

LA POÉTICA DE LOS SENTIDOS EN LOS FILMES DE LUCRECIA MARTEL

Hugo Ríos

El espacio cinematográfico ha sido definido tradicionalmente por lo visual. Es de entenderse que ésta sea la idea general aceptada pues el cine nació precisamente poco después de cuando se comenzaba a capturar el mundo en fotografías. El camino que siguió la teoría de cine fue uno de acercamiento a los planteamientos de lo visual, a los aparatos para desarrollar y fomentar las necesidades del espectador, anticipándolas y controlándolas. Cabe destacar la invaluable aportación de teóricos de la mirada como Laura Mulvey, Teresa De Lauretis, y Christian Metz, entre otros. Sin embargo, no es éste el único acercamiento válido. La hegemonía de lo visual no es total; existen modos de desplazar el control de la mirada, utilizándola para fomentar otros sentidos, otras maneras de percibir el cuerpo cinematográfico, estrategias para acercarse a la textura, sabor y olor de la imagen a través de lo visual pero eliminado su control y autoridad.

Vivian Sobchack y Laura Marks, entre otros, han escrito abundantemente sobre la importancia de los sentidos dentro de los parámetros cinematográficos. La teoría cinematográfica, en especial la generada durante los años setenta, ha enfatizado la mirada sobre cualquier otro sentido. Al respecto, Sobchack señala, “We do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium” (63). El dominio de lo visual es cuestionado con una invitación a reintegrar los sentidos. El propósito de este regreso a los sentidos no consiste en menospreciar lo visual sino en devolverle a un contexto adecuado junto a los demás sentidos. Una relación que de acuerdo a Marks, “acknowledges its [visuality’s] location on the body,” mientras que del mismo modo, “it seems to escape the attribution of mastery” (132). Con esto se plantea un modo de visión que deja de ser un instrumento de reconocimiento y clasificación y se acerca

a la totalidad del cuerpo para realzar la experiencia sensual. En el cine esto se traduce a una inversión de códigos; la visión ya no se somete a los demás sentidos sino que sirve para promoverlos. No como una ilusión sino como una “extension of the viewer’s embodied existence” (Marks 149).

El problema con la conceptualización de la visión en el cine es su apego a los instrumentos de control. Por eso, Marks contrasta los aparatos de representación simbólica con los de la representación mimética. Lo simbólico tiende a la generalización, simplificación y a facilitar el consumismo, mientras que lo mimético sugiere un contacto más cercano y continuo con el mundo real. Cuando experimentamos el cine si bien es cierto que lo hacemos a través de los ojos no son éstos los que controlan la experiencia total. En algunos géneros como el horror, el melodrama, el suspenso y la pornografía, la complicidad de los sentidos es necesaria para el éxito del filme. En estos géneros, considerados menores, el espectador “vive con su cuerpo” reproduciendo las emociones experimentadas por los personajes en la pantalla con sus propios sentidos. Al hacer esto, las fronteras entre los espacios de representación y espectador se confunden, se mezclan. Sobchack señala que el cuerpo “enacts this reversibility in perception and subverts the very notion of *onscreen* and *offscreen* as mutually exclusive sites or subject positions” (67). Ésta es una crítica directa y devastadora a los sistemas de la mirada monolíticos de los años setenta pues abre la opción a un cine donde se puede escoger una posición a gusto, rechazando la existencia del espectador ideal.

Para poder adaptar al espectador a los nuevos conceptos sugeridos por esta sensualidad cinematográfica es necesaria una nueva forma de conceptualizar la mirada. Marks le llama “haptic visuality” al modo que intenta reemplazar la mirada institucionalizada (optical visuality). Ésta última asume que tiene todos los ingredientes para poder determinar la naturaleza del objeto: distancia, profundidad y poder de representación. El “haptic” consiste en una mirada de cercanía que se mantiene sobre la superficie del objeto con el cual entabla una relación de respeto a la individualidad. Las imágenes que permiten este tipo de relación requieren mayor colaboración del espectador, un tipo de involucramiento total, inmersión en los sentidos inmediatos y culturales, además de una complicidad activa para poder funcionar. Marks señala que estas imágenes son “so thin and uncliché that the viewer must bring his or her resources of memory and imagination to complete them” (163). Sobchack menciona como ejemplo la manera en que Jane Campion desarrolla su filme *The Piano* (1993). Campion logra transferir al espectador los sentidos

