

*Noche de Fuego y The Power of the Dog:*  
**Semejanzas disímiles en Jane Campion y Tatiana Huezo**

**Ileana Rodríguez**

Ohio State University

A fines del año 2021, vi en Netflix, una tras otra, *Noche de Fuego* (*Prayers for the Stolen*) de Tatiana Huezo y *The Power of the Dog* (*El poder del perro*), de Jane Campion. La excelencia fílmica de ambas las hace merecedoras del Oscar 2022, por la mejor película en dos categorías diferentes. La película de Campion ya ha sido nominada en un sin número de categorías y creo que se las llevará todas. La de Huezo desafortunadamente no. Estos films se sienten iguales, sabiéndose diferentes, en eso que Carolina Urrutia llama cine centrífugo. El cine centrífugo:

se entrega al despliegue de unas imágenes (movimiento, paisaje, cuerpo, luz) vaciadas de contenido (en tanto discurso y alegoría), expresivamente ambiguas. Narraciones que se instalan en el marco de un espacio que se torna protagónico, donde lo que se fuga es la figura del pueblo, de la comunidad, de la masa (que sale del cuadro) y lo que se queda es el paisaje. El paisaje y el espacio parecen volverse autónomos de la historia, narran ahí donde el personaje se torna pasivo, o simplemente contempla, mira a la vez que es mirado por este mismo paisaje.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Carolina Urrutia Neno, *Un cine centrífugo: Ficciones chilenas 2005-2010* (Santiago: Cuarto Propio, 2013), 16. Valeria de los Ríos Escobar. *Contemporary Chilean Cinema: a Provisional Cartography of an Expanding Field* (<http://www.sensesofcinema.com/author/valeria-de-los-rios-escobar/>) and César Albarrán-Torres (<http://www.sensesofcinema.com/author/cesar-albarran-torres/>). *Cine chileno contemporáneo: Cartografía provisoria para un campo en expansión*. <http://revistaiconica.com/cine-chileno-contemporaneo-cartografia-provisoria-para-un-campo-en-expansion/>

Tratándose de estas películas, la idea necesita ajustes, sin duda, pero abre la puerta al sentido de la semejanza disímil que se observa en ellos, films sensoriales que apelan enérgicamente a los sentidos y cautivan por ese “sentido obtuso” que Didi-Huberman examina a morir en el trabajo de Roland Barthes sobre el *Acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein.<sup>2</sup> Sentido obtuso es aquel que no está estructuralmente situado: es un significante sin significado ni representación: no copia nada, no está en la lengua, no puede compartirse—vacío pleno en los estudiosos del cine de Andrey Tarkovsky. Obtuso es la sorpresa de lo inesperado, la indeterminación exacta de la interpretación que des enfatiza la perplejidad del desenlace. En este sentido, es un cine de rechazo al cine de tesis, más apegado a la imagen-tiempo de Gilles Deleuze, favorecedor de una diégesis errática, con omisión de datos contextuales, crítica a la teoría del conflicto central y la demanda identitaria y política—pero no del todo. Por ello, en ambos films cautiva, en primer término, ya dije, un paisaje que devora, una obstinación sonora, y la sagacidad enigmática de la mirada y del oído. Eso justamente, argumento, establece la paridad en los principios constructores de ambos films. Oscurecer la historia, esquivar el referente, constituye el suspenso que agrava la pesadez de una diégesis evadida, anomizada e indirecta, que mantiene en vilo la sucesión de las imágenes, dejándose seducir uno por ellas y manteniendo viva, no obstante, la ansiedad de la historia contada. Terminado el film, diría yo, el espectador queda en estado de estupor al tratar de explicarse lo que ya sabe y sin embargo no del todo, aquello intuido apenas en un clímax no especificado, asustado por que entiende no entiende a la vez una historia subsumida y subordinada a los elementos cinematográficos.

