cuerpo sin ropa. El acto sexual es un buen ejemplo para mostrar la tensión interior-exterior. Hay un abrazo inicial de dos cuerpos rígidos y ascetas, que emanan una carga de culpa (pensemos en ese ámbito, religioso y conservador, dos amantes, *Johan* y *Marianne*) y que evidentemente la unión pasa por lo no visible. Pues a partir de ese momento, nunca más se los vuelve a observar a los dos juntos. La mirada se centra en *Marianne*, más específicamente en su rostro, duro y lagrimeado. Refleja una expresión cargada y dolorosa, pero silenciosa y reclusa. De los tres actos sexuales en la obras de *Reygadas*, este es el primero en que se escinde el cuerpo. *Johan*, está sobre ella, se sienten sus gemidos, pero no se lo observa. El vínculo es interno y su exteriorización si bien es visible, resulta inalcanzable. Sólo puede pensarse el acto sexual, reflexionar sobre

él, tantear los alrededores de dicho mircomundo, impenetrable, pero nunca acceder a él. Por es el orgasmo es casi imperceptible, es visiblemente invisible.

### III. DISTANCIAMIENTOS

Las instancias de identificación que el espectador percibe ante la propuesta formal de los films, relegan a un estado de pasividad sus experiencias estética. La identificación es el anclaje a un modo de representación basado en la lógica de la acción, potenciado por un montaje orgánico y, cuya imagen, digiere de antemano las interpretaciones posibles. Por eso mismo, la distancia supone un recurso crítico que atenta contra las totalidades y las ideas miméticas clásicas. La distancia, empero, es aún una categoría, una herramienta, una estrategia. Para potenciar su cualidad revocatoria debe poner en marcha su proceso: el *distanciamiento*. Dicho proceso, al basarse en la distancia, no tiene un origen perceptible ni tampoco un desenlace alcanzable. Es un simple devenir, un mero acontecer, es el proceso por el cual la lógica del sentido libera su cerrazón y fluye constantemente. El sentido se construye a partir del proceso de distanciamiento. Su carácter móvil es tan fuerte que arremete contra barreras y mantiene la escisión. Es también una fuerza que apunta hacia sí mismo, por lo tanto, el sentido en tanto tal nunca es el mismo en el devenir. Transita constantemente, pero al hacerlo también se transforma, es un doble movimiento que funciona provocando disyuntivas y disfunciones. El distanciamiento es el proceso estético por el cual el sentido en las manifestaciones artísticas devienen en expresión. Explicita sus posiciones sociales, los lugares desde donde se habla y evita cualquier universalidad. No expresa una cosmogonía abúlica orientada a un mar indiferenciado socialmente, sino que pone en evidencia las diferencias sociales. Provocar el distanciamiento es, paradójicamente, acercarse a una crítica social. En tanto Adorno negaba lo social para tornarse críticamente insurrecto, el distanciamiento en el cine genera una lejanía para soterrar lo repulsivo del mundo capitalista.

*Japón* es la toma de una postura de distanciamiento a partir de una construcción *registral* del plano. El criterio para producir imagen es el del *registro*, de modo que el plano deviene *plano-registro*. No descarta prácticas ni espacios, y es un plano que, por momentos, parece obtener autonomía para desplegarse. Aguarda a personajes, los sigue, los pierde en la terrosidad, los interpela y acepta su explicitación, es decir que acepta su presencia dentro texto fílmico. La llegada de *El Hombre* al pueblo y la búsqueda de un lugar para dormir, antes de dar con *Ascen*, se presenta mediada por entrevistas a los lugareños en las cuales miran a cámara, aceptan una interpelación y se asumen emisarios de una eventual ayuda. Comienza un hombre, luego ingresan al plano otros personajes, con cierta displicencia y cotidianeidad, y permanecen allí cerciorando las palabras del hablante. La cámara al obtener la información, emprende un nuevo movimiento, ignora a quien antes priorizó y se larga a buscar nuevos actores. Frecuentemente, el plano asume vida propia y se sumerge en las prácticas o en los espacios que más le atraen. Pues esa es una de las características de dicho plano, el movimiento, que parece autónomo, pero en realidad es producto de la lazo que está registrando. Y aquello que registra no tiene que ver con qué resulta más o menos importante para el entendimiento de la situación, sino que proviene de la relación que entabla con la geografía del lugar y de los personajes. Si decide hacer un seguimiento o alejarse, lo hace para reflejar prácticas de vegetalidad. El *plano-registro* supone también la potestad de mostrar elipsis en plano pero no a la vieja usanza de la concepción de plano secuencia, pues *Reygadas* lo que hace es

