



SECCIÓN
TEMAS LIBRES



EL PODER DE LA FOTOGENIA

EN EL FILME *LILJA 4-EVER*

THE POWER OF **PHOTOGENIC**
IN THE FILM *LILJA 4-EVER*

ERNESTO ERMAR CORONEL PEREYRA
RECIBIDO: 12 DE DICIEMBRE DEL 2019
APROBADO: 17 DE FEBRERO DE 2020

Resumen

El propósito de este texto es resaltar aquella política que emana de la fotogenia, una condición de la imagen proveniente de la técnica fotográfica, que aparece en el cine para revelar ese algo que sucede, que necesita de la experiencia emotiva para conectar con el espectador y dejar ver ese secreto del otro que, para poder ser racionalizado, precisa gestarse en la sensibilidad. Intentar comprender esta significación y su alcance político, demanda entrelazar y construir una relación entre cine, política y fotogenia. Para hacerlo, se analiza una película que parece unir ejemplarmente el movimiento de las imágenes cinematográficas y la fotogenia para la revelación de una veracidad oculta en las apariencias. *Lilja 4-ever*, del director sueco Lukas Moodysson, es un filme donde se colocan a las imágenes en movimiento al servicio de una narrativa que rompe las expectativas de los espectadores, al desplegar las imágenes de la película para contarnos la historia de Lilja y las circunstancias que la llevaron a vivir la trata con fines de explotación sexual. La narrativa es una ficción que evoca, de hecho, a múltiples realidades de mujeres que se encuentran en esa condición.

Palabras clave: cine, política y fotogenia.

Abstract

The issue intended to be highlighted here is the policy emanated from photogenic, a condition of the image from the photographic technique, which appears in the cinema to reveal that something that happens there, which needs the emotional experience to connect with the spectator and let see that secret of the other that, to be rationalized, needs to develop over sensibility. Trying to understand this significance and its political reach demands to intertwine and build a relationship between cinema, politics, and photogenic. To do this, a film that seems to unite the movement of cinematographic images and photogenic to reveal veracity hidden in appearances is analyzed. Lilja 4-ever, by the Swedish director Lukas Moodysson, is a film where the moving images are placed at the service of a narrative that breaks the expectations of the spectators, by displaying the images of the film to tell us the story of Lilja and the circumstances that led her to experience trafficking for sexual exploitation. The narrative is a fiction that evokes, in fact, multiple realities of women who are in that condition.

Keywords: cinema, politics, and photogenic.

El filme comienza con un movimiento de cámara que nos muestra una ciudad con muchos edificios habitacionales aparentemente abandonados, un espacio que se visibiliza desatendido y que transmite ausencia de movilidad humana. En ese lugar, Lilja (Oksana Akínshina) vive con su madre dentro de un edificio deteriorado, ubicado en un pueblo miserable, pobre y desamparado en algún lugar de la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que, pese a que no se especifica, podría tratarse de Paldiski, Estonia, ya que gran parte del rodaje se llevó en ese lugar. El contexto en el que se desarrolla la historia es durante el colapso de la Unión Soviética tras la caída del muro de Berlín, que simbolizó el derrumbe del comunismo y el triunfo del capitalismo occidental. Para algunos países de Europa del Este significó la ruptura del tejido social, desprotección de sus habitantes, así como la incertidumbre de la población ante la transición al capitalismo voraz.

Lilja, de 16 años, tiene una amiga y compañera de escuela llamada Natasha, quien le pide la acompañe a un centro nocturno donde mujeres jóvenes acuden a prostituirse con hombres mayores. Natasha mantiene relaciones por dinero, pero Lilja decide no hacerlo pese a la invitación de su amiga. El padre de ella descubre el dinero y Natasha afirma que es Lilja quien se prostituyó mientras ella estaba en la barra del centro nocturno. Lilja ve arruinada su reputación tanto con su familia como en la escuela por esta situación, además, enfrenta la falta de dinero para sostener su alimentación y pagar los servicios del apartamento donde vive. Le informan que su madre escribió una carta dirigida al seguro social, donde renuncia al parentesco de su hija, con lo que termina la esperanza de Lilja de ir a los Estados Unidos y salir de la realidad desoladora que vive.

Tras esta noticia, abandonada y desamparada, Lilja opta por tomar como último recurso de sobrevivencia prostituirse en el lugar que Natasha le había mostrado. En ese mundo va a conocer a Andrei, quien abusa de su vulnerabilidad emocional y material, la llena de detalles para ganarse su confianza, la enamora y convierte en su novia; después le ofrece un trabajo en Suecia con la promesa de que va a tener acceso a una vida materialmente mejor. Lilja es recibida en el aeropuerto sueco por Witek, quien se presenta como el jefe de su nuevo trabajo, pero en realidad es un proxeneta.

