



El espectador y el lenguaje cinematográfico en La mujer sin cabeza y La sangre brota

Beatriz Urraca

Widener University, Chester, PA (EEUU)

burraca@widener.edu

Resumen:

En *Cine contra espectáculo* (2010), Jean-Louis Comolli escribe que el cine actúa como “reeducación de la mirada y la escucha” para un espectador crítico “menos abierto al juego del embuste” en que se basa la relación fundamental que este medio establece con su receptor. El establecimiento de desafíos cognitivos para el espectador a la hora de producir significados marca los aspectos formales del cine argentino de ficción de la última década. Este cine se destaca por un lenguaje cinematográfico que se erige sobre encuadres deliberadamente obstructivos, borrosos o excesivamente reducidos, diálogos indistinguibles y sonidos en off de procedencia incierta, así como personajes que quisieran ser otros en situaciones que desearían que fueran diferentes. El flujo de información se regula a través de leitmotifs audiovisuales y de la repetición (tanto “replay” como refilmación) de escenas con cambios de temporalidad y perspectiva. El trabajo de cámara y el montaje privilegian la ambigüedad, el ocultamiento y el borramiento, dando paso a la inferencia—a menudo inverificable—como actividad principal del espectador y, en muchos casos, del personaje. Esta ponencia analiza la construcción de un espectador crítico capaz de decodificar múltiples niveles de sentido en *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2008), enfocándose particularmente en la función del automóvil como duplicación de la pantalla y de la experiencia cinematográfica.

Palabras clave: Martel - Fendrik - espectador - lenguaje cinematográfico

El espectador y el lenguaje cinematográfico en La mujer sin cabeza y La sangre brota

Premisas críticas

Esta ponencia examina algunas de las claves formales del cine argentino de autor de la última década, desde las cuales se construye un espectador capaz de descodificar múltiples niveles de sentido, a menudo *en contra de* la propia película. Me concentraré en algunos aspectos de dos películas estrenadas en 2008, *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel y *La sangre brota* de Pablo Fendrik, que se caracterizan por crear para el espectador una posición de acompañamiento del personaje con la intención de que el primero experimente lo que el personaje experimenta—confusión, interpretaciones erróneas, tensión entre polos opuestos—subordinando la búsqueda de coherencia del relato a esta vivencia. En ambas películas los principios retóricos predominan sobre los narrativos, ya que se trata de historias muy simples y con poca acción, pero con un amplio despliegue de recursos estilísticos que reclaman atención por sí mismos ya que su función va más allá del apoyo a la función narrativa para instalarse en un rol protagónico. La escena en la cual el amante y el esposo de Vero discuten el accidente sintetiza la acción de *La mujer sin cabeza*: “No pasó nada”, repiten los hombres tres veces, mientras Vero niega lo que el espectador recuerda haber visto: “En realidad no estaba lloviendo... No me quise bajar. No me bajé.” Esto representa un reto especial para el espectador que ve la película una sola vez y en una sala. La narrativa se manipula de manera que el espectador, que inevitablemente intentará reconstruir los hechos, no pase por alto los rasgos estilísticos y su contribución a la creación del significado total de la película.

Para examinar el concepto de la actividad del espectador me valdré de dos teorías complementarias. La primera, articulada en los años 80 por David Bordwell, entre otros, rechaza la idea del espectador como un ente estático a favor de la de un sujeto activo que ejecuta una serie de operaciones, muchas de ellas inferencias o hipótesis abocadas a completar y unificar algo que es incompleto en sí mismo. El espectador piensa, y este *pensar* se concibe como un trabajo integrado con el ver y el escuchar: durante la película, el espectador realiza inferencias erróneas y las va descartando (32). Según Bordwell, “[D]ebemos considerar el acto de ver cine como una actividad complicada, incluso experta” (33) que contribuye a la producción de significados. Las películas que aquí nos ocupan dificultan deliberadamente esa producción de significados y requieren la

inversión de un esfuerzo intelectual que va más allá del mero entretenimiento: su lenguaje cinematográfico se erige sobre encuadres deliberadamente obstructivos, borrosos o excesivamente reducidos; diálogos indistinguibles y sonidos en *off* de procedencia incierta; y una ausencia casi total de planos de situación que orienten al espectador.