suspender acciones y secuencias en lugar de perpetuarlas. El *plano-registro* del director es un plano que puede evocar diferentes acciones y secuencias sin corte, pero en general estos momentos están diferenciados por la visión de alguna instancia del paisaje. Por ejemplo, la larga caminata de *El Hombre* por la calle de tierra saludando a los campesinos está, en plano, mediada por imágenes de troncos y de barro para llegar nuevamente a una situación de mera contemplación de nuestro personaje ante la imponente del lugar. El plano-registro expresa una decisión formal pero íntimamente ligada a la dimensión social que describimos anteriormente. El lenguaje está construido de la misma vegetalidad que las prácticas y las relaciones sociales. De manera que podemos considerar el *plano-registro*, como el *plano-registro de la vegetalidad*. Este dispositivo muestra a una gran cantidad de chicos que pasan por delante de cámara pero en esta ocasión, a diferencia de *Batalla en el cielo*, rompen con la diégesis y la descubren. La construcción lingüística de *Japón* en torno al *plano-registro* necesita de los chicos y chicas mirando a cámara, atentos a ella, explicitándola, haciéndola presente, ergo presentando el registro. Y ese paso, ese lento andar, casi cotidiano y conscientes de la presencia de la cámara, con fondo vegetal y de larga duración, expresa nuevamente la relación entre el hombre y su geografía. El *plano-registro* es un plano que no muestra la naturaleza, sino la vegetalidad, es decir un modo singular en que el hombre latinoamericano de *Reygadas* se apropia de ella.

*Batalla en el cielo* construye su distanciamiento también desde una particularidad en el plano. Los planos fijos, cercanos y frontales funcionan como un estadio recursivo de la narrativa. La escena del túnel, tercera secuencia de la obra, toma a *Marcos* y a su esposa en un encuadre documental. En una especie de decoupage, la cámara parece tornarse subjetiva referenciando a *Marcos* (o a su esposa). Pero el movimiento raudamente se desprende de aquella primera observación para realizar un movimiento circular y enfocar a quién pensábamos era su mirada. Se falsifica el *raccord*, la mirada que pretendía construir, una mirada subjetiva de *Marcos*, se fractura al reflejarlo. La ruptura de la continuidad parece indicar una cámara intrasubjetiva, una mirada a su interior, un pensamiento en plano de sí. La cámara es una prolongación de sentido que no puede anclarse a ninguna mirada subjetiva. A su vez, por su carácter de mera descripción, aún no logra establecer tampoco su objetividad en lo reflejado, precisamente, por esta suerte de confusión. Es el relato que Deleuze describe en la potencia de lo falso. La imagen no es ni subjetiva ni objetiva, es ambas a la vez.

Unos niños burgueses con uniforme de colegio privado hacen su aparición y el plano cambia para explicitar la relación desigual y asimétrica en el espacio social. La cámara que venía sorteando personajes variables por un pasillo, que tendía a ser un *plano secuencia*, se corta para mostrar, en cambio de eje, a los chicos y chicas, delante de *Marcos* y su esposa, delante de su humilde puestito, cubriéndolos, contaminando su mundo. El plano de *Reygadas* explicita la condición social, pero la imagen es indiscernible, es objetiva y subjetiva a la vez, lo que potencia el carácter crítico. No es sólo mera descripción, tampoco es sólo mera interpretación, es ambas a la vez, que negándose, se catalizan en una suerte de espiral, interminable, de crítica constante.

Los planos comienzan orientándose, según su cualidad, pero más que todo, según su duración, como *planos secuencias*. Es decir, que tienden a mostrar en tiempo "real" (real diegéticamente) el desarrollo de una acción. Un plano secuencia tiende a tener, no una unidad de tiempo y espacio, sino unidad de acción. El *plano secuencia* ocurre al mostrar el inicio, el desarrollo y el fin de una acción narrativa sin el mecanismo de *elipsis*, sino en

en plano sin cortes. *Reygadas* parece orientarse con esta lógica, pero los *planos-secuencia* se cortan, de modo que lo que aparece, son *tomas largas*. Estas *tomas largas* no tienen unidad de acción, tampoco de espacio y tiempo, no tienen siquiera unidad. Se organizan a partir de recursos que potencian el carácter social de su poiesis. El *plano secuencia* se corta, para devenir en *toma larga*, afanado en reflejar una postura social, en este caso desigual y capitalista. El montaje, o *paso de plano secuencia a toma larga*, no tiene la función de eliminar tiempo muerto, tampoco en acercarse a un *decadage*, sino que existe una reapropiación de estos recursos para crear una poética propia de carácter subversivo y socialmente crítico. La confusión de estos efectos funcionan para recrudescer el espacio social en donde se ponen en juego los antagonismos de clase y las contradicciones humanas. La suspensión del *plano secuencia* para acontecer en *toma larga* ocurre en el mismo momento en que la imagen burguesa (o clásica) deviene en insurrecta. La imagen burguesa convoca una totalidad y genera identificación (es la imagen característica del cine clásico), la imagen insurrecta es contradictoria y trastoca cualquier cimiento de verdad absoluta o valor último. Es una imagen que se enmascara de todas las imágenes, que observa y se observa en símil espejo, que niega lo social para volverse revolucionaria, y por ende, es objetiva y subjetiva a la vez.