que sus personajes están experimentando en la pantalla, que si bien lo que se recibe no es exactamente lo mismo, sí se tiene una “partially fulfilled sensory experience” (76). Por medio de un plano detalle, Campion defamiliariza parte de la anatomía de la protagonista, los dedos. Pero según se va enfocando Sobchack indica que sus dedos ya sabían lo que sus ojos miraban; un reconocimiento táctil que antecedió el visual. Sobchack insiste en que no se trata de metáforas sino de una experiencia lograda a través de los sentidos del espectador pero motivada por los sentidos del filme. ¿Cuáles son las posibilidades de lograr este modo de interacción y qué tipo de filmes lo permiten o promueven? Algunas de esas contestaciones se encuentran en la obra de Lucrecia Martel.

La breve filmografía de Lucrecia Martel presenta excelentes ejemplos de los métodos que se pueden utilizar con el propósito de realzar la importancia de los sentidos en combinación con los elementos visuales del cine. Su obra total consta de cuatro cortometrajes “El 56,” “Piso 24,” “Besos rojos” y “Rey Muerto”. Este último fue incluido en la versión DVD de *La Ciénaga*, y además, ganó un importante premio en el Festival de Cine de la Habana. A pesar de que algunas de sus preocupaciones están presentes en el corto, éste no presenta las mismas características que unifican su trabajo posterior. Ya con *La Ciénaga* (2001) comienza a tomar forma el perfil autorial de Martel. El filme retrata a dos familias, una en el campo, otra en la ciudad, sumidas en el ambiente aplastante y claustrofóbico de la clase media con una relación colonial hacia sus vecinos nativos de la región. Por otro lado, *La Niña Santa* (2004) ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes. En este filme se puede notar una continuación de los temas de *La Ciénaga* pero refinados y con aún mayor maestría cinematográfica. Es una historia que abarca muchos temas desde el despertar sexual de una niña, la mística de las vocaciones religiosas, el discurso médico y el abuso sexual. Pero sobre todo, destaca la manera en que Martel se acerca a los espacios y los puebla con una textura y un campo sensorial saturado. Este acercamiento para nada indica que no existan acercamientos a la teoría de la mirada dentro de estos filmes. Se puede notar además del enfoque sensorial un intento de recuperar o de apropiarse la mirada para establecer una subjetividad femenina e inscribirla tal y como indica Ana Forticini, como una llena de acción y deseo. Pero mi enfoque es otro. Es el propósito de este proyecto investigar las estrategias utilizadas por Martel para cuestionar el imperio de la mirada, retándolo desde el punto de vista del cine “haptic”. ¿Qué estrategias utiliza Martel para privilegiar los sentidos utilizando la mirada, para regresarla al contexto del campo sensorial total? Pretendo privilegiar mayormente en

cuatro estrategias: la de-centralización de la visión, el campo expansivo de la audición, el olfato combinatorio y el tacto de la imagen.

De-centralización

Para que las teorías del “haptic” puedan funcionar, como se mencionó anteriormente, es necesario desarticular el andamiaje cinematográfico que, heredado de la estructura del Hollywood clásico, mantiene la centralidad de la “optical visuality” Para lograr esto, Martel acude al sabotaje sistemático de las tomas por medio de la de-centralización de lo visual. Martel ataca el estilo clásico de centralización, el mundo ordenado llevado a su cúspide por el cine de Hollywood y con esto crea nuevos contextos y expectativas. En *La Ciénaga* esto se demuestra con la concentración de figuras en espacios cerrados y fuera de foco para lograr, primero, la desorientación temporal del espectador y luego, la familiarización con las texturas de los objetos. Un fuerte ejemplo de esto ocurre a diez minutos de comenzado el filme. La escena abre con una toma de lo que más adelante reconoceremos como la casa de Tali (Mercedes Morán). En el espacio limitado de la escena se puede notar en la parte izquierda inferior de la toma, en primer plano y fuera de foco, una parte del brazo de Tali que habla por teléfono. A medio plano y fragmentada, se encuentra la hija de Tali, Agustina. Mientras, en el fondo podemos ver la puerta que da a la calle, fuertemente iluminada y también fuera de foco. El hijo de Tali entra por la puerta del fondo y cruza los tres planos hasta salir de la toma por el extremo derecho de la misma. La escena apenas dura 14 segundos y sin embargo demuestra el hacinamiento en que viven las dos familias, la comunicación interrumpida y la falta de privacidad; todo esto sin privilegiar ninguna imagen en particular y sí la interacción de los cuerpos al cruzar e interrumpir las imágenes.

