

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**Trabajo de Graduación de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual
con orientación en Realización de Cine, TV y Video**

Título:

Te podés quedar, por un tiempo

Tema:

La ambigüedad, la imprecisión y lo no dicho aplicado al cine de terror

Programa TAE

2021

Nombre y apellido de estudiante: Juan Lorges

DNI: 24652826

Legajo: 31651/0

Teléfono: 221-536-5900

E-mail: juanlorges@gmail.com

Tutor/a/e: Lic. Natalia Dagatti

RESUMEN:

¿Cómo sería una película de terror hecha por Lucrecia Martel?

Esa pregunta es el disparador del presente trabajo, en el que intentaré -a partir de mi guión *Te podés quedar, por un tiempo*- elaborar algunas reflexiones en pos de una propuesta realizativa que indague en la falta de certezas, la ambigüedad y la inexistencia de una postura introspectiva, más propias de otro tipo de cine.

Me parece un punto de vista válido para aplicar sobre el cine de terror, que a veces peca de explícito en este aspecto, afectando el clima de extrañeza y desasosiego que pretende generar.

PALABRAS CLAVE

cine de género - narración audiovisual - vínculos interpersonales en el cine - percepción - punto de vista

INTRODUCCIÓN

¿Cómo sería una película de terror hecha por Lucrecia Martel?

Usando esta pregunta como disparador, me propongo reflexionar sobre el uso posible de determinadas herramientas propias del cine de Martel, pero no solamente de ella; sino también de una serie de directoras ubicables en el espectro de lo que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino (NCA) y que desarrollaron sus carreras mayormente en lo que va del siglo XXI.

Casi todas ellas nos proponen películas indiscutiblemente realistas. Comparten, con matices, determinados usos narrativos que podríamos caer en la tentación de considerar de encuadre, o sonoros; pero si bien en general son el resultado de decisiones que se toman a esos niveles, simplificarlos así sería ignorar cómo el sonido y la imagen se concatenan en una producción de sentido no del todo divisible.

Los conceptos de *cotidiano enrarecido* y *realismo sinestésico* (Bettendorff & Pérez Rial, 2016) y de *estética de la opacidad* (François, 2011) me parecen un

marco adecuado para reflexionar sobre los cruces entre el cine de las directoras mencionadas y mi trabajo como guionista.

Mi guión de cortometraje *Te podés quedar, por un tiempo*, no es a priori un guión realista. Y digo a priori, porque en una lectura desprejuiciada, se puede ver que nada de lo que sucede es abiertamente sospechable de sobrenatural o fantástico; y si vencemos el doble prejuicio -el que nos dice que una película realista es las más de las veces un drama, y el otro que hace que nos cueste considerar a cierto terror como uno de los modos del realismo- lo podemos tomar como tal sin problemas.

La intención de esta reflexión, entonces, es tratar de elaborar una serie de maneras, modos, posibilidades de apropiarse de los usos narrativos de estas directoras, para aplicarlos a una potencial realización de mi guión, con la intención de fortalecer a través de esos mecanismos los efectos de percepción que pretendo lograr: la sensación de inquietud, lo difuso de los hechos, la falta de certezas, la ambigüedad del vínculo entre las dos mujeres.

LO COTIDIANO ENRARECIDO

El principal punto de contacto entre *Te podés quedar, por un tiempo*, y el cine de las directoras del NCA es el desarrollo de la historia en escenarios cotidianos, tanto desde lo espacial como desde los vínculos entre los personajes. Pero no es un cotidiano costumbrista, no; es un *cotidiano enrarecido*:

Esto lleva a leer en muchas de estas películas un desplazamiento del campo semántico del hogar como espacio privilegiado de lo cotidiano familiar, de lo conocido y de lo previsible, a un espacio que es heterogéneo y desconocido, y que admite nuevas figuraciones en su construcción (Bettendorff & Pérez Rial, 2016, p. 94).

Lo que llama la atención en el cine de Lucrecia Martel es su concepción original del decorado y su manera de construir, o mejor dicho de deconstruir y reconstruir de manera permanente el espacio. Por lo general, los lugares dentro de los que se enmarcan y desenvuelven los personajes resultan sumamente imprecisos y complejos (François, 2011, p. 2).