Si *Japón* trabaja el *plano-registro* a modo de distanciar la identificación, y por su parte *Batalla en el cielo*, suspende el *plano secuencia* con tal fin, en *Luz Silenciosa*, *Reygadas* trabaja con el *plano ascético*, un recurso que toma el carácter de reflexivo y que, por lo tanto, reflexiona sobre los lazos que en el film se establecen, pero además reflexiona sobre sí mismo. El *plano ascético* de *Reygadas* es un plano reflexivo y autorreflexivo. En primer lugar, es un tipo de imagen que se asume limpia, quieta, frontal y llana. En segundo lugar, es una tipo de imagen que interviene en el medio cinematográfico, en el lenguaje. Es un plano que “trabaja” el medio, lo crea, lo reproduce, pero también “trabaja” sobre el actor, sobre su cuerpo y su modo de vincularse. Es en esta doble instancia, en que el distanciamiento de *Reygadas* se suscita en este film. Oscila entre las distintas formas que asume la reflexividad y la tensión interior-exterior. Es un plano que trabaja duramente por ingresar a donde tiene prohibido hacerlo y por lo tanto merodea por los márgenes de los lazos sociales. Cuando se sitúa, paciente y frontal ante *Johan*, sabe que su interior asumirá un rol importante, de modo que el plano muestra movimiento, un levísimo travelling hacia adelante hasta que la perturbación se hace visible. Cree haber extraído y captado el interior, pero no lo hace. El plano se detiene ante él, y deja el fluir del llanto en la tensión. El plano cuando cree haber sido victorioso, se detiene y asume las condiciones de rigidez y ascetismo con las cuales se desarrolla durante el resto del film. Lo mismo ocurre con la secuencia del baño. *Johan* está desnudo dentro del sanitario natural y el plano acecha, lentamente se acerca, pero cuando está a punto de descubrirlo, no ingresa, se detiene y observa. Sólo puede reflexionar y dejar pensar. El *plano ascético* bordea el límite en aquellos momentos en que el interior pretende salir, y es en esos momentos en que mayor se comprende su reflexividad. El primer encuentro de *Johan* con *Marianne*, se expresa con una cámara en mano, siguiendo pasos por entre el prado. Una cámara que se violenta y deviene pasional, desprolija, que trepa una colina y se detiene con la mujer. Allí toma lugar el beso, largo, extenso, real. Pero el plano se ubica y se “racionaliza”, se vuelve casi sin movimiento. El interior que intenta exhibir existe, pero no puede aprehenderlo, de modo que sólo puede reflexionar sobre él. El interior, manifestándose visiblemente inaprensible, distancia. El *plano ascético* es un plano que piensa y se piensa, y al hacerlo se cuestiona. Emprende el movimiento para intentar

captar aquello relegado pero al hacerlo, en ese mismo proceso, toma consciencia y se detiene, pues nunca podrá asimilar aquello que busca. Es un plano que se mueve en esa disyuntiva, en una tensión constante, en una contradicción inherente e irresuelta. Del mismo modo en que el lazo entre los actores se expresa. Los dilemas que en ellos se generan nada podría resolverlos mejor que su explicitación, y eso los mueve a actuar, pero en ese movimiento de visibilizar lo recluso, aparece el fracaso de tal empresa. Incluso la muerte es motivo de reflexión, a tal punto que necesita de quien muere para reflexionar. La muerte que podría poner fin a esa imposibilidad involuntaria de expresar el interior, también queda trunca y en suspenso. De modo que todos los ámbitos de socialidad, motivados por esta paradoja, devienen impenetrables y sólo se puede circular alrededor de él, reflexionando.

El ejemplo del acto sexual resulta oportuno en este proceso de distanciamiento. Entre el abrazo inicial, único momento en que se percibe juntos a los amantes, y el acto sexual propiamente dicho, hay un plano (ascético-reflexivo) de vital importancia para comprender la tensión. Una ventana, exhibe el exterior del dormitorio, *Johan*, desnudo (aunque no mostrado en esa condición), se incorpora y cierra la ventana, mientras que susurra, silenciosamente: “*Acuéstate*”. La oscuridad es necesaria para lo prohibido, para el acto sexual extra matrimonial. Ese movimiento de cerrazón del exterior, es lo que inmediatamente después se refleja en el acto. *Marianne* goza y sufre a la vez, y la presencia de *Johan* está simplemente explicitada por sus gemidos, pero no se los contempla en unión (dentro del plano). El interior se concretaría en exterior, si ambos lo manifestasen, pues allí el interior está en el lazo. Pero no ocurre, o sí ocurre, pero a medias, en estado de suspensión. Existe el lazo interior que los une, pero está en suspenso, pues *Johan* no exhibe su emocionalidad en plano, sino que queda supeditada al fuera de campo, y no hay instancia más reflexiva que un fuera de campo, presente. Aquí radica la doble reflexividad, la de los lazos, y la del lenguaje. Casi en un mismo movimiento, el plano distancia a los actores y reflexiona sobre el modo en que los distancia. El plano “*piensa*” en plano sus movimientos, a partir de las prácticas de los actores. Y ese pensar, no sólo escinde la identificación, distancia al espectador pero también reflexiona, críticamente, sobre su forma.