En el campo donde vive la familia de Mecha (Graciela Borges), se puede notar una configuración similar de cuerpos desplazados sin centralización y una falta de comunicación aún mayor. Los únicos personajes que ganan cierta independencia del conglomerado son las sirvientas, que por ser excluidas por el racismo se mantienen al margen, aunque en el caso de Isabel, no totalmente libre del hostigamiento laboral y de la mirada sexualizada de Momi (Forcinito 7). Resulta curioso que Joaquín, uno de los hijos de Mecha, critica a los “indios” por ser “unos quiscudos, viven todos juntos allí en la casa; el padre, la madre, la abuela los perros, los gatos”. No es la única ocasión en que Joaquín emite un comentario racista, eco de las palabras de la madre, y al mismo tiempo resulta como un espejo de la

situación que vive la familia de Mecha en su casa de campo.

Para terminar la de-centralización de la imagen en *La Ciénaga* con un toque de de-familiarización al estilo de Antonioni, Martel presenta en una secuencia de tres tomas los interiores de la casa de Tali después del accidente del niño; espacios vacíos deshabitados, extraños por carecer del elemento humano que durante todo el filme los inundaba. La secuencia termina con una cuarta toma donde al fondo se muestra el cuerpo del niño muerto, Luciano, junto a la escalera.

En *La Niña Santa* se encuentran muestras aún más radicales de de-centralización. El escenario es más recargado que en *La Ciénaga* pues se trata de un hotel donde convive una familia con los huéspedes y al mismo tiempo recibe la visita de una convención de médicos. Pero no es solo el hacinamiento lo que ayuda a crear este efecto donde la imagen colapsa sobre su peso recargado. También se crea un ambiente claustrofóbico con tomas apretadas, saturadas de objetos y un uso excesivo y pesado (como términos positivos) del primer plano. Identifico dos instancias principales de la de-centralización de lo visual ya sea por la fragmentación o por la invasión de otro sentido.

El primero de los casos se da en una de las escenas de la pileta donde Amalia observa detenidamente el cuerpo del doctor Jano. La secuencia comienza con un primer plano de un material no identificado al principio, una especie de plástico marcado por pequeñas líneas que asemejan un acercamiento exagerado a la piel humana. De repente aparece una mano. Las puntas de los dedos visiblemente marcadas sobre el material. La cámara corta a un primer plano del rostro de Amalia detrás de la cortina. Por un pequeño agujero del plástico Amalia observa. Con una moneda comienza a frotar el poste donde se sujeta el plástico produciendo un tintineo metálico. Este sonido se añade al ya aumentado rumor del agua de la piscina. La cámara corta a un plano detalle de la cabeza del doctor Jano (el mentón y parte de la oreja queda fuera del marco de la toma). Somos testigos de cómo el sonido desmantela la relajación de Jano que busca el origen del sonido. Amalia, al saberse observada, retrocede detrás de la cortina y eventualmente se marcha, una vez más cruzando el plástico dejando a su paso la impresión de una silueta religiosa, una aparición de la virgen. Ambas figuras, Jano y Amalia, aparecen fuera de los bordes de la toma, señalando a un espacio exterior y a la mediación, en el caso de Amalia, de una sustancia, el plástico, que le añade una capa adicional de textura a su figura. Sobchack, en un estudio sobre Kieslowski, menciona el uso del primer plano para "foreground objects as cut out of and cut off from a

larger visual field that their hermetic and portentous presence also insists on the what is outside sight and makes us aware of a Gaze of the other enveloping sight on all sides” (102). Esta fragmentación permite explorar la superficie de los objetos sin pretender controlarlos al estar consciente de que siempre existe parte del objeto fuera del marco privilegiado por la toma.

