

Lucrecia Martel: el susurro de la mirada

Lía Gómez

CIC, UNLP

lialaig@gmail.com

Resumen:

La construcción de sentido en la obra de Lucrecia Martel. La cineasta plantea un susurro oral, pero también un susurro de las imágenes, que aparecen pero se esconden como las palabras en la boca de quien susurra. En sus films se percibe el mundo y se fragmenta su percepción constituyendo una mirada, un pensamiento de lo real incluyendo la subjetividad social como variante. La cuestión es ver cómo se construye el mundo en el cine de Lucrecia Martel, como se objetivan en el lenguaje cinematográfico las subjetividades, y a partir de allí, pensar los grandes y los pequeños relatos circulantes en la cotidianeidad.

Palabras claves:

subjetividad - conocimiento - percepción - representación - mirada

Lucrecia Martel: el susurro de la mirada

Mirar, percibir, conocer, observar. Palabras parecidas pero diferentes que conllevan en sí mismas la idea de un punto de partida y un objetivo a perseguir, aquello que miro, aquello que percibo, aquello que quiero observar o conocer y el modo de ese conocimiento.

El punto de partida; el ojo, el oído, el tacto, el olfato, los sentidos. En el mundo cotidiano es a través de estos cinco elementos de la condición humana que podemos conocer el mundo que nos rodea, que podemos crearnos un imaginario. El hombre,

como especie, tiene esas características comunes con los animales, pero solo el humano tiene la capacidad de asociar una con otra para generar sentidos sobre algo y formar una memoria, un aura de lo que es uno mismo, de lo que son los demás, de lo que nos rodea. Un aura que no es reproducible en su originalidad, pero sí histórica.¹ El cine es uno de los lenguajes que intenta atrapar ese territorio de lo no dicho, de lo inducido, de lo consiente y lo inconsciente que estructura al hombre y a la sociedad en su conjunto. Pero si la conciencia es aquello que no comprendemos, que no vemos, que solo sentimos, como lo es el alma (otro misterio) ¿cómo hacer para ponerla en imágenes? ¿Cómo representar fílmicamente esa subjetividad? ¿Cómo objetivarla? ¿Cómo construir un clima de época que permita pensar no solo los hechos concretos como posibles de ser narrados sino aquello que va más allá de los hechos, que en algún punto los explica, los comprende, los subjetiva?. ¿Cómo? Susurrando, diciendo algo bajito casi incomprendible para que el otro deba hacer un esfuerzo por comprender aquello que se transmite y en ese esfuerzo involucre su propia subjetividad, piense, comprenda, reflexione aunque sea un instante. Se incomode, y la propia cotidianeidad que ve en “lo otro” articulando lo propio se le vuelva siniestro, agobiante. Eso es Lucrecia Martel, cineasta argentina contemporánea. Susurra con imágenes, no muestra todo cerrado, acabado, digerido. Nos asoma una idea, nos propone un universo que debe ser completado. Así empezamos con preguntas, sin respuestas, con susurros de ideas a ver a que llegamos...

La mirada de Lucrecia

Lucrecia Martel intenta atrapar el imaginario de la época. Ella percibe el mundo y fragmenta su percepción constituyendo una mirada, un pensamiento de lo real incluyendo la subjetividad social como variante. A partir de historias mínimas, el cine de Martel, construye un mundo posible y relata un país potencial utilizando el lenguaje audiovisual como máquina tecnológica de comunicación e información que opera en el corazón de la subjetividad humana.

¹ Ver artículo de Walter Benjamin, “La reproductibilidad de la obra de arte”, donde plantea el problema del aura y la reproducción técnica.

La cineasta pone en primer plano ese percibir de sus personajes, y muchas veces la acción es esa: los modos en que uno u otro personaje de la historia percibe y construye su propio universo.

En sus tres films, *La ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004) y *La Mujer sin Cabeza* (2007) la cineasta juega con la percepción del mundo desde los personajes que construye. Desde historias particulares deja observar el universo que los enmarca. .

En *La ciénaga*, la siesta y el letargo inundan la película. Las pequeñas acciones como ir de compras, al carnaval, ducharse, comer en familia o discutir sobre los útiles para la escuela son los que mueven al conflicto. Lo mismo sucede en *La Niña Santa*, donde la rutina del trabajo de un hotel se ve interrumpida por un congreso de medicina que altera las relaciones entre los personajes y crea un mundo propio donde el calor y el sofocamiento son una metáfora de la sociedad católica y aristocrática.

En *La mujer sin cabeza* el universo cotidiano se ve totalmente dislocado por un accidente. La protagonista empieza a tomar conciencia de sus actos, los empieza a extrañar y a partir de allí a pensar desde afuera, como desde otra cabeza. Se produce un cambio de percepción en ella, que la película construye desde la imagen pero no en los demás personajes que continúan el letargo de sus vidas sin darse cuenta.

En *La ciénaga* y en *La Niña Santa* se plantean dos modos de acceder al mundo: el adulto y el de la infancia. En ambos films hay un modo diferente de construcción de los acontecimientos según la cámara se ubique en la mirada de los grandes o en la visión de los jóvenes/niños de aquello que los rodea.