#### IV. EL CONCEPTO DE PRAXIS

No es intención del trabajo recapitular las discusiones acerca del concepto de praxis en el marxismo. Henri Lefebvre hace un interesante intento en esta dirección: expone la concepción original en Marx, su crítica al hegelianismo, aborda el aporte gramsciano y de Luckacs. Pero la alusión interesante en el autor francés, por lo menos para nuestro trabajo, es la intención de concebir a la praxis como uno de los pilares para acercarse a la sociología en Marx y también para disponerlo hacia el momento creativo del director mexicano.

La praxis es, en primera instancia, un movimiento y por lo tanto, un devenir histórico. La praxis supone, como nos relata *Bourdieu*, una transformación en nuestra práctica para apuntar hacia la transformación de las estructuras objetivas. Esto implica que las condiciones objetivas necesitan de un actor transformador, o mejor aún, de un actor transformador transformado.

La praxis, en segundo lugar y en tanto efectiva, soslaya una constancia, una repetición del accionar extendida en el tiempo. De modo que para la transformación, la continuidad de la práctica se hace imprescindible. La praxis revolucionaria inserta discontinuidades en el

proceso global sistémico. Lo interesante de esto es que para producir discontinuidades es necesario una actitud *continua* de transformación. Lo que nos lleva a un tercer elemento (entre muchos que podríamos destacar) que es la contradicción. La praxis revolucionaria se conjuga a partir de contradicciones que, en términos de Adorno, no pueden superarse. Y es aquí donde se produce una reformulación del concepto al modo en que el marxismo venía comprendiendo el término praxis. En un comienzo era necesario superar la teoría por medio de la práctica, en cambio Adorno (y podríamos citar a Deleuze) conciben ambos momentos como fundamentales para la conformación de una praxis revolucionaria o insurrecta. La *teoría* y la *práctica* entran en constante contradicción y no se supera en un tercer momento. En todo caso, potencian el movimiento, lo liberan y de este modo, acrecienta la instancia transformadora. Deleuze y Adorno incorporan en el marco de la teoría a la crítica como elemento indispensable para concebir la praxis dinamizadora, insurrecta y revolucionaria. La crítica pone en marcha la praxis que emancipa y transforma, y ese movimiento es constante, es decir negativo, pues no encuentra superación. Es necesario pensar, filosofar para actuar, pero ese pensar y filosofar ocurre en la acción, en la práctica. La praxis y la crítica se dan constantemente y es de esta manera como pretenden construir un orden nuevo. Un orden que no podrá superar las contradicciones pero sí los antagonismos, utilizando la diferenciación de *Mao*. La crítica deviene violenta, destructiva pero creadora y es de este modo en que se relaciona con la praxis. Una praxis con plena conciencia teórica subyuga la preeminencia de alguna instancia sobre otra. Es precisamente una praxis teórica y crítica que hace factible su concreción, y esta facticidad, que reúne estos momentos (antes escindidos), que pone el foco en la transformación, o bien, en el momento creativo. El concepto de praxis que a continuación desarrollaremos, no es sino un dispositivo de creación y transformación, no sólo de sus relaciones estéticas de producción sino también del objeto mismo de transformación.

*“El americano es así el fenómeno consciente de la naturaleza, su complemento, pero desafortunadamente, un complemento en rebeldía. De ahí su ambivalencia”*(Kusch, 2007: 34). Es a partir de esta concepción conflictiva que podemos acercarnos a la concepción de praxis en *Japón* y entenderla, en la dirección que venimos desarrollando el argumento, como una *praxis de la vegetalidad*. La relación y la intervención del hombre en el mundo de la naturaleza es a la vez de complemento y de rebeldía. Gracias a esta dualidad, a esta ambivalencia o contradicción, que podemos romper con la idea de asemejar vegetalidad a naturalidad. Pues uno podría pensar que si la praxis está determinada por el paisaje, y éste es eterno en su configuración, dicha praxis resultaría estática y conservadora. Así sería si la práctica deviniera natural, pero deviene vegetalidad e incorpora como pilar constituyente al hombre o a la mujer y su relación con la tierra. Esta variación de la praxis está claramente delineada en *Japón*: los personajes actúan como siendo prolongaciones de la tierra, pero en tanto conflictivos, rebeldes ante ella. El mundo vegetal es hostil, demoníaco en términos de Kusch, pero necesario. Y así reproducen sus prácticas los actores, insertándose irremediabilmente en el paisaje, pero socavándolo, rebelándose ante él. No se detienen ante las lluvias, ante la aspereza de un gran animal muerto, ante las imponentes montañas, o ante las largas y dificultosas caminatas, ni siquiera sus precarias condiciones físicas los detienen. Ocurre lo contrario, avanzan o, mejor, andan, leves y aquietados, terrosos como parte del paisaje, pero cuya andanza es una instancia transformadora. La secuencia del caballo muerto en el desfiladero, la impronta de *El Hombre* recostándose junta a él resignifica, con su intervención, toda la