El segundo caso ocurre en el cuarto de Helena una vez que Freddy regresa de hablar con el doctor Jano. La secuencia comienza con una toma desde la espalda de Helena en la que vemos su cabello y un poco más adelante, parte de la pierna derecha. Freddy entra a la habitación pero solo vemos su torso, su cabeza está ausente de la toma. Hay un corte a una toma de la cama; Freddy, que sigue decapitado, sentado sobre ésta, pero no centralizado. La otra mitad de la pantalla la ocupan las sábanas de la cama que por su arreglo y la de-centralización de Freddy tienen más presencia que el cuerpo humano. Helena llega hasta la cama y ocupa la mitad derecha del plano sobre las sábanas. Pero su ropa es como una continuación de la textura de las sábanas no por ser del mismo material, sino por ocupar con sus pliegos un espacio mimético correspondiente a éstas. Helena mueve las piernas, las toca, las frota mientras la figura de Freddy se mantiene casi totalmente fuera de foco. La escena que en contexto de la trama probablemente no tiene ningún significado erótico entre los hermanos, en el contexto “haptic” se desborda de sensualidad, revelando otros significados, abriendo espacios para nuevas lecturas. Los hermanos divorciados (a pesar de que Freddy aún utiliza el anillo que toma gran importancia en los acercamientos cuando habla por teléfono) participan de una visión cargada de connotación sexual. A pesar de que el aspecto diegético no contribuye a esta lectura, la sensualidad de las texturas realizadas por los códigos “haptic” sí sugieren este plano sexual. Esto es a lo que Marks alude cuando comenta la erótica de la imagen “haptic”:

They construct an intersubjective relationship between beholder and image. The viewer is called upon to fill in the gaps in the image, to engage with the traces the image leaves. By interacting up close with an image, close enough that the figure and ground commingle; the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image—not to know it but to give herself up to her desire for it (183).

Estas imágenes recargadas de textura sexual se divorcian de la trama y se mueven por sí mismas sobre el lienzo de la secuencia para saturar al espectador, provocando una fuerte identificación no con los personajes, sino con la piel del deseo que flota independiente de éstos.

Audición

Otra de las estrategias utilizadas para socavar la primacía de lo visual instalando otro sentido es el uso sensibilizado de la banda sonora del filme. El sonido se desasocia de la imagen y recorre la toma creando sus propios caminos, interrumpiendo la narrativa con ideas que no obedecen directamente a la trama. Dominique Russell plantea, en su acercamiento al cine polifónico de Martel, la centralidad de “paradoxes of sound, with its confusión of materiality and immateriality, its sensuous elusiveness as well as difficulty of interpretation” (3). Un ejemplo magistral de esta técnica es la escena de los créditos iniciales en *La Ciénaga*. El filme comienza con una toma del cielo nublado que luego corta a un primer plano de unos pimientos rojos acompañados por el fuerte sonido de truenos. Después de un segmento de los créditos tenemos una toma en *close-up* de unas botellas de licor y unas copas en una de las cuales una mano de mujer coloca cubos de hielo. El sonido está privilegiado en esta escena, quizás hasta un poco más de lo necesario. El repicar de los cubos de hielo en la copa sirve a modo de señal o invitación pues comienzan a aparecer en tomas consecutivas otras personas que reaccionan al llamado. Estas personas comienzan a moverse lentamente, en tomas en las que han quedado fragmentados sus cuerpos, y van arrastrando las sillas de metal produciendo una cacofonía que asemeja el sonido de las construcciones en las grandes ciudades. Marks, trabajando una idea de Paul Rodaway, señala que “some urban warning sounds seem to have turned into aural decorations” (244). Rodaway compara estos signos gastados con el “rich environment of ambient sound typical of rural life” (Marks 244). Martel precisamente logra instalar una crítica de los “non-places” que menciona Marks, al invertir los sonidos esperados de una casa de campo. Lo logra asociando el desplazamiento de cuerpos gastados y las sillas metálicas a una cinta transportadora industrial o al paisaje sonoro de una ciudad. Esta secuencia es un ejemplo de lo que Marks nombra (aunque no desarrolla extensamente) “Haptic hearing: usually a brief moment when all sounds present themselves undifferentiated before we make the choice of which sounds are most important to attend to” (183). En un momento el sonido de los cubos de hielo en la copa, las sillas de metal y los truenos se combinan sin privilegiar ninguno dejando la opción al espectador. Pero también la suma de todos adquiere un efecto de alienación que anticipa la caracterización de los personajes principales.