El enrarecimiento de lo cotidiano no suele surgir, en estas directoras, de acciones inexplicadas por parte de los personajes, o de cuestiones irresueltas en la historia. No sucede siempre a nivel estrictamente narrativo, podríamos decir, sino fundamentalmente a nivel perceptivo; y genera una atmósfera inquietante, que no necesariamente tiene que ver con las acciones o los hechos, que pueden ser de lo más cotidianos y naturales. Así lo ven las autoras en *La niña santa* (2004), de Lucrecia Martel:

La relación entre lo que se escucha y lo que se ve, en lugar de implicar una correspondencia naturalista, aparece enrarecida por el juego que se establece entre el campo y el fuera de campo. Se pone en duda en el film la relación directa entre el sonido y su "fuente", dejando abierta la expectativa narrativa (en última instancia, el sentido) y negando la seguridad de la realidad a la que el/la espectador/a se enfrenta en la pantalla cuestionando así la "naturalidad" tanto de la realidad como de su representación (Bettendorff & Pérez Rial, 2016, p. 96).

El movimiento continuo y rápido así como el encuadre fluctuante logran desestabilizar al espectador quien intenta en vano aferrarse a algún punto fijo. Pero lo más desconcertante para él procede de la inadecuación entre lo que ve y lo que oye. En la banda sonora se percibe un intercambio constante de réplicas pero éstas nunca corresponden al personaje que la cámara enfoca. Como el sonido siempre permanece en el fuera de campo, el espectador no consigue en ningún momento visualizar la fuente sonora y tiene que hacer un esfuerzo constante para saber quién habla y encontrar alguna coherencia en una secuencia aparentemente trivial y familiar (François, 2011, p. 9).

En el caso de mi guión, lo *enrarecido* se da más bien a partir de ciertas acciones inexplicadas -ya en la primera escena vemos un cepillo de dientes limpiando un martillo-, de la *presencia ausente* de una segunda persona en la casa, y más adelante, del flashback repetido, de los cambios de rol y la ambigüedad en el vínculo entre las dos mujeres. Quizás el tipo de enrarecimiento que las autoras detectan en las cineastas no sea del todo visible en el guión, pero es lógico: los modos que las cineastas utilizan y las autoras describen están mucho más vinculados con lo realizativo que con lo guionístico.

Sin embargo, el guión de *Te podés quedar, por un tiempo*, propone -a veces de forma más explícita, a veces menos- ciertas intenciones realizativas perfectamente compatibles con las maneras narrativas aquí descritas.

REALISMO SINESTÉSICO¹

Si la percepción del relato cinematográfico como tal *irrealiza* la cosa narrada (Gaudreault & Jost, 1995), la respuesta del realismo tradicional frente a esa percepción de *irrealidad* ha sido siempre tratar de disimularla. No es el caso de las directoras de las que estamos hablando: sus decisiones profundizan esa sensación de inquietud, de falta de referencias, de enrarecimiento; sin dejar por eso de ser un cine indiscutiblemente realista.

A esta manera de abordar el relato cinematográfico, Bettendorff y Pérez Rial lo denominan *realismo sinestésico*:

Estas operaciones figurales compartidas son las que nos permiten postular la existencia de una particular modulación del realismo, a la que hemos denominado sinestésica, no ligada solamente a los vínculos entre sistema de verosímil y coherencia del universo diegético, sino a la construcción de signos audiovisuales que ponen en primer plano el carácter indicial (por ejemplo en la relevancia/desborde de las corporalidades) e icónico (no en el sentido siempre habilitado por el dispositivo cinematográfico de la semejanza, sino por el choque con la cualidad). Nuestra hipótesis de un realismo sinestésico en el cine realizado por mujeres busca distanciarse de una concepción del signo cinematográfico como un enunciado que solo puede ser pensado en términos de su condición asertiva y que pide que se contemplan también sus potencialidades y afecciones (Bettendorff & Pérez Rial, 2016, pp. 99-100).

El cine sonoro es un relato doble, en el que en general todo está hecho para que esa dualidad no se perciba; y el sonido -generalmente la voz humana, los diálogos- minimice las ambigüedades de las imágenes (Gaudreault & Jost, 1995). No es para nada la elección de las directoras de referencia, como en el caso de *Por tu culpa* (2010), de Anahí Berneri:

¹ Para la biología, la sinestesia es *la sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra*. Para la literatura, es *una figura retórica que consiste en la atribución de una sensación a un sentido que no le corresponde*.

(...) planos cerrados y encuadres fragmentarios, y con una edición de sonido en la que se superpone el ruido ambiente con los diálogos, gritos y gemidos de la madre y los dos niños. Este solapamiento contribuye a configurar un entorno y un clima de agobio que lleva a que una escena familiar y trivial se enrarezca y perturbe al prolongarse en el tiempo (...) La dinámica entre el campo (visual) y el fuera de campo (sonoro) también aparece en este film como un aspecto que resalta en la puesta en escena (Bettendorff & Pérez Rial, 2016, p.97).