configuración del paisaje, se *acantiliza* en el paisaje. La naturaleza acontece en vegetación, se pronuncia en ella y el personaje externaliza su interior vegetal. *Amanecen, atardecen y anohecen*: son estos verbos propios de lo externo, de lo objetivo, que pasan a formar parte de las subjetividades, en tanto cualidades. Y es este interior, que si bien es propio de este ámbito subjetivo, no puede entenderse sin su exterior vegetal. Aquí *Reygadas* muestra una leve tendencia objetivista. El paisaje condiciona el interior y lo moldea, aunque luego obtenga configuraciones propias. Y es en esta dialéctica, *interior-exterior*, en que los personajes interactúan. En estas interacciones son sus interiores arborizados, acantilados, radicales y vegetales quienes se relacionan (por ejemplo entre *El Hombre y Ascen* y entre quienes vienen a destruir su casa, entre los pobladores) claramente condicionados por la objetividad del espacio. Son los vínculos sociales los que aglutinan caracteres espaciales y geográficos en los actores. La terrosidad sube por esos cuerpos, los configura y los orienta a actuar, pero es en ese actuar con otros, que dicha *praxis vegetal* se subjetiviza, obtiene matices, se singulariza. La *praxis de la vegetación* expone a la tierra como formativa de los hombres americanos tanto en su singularidad y como en su objetividad. Es una praxis que se autovegetaliza en el hombre y se vegetaliza en el proceso de interacción. Es la forma en que se expresa la imagen cristal, y su tercer circuito *germen-medio* en la película. El fuerte condicionamiento espacial y geográfico sobre la interioridad de los personajes, condicionamiento que ellos reproducen en sus prácticas, no se expresan escindidas en la construcción del lazo, sino que se reflejan en una constante proliferación de la tensión.

Cuando la praxis la producen y la reproducen actores marginales y periféricos, la praxis deviene *periférica*. La condición de periférica no viene determinada por la ubicación territorial, tampoco supone una cuestión de ubicuidad geográfica. Tal vez su origen se remonta a sectores o ámbitos desplazados, pero el asunto está en la práctica dentro de un espacio social en pugna. La *praxis periférica* se conforma de prácticas, acciones, imágenes y cosmovisiones de grupos que el capitalismo ha englobado en marginales, residuales, periféricos y desplazados. Pero esos grupos conviven con la centralidad, ya no se distinguen límites claramente determinados entre la periferia y la centralidad. El reconocimiento, empero, se da entre accionares. La figura del desplazado se entiende en el contacto con el emplazado. La noción de praxis, como ya dijimos, supone un movimiento, dialéctico negativo y contradictorio, y por ende dinámico. Tanto el desplazado como el emplazado no son representaciones estáticas ni identidades predeterminadas. Son roles que se asumen dentro de un espacio social en constante resignificación. Construyen prácticas que se orientan de acuerdo a las luchas que se entablan. Según la pugna que se manifieste en alguno de los campos, la periferia y la centralidad se resignifican.

Es en tanto marginal o desplazado que el actor reproduce la praxis. Dicha actividad tiene la función de transformarse para transformar y en este caso apunta, no hacia otros actores, sino hacia otras prácticas, que son ortodoxas y conservadoras.

En el escenario de *Reygadas*, los sectores desplazados se entremezclan con la centralidad, y, diseminándose en ella, es que trastocan sus fundamentos. De modo que el espacio social comienza a construirse en torno a un proceso residual de prácticas, unas que intentan transformar y otras que intentan mantenerse, una se refleja en la praxis y la otra en la reacción. Los personajes se crean y autocrean en el devenir de sus prácticas, prácticas que enmarcadas en el capitalismo tardío latinoamericano, se acumulan en cuerpos y se tornan conflictivas, reflejando la instancia de conflicto como instancia



sustantivamente formativa. Ese conflicto será uno de los elementos que conforme la *praxis periférica*. Es a partir de ella en que los actores devienen políticos. Es una praxis que expone lo social, torna repulsivo los antagonismos sociales, pero no los expulsa, los conserva y se transforma en un dispositivo de almacenamiento de experiencias. *Batalla en el cielo* es un texto fílmico que pone en imagen el conflicto formativo de socialidad en el ámbito de la vida cotidiana de matices particulares. La cotidianeidad es conflictiva pero rara vez expresada en exabruptos, las relaciones sexuales son conflictivas pero no por lo vociferado y expuesto en palabras o actitudes o en evocaciones verbales, sino por el modo en que los personajes han construido socialidad. El conflicto recrudece en el interior de los personajes y allí bulle, allí late. La sensación residual presente en esos cuerpos, inscrita en ellos, por una lado apropiada, por el otro inalcanzable, y que origina una praxis contaminada, es extensible a la relación social.

La arena deviene en lucha, en tanto actores sociales marginales en condición de residual devengan en contaminados a la sociedad capitalista. El germen intenta cristalizar un medio amorfo. Esto lo hace reproduciéndose constantemente hacia su interior, bullendo en sensaciones subjetivas y tornándose visiblemente latente en ese medio. No le da forma a ese medio, sino que lo dispone para la lucha. La lucha se sigue dando en un terreno amorfo, pero el germen lo dispone para tal acontecimiento. El germen es la constante proliferación que prepara la arena para la pugna.