Lo que unifica estas películas es el efecto de incomodidad que provoca su lenguaje cinematográfico. En *La mujer sin cabeza* los frecuentes primeros planos extremos de la cabeza de la protagonista nos ocultan casi todo lo que sucede a su alrededor o nos lo muestran desenfocado, a la vez que centran nuestra atención en la vacuidad de esa cabeza omnipresente. *La sangre brota* empieza y termina con dos imágenes inicialmente ininteligibles y desorientadoras: la primera muestra al joven Leandro haciendo el amor con una chica, y la última a su padre, Arturo, golpeándolo salvajemente. En ambos casos, lo extremadamente cercano del plano y la iluminación de frente causan una distorsión que se aproxima a lo que vería un personaje adormilado, drogado o aturdido. Cuando el enfocado alterno finalmente permite recuperar la nitidez, la acción ha terminado y el espectador sólo ve con claridad las secuelas.



(Fig.1)

“Los cineastas,” dice Bordwell, “han aprendido a provocar la mala memoria” (144) y los espectadores “competentes” deben poner más atención a los rasgos estilísticos que a la narración en sí (155).

La segunda teoría que informa esta reflexión proviene del libro *Cine contra espectáculo* (2010), donde el documentalista francés Jean-Louis Comolli toma como

punto de partida el cine contemporáneo para proponer que “si ya no se es ese espectador... ‘crítico’, ni siquiera se será ya ‘espectador’. El ‘simple espectador’ no existe” (13). Para Comolli, el cine actúa como “*reeducción* de la mirada y la escucha. Al ponerlas en juego, pone de manifiesto las insuficiencias de esas facultades y apunta a su límite mismo,” y aclara que “el espectador comienza por experimentar el hecho de que no ve, de que no escucha (no tan bien). El filme está ahí para enseñarle a ver y escuchar mejor” (40). Estamos hablando además de un espectador menos abierto al juego del embuste en que se basa la relación tradicional del cine con su receptor y más predispuesto a disfrutar de las preferencias formales del cineasta.

En ambas películas, la fotografía y el montaje privilegian la ambigüedad, el ocultamiento y la borradura, dando paso a la inferencia—a menudo inverificable—y a la malinterpretación como actividades principales del espectador y, en muchos casos, del propio personaje con quien este se ve llamado a identificarse. En *La sangre brota*, cuando su compañera de bridge aparenta seducir a Arturo pero se echa atrás en el último momento, él reacciona con la misma confusión y rechazo que cuando le sirvió un vaso de agua con canela: “Es que... cuando uno espera otra cosa...” En *La mujer sin cabeza*, Vero acude a su consulta—ella es dentista—después del accidente y se sienta en la sala de espera ante las extrañadas miradas de los pacientes.

El cine argentino contemporáneo: Contextualización

El establecimiento de desafíos cognitivos para el espectador define los aspectos formales de gran parte del cine argentino de autor desde la irrupción del Nuevo Cine Argentino hasta la última década, marcado por la subordinación de muchas de sus tramas a la experimentación formal y narrativa y por los “defectos” visuales y auditivos de muchas películas de bajo presupuesto. El Nuevo Cine Argentino redirigía estas aparentes deficiencias técnicas, que respondían sobre todo a las precarias condiciones de producción, hacia una intencionalidad formal que Gonzalo Aguilar considera una “reutilización estratégica de la desprolijidad” como atributo estético (22). Hoy día estas características continúan manifestándose tanto en las operas primas de realizadores noveles como en las subsecuentes obras de los integrantes de aquel grupo, ya establecidos y con mayores recursos económicos y experiencia técnica a su disposición.

Según Elihu Katz, “los textos expresan preferencias por ciertos tipos de espectadores” (10-11). A través de su lenguaje audiovisual, el cine argentino contemporáneo de autor se decanta por un espectador dispuesto a invertir un esfuerzo intelectual que excede con creces el que se requiere para ver una película de tipo comercial. En la primera década del siglo XXI, las técnicas de obstaculización audiovisual y narrativa pasan a constituir la marca estética de un cine realizado para un espectador ya acostumbrado a esperarlas y hasta cierto punto educado en cómo procesarlas. Se trata de decisiones formales deliberadas, destinadas a contrarrestar un cine influido por las condiciones de recepción de imagen y sonido determinadas por la televisión, que crea un espectador “desatento” (Avellar 1997).

Análisis: La función audiovisual del auto

Dado el tiempo de que disponemos voy a enfocar mi análisis en la función audiovisual del automóvil como principio organizador y estilístico de la narrativa, como vehículo para descifrar las claves formales de los filmes. El automóvil maneja la atención del espectador forzando un enfoque en los recursos formales y redirigiendo dicha atención en dirección opuesta a la del contenido o la narrativa.