El uso de la sinestesia, en los términos en que lo proponen las autoras, no está explicitado en mi guión; más allá de algunos recursos bastante tradicionales como el de la primera escena, donde la cámara recorre la casa vacía mientras escuchamos la fricción del cepillo de dientes que todavía no identificamos.

Pero hay múltiples situaciones donde el recurso como tal es posible -y recomendable, creo- tanto a través de decisiones visuales como sonoras: en los flashbacks de los martillazos, en las escenas de la comida en la mesa, en las escenas de trabajo al aire libre, etc.

LA ESTÉTICA DE LA OPACIDAD

La autora francesa Cécile François considera que hay una serie de características² que llevan a definir al cine de Lucrecia Martel como una *estética de la opacidad*. Señala tres aspectos fundamentales: El uso del espacio, los personajes y el vínculo con el espectador (François, 2011).

En cuanto al uso del espacio, describe la preferencia de Martel por los encuadres cercanos a los personajes, con poca referencia de los escenarios y contextos; los desplazamientos de cámara rápidos, con un encuadre que parece en perpetuo movimiento. Esto genera, según la autora, un espacio laberíntico e intrincado, con trozos aislados y repetidos del decorado, que impide tomar conciencia de los lugares donde transcurren las acciones y que genera extrañeza e incomodidad.

² El texto de Cécile François fue publicado al momento del estreno en Francia de *La mujer sin cabeza*, y centra su análisis en *La ciénaga* y *La niña santa*.

En cuanto a los personajes, François sostiene que Martel nunca expone con claridad los roles sociales y familiares que ocupan, las características de los vínculos que los unen o los distancian, ni tan siquiera sus deseos o sus intenciones. La ambigüedad, la promiscuidad (término que la autora usa en repetidas ocasiones) sugerida o evidente, los diálogos que no dicen nada, son las herramientas que utiliza la cineasta. Es en este punto donde el concepto de opacidad se hace más fuerte: casi nada, con respecto a los personajes y sus relaciones, queda claro:

(...) desde el punto de vista narrativo, a veces resulta difícil comprender las relaciones que los personajes mantienen entre ellos, así como el papel que cada uno desempeña, no sólo dentro de la familia sino dentro del relato. Éste es el caso de Mirta en La niña santa. ¿Encargada o empleada del hotel, amiga o pariente de Helena? No se sabe exactamente (François, 2011, pp. 4-5).

Finalmente, en cuanto al vínculo con el espectador, lo central es el punto de vista que Martel propone. Y este varía en los distintos momentos de los films; la autora lo define como una tensión entre implicación y distanciamiento. Hay situaciones en que el espectador es obligado a asumir un punto de vista casi voyeurista, y otras en la que es necesario asumir el punto de vista de alguno de los personajes. En ambos mecanismos, lo que prima es la incomodidad: nunca el punto de vista es inocente, ni inocuo:

Este juego de focalizaciones es particularmente desconcertante para el espectador porque, aunque la cámara finge adoptar el punto de vista del personaje, en realidad se mantiene en una posición externa negándose a penetrar en su conciencia para motivar, explicar o justificar sus actos o reacciones. En realidad, nuestra desazón nace sobre todo de la tensión que mantiene la cineasta entre implicación y distanciamiento (François, 2011, p. 6).

La instancia enunciativa afirma aquí su superioridad respecto al saber del espectador. Éste no goza en ningún momento de una situación de omnisciencia. La realizadora le impide siempre tener una visión panóptica, negándole a cada momento la posibilidad de conseguir una respuesta a sus interrogantes; sea porque lo deja en una situación de ignorancia compartida con el personaje, como es el caso en las escenas en que Momi

espía a Isabel en La Ciénaga; o porque lo coloca en una posición de inferioridad cognitiva respecto al personaje, como en la escena del ascensor de La niña santa, en que el espectador comparte las sensaciones físicas de Amalia sin lograr saber lo que ella piensa en realidad. En los dos casos, Lucrecia Martel juega con su espectador procurando mantenerlo en un estado de duda permanente (François, 2011, p. 7).

La autora concluye que las películas de Lucrecia Martel se caracterizan por poner el sentido en suspenso; carecen de secuencias explicativas y los personajes se muestran desde fuera, sin introspección alguna. Lo perceptivo prima, en desmedro de lo cognitivo: *sentir es más importante que entender*.

Del análisis de François puedo tomar varias cosas, como apropiaciones posibles para mi guión. Primero, los usos del espacio que hace Martel en sus películas: la construcción de escenarios fragmentados -donde el tamaño y la distribución de la casa de campo que habitan las hermanas no sea del todo entendible-, el uso de planos cortos, de reflejos en espejos, de los marcos de las puertas interiores para ocultar parte de la acción -sobre todo en la primera mitad, en la que Laura transita sola por la casa-, pueden ser adecuados para potenciar los efectos de percepción que señalé al principio.