Desde ese intento por expresar la interioridad en la exterioridad, o la emocionalidad en la visibilidad de las prácticas, intento que, como vimos desde el lenguaje, resulta imposible, por acción del *plano-ascético*, comenzará a surgir en *Luz Silenciosa* una suerte de práctica reflexiva que merodeará el micromundo de los personajes, pero sin poder acceder a ellos. La *praxis-reflexiva* se constituye por lo tanto, en una especie de constelación cuya tarea consiste en iluminar dichas producciones de sentido desde diversos instancias, pero que sólo logra delinear una tenue figuración de aquello que quiere iluminar. La composición de micromundo que nos acerca la *praxis-reflexiva* es una composición distanciada, son vínculos sociales que puede observarse pero no pueden comprenderse como totalidades, de modo que sólo hay lugar para una reflexión de los mismos. El plano reflexivo intenta violentarse ante la interioridad y busca acceder a ella. Por eso, en aquellas secuencias en las cuales *Johan* expresa esas emociones, el plano se acerca, en travelling progresivo, pero no consigue penetrar, no consigue aprehender la emoción, la sensación. Simplemente obtiene un gesto, una postura que no funciona como signo de la sensación. Sino que es eso, un gesto y una postura ante el mundo. La relación de los personajes es una relación mediada por gestos y posturas, nunca por la sensación misma, pues ella es destinada, como ya dijimos, al ámbito de lo no profano. Los gestos son profanos e históricos, y es con ellos, que nos vinculamos. La *praxis-reflexiva* se compone de gestos que tienen una doble intencionalidad: la de reflexionar sobre una sensación que cree haberle dado origen y la de ser el factor de socialidad entre actores. Ambas suceden en simultáneo, de modo que al mismo tiempo que se reflexiona sobre la interioridad, se interactúa. Es ese rodeo por la emocionalidad interna la forma de construcción social. Evidentemente, lo que ha producido el plano-ascético es una fractura en esa imposibilidad de interioridad, y a través de ella, brotan ciertos rasgos del interior: los gestos y la postura. La *praxis-reflexiva* deviene crítica al expresar esta tensión, este movimiento, fracturado, escindido. La hace explícita, la vuelve imagen. La constelación reflexiva compone lazos en tensión que buscan el interior para convocarlo al exterior, donde tradicionalmente se han dado los vínculos. Consigue, empero, escisiones, no

representativas del interior, sino escisiones interiores-exteriores, un tipo particular de expresión. En todo este campo falsamente inaccesible, o accesible en pequeños y singulares matices, se componen las relaciones sociales y corporales, de modo que la inmanencia es también fundante en la *praxis-reflexiva*. *Johan* crece en interior y sólo muestra gestos, ocurre lo mismo con *Esther* que conoce de la infidelidad de su marido y aún, destinada a sus sensaciones, presenta efímeras posturas con respecto al tema. *Marianne*, que pareciera contener un drama realmente perturbador en su emocionalidad, producto de la imposición comunitaria en la que vive al cumplir un rol denostado, simplemente expresa unas tenues palabras luego del acto sexual: “*Fue la última vez, Johan. La paz es más fuerte que el amor*”. Su padre, figura emblemática de la comunidad menonita (un predicador), al conocer en boca de su hijo, la experiencia de infidelidad, situación que debería ser fuertemente devaluada, balbucea primero “*Lo que te ocurre es cosa del maligno, Johan*”, quién responde: “*Yo creo que es cosa de Dios*”y luego relata una anécdota similar a la vivencia de *Johan*. El interior se alimenta, no cesa de crecer, como el germen *deluziano*, pero el exterior no lo expresa como tal, simplemente se hace permeable en pequeñas instancias para dar lugar a estas gestualidades, corporalidades y expresiones efímeras. La *praxis-reflexiva* actúa en estos niveles: fermentando un medio interior, fracturando la muralla comunitariamente impuesta, en singulares porciones, y expresando, en y a través de ellas, particularidades posturales y gestuales que no representan estrictamente a la sensación que viven, sino que son producto de una doble instancia: la instancia interior-exterior. Estas porciones, a partir de esta doble instancia, reflejan, como constelaciones, la posibilidad de un vínculo tensionado. Es manifestando este clase de socialidad conflictiva que la *praxis-reflexiva* deviene crítica.

## V. EPÍLOGO: “ESTE ES MI REINO”.

La fuerza del cine contemporáneo está en su expresión, relegadas han quedado aquellas imágenes que buscaron la comunicación, la transmisión de un mensaje, el destino de un otro a quien hablarle. Las imágenes contemporáneas latinoamericanas de *Reygadas* no son más que constelaciones que se reflejan unas a otras, que se advierten, tenuemente, y crecen, se diseminan en el medio. Son imágenes en constante formación, dispositivos autopoieticos, lenguajes sinuosos, laberínticos, que muchas veces nos guían por caminos falsos, o sin destino. Las imágenes de *Reygadas* son eso, un transitar conflictivo, muchas veces por lo falso, por la penumbra imaginal, por las contaminaciones y los residuos. Son profanas e históricas, y no lineales, simplemente suceden y acontecen, muchas veces se superponen o se niegan, lo que provoca un constante ejercicio de contracción y expansión. La germinalidad de la imagen, o el no cese formativo, enturbia el terreno de la identificación, de la representación y de la pasividad. Son imágenes que se construyen a partir de contradicciones -*vegetalidad-socialidad, reflexividad-emocionalidad, interioridad-exterioridad*-. Son los ejes de contrariedad que le dan a la imagen de *Reygadas* una cualidad crítica frente a las diversas esferas burguesas del espacio social latinoamericano. Estas imágenes necesitan oponerse para conformarse, de modo que su integración como tal es a partir de lo no idéntico. Proponen la experiencia de la diferencia, pues en ellas se encuentran las manifestaciones de la alteridad. Esa alteridad, esa diferencia se expresa en lo idéntico y en lo semejante, coexisten como opuestos y *en tanto* opuestos. De modo que su integración es la imposibilidad de lo que pretende integrar. Las diferencias son las formas en que los hombres y mujeres se vinculan, el lazo se construye sin excluir aquello que tienen de diferente. La imagen muestra alteridades en