Witek lleva a Lilja en automóvil a un apartamento y la encierra trancando la puerta por fuera; después le lleva comida rápida a Lilja. Mientras ella se baña, aprovecha para violarla y decirle que su trabajo en realidad consiste en acostarse con los hombres que él le indique. Ella intenta escaparse en dos ocasiones de su proxeneta. El primer intento es un fracaso; el segundo es exitoso, se fuga del departamento y corre hasta un puente donde se suicida.

Entonces, ¿cuál es la política de esta película?, ¿tiene alguna moraleja?, ¿cómo permite la fotogenia volver político el dolor de Lilja? En *Lilja 4-ever* existe la demostración de un dolor que, por ser actuado, se puede considerar una ficción o una invención. No obstante, ese dolor fingido es el testimonio de una verdad: el dolor tanto emocional como físico que experimenta una mujer herida por causa de la trata de personas con fines de explotación sexual. Para Rancière, no existe una verdad desnuda ni un dolor que hable por sí mismo, por lo que nos reitera que: “sólo se puede llegar a una verdad del dolor a través de una demostración, que le otorga una palabra, un argumento o —dicho en términos aristotélicos— una fábula” (Rancière, 2010, p. 38).

Lilja opta por tomar como último recurso de sobrevivencia **prostituirse** en el lugar que Natasha le había mostrado.



La puesta en escena política del sufrimiento de Lilja propone que hay una verdad que solamente puede ser enunciada por la palabra. Además, se admite que el dolor fingido de la actriz que representa a esta chica de 16 años produce emociones, afectos y conocimientos, mostrándonos que el cine también tiene algo de tragedia. La actriz Oksana Akínshina no finge su dolor, sino el de Lilja, al que da vida con su actuación. Partiendo de Jacques Rancière, se puede decir que la política de esta película comienza con la capacidad de la actriz de fingir el dolor de Lilja, se apropia y lo trasmite por medio de gesticulaciones y de una fábula que hace que el dolor pueda ser compartido más allá del miedo y la compasión.

Dicho lo anterior, el argumento es que la política de *Lilja 4-ever* aparece en la fotogenia, condición de la imagen que, quizá de manera azarosa, nos acerca al fingido dolor de la joven de 16 años. La fotogenia se nota

en movimientos de cámara, dentro de espacios reducidos, que nos aproximan mucho al rostro de Lilja para escrutar sus expresiones, sentimientos y afectos. Nos acerca lo más posible a la fidelidad de la realidad del dolor que se quiere expresar, con la mayor exactitud posible tal y como la vive la protagonista de este filme. Con esto se nos muestra que el cine es también un arte de lo sensible y no solamente de lo visible, esto se debe a que en esta película el silencio adquiere un lugar importante.

En este sentido, se argumenta que la fotogenia es política cuando nos adhiere a la vida de Lilja, en el momento que nos permite escuchar sus sollozos, cuando nos autoriza seguirla en su camino compartiendo sus humores que, finalmente, nos arrima a vivir ese dolor que nos da la posibilidad de reconocernos en su rostro en encuentros azarosos, que abren un espacio para la circulación de los afectos que existen no sólo en la realidad de

No obstante, **ese dolor fingido es el testimonio de una verdad: el dolor tanto emocional como físico que experimenta una mujer herida por causa de la trata de personas con fines de explotación sexual.**

la película (que tiene como telón la caída del comunismo y sus consecuentes problemas), sino que el mundo más allá de la pantalla: nuestra realidad.

Edgar Morin parte de la idea de que la imagen animada y su proyección en una pantalla es la originalidad del cine, ya que la proyección de una película aumenta la impresión de realidad que tiene la imagen fotográfica estática, al presentar a los seres y cosas que ahí aparecen en un aparente movimiento natural, que les da cierta apariencia de autonomía. Esta sensación de fidelidad, construida por imágenes en movimiento, nos proyecta una especie de especularidad que está ahí para ser recibida por los espectadores, los cuales potencialmente se pueden contagiar de un movimiento que causa sensaciones y percepciones.

Esta fidelidad puede producir una cierta admiración más profunda al cambiar la sensación de extrañeza de las imágenes en algo cercano y cotidiano. Quizá esta sea, según Morin, la fascinación que provoca el cine, que es a la vez una seducción hacia una especie de descubrimiento sobre un mundo desconocido y una nueva visión del conocido y habitual. Es así, como no solamente se reproduce lo relacionado al entretenimiento y el pasatiempo, sino que, como afirma Edgar Morin, se filma y se proyecta como espectáculo lo que no es espectáculo, como lo es la vida cotidiana y trivial: gente caminando a trabajar, la historia de un personaje anónimo, los problemas de la vida en pareja o las dificultades de un adolescente en la escuela.

