

EL SUSURRO DE LA MIRADA: LA REPRESENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

Lía Gómez
Universidad Nacional de La Plata / CIC (Argentina)
.lialaig@gmail.com

Resumen

Cómo plantear estéticamente en la imagen el caos propio de la percepción del hombre en los personajes del cine de Lucrecia Martel. Hay un susurro oral, pero también un susurro de las imágenes, que aparecen pero se esconden como las palabras en la boca de quien susurra. Se torna nebuloso el montaje entre la edición de imágenes y sonidos, propio de la desorganización de la actividad perceptiva donde los sentidos se mezclan constantemente y solo forman un significado a partir de la conceptualización de una experiencia que primero ingresa por los sentidos y luego se transforma en la conciencia. Si la estética en algún punto es el estudio de las formas del arte, y esas formas se relacionan con la expresión de un contenido, ¿cómo es puesta en funcionamiento la forma del cine para expresar las subjetividades humanas?

Palabras clave: representación, subjetividad, cine, Lucrecia Martel.

La relación entre los medios audiovisuales y la cultura es compleja. A fines de los años noventa con la crisis del neoliberalismo y principios del 2000, el cine junto a nuevos espacios de participación social, fue una de las industrias que más creció en la Argentina y se tornó tema de debate para críticos, sociólogos y políticos. Los nuevos cineastas, con una formación universitaria, comenzaron a contar experiencias propias y ajenas para intentar atrapar el imaginario de la época, y así el cine se transformó en una herramienta de investigación de lo real, abandonando lo caricaturesco y discursivo de los años 80. Donde el lenguaje audiovisual parecía haber abandonado la polisemia de la imagen para quedarse solo en la palabra como sostenedora del relato. Como dice Jesús Martín-Barbero, “las transformaciones en los modos de comunicar tienen una de sus manifestaciones más expresivas y estratégicas en los profundos cambios que atraviesan los relatos y las lecturas”. Es en los relatos del cine de Lucrecia Martel, cineasta argentina, ícono de esta época donde abocaremos el análisis. Martel es una de las cineastas de esta nueva etapa, que contando experiencias propias y ajenas 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. Pero, ¿cómo representar filmicamente la subjetividad?, ¿cómo la cineasta construye una mirada y la comunica desde el cine?

La mirada Martel

Cada manifestación artística implica una mirada, un modo de ver. En *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Michael Baxandall plantea que la obra de arte no solo debería ser analizada desde un punto interno y el artista, sino que era necesaria una mirada de las condiciones sociales que le

permitieron existir. Es decir, pasar del análisis del texto al contexto. En este libro, el autor desarrolla lo que denomina “el ojo de la época” donde sostiene que la función fisiológica del ojo es lo que tienen en común los hombres, pero la percepción visual ya depende de otra serie de factores. La mirada es un proceso cultural y en ello radica la importancia de observar y de estudiar las múltiples visiones que aparecen en el arte como medio de comunicación y en este caso el cine. De lo que estamos hablando es de cómo construimos lenguaje y conocimiento, a partir de qué perspectiva o paradigma estamos mirando el mundo.

El análisis de una obra implica mirar el punto interno de igual modo que si analizamos el contexto, ya que ese punto interno mucho nos va a decir sobre sus condiciones de producción, y a su vez la época nos va a ayudar a interpretar ese punto interno.

Las modificaciones en los modos de observar, de ver, de percibir y de contar el mundo quedan plasmadas en las distintas obras artísticas. Si nos remontamos a los propios escritos de Walter Benjamin, en su artículo “Pequeña historia de la fotografía” podemos observar su preocupación por la mirada en una foto de Frank Kafka a los seis años de edad. W. Benjamin reflexiona sobre la alteridad y la extrañeza de sí mismo que le produce la propia imagen retratada a igual modo que la foto del pequeño Kafka, donde los dos niños de la misma edad aparecen casi iguales con los pantaloncitos cortos, el fondo pintado de un estudio de fotografía y la mirada perdida hacia un costado del cuadro como mirando a su madre o alguien que a su vez los está mirando. Los ve la cámara y petrifica ese momento y, a su vez, la mirada entre el niño y su madre ejerce un contacto que está fuera del cuadro, pero en algún punto aparece. Para W. Benjamin como Kafka la mirada constituye ese modo de comunicarse con el otro con el que se mantienen los mismos códigos.

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

Martel rodea a los personajes de su quehacer diario. En *La ciénaga*, la siesta y el letargo inunda la película, y 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, y 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.

Es en este último film en el que centraremos el análisis para intentar dar respuesta al interrogante que motivó este trabajo: ¿cómo representa Martel fílmicamente la subjetividad?

La subjetividad es un término abierto, Félix Guattari (1) la define 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”. 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 y la imposibilidad de salir de esa ciénaga que utiliza como metáfora para pensar la sociedad salteña como parte de una globalidad.

En *Las heridas del Narciso, ensayos sobre el descentramiento del sujeto* (2), 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. Pero ese saber consciente e histórico de los hombres (ya lo planteaban Nietzsche, Marx y Freud) oculta simultáneamente otro sentido. El tema es comprender ese sentido y qué muestra el mundo social.

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.

La mirada de “la vero”

“Maté a alguien en la ruta” dice “la vero” y en esta percepción subjetiva del personaje y su modo de interpretar los hechos se sostiene la película. Ya el espectador sabe que lo que chocó “la vero” es un perro y que a partir de allí algo en ella cambió.

