

Un monstruo sin rostro. *Blanco en blanco* (2019) y la violencia de lo estático

Juan Ramón Ríos Trejo

Universidad Autónoma de Querétaro, México
riosjramon@gmail.com

*Ahora pudo ver el castillo
nítidamente destacado en el aire luminoso,
con su contorno aún más realzado
por la capa de nieve que lo cubría todo,
imitando todas las formas.*

FRANZ KAFKA

I. Hacia el sur

Sobre la portada de color cobrizo se adivina un recubrimiento con cuero de animal. Un número y una firma: 1887; Julius Popper. Su interior consta de un texto del autor como presentación, dos mapas de Tierra del Fuego y una serie fotográfica. Cada una de las imágenes adheridas tiene un margen rojo. El libro da cuenta de la llamada *Expedición Popper*, aquella que, al correrse la noticia del descubrimiento de oro en el extremo sur del continente americano, emprendió un viaje de conquista, despojo y aniquilación. El documento se encuentra resguardado en el Museo del Fin del Mundo en Ushuaia, Argentina.

Es una de las fotografías en este registro venido a archivo la que dispara el principio argumental y atmosférico de *Blanco en blanco* (2019), del director Théo Court. Hombres armados dominan el encuadre. Situados en posición triunfante mantienen sus rifles en ristre, apuntando hacia fuera del encuadre, como en espera de un enemigo invisible. Los rostros volteados, las facciones indistinguibles. A sus pies yace un cadáver desnudo que sostiene un arco entre los dedos. En la otra mano lleva un puñado de flechas. Los personajes envueltos por una exhibición de la muerte.

Dichas latitudes tenían como habitantes originarios a un pueblo ahora exterminado llamado *selk'nam u ona*, que quiere decir "hacia el norte" o "en

el norte". Su cruce con los viajeros enfebrecidos en busca de riquezas estuvo marcado por el choque de latitudes. Un desplazamiento arrasador. Un encontronazo hemisférico. Como llevando en el nombre una advertencia sobre la dirección de su fatídico sino.

II. Sangre sobre la nieve

Extensiones nevadas y el ruido del viento. Elementos de desolación reforzados por la presencia de un cruento paisaje sonoro. Sobre todo aquello se alzan cabañas con luces dentro. La cámara, con planos abiertos, objetivos y distantes, irá acotando el encuadre de manera sutil para colocarse a una altura de mirada más subjetiva e íntima. En el intercambio de estas posibilidades se teje el punto de vista menguante de la película.

El descubrimiento de un espacio parece ser la premisa que se despliega con la llegada de Pedro, el fotógrafo interpretado por Alfredo Castro, quien conservará un constante trance expresivo desde el silencio y la dureza de los gestos. Será a partir de su personaje, rondando la naturaleza de su profesión, que como espectadores nos volveremos testigos mudos, incómodos y hasta inoperantes frente al brote de sus obsesiones.

Quizá uno de los aspectos más reveladores sea la cantidad de momentos en los que se pone en juego la configuración de una puesta en escena. Lo primero que vemos hacer a Pedro es inspeccionar la disposición lumínica de una habitación. Acomoda las cortinas, dispone de objetos, utensilios y de la corporalidad ajena misma, yendo en escalada a la turbación de Sara, la jovencísima novia interpretada por Esther Vega. El fragmento (y luego la película entera) apunta a una historia donde el hombre domina y ejerce poder a través del tacto. A medida que va ocurriendo una mayor inmersión en la zona, al descubrir a las mujeres *selk'nam* encerradas, por ejemplo, parece que Pedro va encontrando una especie de ofrecimiento perverso, un ambiente propicio para la agresión.

La siguiente secuencia muestra otra transformación violenta dispuesta por el fotógrafo. Desde el interior observamos una ventana a punto de ser tapiada. A la vez que suenan los clavos y martillazos empieza a escucharse por primera vez una música extradiagética: los violines de Gala Pérez. Cuerdas de tensión y terror que circundan el instante del que probablemente sea uno de los cortes más sugerentes de la película, la transición del oscuro enclaustramiento a un rojo intenso cuasimístico, parte del proceso fotoquímico para revelar, poco a poco, el misterio de la imagen.

Esta serie de metamorfosis aparentemente mínimas auguran un mecanismo mayúsculo puesto en marcha. En un plano secuencia se muestra de manera operativa dicho funcionamiento: con un paneo continuo a la derecha, pasamos de la colocación de vías para el tren hacia el levantamien-

to de una cerca. La civilización incipiente que se eleva sobre una nieve que no deja de caer, ocultando rastros y restos de destrucciones acometidas. La misma nieve en la que será derramada la sangre de Pedro en una suerte de siniestro ritual sacrificial, luego de acontecida la traición a Mr. Porter, esa autoridad cuya ausencia opresiva se siente por todas partes.

III. ¿Purgatorio?

Argumentalmente, la protección implícita que conllevaba la estadía del fotógrafo se rompe y la película, que hasta el momento sostenía una quietud absoluta, reacciona de manera formal con una frenética cámara en mano, volviéndonos parte de una persecución con antorchas surcando la noche. Una cacería implacable.

Bordeando siempre los linderos del género, la película evoca aquella mítica toma fordiana con la que cierra *The Searchers* (1956), vuelta ícono no sólo del Western sino del cine en sí. Un emplazamiento desde el interior, la cámara apuntando hacia la puerta abierta, ese umbral que enmarca a hombres en fantasmales exilios.

Hacia la parte final, forzado a participar en un mecanismo bárbaro de intercambio (orejas por dinero), el fotógrafo es ungido con un nuevo papel. Expulsado y en franca demacración, deviene en retratista de muertos.

Con dicho tránsito penitente se abre otro espectro de escenarios y colores: parajes repletos de marrones y naranjas polvosos. Y mientras los mercenarios avanzan, los arbustos que pueblan la masacre final son curiosísimos: plantas de coirón que lucen como hongos gigantes. Falos alzándose en las mismas extensiones del desierto que recorren grupos masculinos ejerciendo siempre dinámicas aniquiladoras.

La última puesta en escena refuerza el cuestionamiento que sobrevuela toda la obra, respecto a la ética de la creación y la representación. Ante el horror, ¿cuál es la postura del artista?

Sin imponer una respuesta explícita, Court no permite redención alguna a su personaje, lo condena a permanecer bajo la tela negra de su cámara, como un monstruo informe con el rostro oculto. Vuelto quimera; unido al aparato. Y sobre él cae una violenta tolvana, una levantisca de tierra que arrastra al blanco absoluto. Un ente que se funde con el entorno, disuelto en el olvido. Enfilado hacia un anonimato en contradicción directa con la memoria de los actos sobre los que echó su lente, aquellos que permanecen capturados para siempre.

Referencias bibliográficas

- Bajas, M. (2015). Montaje del álbum fotográfico de Tierra del Fuego. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (6).
- Odone, C. y Palma, M. (2003). La muerte exhibida: Fotografías de Julius Popper en Tierra del Fuego (1886-1887), en *12 Miradas. Ensayos sobre los Selknam, Yaganes y Kawesqar*. Chile: Ediciones Cuerpos Pintados.