Existen otros sonidos que de igual manera son introducidos para desorientar al espectador o para alimentar la trama. Un ejemplo del primer caso es una escena donde Tali sale al patio interior de

la casa cargando una olla caliente. Se escucha un zumbido que no parece estar atribuido a ningún objeto dentro de la toma. Un poco más adelante se escucha la voz distorsionada de las niñas cantando "Doctor Jano, cirujano, hoy tenemos que operar". En ese momento la cámara corta hacia la fuente del zumbido y de la distorsión: las niñas cantan frente a un ventilador. La imagen y el sonido flotan sin ningún significado importante adjunto a éstas (salvo quizás imitar un comportamiento infantil casual), pero sí conecta con la de-familiarización que forma parte del proyecto total de Martel.

El otro caso es el sonido que sí va junto a la trama pero que permanece independiente e incorpóreo. Este es el caso del perro del vecino. Este sonido que proviene del otro lado del muro se alimenta de imágenes esparcidas por toda la película sin tener mayor conexión que tal vez la mente del pequeño Luciano. A través del filme en la casa de Tali se escucha el perro del vecino. Luciano, el hijo menor, está fascinado con el animal que nunca ha visto. Se encuentran otros perros y se narra una historia del perro/rata africana. Todos estos aspectos desconectados le dan un cuerpo narrativo a la imagen descarnada del perro del vecino el cual provee un final no cerrado al filme.

En *La Niña Santa* el sonido resulta vital no solo en sí mismo como parte de la totalidad del filme, sino para mantener a raya la imagen. Los sonidos actúan como puentes aurales que rebasan los límites de la imagen y la manipulación del audio es aún mayor que en *La Ciénaga*. En momentos determinados las conversaciones ocurren en varios planos (la pesadilla de los encargados de los subtítulos). El espectador, en algunos casos, está a cargo de escoger qué fragmento de conversación va a seguir, arriesgándose a perder parte del diálogo. Esto ocurre mucho en el filme cuando hablan las figuras de autoridad y tradición que en este caso son encarnadas (no exclusivamente) por Inés y la madre de Josefina. En el caso de Inés en más de una ocasión su clase de catecismo es sumergida en el trasfondo para privilegiar la charla entre Jose y Amalia. Mientras, en la casa de Jose, ocurren tres conversaciones al mismo tiempo que opacan las quejas de la madre, aunque en esta ocasión la banda sonora no guía al espectador. Las tres conversaciones no se relacionan entre sí; están superpuestas. Nadie parece escuchar a nadie lo que acentúa el tema de alienación y desintegración de la familia.

Un caso más drástico de manipulación ocurre en la primera escena de la piscina donde los campos aurales de tres personajes coinciden en una intersección de caracterizaciones. Primero, Amalia comienza a rezar mientras observa al doctor Jano que acaba de salir del agua. Mientras el punto de vista de la cámara prefiere a Amalia,

el rezo se escucha más fuerte. Pero la mirada de Amalia cae sobre Jano y se va perdiendo el sonido del rezo que se vuelve un susurro. Entonces el punto de vista cambia de Amalia a Jano que observa a Helena, a punto de entrar al agua. El rezo ha desaparecido pues Jano no puede estar escuchándolo. Su atención se enfoca en el fuerte sonido de la toalla de Helena y del agua. Jano observa intensamente a Helena y el punto de contacto aural cambia una vez más. Esta vez estamos dentro del campo sonoro de Helena; es un zumbido acompañado de un incremento en el sonido del agua. Todos estos cambios están enmarcados por fluctuaciones en la percepción del agua y fragmentos de conversación inidentificables. El propósito de este catálogo de percepciones obedece a un intento de de-centralizar la subjetividad. En la secuencia no se privilegia el punto de contacto aural de ninguno de los personajes. El espectador adquiere diferentes perspectivas que van unidas a puntos de vistas variados aunque en ocasiones se confunde la fuente de su origen. Pero también, contrario a las teorías del Hollywood clásico, se pierde sonido. Hay fragmentos del diálogo que no escuchamos, que no nos están permitidos. Si la voz es el trazo de la unidad y separación con los cuerpos, como indica Mary Anne Doane (44), entonces la interrupción, la carencia de diálogo y el silencio señala una ruptura con la unidad de la imagen.