El auto tematiza la pantalla demarcando el espacio interior y el exterior; auto y pantalla funcionan como recipientes cerrados que contienen un mundo y actúan como barrera ante otro. El espacio de la pantalla abarca y limita los acontecimientos ficcionales que irrumpen en el mundo del espectador forzándolo a acomodar la interacción entre dos realidades simultáneas. Este no controla lo que ocurre en la pantalla pero ve su mundo temporalmente alterado por lo que aparece en ella. Para el personaje, lo que irrumpe desde fuera es algo que no controla y que desestabiliza su mundo interior—de alguna manera, el personaje es también un espectador, ya que el control con que trata de manejar el auto u organizar los objetos y sonidos dentro de éste se revela como ilusorio.

Además, el auto tematiza la pantalla a través de los encuadres: las ventanas y parabrisas constituyen marcos que encuadran una porción del mundo exterior, reduciendo la visión del espectador y la del personaje, estableciendo un “fuera de campo” dentro de la pantalla y duplicando la delimitación y la restricción de lo que se nos permite ver. En las escenas nocturnas, las superficies reflectantes del auto vistas desde fuera producen imágenes simultáneas de lo que ocurre en el interior y en el exterior del mismo, actuando

a la vez como pantallas dentro de la pantalla, sobre las que se proyecta una imagen, y como cristales transparentes que permiten ver lo que ocurre detrás. La transparencia de las ventanas y parabrisas le permite al personaje continuar viendo el mundo fuera del auto desde detrás de una barrera, de manera similar a la relación entre el espectador y la pantalla, con la diferencia de que el espectador visualiza ambos espacios simultáneamente. La filmación de un auto en movimiento, con la cámara situada en su interior, produce la sensación contradictoria de ver el mundo pasar como si fuera una película, a pesar de que es el auto mismo el que está en movimiento y no ese exterior que aparenta estarlo. En el caso de esta escena de *La mujer sin cabeza*, que se repite dos veces, las ventanas del auto dividen la pantalla del cine en dos, demarcando claramente ese interior y exterior. La chica de la moto aparece enmarcada en la ventanilla; sin embargo es ella la que está observando lo que ocurre dentro del auto mientras Vero, con los ojos ocultos por las gafas de sol, vuelve la cara hacia el conductor. Este tipo de encuadre parece aludir a un personaje que observa al espectador sin que este se dé cuenta.



(Fig.2)

Esa sensación de hallarse en un lugar estático viendo pasar algo en movimiento se ve exacerbada cuando las gotas de lluvia o marcas de suciedad alteran la transparencia de las superficies de cristal y enfocan la atención sobre la naturaleza de la superficie misma y no sobre el contenido que enmarca. En esos momentos el cristal adquiere aún más una afinidad con la opacidad de la pantalla sobre la cual se proyecta algo, produciendo una sensación de desconexión en el espectador ya que la solidez del cristal se hace patente y

contradice la ilusión de profundidad y de movimiento. En esta imagen, la huella de una mano infantil descansa sobre el cristal del auto de Vero.



(Fig.3)

Esta huella obstaculiza la transparencia hacia el exterior a la vez que intensifica la incertidumbre de los hechos: aunque fue dejada allí en las primeras escenas de la película por alguno de los niños de las amigas de Vero, contribuye como muchos otros elementos de la película a implantar en la imaginación del espectador la idea del niño como víctima (Verardi). Como sugiere Bazin, la yuxtaposición de las dos imágenes crea un significado que “no está en la imagen, sino en la sombra de la imagen proyectada por el montaje en el campo de consciencia del espectador” (44). Al interponer esta huella entre el primer plano de la cabeza de Vero y el fondo borroso del paisaje, la imagen producida por la cámara prescinde lo que transcurre al otro lado del cristal, estableciendo una clara diferenciación entre los diferentes componentes que estructuran la composición. La huella ocupa el centro de la pantalla, compitiendo con la cabeza de Vero por la atención del espectador. El conflicto entre el movimiento del auto y esa imagen estática produce una disonancia cognitiva en el espectador: el auto se aleja del lugar de los hechos, pero lleva inscrita la marca de éstos, y esa marca pugna por ser descifrada.

Como escenario, el auto condiciona un desarrollo particular del personaje al causar los encuentros, los traumas, los accidentes, y los delitos que hacen progresar la trama. En el caso de *La mujer sin cabeza* se trata de un atropello que convierte a Vero temporalmente en un fantasma de sí misma, una cabeza vacía incapaz de procesar las posibles consecuencias del accidente, que navega como ausente a través de diversas

situaciones cotidianas en las que contrasta con el comportamiento aparentemente normal y despreocupado del resto de los personajes que conspiran para encubrir lo que ocurrió o que simplemente no lo saben. En *La sangre brota* hay varios ejemplos, entre ellos destaca el de un pasajero que se pelea con otro taxista y Arturo debe llevarlo al hospital ensangrentado; a partir de esta escena, tanto el auto como su conductor quedarán manchados de sangre. Esta sangre permanecerá en la camisa de Arturo hasta el momento en que golpea a su propio hijo, mezclándose con la suya.