En otras palabras, es el poder del reflejo de la realidad en el cine lo que permite que los espectadores nos maravillamos por lo que en la cotidianidad difícilmente nos asombra: un rostro, una sonrisa, una mirada, la

caída del agua de una cascada, el ambiente de vida de la ciudad, la calma de la naturaleza, etcétera. Una película puede potenciar estas cosas cotidianas, conocidas y quizá insignificantes para transformarlas en una atracción que construye esa imagen de lo real, que es una de las cualidades y encantos de la imagen cinematográfica.

Es precisamente esta cualidad y encanto en la imagen cinematográfica a la que Edgar Morin asigna el nombre de fotogenia, la cual no es la vida en sí misma, sino la imagen de la vida. Esto nos permite empezar a entender a la fotogenia en el cine como ese aspecto que apela a diversos recursos estilísticos, para buscar el despertar emociones y sentimientos sobre aspectos y detalles de los seres y las cosas que aparecen en la pantalla, lo que solamente es susceptible de ser revelado por la cámara cinematográfica.

A partir de esto, se apunta que la fotogenia es una cualidad de la imagen fotográfica apropiada por el cine como un recurso y como potenciador de lo conmovedor en la reproducción cinematográfica. La fotogenia despierta lo atractivo de las cosas que aparentemente no son pintorescas. Por ende, Edgar Morin señala que la fotogenia abre lo invisible, por lo que ésta “no es más que el embrión de una extralucidez mítica que fija en la película no solamente los ectoplasmas materializados de las sesiones espiritistas, sino los aspectos invisibles al ojo humano” (Morin, 1956, p. 28). Por tanto, la fotogenia está en la potencia del reflejo de las cosas reales, constituye esa posibilidad reveladora de aspectos invisibles a la mirada humana.

La fotogenia cinematográfica, en su expresión política, nos recuerda que el cine es un arte con palabra, con un argumento que apela a contar y describir, mediante los



cuerpos que expresan, por medios diversos, el acto de hablar y afectar con los discursos.

La fotogenia en el cine proviene de la cámara cinematográfica y es lo que da vida a la presencia de las cosas y los personajes que nos transmite emociones y sensaciones, encarnadas en la imagen que expresan una palabra portadora de un mensaje que puede ser po-

lítico que, a la vez, evoca cierta presencia de un desacuerdo que podemos sentir y saber gracias al poder de la fotogenia, que se nos presenta como la figura de la ausencia de lo real, pero que está en imagen en la pantalla.

Surge el cuestionamiento, ¿cómo se relacionan la política y la fotogenia en la película *Lilja 4-ever?*, ¿cómo se construye el mensaje

Jacques Rancière sostiene que hay un vínculo de teatralidad esencial entre la política y el cine.

político en este filme? y ¿cuál es la expresión política de la fotogenia cinematográfica en esta cinta? Para responder estos cuestionamientos, se analiza una secuencia significativa de *Lilja 4-ever*, en la cual la imagen de lo real del dolor de Lilja se vuelve político, en tanto que se constituye como un discurso portador de una palabra que insta un des-acuerdo para proponer una reconfiguración de lo social.

En un momento de la película, Lilja aparece dormida en un sofá dentro del apartamento en el que la había hospedado Witek en Suecia. Ella despierta por la luz de la mañana y camina hacia la ventana, donde observa la ciudad con cierta calma. Inmediatamente acude a la ducha donde, con cierta alegría, llena la tina de agua caliente para preparar un baño. Se sumerge y su semblante es de relajación, de alivio y descanso, suspira y respira profundo mientras cierra sus ojos, luce tranquila, el silencio y serenidad se apoderan de la escena.

Súbitamente, el ojo cinematográfico enfoca la puerta del apartamento que se abre por fuera, es Witek, quién trae una bolsa con alimentos para Lilja, los cuales acomoda en el frigobar. Se da cuenta de que ella se baña, cierra la cortina de la ventana siendo cauteloso para no ser detectado y abre la puerta del baño sin aviso, despertando a Lilja abruptamente de su estado de relajación. Witek la saluda y entra cerrando la puerta. El silencio nuevamente se apropia del momento y la cámara se concentra en enfocar la puerta cerrada.

Lo que viene inmediatamente es una espectacularización de la violencia fuera de lo común. Solamente podemos ver la puerta cerrada, pero escuchamos como Lilja sale del agua de manera abrupta, mientras oímos los gritos estremecedores de ella suplicando “no, por favor”, mientras la cámara se acerca lenta-

mente a la puerta, pero sin dejarnos ver nada. La toma que sigue nos enseña a Lilja dentro de la tina con la cortina tirada, su cabello esta mojado y despeinado, su semblante es confuso, como si no supiera que es lo que pasa.