En cuanto al punto de vista, puede jugar un papel trascendental en el cambio de roles que se da entre las dos mujeres. Se me ocurre, por ejemplo, empezar con un punto de vista más omnisciente, para virar primero a otro más cercano a Laura; y luego volver al omnisciente, para acercarse después al punto de vista de Fernanda. Y terminar, quizás, de nuevo en un punto de vista omnisciente. Lo valioso de este juego -manejado de forma sólida, por supuesto- es la variabilidad, la inestabilidad que genera en la percepción el cambio permanente del punto de vista.

Pero en François aparecen también otras apropiaciones posibles, que tienen más que ver con la opacidad en el vínculo entre personajes. Por ejemplo, la escena de mi guión en la que Laura dice "*mamá tenía razón, sos boluda*", y Fernanda contesta "*mamá no decía eso*", es el único momento en que se explicita que Laura y Fernanda son hermanas. Si, en cambio, hago que Fernanda le conteste "*ella no decía eso*" le agrego una capa de opacidad al vínculo, y se

enrarece el clima: el modo en que conviven y se vinculan hace suponer que son hermanas, pero no queda claro nunca.

Y haciéndome eco de lo percibido por las autoras de ambos textos, creo que puedo apropiarme con eficacia del uso consciente que hacen del fuera de campo, no solo desde lo sonoro; pensemos que durante la primera mitad del guión, uno de mis personajes -y son dos, solamente- habita en el fuera de campo todo el tiempo.

¿Y EL TERROR DÓNDE ESTÁ?

Dadas las potenciales coincidencias entre mi guión y las películas de las directoras analizadas, surge una duda evidente: es indiscutible afirmar que sus películas no pertenecen al género de terror; entonces, ¿por qué *Te podés quedar, por un tiempo*, sí pertenecería?

La respuesta corta es: por decisión autoral.

La respuesta larga tiene varios elementos. Primero que nada, este guión -al igual que muchos otros- puede ser filmado como un corto de terror, pero también como una comedia o un drama, de acuerdo a las decisiones realizativas que se tomen; pero de la lectura del mismo, abundante en indicaciones de dirección, se desprende la intencionalidad de género.

Segundo, el guión tiene muchas coincidencias potenciales con las maneras de las directoras referenciadas, pero no es lo único que tiene; tiene, además, muchos elementos ligados a la tradición del género.

Tercero, esta potencial línea de ambigüedades, opacidades e incertezas, trabajada como detallamos anteriormente, funcionaría en mi corto como una de las líneas narrativas, entrecruzándose con otra -a la manera que propone Ricardo Piglia en su *Tesis sobre el cuento* (Piglia, 1986)- que brindará certezas, acciones concretas y unívocas, diálogos reveladores e intenciones de manipular al espectador hacia un sentido específico, más allá de la mera inquietud difusa.

CONCLUSIÓN

Te podés quedar, por un tiempo, pretende ser un corto de terror. Y desde esa convicción, no quiero prescindir de cierta intención efectista, más ligada a la tradición del género; aún a costa de clausurar algunos sentidos que, en la narrativa de las cineastas de las que vengo hablando, suelen ser más abiertos.

Sin embargo, hay ciertos territorios compartidos que merecen ser explorados. Lo *cotidiano enrarecido*, que funciona como marco en ambas propuestas, permite la transposición de algunos mecanismos que pueden enriquecer mi trabajo.

Fundamentalmente, la toma de decisiones que refuercen la opacidad -sobre todo en el vínculo entre mis dos personajes- y que limiten lo explícito a lo estrictamente necesario; y el uso de determinados recursos sinestésicos que desplacen parte del enrarecimiento de las *acciones* a la *percepción*.

En suma, creo que es posible -sin dejar de brindar las certezas que mis convicciones narrativas me demandan- que una parte importante de lo *inquietante* se nutra de lo *opaco*, de lo no dicho; y que una parte sustancial de lo *raro* no se apoye tanto en el *qué*, sino más bien en el *cómo*.

Lo que, por otro lado, será una consecuencia inevitable del paso del papel a la imagen y el sonido.

BIBLIOGRAFÍA

Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (2016). *Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres*. Recuperado de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1198>.

François, C. (2011). *El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad*. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/150944.pdf>.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, España. Paidós.

Piglia, R. (1986). *Formas breves*. Buenos Aires, Argentina. Anagrama.