Sabemos que Campion pasó un año entero en compañía de Ari Wegner, su cinematógrafa, revisando y reconociendo el paisaje, buscando la profundidad de enfoque, la perfección de la imagen, el cuidado al trasladar las regias montañas de Montana a Nueva Zelanda. Wegner, a su vez, habla de la importancia de la velocidad del disparador, el censor de la cámara, cómo tomar una vista panorámica o cercana, el alcance de un lente, sus medidas, cómo el de 24 mm obtiene una amplia distancia focal y proporciona más información en la toma y, cómo, mientras el sujeto aparece más cerca de la cámara, el fondo cobra profundidad percibiéndose más lejos, dándonos un sentido de hondura y lugar dónde se encuentra cada cosa en relación a la cámara. Son imitaciones de las funciones del ojo que especifica Raúl Ruiz en sus comparaciones con

---

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia* (Santander: Asociación Shangrila, 2017).

la cámara.<sup>3</sup> Un lente de 35 mm es similar al ojo humano y, por tanto, perfecto para escenas conversacionales sin distorsionar la imagen o la perspectiva del personaje, vital para films que se reclinan en la mirada. Igual hay que percatarse de que grabar con una cámara en mano libre, tal como se hace en *Noche de Fuego*, proporciona inestabilidad a la imagen y nerviosismo a la escena.

Antes de entrar en escena, el sonido relata. En *Noche de Fuego* oímos un jadeo que igual sugiere un dolor agudo, un esfuerzo supremo, un momento erótico. En el primer plano que abre el film vemos el jadeo producido por el cansancio de escarbar la tierra a mano abierta. Dos mujeres, una joven, la otra niña, con sus mismas manos rascan la tierra, materia protagonista enfocada. Podría ser éste el plano que contiene todo el film como argumentaba Ruiz. El jadeo habla de la urgencia de esconderse. Las manos cavan un hueco-tumba donde entrará la niña a ocultarse. Los primeros planos que siguen a éste enfocan la naturaleza, insectos que acarren flores sobre un tronco. Su insignificancia y pequeñez subraya, por contraste, la monumentalidad de la historia a proyectar, mundo inabarcable, intransigente, del que se sabe todo y nada—lo obtuso. La miniatura, rúbrica del estilo de Huevo, traslapa el horror humano a lo bello y trascendente natural: la enormidad del *pathos* de la historia contrasta con la sofisticada simpleza del mundo natural. De pronto, las voces de tres niñas hablan en susurros sobre colores—amarillo, negro, amarillo, negro, rojo. Están absortas en la contemplación de una culebra: “no se muevan...es venenosa” dice una de ellas con tranquilidad Tsen, meditativa. De ahí, un plano general enfoca el paisaje: imponentes montañas: a lo lejos, lejos, una cantera; más cerca, el caserío—a sólo cinco minutos del film.

En *The Power of the Dog* los títulos abren con las cuerdas de un bajo que toca dos notas solas en claves diversas. Entramos de inmediato en una película de vaqueros. Con este minimalismo calculado, las notas establecen el sentido de alerta y suspenso. Una voz en off ofrece la clave interpretativa: “cuando mi padre murió, no quería ninguna otra cosa que la felicidad de mi madre... Porque, qué tipo de hombre sería sino ayudaba a mi madre... Si no la salvase”. Olvidaremos esta afirmación durante el transcurso de la película y no constataremos jamás a ciencia cierta su significado, aunque sabemos quién la dice. Estamos en el capítulo 1 que sucede en Montana en el año 1925. La primera escena muestra el trasero de vacas y novillos envueltas en el polvo que desprenden. Los vaqueros se mueven entre ellas y la banda sonora mezcla ahora las dos

---

<sup>3</sup> Raúl Ruiz, Entrevista para el programa “Off the Record.” <https://www.youtube.com/watch?v=Ef1Yok-LTcQ>

mismas notas iniciales con el mugido de las vacas, el ruido de sus cascos sobre la tierra, los silbidos de los vaqueros que cabalgan, corren o caminan entre ellas mientras las cabezas de ganado se topan unas con otras, juguetonas; sinfonía atonal seguida por una serie de cuadros enmarcados por unas ventanas, supuestamente del establo, a distancia simétrica la una de la otra, a cuyo trasfondo vemos en un sepia que marca al atardecer las magníficas montañas y, a su vez, filtran el tejemaneje de un trabajo contra el fondo montañoso de cercas, ganados y polvazales. A través de las ventanas camina un vaquero que seguiremos luego fuera del recinto para verlo entrar en su casa. Es Phil, personaje principal de la historia, contrapunteado fuertemente por Peter, que conoceremos más tarde y que es paradójicamente su contrincante. Si en *Huezo* percibimos este cierto temblor premonitorio de una comunidad en riesgo, en *Campion* el vacío es la atmósfera que espanta: vacío el paisaje a pesar de los animales y la gente; vacía e igualmente desolada y majestuosa la casa donde entra el personaje. Estamos en los 3.3 primeros minutos del film.