La extensión y enfoque del campo sonoro de los filmes de Martel invitan no a desestimar la imagen, sino a devolverla a una totalidad; a trabajarla en conjunto, a destronar su monopolio instaurando una pluralidad de sentidos. En algunas ocasiones como la escena de la piscina y ciertamente en la conclusión de los filmes, Martel parece privilegiar el sonido a la imagen. Este es el caso de los créditos que están cargados por la banda sonora que continúa reproduciendo sonidos del filme. En *La Niña Santa* las risas de Amalia y Josefina, el sonido de la pileta termal y ruidos asociados al agua; en *La Ciénaga*, disparos y otros sonidos de ambientación que reproducen el espacio del campo. Al extender el sonido fuera de la narrativa, Martel nos sugiere una apertura del filme, indicándonos que es mucho más que una historia con principio y fin (de hecho carece de un sentido de cierre tradicional). Se puede tomar como una renuncia a la narrativa y como una invitación a aceptar su obra como un fragmento de una totalidad inaccesible.

Olfato

El menos privilegiado de los sentidos en el filme *La Niña Santa* es el gusto. Pero le sigue el olfato, que, si bien ocupa un lugar interesante, se ve reducido en comparación con el tacto y la audición. Sin embargo, el filme sí contiene una estrategia relevante para realzar o señalar la interacción de lo visual con el olfato. La escena ocurre después de la epifanía del ascensor discutida más adelante. Amalia entra en la habitación del doctor Jano, toma un envase que aparenta ser crema de afeitar y se la aplica al cuello de su camisa. Amalia aspira el aroma en el exacto momento en que una de las sirvientas esparce aerosol por la habitación. La conexión entre la acción de inhalar y la de propagar aromas, forman una combinación de elementos visuales y auditivos que resultan en un tercer sentido: el olfato. Es interesante que el equivalente del aroma de Jano no provenga de Jano sino de un olor artificial, del mismo modo que un hotel utiliza olores artificiales para darle frescura a sus habitaciones. Marks se refiere al problema de la fabricación de experiencia por medio de olores artificiales como “the work of olfaction in the age of chemical reproduction” (245). Este es un problema que no afecta a la representación mimética en el cine. No se produce por medio del olfato “haptic” un olor artificial, sino que se apela a lo que se conoce en la filosofía de Deleuze como un “optical image”. De acuerdo con Marks, esta imagen es “one that requires the viewer to complete the image by searching his or her own circuits of sense memory” (212). El modo más sencillo es por identificación. Si la imagen en la pantalla contiene elementos de olfato seguramente sentiremos que se activa nuestra memoria sensorial y si el objeto representado es reconocido por nuestra experiencia cultural sentiremos el olor emanar de la pantalla.

Tacto

La última de las tácticas utilizadas por Martel es la “hipertextura” de la imagen. En sus filmes, el tejido de las imágenes se intensifica para acercar al espectador no a la trama pues ésta en ocasiones es solo una excusa, sino a la superficie de los objetos. Es precisamente el roce de la mirada sobre los objetos, no para clasificarlos o imponer un orden sino para generar fricción con su aura, lo que provee el “haptic visuality”. Una de las características principales de este tipo de visión es la sensación de estar observando por primera vez y también ir “gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is” (Marks 178). La idea de esta imagen es liberarla del significado preconcebido, destruir los

amarres que tiene con la percepción automatizada y de ese modo ir redescubriendo el mundo de los sentidos.

Un ejemplo de esta estrategia en *La Ciénaga* es la escena donde todos los hijos de Tali y Meche están juntos en la pileta. La cámara se acerca a los cuerpos (que están de-centralizados) y los explora de cerca. No hay *close-ups* extremos pero la fragmentación de los cuerpos (en todas las tomas hay un cuerpo incompleto, pero privilegiado y se presenta junto a torsos, brazos, cabezas y manos de otros personajes) y la cercanía, junto al fondo de agua que enmarca la secuencia, le da un sentido de proximidad, de intimidad que se trasmite al espectador. Esta manera de “enfocar” no le da prioridad al lugar (la pileta) sino a los objetos en el lugar (los niños, un flotador, un perro). El espectador no siente que está en el lugar, siente que puede palpar el ennui de los personajes sobre la piel húmeda de éstos.