El niño es aquel que tiene su capacidad perceptiva en desarrollo y que sin las estructuras de mente formadas, cuestiona y construye su cotidianidad, su mundo social desde el juego como aprendizaje y del contacto de sus sentidos con el mundo exterior. El joven contrasta esa visión con la que la sociedad le impone y el adulto es quien tiene un universo de percepción formado y codifica los saberes y los sentidos de acuerdo a ello. Amalia, personaje de María Alché en *La Niña Santa*, empieza a descubrir su sexualidad a partir de que el Doctor Jano (personaje de de Carlos Belloso) apoya su miembro viril en ella durante una exhibición de un músico que toca el Terebim en un lugar público. Ella no entiende bien que sucede y lo asocia al llamado “divino” que viene trabajando en las clases de Catequesis junto a Jose (Julieta Zilberberg) su mejor amiga y compañera en esta identificación sexual aún en proceso. Del mismo modo Momi (Sofia

Bertolotto) no logra comprender muy bien que le sucede con Isabel (Andrea López) la criada coya de la casa en *La ciénaga*, y Catita, personaje interpretado por Inés Efron en *La Mujer sin Cabeza*, confunde las relaciones de tía y amante con la “Vero”. El modo de conocimiento asociado al sexo como uno de los caminos aparece en todos los films de Lucrecia como un modo de relación y comunicación de los humanos que va más allá de las convenciones sociales. Por eso la ambigüedad entre el cariño y el deseo entre los hermanos en *La ciénaga*, entre amigas en *La Niña Santa* y entre tía y sobrina, o cuñada y cuñado en *La mujer sin Cabeza*. Procesos que involucran para poder comprenderlos la subjetividad, las ideas propias pero sociales que cada uno de los personajes conlleva en sí mismo.

La subjetividad es un término abierto, Félix Guattari define a la subjetividad como “un conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como territorio existencial, sin referencial en adyacencia o delimitación con una alteridad a la vez subjetiva” (Guattari, 1996). Es decir que la subjetividad social es aquella que permite la construcción de sentidos con múltiples referencias y que se va modificando históricamente. Es un proceso de articulación entre lo individual y lo colectivo. El lenguaje es aquel que permite la objetivación de esa subjetividad, y en el caso de Martel, es el lenguaje cinematográfico el encargado de construir y elaborar este pasaje. La dimensión histórica es constitutiva de las subjetividades sociales y es allí donde se debe buscar el sentido que construye el hombre de sí mismo y del otro. En este campo trabaja Martel, para pensar esa construcción, fragmentarla y ponerla en tensión. En sus films, se ve cómo aparecen las creencias y las actividades naturalizadas de los personajes, su percepción del mundo, su relato de los acontecimientos y espacios sociales.

La cineasta, construye una tonalidad emotiva de su época basada en el estancamiento, en la puja entre lo nuevo y lo viejo, en la imposibilidad de salir de esa ciénaga que utiliza como metáfora para pensar la sociedad salteña como parte de una globalidad.

Nelly Schnaith plantea que el hombre se reapropia de los símbolos que constituyen el universo cultural de su época, se reconoce en ellos, y así forja su identidad (Schnaith, 1990). Pero ese saber consciente e histórico de los hombres (ya lo planteaban Nietzsche, Marx y Freud) oculta simultáneamente otro sentido.

En *La Mujer sin Cabeza*, “la vero”, el personaje principal del film, interpretado por

María Onetto quiebra su sentido, le es extraño y a partir de allí puede sospechar y preguntarse sobre el mundo cotidiano que la rodea. Lucrecia Martel mira, observa, se pregunta a través de ella, susurra en los cuestionamientos como antesala a una tormenta.

La mirada de “la vero”

“Maté a alguien en la ruta” dice “la vero” y en esta frase se sostiene la película. Ya el espectador sabe que lo que chocó “la vero” es un perro y que a partir de allí algo cambió. Luego del accidente “la vero” pierde el sentido (fílmicamente representado por el plano del torso de Onetto fuera del auto sin su cabeza y la aparición en pantalla del título “La mujer sin cabeza”) hace que desaparezcan los objetos que la rodean, de modo que no tiene conciencia de sí misma. No se reconoce como sujeto en base a la mirada de los otros, ella no sabe que es la hermana del Doctor, ni que es odontóloga, ni quiénes son los que la saludan en el hospital al que acude tras el choque. Ni siquiera sabe poner su nombre en la ficha médica luego de la radiografía de cráneo, donde cuando la enfermera le pide los datos, lee el cartelito de ésta y pone el suyo, “mi nombre no señora”, le dice la chica “el suyo”. Así el personaje de “la vero” deja en ese estado de shock de ser objeto para sí, pensado como una estructura social que la compone culturalmente.

En un doble juego podemos ver a “la vero” desde la mirada de los otros y desde su propia percepción de sí misma. En *Espíritu, Persona y Sociedad*, George Mead plantea que “la persona posee un carácter distinto del organismo fisiológico propiamente dicho. La persona es alguien que tiene desarrollo, no está presente inicialmente en el nacimiento, sino que surge en el proceso de la experiencia y la actividad social” (Mead, 1973) es esa vida social la que el personaje de Onetto pareciera no reconocer.