Lo esencial de este film es el paisaje. Contra tal agresivamente vigorosa inmensidad se recorta una figura humana empequeñecida en tamaño pero paralela en intensidad: es el individuo frente al mundo, donde solo la soledad cósmica es conmensurable a la personal. Filtros ahumados borronan la vista y crean claridades amarillentas, polvosas, contra oscuros marrones tornando las figuras humanas a ratos en siluetas. El mundo, enteramente masculino en su entorno animal, subraya la disposición de los vaqueros con la manada, las grandes tolveneras levantadas por los cascos. El banyo y el chelo, con cambios nodales de mayor a menor, contrapuntean dramáticamente sus notas; se tocan acordes de la pieza musical como si ensayando el instrumento mas guardando la armonía de la composición. Phil es la imagen misma del cowboy, piernas abiertas sobre su caballo, erecto, siempre desafiante, colérico, contra el paisaje de ganado, caballos, montañas, polvo y tierra, al frente del ejercito de la masculinidad que flanquea la animalada. Sobre él, solo la inmensidad del cielo; hombre al que todo perturba pero todo domina con ojos apurruñados. Su desasosiego es inconmensurable y solo la presencia de su hermano, Georgie *fatsó*, lo atempera. Su contraparte será Peter, chico de ojos vacuos, mirada perdida, como la de las vacas, ojos volcados hacia dentro. Acercamientos de cámara de maravilla revelan cierta indiferencia hacia el mundo exterior. La mirada de Peter es tan profunda, desafiante, e intensa como la de Phil: fuego y hielo, impulso y cálculo, masculino/femenino en pugna—sobrevuela el todo, el fantasma de Bronco Henry, El Lobo—1854-1904—mentor de los hermanos y llave maestra del film.

En *Noches de Fuego* hay una serie de campos visuales donde el ojo desea detenerse; planos que funcionan a modo de paisajes, cuadros pictóricos donde ojo, oído, y hasta olfato, entran en coalición. Este sentido de reposo estético facilita la comparación de los films. La seca majestuosidad del paisaje en el primero queda temperada en el segundo con un extravagante, explosivo verde tropical. Pero hay en Huevo una montaña de piedra cantera que se yergue soberana y se levanta a lo lejos como paisaje, mancha o pared. Ante esta monumentalidad, más de cerca, casi al estilo de pintura primitivista, descolla un caserío. En los 2:20 minutos que dura la escena, un breve plano de secuencia muestra 8 o 9 hombres trabajando. La continuidad del trabajo está cercenada y traslapada mediante montajes y desmontajes de sus fragmentos. Los trabajadores están juntos, pero no son un colectivo. Su grisura contrasta con la pulcra organización del espacio extractivista, drama que subraya la presencia del niño sin niñez, de unos trece años, delgado, que atraviesa la escena acarreado sacos demasiado pesados para su constitución. Sentimos de inmediato que juega el mismo papel estructural que Peter en *Campion*, y clave interpretativa como él. Es Margarito, hermano de María, una de las niñas, y amigo y medio enamorado de Ana, otra de ellas. En los sacos que acarrea sobre sus hombros leemos los nombres de OVIEDO o DURÁN, claves no ofrecidas a propósito, pero disponibles al lector. La atmósfera es borrosa: una nube blanca contra fondo gris semeja una humareda parecida al polvazal que levanta el ganado en el film de *Campion*. El paisaje industrio-natural se lo traga todo y uno ávido lo consume: la inmensidad de la cantera y del proyecto son conmensurables. Ante él, la figura humana se miniaturiza, tal cual las hormigas e insectos al principio del film. En este tipo de inercia, el niño establece el movimiento que la incandescencia del polvo nubla y lo hace desaparecer. Al disiparse el polvo reconocemos fragmentos, las piernas de uno, el encuclillado entre cables y poleas del otro, la mirada expectativa de todos, personajes zombi desempoderados y anonadados, mirando la nada.