la socialidad y es a partir de ellas que el lazo se entabla, es decir que la relación se entabla desde la presencia de lo no idéntico, del reconocimiento de que el otro es diferente, sin intención de subsumirse en identidad. Es la experiencia estética lo que conlleva el lazo en la imagen de *Reygadas*, son relaciones estéticas de producción desde donde se propone construir socialidad. El lenguaje aparece en su no-lenguaje, la cultura aparece en la no cultura, la filosofía requiere de una no filosofía, la política acontece en lo no político. La imagen de *Reygadas* se refleja entonces como crítica y también como praxis, ambos momentos conviven para volverse insurrecta. El pensamiento y la inmanencia, la praxis y la teoría. La diferencia deviene emancipatoria, la contradicción resulta insalvable y potencialmente revolucionaria. Esta es la imagen de *Reygadas* y en ella se expresan la *vegetalidad*, la *contaminabilidad* y la *residualidad*, la *reflexividad*. Son las manifestaciones de la socialidad que, explicitadas a partir de diversos mecanismos de distanciamiento, potencia la *crítica crítica*

*Este es mi reino* es un complejo lingüístico que condensa algunos elementos trabajados en los pasajes precedentes.

La primera problemática que plantea el texto es el modo de lectura, la forma de vincularse con la película. Se plantea un trabajo que parece ser inaprensible, incoherente, espinoso e inaccesible, cuya lógica resulta imposible de construirse. De modo que como primera advertencia, habría que desandar un camino diferente para internarnos en el trabajo. Es necesario, como afirma Benjamin, realizar una lectura de copista: "... *el lector obedece al movimiento interno de su yo en el espacio libre de sus sueños, mientras que el copista lo dirige*" (Benjamin, 2010:30), lectura que nos permita ir transcribiendo conjuntamente con la progresión del film los diferentes pasajes y paisajes que el texto va convocando. Se requiere atención ante esos nuevos senderos, nuevos matices, pequeños y a veces imperceptibles, para ir construyendo la poiesis. Las pequeñas variaciones, las singularidades, las palabras, las interacciones, los leves movimientos de la naturaleza, los gestos y las posturas. Allí deberíamos poner el foco. Las evocaciones lingüísticas de los personajes tienen historia y producen historia. Pero esa historia no está sólo en lo que ellas nombran, en el signo lingüístico, en la manifestación verbal del lenguaje, sino también en su mismo expresar, en todo lo que ellas tienen de comunicable. La palabra implica que ha habido una comunicación previa para construirse como palabra, es decir que todo lo nominal y verbal, explicita una profanidad, una historia construida, y con ella, determinadas luchas, conflictos y relaciones de poder. *Reygadas* parece exponer en el film toda esa historia que lleva a la construcción de un lenguaje, pareciera reflejar toda esa entidad espiritual, toda manifestación de lo comunicable. El lenguaje de *Reygadas* es caótico y laberíntico, porque lo expone como multiplicidad de manifestaciones. Lo que en el film aparece es el proceso lingüístico en conformación, no en tanto nominal sino en tanto expresivo. El lenguaje que se muestra es la *posibilidad de serlo*, el lenguaje en *estado puro*, en construcción, explicitando todo lo que es necesario transitar para llegar a la evocación verbal. Es, en este sentido, un lenguaje *anterior*, que se hace presente, y se manifiesta en proceso. Así como Fellini expuso las temporalidades pasadas en un acontecimiento presente, nuestro director refleja las instancias que dan lugar a la conformación lingüística en una gran reunión. Los choques, los encuentros, las relaciones de poder que se entablan, las posiciones sociales, los paisajes vegetales, pasan a formar la imagen de construcción del lenguaje, y de alguna manera, todas ellas quedan suspendidas en las evocaciones verbales, como carácter residual. En sus palabras, los personajes explicitan todas aquellas cuestiones que les dieron origen y permanecen en ellas en tanto residuos. Las palabras en *Este es mi reino* son palabras contaminables y

residuales, que expresan conflictos y formas de vínculos sociales. Esas verbalizaciones en tanto tales, al momento de producirse nuevamente reingresan al circuito de intercambio y vuelven a formar parte del mismo proceso. De modo que al hablar, todas las instancias residuales allí suspendidas, retornan al campo interaccional para emprender nuevamente el tránsito social por las diversas esferas del espacio. Es un proceso que no cesa de construirse y de producirse, y que en ese devenir procesual, las nominaciones van adquiriendo historia y práctica. El film es la pura explicitación de este proceso, por eso tal vez, resulta contradictorio e inapropiable. Si como afirma Adorno que *"En el siglo XIX, la apariencia estética se convirtió en fantasmagoría y las obras de arte borraron las huellas de su propio proceso de producción"* (Adorno, 1983:139), Reygadas construye su cortometraje a partir de esas huellas. El lenguaje en su proceso de producción, el lenguaje siendo expresado y expresando una incomunicabilidad.