El auto amplía, sin facilitarlos, los procesos mentales del espectador en su búsqueda de coherencia. Despliega gran versatilidad, posibilitando cierto tipo de encuadres, forzando ángulos a veces poco naturales que le devuelven al espectador a la consciencia de la artificialidad de la cámara. La fotografía y el montaje contribuyen a la creación de un sub-mundo dentro de la película, y el espectador deberá descodificar las reglas audiovisuales que lo enmarcan para comprender cómo se integra con el mundo exterior al auto. Las escenas filmadas desde dentro del auto ofrecen la posibilidad de una multiplicación de la imagen en el parabrisas, los espejos laterales y el retrovisor, ampliando las posibilidades de representación: la cámara documenta no solo lo que se encuentra ante ella sino también lo que queda detrás. Cuando el retrovisor refleja, además, los ojos del conductor, se multiplica ese punto de vista en un exceso de información visual que a menudo contrasta con la escasez de información narrativa de la que dispone el espectador. En la Fig.4 vemos lo que Arturo ve a la vez que su cara, ambos algo borrosos, con un punto de vista que permite situar la cámara en el punto de vista del personaje y filmarlo a la vez. En la Fig.5 la figura del pasajero queda enmarcada por el parabrisas del taxi, con una imagen del interior del taxi dentro del espejo.



(Fig.4)



(Fig.5)

En sus encuadres, Martel hace menor uso del espejo retrovisor, creando puntos de vista menos realistas y más coherentes con la función del espectador como acompañante del personaje. Por ejemplo, la escena del atropello establece un campo de visión para el espectador que difiere marcadamente del de Vero: está filmada a través del parabrisas trasero del auto, desde un punto de vista disponible solamente para el espectador, no para la propia conductora, que estaba distraída con el celular y que, además, nunca mira hacia atrás. Este método que prescinde de la inversión y la distorsión del espejo es más directo, pero no deja de ser confuso, ya que lo que vemos enmarcado por ese parabrisas—una pantalla dentro de otra pantalla—, está borroso y no aclara lo que ha sucedido.



(Fig.6)

Conclusiones

Estas dos películas se centran en personajes implicados, al igual que el espectador, en la búsqueda de significados y el intento de asignarles coherencia a los sucesos en que se ven envueltos. Arturo y Vero construyen hipótesis e inferencias a la vez que colaboran en el ocultamiento de la verdad, manteniendo al espectador en un estado de “duda permanente” (François). En ninguna de las dos películas parece acontecer mucho de importancia más allá del entorno inmediato al cuerpo del personaje, al menos nada digno de mostrarse con claridad, sin barreras, obstrucciones, o reducción del marco del fotograma. Ambas privilegian el campo de visión y su marco en detrimento del contenido.

La participación y compromiso por parte del espectador que estas películas implican son mucho mayores que en las películas del cine destinado al simple entretenimiento. A través de lo formal, este cine crea y educa a un público predispuesto al

trabajo de pensar y de gestionar los senderos de comprensión marcados por la obstrucción de elementos audiovisuales y narrativos. Por un lado, se puede argumentar que este cine pierde público a través del distanciamiento que provocan estas técnicas formales: *La mujer sin cabeza* tuvo 35.536 espectadores y *La sangre brota* 10.304. Por otro lado, el espectador que elige acudir a ellas se encuentra con un cine que se muestra más honesto con él al no obstruir las opciones cinematográficas que en otro tipo de películas este simplemente deja de percibir.

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Avellar, José Carlos. "Para un espectador desatento." *Cinèmas d'Amérique Latine* 5 (1997): 5-16.
- Bazin, André. "The Evolution of the Language of Cinema," in Braudy, Leo and Marshall Cohen, eds. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 2009. 41-53.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Comolli, Jean-Louis . *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- François, Cécile. "El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad." *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 2009 Nov-2010 Feb; 43 (n.p.). Web. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html> 24 April 2012.
- Katz, Elihu. "Viewers Work," in Hay, James, Lawrence Grossberg, and Ellen Wartella, eds. *The Audience and Its Landscape*. Boulder: Westview Press, 1996. 9-21.
- Verardi, Malena. "La mujer sin cabeza: La construcción de la percepción." *Imagofagia* 4, 2011.