Un plano general de la espectacular cantera muestra varios niveles de piedra estriada. De pronto, una nube de polvo emborrona la imagen por completo. Se ha detonado una carga de dinamita y la onda expansiva baña al niño que agacha la cabeza y frunce los ojos a tiempo antes de que esa ola tsunami le reviente la cara. El sonido que acompaña la escena es más bien visual, un nítido blanco producido por el polvo de las piedras al explotar, fuerza demoledora, nítidamente recta, vuela el todo por los aires y añade una línea arqueológica más a la explotación. Se intuye más que se oye un acorde armonioso como de instrumento de viento, o pulsación de cuerda. A intervalos, la

pantalla deja aparecer las figuras, cabeza gacha para protegerse. La atmósfera es de guerra; el polvazal cubre y ensombrece a la gente, los desaparece, los torna piedra, siluetas—como en *Campion*. La fisura del sujeto parece completa aún si no tiene nombre, ni habla, ni gramática, ni sentido. Solo retienen ellos sus miradas pasivas, ciegas, y a la espera; muestreo mudo del trabajo invertido, de la nítida organización en uso en una cinematografía cuyo

efecto más palpable...es lo informe en términos de construcción narrativa, distinto al cine con historia y desarrollo. Se presentan así innumerables relatos potenciales y un “retorno de lo documental”: el registro de superficies (calles, gestos, cuerpos, desplazamientos), que se produce también debido a los cambios tecnológicos que permiten un registro económico y más fácil de manipular a partir del surgimiento y desarrollo de cámaras digitales cada vez de mayor resolución. Tal como señala Jens Andermann respecto al nuevo cine argentino, en los personajes de este nuevo cine (muchos niños o adolescentes) predomina lo sensorial: la escucha, el olor, el gusto y el tacto, es decir, lo no lineal, anti causal, en contra de la soberanía adulta de lo visual. Según Andermann, el paisaje aparece en este cine como “espacio liberado de eventos”, en los tiempos muertos o en los momentos libres de motivación diegética, es decir, es escenario o espacio arbitrario en términos narrativos.<sup>4</sup>

Paradójicamente, eso sí, puesto que la historia de la historia contada es algo tan sabido que ni se cuenta ya. Lo puesto en escena es lo ya visto y sabido, “espacio liberado de eventos”, subrayando la naturalidad de la vida diaria y las relaciones entre la gente, en este caso sin palabras. Mejor dicho: lo que articula su relación son los silencios, los movimientos corporales, el decir todo con los ojos. Lo mismo en *Campion*. La unanimidad del duelo es una verdad enfática, registrada en la rigidez de los cuerpos, usados como dispositivo especular, emociones públicas y sus humores contenidos, escasas lágrimas, el poder germinativo del llanto clausurado, sin esa fuerza progenitora de substancia vital. Las lágrimas solo manifiestan la constricción cordial, ley del orden existente, de poderes omniscientes, no figurados, cuya sola opción es en *Noches...*, enterrarse en vida, esconderse, huir. Igual en *El Poder del Perro*. El afecto es un sentido desplazado, distanciado. La identidad descansa no en su materialidad sino en la amenaza palpitante y viva de la misma.

En *Noches...* las tres niñas se abrazan, cuidan, juegan a adivinar sus pensamientos porque de “eso” no se habla; el cuento no se cuenta, trasmite, dice. Ojos y oídos solo sirven para expresar ese sinsentido obtuso, sin significante, sin palabras.

---

<sup>4</sup> [Gonzalo Aguilar](#), *Otros mundos: Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*, 2a edición (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010), 19. *Idem.*, 81. [7] [Jens Andermann](#), *Nuevo Cine Argentino* (Buenos Aires: Paidós, 2015), 67.

Los planos ideológicos, semiológicos, las unidades significantes son todas de signo inquieto y tembloroso como la misma cámara que los filma. La fisura del sujeto es profunda y sin sutura, inefable. En *El Poder del Perro*, la amenaza es un juego de miradas de signos opuestos, irritada y colérica en uno; plácida y glacial en el otro, y en los cuerpos cuya tensión y rigidez demanda la cercanía y la caricia proscritas. El impulso de acercarse, de besarse, lo siente uno en su propio cuerpo. En *Noches...* las tres niñas, Ana, María, y Paula son testigos de esa tensión que acalambra el acontecer. Ellas hablan con los ojos y con ellos narran ese objeto dramático, materialidad que en cualquier momento va a traer un desenlace funesto que, aunque podamos imaginarlo, no lo sabemos a ciencia cierta. Una de las niñas, Juana, desapareció y, al final, María, hermana de Margarita, desaparecerá también. Pero ¿quién se las lleva y hacia dónde van? Solo quedará el final marcado por una mirada de entendimiento entre Ana y Margarito, que dice: sabes que yo se que fuiste tú. Pero ¿fuiste tu qué cosa? ¿El que vendió a la hermana a los que la raptaron? ¿El que pactó y se unió a esa fuerza externa y maligna al pueblo? Igualmente, en *The Power of the Dog*, oímos decir que Phil murió de Anthrax cuando ese mal había sido extirpado del rancho. Y así como hemos visto a Peter jugar con el cuerpo de un animal infectado y suponemos que fue él quien calculadamente sacó la piel del animal para contaminar a Phil; así sabemos que Margarito cargaba ya una pistola que el único lugar dónde podía haberla adquirido era con la malignidad. Pero nada es explícito.

