laFuga

Blanco en blanco

Por Vania Barraza

Director: Théo Court
Año: 2019
País: Chile

Tags | **Cine chileno** | **Fotografía** | **Crítica** | **Chile**

En *Blanco en blanco*, Théo Court explora la díada civilización y barbarie, por medio de un cuestionamiento tanto del ejercicio de la mirada como de la práctica fotográfica. Situada en medio de un paisaje austral sobrecogedor, la película reúne la belleza de una niña con la desoladora extinción del pueblo selk'nam, a manos de los extranjeros que invadieron la Patagonia. En este contexto, el trabajo de Court se localiza en un terreno fronterizo a nivel espacial –por situarse en las llanuras de Tierra del Fuego–, temporal –al tratarse de un relato finisecular– y, sobre todo, en la dicotomía que separa ética y estética al plantear una disyuntiva en lo relativo al uso del dispositivo fotográfico como registro testimonial.

La historia adopta el punto de vista de Pedro (Alfredo Castro), un fotógrafo que, en medio de la nieve patagónica, se desplaza hasta el latifundio de Mr. Porter, con el propósito de retratar a Sara (Esther Vega), la prometida del terrateniente. Al comenzar la sesión fotográfica, Pedro descubre que la novia es una púber de mirada desafiante que apenas sabe pararse sobre un par de zapatos de tacones. El protagonista resulta fascinado con la niña en su vestido de novia, muda y confrontativa, ante su cámara. De ahí el intercambio semántico del título de la película, pues el blanco –esto es, el objetivo– sobre el que se fija el lente fotográfico captura una cría que emana blancura o pureza, en el marco de las vastas nieves australes.

Pedro desarrolla un interés obsesivo por la menor; su fascinación también es blanco de la mirada omnipresente del inaccesible Mr. Porter. No obstante, si bien el fotógrafo aparenta ignorar el control que pesa sobre sus acciones, esta pretensión le significará entrar en un oscuro terreno de la historia de la nación moderna.

Blanco en blanco transcurre hacia 1887, durante el genocidio de los pueblos australes (selk'nam, kaweskar, haush, aonikenk, yagán), en manos de particulares (estancieros, buscadores de oro, colonos británicos, chilenos y argentinos), avalados por el gobierno chileno. Court recrea las masacres de los fueguinos bajo la mirada "neutra" de su protagonista, el cual, si bien en un principio se resiste a formar parte del horror, a la postre, como fotógrafo se vuelve cómplice del aniquilamiento indígena. De tal modo, el sujeto y el quehacer fotográfico encarnan las contradicciones y el fracaso de la modernidad, por cuanto la visión de progreso –traducida como proyecto civilizador— se ve degradada a manos de la violencia colonial en tierras magallánicas.

La película de Court entrelaza dos aspectos relacionados con el uso del aparato fotográfico: en principio, *Blanco en blanco* examina un grado de vileza en el gesto de fotografiar, como actividad que se alinea con la tradición plástica del retrato humano; por otra parte, la historia denuncia una complicidad del registro visual en la opresión en la que se asienta el relato de la nación moderna. En este sentido, la primera parte del filme explora la interacción entre la joven modelo y la cámara fotográfica operada por el retratista y, el final de la película discute el uso del dispositivo ante la destrucción las comunidades patagónicas. Por tal motivo, la película de Court inscribe la imagen "intolerable" (Rancière) y el valor del montaje (Didi-Huberman) en relación con la mirada enajenada del victimario que perpetúa un crimen histórico.

Al reflexionar acerca del carácter invasivo de la práctica fotográfica, Susan Sontag, advierte que, en lugar de constituir una observación pasiva, el acto de fotografiar implica un grado de posesión simbólica y un voyerismo sexual, cercano a la violación. En tal sentido, así como lo enuncia el epígrafe del encabezado, fotografiar a alguien es una suerte de asesinato sublimado (31).

En las dos sesiones fotográficas de la niña, Sara, la voz de Pedro controla su cuerpo y sus movimientos, mientras la cámara de Court se alinea con el punto de vista del visor. En ambos encuentros, el fotógrafo irrumpe en el cuadro para corregir la postura de la menor que termina retratada en ropa interior. La semi-desnudez de la niña en el largometraje de Court evoca la tradición pictórica occidental de representar a la mujer desvestida de acuerdo con las convenciones artísticas definidas por una normativa patriarcal.

A la vez, *Blanco en blanco* evoca la mirada escopofílica, que tal como lo problematiza Laura Mulvey, transforma el cuerpo de la mujer en una fantasía masculina como objeto de deseo, erótico y pasivo "para ser mirado". Court examina, así, la representación heteropatriarcal de la mujer en la pantalla grande, al exponer el goce del fotógrafo mientras dispone del cuerpo de la niña ante la cámara.