La cámara nos acerca a su rostro, primero nos muestra su mirada de perfil, luego aparece de frente con los ojos cerrados, para finalmente abrirlos dirigiendo su mirada hacia la cámara. En esta escena la mirada es la demostración de un estado de dolor que se proyecta como espectáculo violento que, como recurso de fotogenia, intenta seducir hacia una especie de descubrimiento del dolor resultante de una violación que no vemos pero que asumimos que sucedió. La mirada de Lilja parece transmitir lo que se siente cuando atacan la esfera más íntima de tu persona, ese terror y miedo que queda como rastro del ataque físico.

Esa mirada nos recuerda que no hay nada más violento que lo que no miramos, pero es posible imaginarlo en unos ojos llenos de desesperanza, impotencia e indefensión que, paradójicamente, hacen emanar de ese estado emocional de dolor; una palabra que vuelve político sentimientos como la rabia, la tristeza, la vergüenza y la culpa resultantes de una espectacularización de un ataque violento consistente en penetrar un cuerpo en contra de su voluntad como mecanismo de dominación y sometimiento contra el otro, aquí puede ser cualquiera de los muchos seres que representa Lilja.

Finalmente, Jacques Rancière sostiene que hay un vínculo de teatralidad esencial entre la política y el cine. Ambas actividades toman del teatro su potencial para exagerar, con intención de afectar al público, la forma de actuar y hablar de los personajes, y así llamar la atención para conseguir una reacción.

En el caso de la secuencia aquí descrita, la teatralidad se potencia en la fotogenia,

como ese recurso que expresa su poder no solamente como potenciador de esos aspectos invisibles al ojo humano que construyen la imagen de lo real, sino como ese reflejo de los signos y sensaciones que dotan de palabra a esta espectacularización de la violencia. Aquí la fotogenia posibilita una insurrección para situar una escena violenta que pretende dialogar con el espectador para redistribuir los papeles, manifestando la existencia de un personaje olvidado en las cuentas del gobierno como lo es Lilja.

La puerta cerrada, que oculta la violación, no hace más convertir en espectáculo este ejercicio de la fuerza, ya que evita que el espectador se conmueva y sufra, evidenciando, paradójicamente, una realidad que no queremos mirar y que muchas veces está oculta. Aquí la fotogenia dota de palabra a este espectáculo violento para evitar que el dolor compartido de Lilja se hunda en el olvido de su condición de invisibilidad. Esto lo hace expresando una política que quita la compasión que podríamos sentir hacia la acción violenta, para transformarla en un mensaje que convierte ese dolor en una revelación que afirma que existe, y aunque ficcional, es parte de lo que llamamos realidad.

Jacques Rancière plantea que la política puede comenzar con la ficción, la cual:

no es lo contrario de la realidad, el vuelo de la imaginación que se inventa un mundo de ensueño. La ficción es una forma de esculpir la realidad, de agregarles nombres y personajes, escenas e historias que la multiplican y la privan de su evidencia unívoca (Rancière, 2010, p. 55).

Por ende, la espectacularización de la violencia en esta escena construye una ficción que vuelve en espacio público la pantalla, para colocar ahí un principio de la política que apela a la capacidad de cualquiera para ocuparse de los asuntos públicos ahí expuestos.

La fotogenia permite entrelazar la teatralidad y el desacuerdo, lo que expresa la política a partir de la construcción de su ficción,

presenta el cuerpo violentado de Lilja como un ser dotado de palabras para repensar la distribución de las funciones sociales. El rostro violentado de Lilja es potenciado por la fotogenia, produciendo un habla que busca desmoronar la violencia como espectáculo para colocar ahí una espectacularización de la política, que permite que la imagen de lo real se constituya como una ficción que propone repensar el orden establecido, el cual muestra como problemático y, por lo tanto, abierto a la discusión.

El rostro traumatizado de Lilja es reflejo de una realidad compartida que no es exclusiva de ese personaje, también está en los seres invisibles que viven en esa condición y los cuales están representados en ella. La realidad es similar a la ficción y viceversa, esta película evidencia de que la fotogenia no ejemplifica la política, más bien la expresa como irrupciones que invitan a pensar mundos posibles donde esta violencia no exista; dándole argumentos políticos a escenas cotidianas y muchas veces invisibles que argumentan sobre la necesidad de reflejarnos en el rostro de los otros.

REFERENCIAS

Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Madrid: Paidós Ibérica.

Moodysson, L. (Director). (2002). *Lilja 4-ever* [Película]. Suecia-Dinamarca: Memphis Film.

Morin, E. (1956). *El cine o el hombre imaginario*. Francia: Paidós.

----- (1957). *Las estrellas: mito y seducción del cine*. Barcelona: Dopesa.

----- (1972). *Las Stars. Servidumbres y mitos*. París: Éditions du Seuil.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

----- (2010). *Momentos Políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

----- (2012). *Las distancias del cine*. Madrid: Ellago Ensayo.