*The Power of the Dog* se basa en la novela de Thomas Savage de 1967, un homosexual cuya aclamada ficción se inspiró en sus años formativos viviendo y trabajando en un rancho de Montana. Novela del Oeste anterior al film *Brokeback Mountain* acerca de dos vaqueros, Jack y Ennis, que en 1963 se descubren a sí mismos mientras cuidan un rebaño de cabras. La escena de amor de esta película, amor que se siente y sabe invisible y proscrito, escenifica lo que *The Power of the Dog* elude. De ahí, las miradas duras, gestos y movimientos tiesos que revelan ese sentir; el precio que se paga por ello. El desprecio deforma la cara de Phil y golpea de frente el rostro de Rose, su cuñada, pero también, ese mismo desprecio, en su intensidad, subyace la ternura que abunda hacia Bronco Henry, su gran amor, y se palpa en el acercamiento de Phil hacia Peter, ansioso de besarlo. Así, mientras Rose se desbarata, Peter empieza a quebrar la corteza tras la cual se esconde Phil quien celosa y desesperadamente guarda su identidad en el arcón donde esconde las revistas eróticas de hombres en la cueva: ahí mismo ejerce su rito sexual embadurnándose de lodo. El film gana su momento mediante un desacuerdo armonioso en sus actuaciones, bajo los ritmos nerviosos de la música de Jonny Greenwood, aunado a la espectacularidad visual. Las actuaciones alcanzan

control virtuoso en el campo sensual que carga cada gesto. El film revisita las películas de vaqueros, explora la masculinidad y la feminidad, lamenta los límites que el mundo impone en aquellos sobre cuyos hombros recae algo que no pueden soportar.

*Noches...* se basa en la novela homónima de Jennifer Clement de 2012 donde es clara la referencia al tráfico de mujeres que corroe el estado mexicano. La violencia social no explicitada se hace patente en una serie de prácticas, entre ellas las de cortar el pelo a las niñas para que parezcan varones y mientras esto es posible a la edad de entre 7 y 9 años, con sus pechitos apenas nacientes, no lo es ya en la adolescencia. El secreto guardado es el tráfico y desaparición de las mujeres en México. De eso no se habla como no se habla de la homosexualidad del cowboy—protagonistas a los que hay que esconder como si fuesen gusanos que se arrastran hacia un escondite para poder sobrevivir.

En ambos films hay que subrayar el papel de los sentidos. La mirada en el film de Huezo es vacía, vertida hacia esas interioridades temblorosas que el ojo quieto controla al revelar la amenaza de lo exterior: mirada, mejor dicho, a la expectativa, constituyendo el hilván sintáctico, el síntoma, de la historia sin contar—ver con los ojos vacíos lo oculto y obtuso, lo que vemos y no vemos a la vez. Son ojos multisensoriales, despiertos, abiertos, asustados, coléricos, o idos en la contemplación de una lejanía que igual es espacial que fondo interno insondable en Peter y las niñas. Son ojos y cuerpos en perenne interpretación y mapeo del espacio real e imaginario, cámaras abiertas al mundo, observando en pasmo la condición misma de sobrevivir; ojos que ven el sonido o esperan verlo, el perro del vecino que ladra avisando algo, el rodar del caucho de llantas sobre el pavimento. Esos ojos miden la distancia del sonido, calculan lo intuido en derredor, miden el grito de terror que paraliza. Son ojos consternados, achicados, ensombrecidos por el pasado que puede volver a ocurrir; ojos como lentes de larga distancia, fijos, con mirada sostenida, tensos como cuerda de violín o concentrados en meditación. A Phil no se le puede ver: sostener la mirada quema. Todas estas son miradas que ocurren en pueblos tranquilos o muertos, de paisajes grandiosos y gente que camina entre sombras, circundada por sonidos que se husmean e interpretan con aflicción y susto, lo micro constituido en conversaciones indirectas, protegidas, dentro de un paisaje que lo dice todo y nada.