En particular, durante el segundo encuentro entre el artista y la modelo, Pedro hace que la niña simule dormir sobre una chaise-longue cubierta de pieles de guanaco. La puesta en escena de Sara dormitando implica tener en cuenta, también, el indicio de fatalidad asociado al registro fotográfico, pues la relación entre la muerte y lo espectral comprende un eje reflexivo dentro de los estudios fotográficos (Sontag, Barthes, Cadava, Berger). A fin de cuentas, como sostiene Roland Barthes, toda fotografía supone el retorno de lo muerto (39).

En *Blanco en blanco*, la conexión entre fotografía y mortalidad adquiere un nuevo matiz cuando Pedro se ve emplazado a retratar los bienes y propiedades de la hacienda de Mr. Porter. En este punto, a través de la secuencia final del filme, en la que Pedro registra los efectos de una masacre indígena, Court entrecruza historia y ficción para examinar a través de la práctica fotográfica una correlación entre historia y montaje.

El director adopta, una vez más, el punto de vista, fijo, del dispositivo mecánico mientras el sujeto entra y sale del cuadro para organizar la toma macabra, antes de que finalice el atardecer. Con esto, la película entrelaza el tiempo y la imagen, de manera fija y en progreso. La disposición de los cuerpos anónimos inertes frente al visor resulta en una imagen ominosa, no solo por la violencia y deshumanización post mortem que sufren los indígenas ejecutados por los invasores, sino porque, más allá de la ficción, la estampa emula la serie fotográfica que forma parte de la expedición de Julius Popper (1837-1893) en la Patagonia.

En efecto, la escena remite a cuatro láminas que reportan el asesinato de un selk'nam, conservadas en el álbum de fotos que Popper obsequió al presidente de la República Argentina, Miguel Juárez Celman (1886-1890). De esta suerte, Court cita una imagen que transmite lo Real lacaniano, por lo que la relectura del archivo fotográfico en el largometraje de Court, suscita tomar consciencia sobre el origen de la nación moderna, como constructo basado en una tragedia.

Así, al replicar las imágenes del álbum funesto, *Blanco en blanco* realiza dos gestos derivados de aquello que Jacques Rancière describe como la "imagen intolerable". En principio, sitúa a los espectadores del filme en la posición del "Ángel de la historia", según la alegoría sobre el progreso, planteada por Walter Benjamin. Por otra parte, la escena final apunta a confrontar, desde la ficción, la "imagen intolerable", ya que, a través del visor de Pedro, la película activa la mirada cómplice del público frente al plano secuencia de la macabra escenificación. De tal modo, Court consigue problematizar el actuar enajenado del personaje y la enajenación de la mirada de los espectadores del filme, a medida que *Blanco en blanco* superpone una estética por sobre una ética para cuestionar el imaginario sobre el que se construye la patria chilena.

En definitiva, el gesto de desmontar la artificialidad de las tomas fotográficas *Blanco en blanco* revela que "la legitimidad de la colonización de la Patagonia aparece como un teatro; si no, un simulacro de lo que constituye la nación" (Barraza 103). Fotografía, cine e historia coinciden, así, por constituirse como operaciones de montaje, pues como lo plantea Georges Didi-Huberman, "el montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida que caracteriza también el objeto de este conocimiento" (175). En este sentido, el des/montaje de la fotografía de Pedro, en la película de Court,

permite comprender el montaje de la historia de Popper y, por extensión, el montaje histórico que implica relato de la colonización en Tierra del Fuego.

Por consiguiente, *Blanco en blanco* permite revisar la fotografía, la "sublimación del arma", en relación con una violencia sobre el cuerpo femenino y sobre las comunidades indígenas e insta a reflexionar sobre la práctica fotográfica en términos de una mirada enajenada que crea, reproduce y perpetua distintas expresiones de violencia. En última instancia, la película permite reexaminar el concepto de montaje fotográfico en correspondencia con la construcción del discurso histórico para resaltar cómo al revisar una puesta en escena se puede desmontar la historia de un país.

Obras citadas

Barraza, Vania. "El reverso de la fotografía en *El botón de nácar* (2015), de Patricio

Guzmán". *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano.* 18 (2019): 87-109.

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i18.309

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja.

Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1990.

Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona, España: Edhasa, 1971.

Berger, John. "Che Guevara". *Para entender la fotografía*. Trad. Pilar Vázquez. Barcelona:

Editorial Gustavo Gili, 2005. 15-30.

Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, EE.UU.:

Princeton University Press, 1997.

Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las ima⊠genes*. Trad.

Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism:*

Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford

UP,1999: 833-44.

———————. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the*

Sun." *Psychoanalysis & Cinema*. Ed. E. Ann Kaplan. New York, NY: Routledge, 1990. 24-35.

Jacques Rancière. El espectador emancipado. Trad. Ariel Dilon. Castellón de la Plana, España:

Ellago, 2010.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. *Alfaguara*. México, 2006.

Como citar: Barraza, V. (2022). Blanco en blanco, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-10-14] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/blanco-en-blanco/1099