Como segundo comentario al texto filmico y a modo de epílogo, podemos repensar algunos aspectos ya trabajados en materia formal. Explicitar el acontecer de un lenguaje en formación sobre un medio caótico, amerita una instancia de registro, de búsqueda en plano, de trayectos erráticos, razón para convocar nuevamente al *plano-registro*. El dispositivo formal, ya descrito, se desliza por la terrosidad del lugar, por el ámbito de la vegetalidad, registrando espacios y prácticas, y si bien por momentos, parece alzarse álgido con vida propia y seguir a quien le plazca, en realidad está atado al proceso expresivo y lingüístico, en concreción. Es un *registro* lo que dicho proceso amerita, que todo esté siendo y que todo esté siendo reflejado. Es el *plano-registro* lo que expresa esa traducción profana al a que hacíamos alusión. No busca personajes ni evocaciones verbales, busca las relaciones *detrás* de ellas, las memoraciones, las historias detrás de lo que cuentan, las asimetrías y las catástrofes. Es la *aporía* del lenguaje: la incesante expresión de un lenguaje en proceso se da a través de lo que ella misma está expresando. El *plano-registro* que, en su paradoja parece ser autónoma, pero en realidad se lo ve sujeto al proceso, *registra* un *proceso de registro*, pero la forma que tiene de hacerlo imagen es por medio de su misma condición, su *cualidad registral*. Esta *aporía*, propuesta desde la forma cinematográfica, es lo que genera cierta reflexión para acercarse al film. El *plano-registro* capta palabras y ciertas oraciones quedan truncas, su movimiento es caótico, como aquello que refleja, las constantes miradas a cámara y comentarios hacia ella, explicitan su calidad de registro.

El plano-registro intenta captar una incomunicabilidad, y de alguna manera, *enmudece* a los locutores. Este enmudecimiento es una forma de expresar una pureza estética, inmanentemente estética, y, siguiendo el argumento, críticamente estética. *"Lo asocial del arte es negación determinada de una sociedad determinada"* (Adorno, 1983:296)

El proceso lingüístico en formación no podría generarse con cuerpos ni prácticas idénticas, ni universales, sino a partir de lo que ellas tienen de diferentes. Es gracias a la alteridad que los cuerpos están allí convocados, y es esa contaminabilidad y residualidad *-el modo en que esa alteridad se expresa en Reygadas-* lo que fermenta el espacio de interacción. Hay allí conflicto y violencia, relaciones asimétricas y capitalistas, diferentes posiciones sociales, todos ellas conviviendo y negándose. Es en este espacio, de vegetalidad, aturcido por cuerpos en pugna, en donde se desarrolla la traducción del lenguaje, entendida como choque de entidades irreductibles y diferentes. Es un espacio contaminable donde Reygadas construye su poiesis, de modo que dicha poiesis deviene residual y en constante proceso. Y es con este rodeo que podemos comprender su carácter crítico, citando a Adorno: *"La crítica social del arte no necesita llegar a él desde fuera sino que madura internamente, en la formas estéticas mismas"* (Adorno, 1983:306).

## . Bibliografía

- ADORNO, T. (1983) *Teoría estética*, Orbis: Madrid
- ADORNO, T. (2006) *Kierkegaard. Construcción de lo Estético*, Akal: Madrid
- BENJAMIN, W. (2002) *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos. En Ensayos Tomo 1*, Editora Nacional: Madrid
- BENJAMIN, W. (2009) *Estética y Política*, Las Cuarenta: Buenos Aires
- BENJAMIN, W (2010) *Calle de dirección única, en Obras, libro IV, Vol. I*, Ababa Editores: Madrid
- BOURDIEU, P. (2007) *El sentido práctico*, Siglo XXI: Buenos Aires.
- DELEUZE, G. (2005) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós: Buenos Aires.
- DIPAOLA, E (2010) *Corporalidad, espacio y nuevas formas de socialidad en la cinematografía de Luis Ortega*, Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad
- DIPAOLA, E. y YABKOWSKI, N. (2008) *En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*, Paidós: Buenos Aires.
- KUSCH, R (1999), *América Profunda*, Editorial Biblos: Buenos Aires
- KUSCH, R (2007), *Obras Completas, Tomo 1*, Editorial Fundación Ross: Rosario, Santa Fe.
- LEFEBVRE, H (1970), *Sociología de Marx*, Editorial Eureka: Montevideo, Uruguay.
- OUBIÑA, D. (2009) *Una juguetería filosófica, Cine, cronofotografía y arte digital*, Manantial: Buenos Aires