A través de los primeros planos muy cerrados y los planos detalles de los gestos, los ojos, los movimientos de la boca, las manos² Martel representa esa conversación consigo misma del personaje de Onetto con sus dudas y su propio caos interno. Para

² Esta representación es posible gracias a los códigos comunes de la gestualidad que también es histórica y cultural como lo plantea David Le Breton en *La sociología del cuerpo* (2002), sabemos que el llanto significa tristeza o la risa alegría por ejemplo. Los ojos parpadeantes de Onetto, o las manos movedizas, la mirada perdida nos indican esa duda, ese no saber dónde está, quien es frente al espejo ni bien que es lo que ha sucedido.

comunicar esa subjetividad del personaje objetiva a partir del lenguaje cinematográfico esa experiencia. A través del juego de planos visuales y sonoros, objetiva para representar esa experiencia tanto social como individualmente.

La cámara construye lo social desde los planos secuencia, los panoramas de salta, las conversaciones con su familia y amigos, los actos como ir a la pileta, comprar planteras, la relación con la clase más baja, los chicos que limpian los autos, la servidumbre y las relaciones con la propia clase, su madre, su hermana, sus sobrinos. A su vez la música y el lenguaje utilizado por los personajes del lugar son una fuerte referencia de ese mundo que enmarca la película. Por otro lado lo individual en “la vero” es construido poniendo la cámara como dentro del ojo del personaje (ocularización interna). Así la cineasta trabaja los fuera de foco para las zonas oscuras que Onetto no comprende, los planos muy cerrados y los juegos de planos divididos por las bisagras de las puertas.

Casi todos los planos, posteriores al accidente, donde “la vero” comparte escena con otros personajes están divididos en dos en la pantalla. Ella que observa desde un lado de la puerta y los otros que desde afuera, o dentro, de esa puerta miran las cosas de un modo distinto. Lo mismo ocurre con el sonido, que parecieran estar en planos diferentes. Ella misma percibe su alrededor como detrás de ese marco que le da la bisagra a la imagen. En las últimas escenas del film, “la vero” cambia el color del pelo, descubre que su patio tapa una pileta y vuelve al hotel de la noche del accidente donde no figura registro alguno de su alojamiento. La imagen se sale de foco, suena una música y los personajes conversan. El mundo para Martel es eso, una multiplicidad de zonas oscuras, de representaciones subjetivas individuales y colectivas. Y como dice Ana Amado “apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y sólo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que a la vez sitúa los cuerpos y sus posiciones no como liturgia estética sino como testimonios sociales y políticos del presente” (Amado, 2004).

Los tres films de Lucrecia parecieran preguntarse por los modos de conocimiento. No solo por poner en escena lo social y lo cotidiano (NCA) sino plantear el interrogante sobre por dónde pasa hoy esa construcción. André Bazín³ se preguntaba como representar lo real en el cine, y el neorrealismo no solo ponía lo real ahí para ser visto

³ André Bazin, teórico y crítico de cine, fundador de *Cahier du cinéma*, planteó la función realista del cine y teorizó sobre el lenguaje cinematográfico. Su libro *Qué es el cine?* se convirtió en un elemento emblemático para pensar el cine.

sino que “apuntaba a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba un real a descifrar” (Deleuze, 2009).

Martel pone en escena lo real pero se cuestiona, ya desde la forma su interpretación, el modo de acceso a ese real cotidiano de los personajes. Actúa sobre la imagen para actuar sobre la conciencia -y es aquí donde aparece la relación dialéctica entre imagen y conocimiento-. Martel propone al espectador un nuevo registro (Onetto se propone un nuevo registro).

Sus personajes conocen, construyen y comunican un mundo posible, y en sus relaciones nos susurran una posibilidad a que nosotros, como espectadores, también hagamos el esfuerzo de pensar y comprender nuestras propias estructuras de conocimiento. No hay una comprensión cerrada sobre los modos de conocer, no hay un sentido único de las imágenes de Martel. Son imágenes que susurran, y en ese mismo susurro esta la potencia de ese mundo. En el susurro de nuestras palabras como conocimiento posible está la potencia de un mundo inagotable de conocimiento.

Bibliografía

Amado, Ana (2004), “Velocidades, generaciones y utopías”, en Yoel Gerardo (editor), *Pensar en cine 2 cuerpos temporalidades y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: Bordes Manantial.

Casetti, F. y De Chio, F. (1992), *Cómo se analiza un film*, Barcelona: Paidós.

Grüner, Eduardo (2001), *El Sitio de La mirada, Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires: Norma.

Guatarí, Félix (1996), “*Acerca de la producción de la subjetividad*”, Caosmosis, Buenos Aires: Manantial.

Le Bretón, David (2002), *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Mead, George H. (1973), *Espíritu Persona y Sociedad*, Buenos Aires: Paidós.

Schnait, Nelly (1990), *Las heridas del Narciso, ensayos sobre el descentramiento del sujeto*, Ediciones Catálogos.