Martel hace cómplice al espectador que es el único que sabe lo que ocurrió en el accidente. La película empieza con planos cerrados de los rostros de los personajes hablando de cosas cotidianas como ir a la pileta, los *tuppers* que hay que devolver, y el color de pelo del personaje de Onetto. Continúa con el viaje de “la vero” en el auto con un plano muy cerrado y el ruido del choque sin salirse del asiento delantero del auto. Se observan los ojos parpadeantes y la mueca de la boca del personaje, ella sale del coche, llueve y la imagen muestra desde el parabrisas del vehículo el cuerpo de Onetto parado bajo la lluvia sin reaccionar y sin verse su rostro. Acto seguido aparece el título “La Mujer sin cabeza”.

“La vero” luego del accidente hace que desaparezcan los objetos que la rodean, de modo que no tiene conciencia de sí misma. No se reconoce como sujeto sobre la base de 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. 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 (3) 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”, 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 manos) Martel representa esa conversación consigo misma del personaje de Onetto con sus dudas y el caos interno. 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* (4), 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, quién es frente al espejo ni bien qué es lo que ha sucedido. Ella responde cuando le preguntan por el accidente que se chocó un perro en la ruta, pero luego expresa a su marido (personaje de César Bordón en el film) “maté a alguien en la ruta”. “No es nada, te asustaste es un perro, atropellaste a un perro” le dice el hombre. Ella no reacciona, ve al perro, recuerda el hecho pero lo percibe diferente.

Para comunicar esa subjetividad del personaje, Martel 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 macetas, 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. 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 pareciera estar en un plano diferente. Ella misma percibe su alrededor como detrás de ese marco que le da la bisagra a la imagen. Así Martel construye filmicamente la mirada subjetiva de ese personaje. Y al mismo tiempo como en todo film ella como directora deja la huella de su propia subjetividad, su modo de ver el mundo salteño que es aquel universo que la forma como persona en el sentido de George Mead (histórico y social). La cineasta también se extraña de su cotidianeidad y la observa desde afuera, comunica lo que ve a través de sus tres films vistos hasta el momento. Como dice Ana Amado (5) “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”.

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. Todas las apreciaciones aquí propuestas del cine de Lucrecia Martel son parte de un trabajo de investigación de Doctorado que empieza y que busca descubrir cómo el cine contemporáneo, y en especial el de la cineasta, representa las subjetividades como una visión política de lo social. El trabajo del cuerpo, el sonido y el fuera de campo en Martel permiten crear un universo de autor que nos lleva a reflexionar sobre el campo audiovisual y sus posibilidades como herramienta comunicativa. La imagen como lenguaje, como modo de pensar, de razón y sentimiento. El cine no es solo una obra artística para ser admirada, sino también una herramienta de construcción de imaginarios que genera diversas sensaciones. Es una figura de identidad universal y nacional. Como dice Robert Bresson, en sus *Notas sobre el cinematógrafo* (6), el cine es “una manera de hablar visible de los cuerpos, los objetos, las casas, las calles, los árboles y los campos”. En este sentido Lucrecia Martel construye su cine.

Notas

- (1) Guatarí Félix en *Caosmosis, Acerca de la producción de la subjetividad*, Ediciones Manantial. 1996.
- (2) Nelly Schnaith, *Las heridas del Narciso, ensayos sobre el descentramiento del sujeto*. Ediciones Catálogos. 1990.
- (3) Mead George H., *Espíritu, Persona y Sociedad*. Paidós. Buenos Aires. 1973.
- (4) Le Bretón David, *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión. Buenos Aires. 2002.
- (5) Ana Amado en *Pensar el cine 2. Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Gerardo Yoel Compilador. Bordes Manantial. Buenos Aires. 2004.
- (6) Bresson Robert, *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo. Iluminuras. 2005.

Bibliografía

- AMADO Ana, en *Pensar el cine 2. Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Gerardo Yoel Compilador. Bordes Manantial. Buenos Aires. 2004
- AUMONT, Jaques “El rostro en el cine”. “Cuerpo y cine” de Ricardo Parodi. En *Pensar el cine 2. Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Ed. Bordes Manantial Buenos Aires. 2004
- BETTETINI, G. *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Cátedra, Madrid, 1989.
- BRESSON, Robert, *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo. Iluminuras. 2005
- GUATARÍ Félix en *Caosmosis, Acerca de la producción de la subjetividad*, Ediciones Manantial. 1996.
- GOFFMAN Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores. Buenos Aires - Madrid. 2006
- LE BRETÓN David, *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión. Buenos Aires. 2002
- MEAD George H., *Espíritu, Persona y Sociedad*. Paidós. Buenos Aires. 1973
- SCHNAIT Nelly, *Las heridas del Narciso, ensayos sobre el descentramiento del sujeto*. Ediciones Catálogos. 1990.

Films

Título: *La mujer sin cabeza*
Director: Lucrecia Martel
Año de producción 2007/2008
Categoría: Ficción
Duración: 87 minutos
País: Argentina

Título: *La niña Santa*
Director: Lucrecia Martel
Año de producción: 2004
Categoría: Ficción
Duración: 107 minutos
País: Argentina

Título: *La ciénaga*
Director: Lucrecia Martel
Año producción: 2001
Categoría: Ficción
Duración: 103 minutos
País: Argentina

LÍA GÓMEZ

Licenciada en Comunicación Social, Becaria de Investigación del Centro de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC). Profesora de Análisis y Crítica de Medios en la FPyCS y en el ISEER. Integrante del Proyecto de investigación: Relectura Crítica de la obra de J. Martín-Barbero ante el espacio audiovisual argentino. Tiempos de comunicación digital. Mediaciones y Medios ante el desafío global 2000 - 2008; y del Proyecto de Extensión: La significación del universo cultural "violencia escolar" en los medios de comunicación masivos contemporáneos: violencia, medios, miedos y los jóvenes. Directora General del Festival de Artes Audiovisuales de La Plata. Doctoranda en Comunicación Cohorte 2008.