También la escena del baile del pueblo presenta aspectos del “haptic visuality”. La transición a ésta es abrupta: dejamos la casa de Tali y los ladridos del perro del vecino y de repente nos encontramos en medio de un baile con figuras fuera de foco, movimientos bruscos y música fuerte. Es un asalto total a los sentidos. Reconocemos a algunas figuras: el chico llamado Perro, José el hijo de Mecha e Isabel. La fiesta de carnaval (posiblemente La Chaya) aparenta requerir el uso de pintura corporal y lanzar harina sobre las personas. La combinación de cámara de mano y los cuerpos en movimiento sudados y pintados crea un acercamiento extremo a la escena. La harina le añade una capa a la imagen que parece un velo delgado y suave, similar a la porosidad que Marks comenta en los videos experimentales (porosidad que también adquiere por la inserción de clips televisivos sobre la aparición de la virgen).

Todas estas estrategias que en *La Ciénaga* van tomando forma, en *La Niña Santa* se desarrollan al máximo. La proximidad de los cuerpos es mucho más intensa en este filme; el uso de los *close-up* mucho más definido y abarcador. Por ejemplo, a los veinte minutos de comenzado el filme la cámara sigue al doctor Jano y al doctor Vesalio a un ascensor. La puerta metálica se abre y se puede ver dentro a una sirvienta con un carro lleno de sábanas. La puerta se cierra y la cámara corta a un *close-up* de la parte posterior del cuello del doctor Jano. De momento no sabemos que es una toma de punto de vista. Cortamos a una toma de otro de los pasajeros del ascensor y de ahí al doctor Jano, esta vez de frente y fragmentado. En la toma se puede ver también un pedazo del rostro del doctor Vesalio. Al fondo de la toma, primero en un espejo y luego fuera de foco, descubrimos a Amalia. Martel nos revela poco a poco y sin prisa de dónde provenía la toma de punto de vista que enfocaba al

doctor Jano. Regresamos al cuello del doctor, ahora con la certeza de que se trata de Amalia mirando. Con el suspenso de la mirada física e intensa de Amalia el espectador está listo para la próxima toma: un *close-up* de la mano de Amalia acercándose lentamente a la del doctor Jano. Pero el ascensor se detiene y los ocupantes salen, interrumpiendo la epifanía del tacto. El espectador que ha seguido la intensidad de ese toque frustrado de Amalia podrá seguir las próximas escenas pues comprende la situación porque ha sentido la misma estática concentrada en la punta de los dedos de la niña. Martel corta a un *close-up* del brazo derecho extendido de Amalia que roza levemente los muros y luego sigue el movimiento del brazo izquierdo que se yergue y roza las cabezas de un grupo de niños que pasa corriendo por el pasillo. Todo esto ocurre fuera de foco, las figuras apenas definidas. Es claro que se está privilegiando un sentido que no es la visión. Es el desgaste de la intensidad que Amalia ha acumulado durante el viaje en el ascensor lo que queda pegado reflejado en la escena. El espectador siente con Amalia, palpa los muros y las cabezas infantiles; participa del tacto de la secuencia.

Aparte de las grandes escenas como la anterior, cuidadosamente estructuradas para traer a primer plano una epifanía sensorial, Martel coloca pequeñas escenas que también tienen como propósito sugerir una hipertextura de la imagen y que son independientes de la trama. Una de estas escenas ocurre a la hora y dieciocho minutos del filme. La secuencia comienza con un *close-up* de los brazos y manos de Jose. Se puede observar parte del suéter de ella, mientras examina sus manos. Luego la cámara corta a una toma de Amalia acostada con la cabeza reposando sobre una toalla y los ojos cerrados. En el borde izquierdo de la toma aparece el cuerpo fragmentado de Jose. En el fondo de la habitación se ve un grupo de mujeres vestidas de blanco y una sentada frente a una máquina de coser, todo fuera de foco. Entre las chicas y las mujeres y dentro del foco privilegiado por la cámara se observa un pequeño muro de toallas que tiene la misma textura que la ropa que Amalia lleva puesta. La secuencia de las manos de Jose a la costurera de fondo y de regreso a las toallas crean un manto visual que dirige la atención inconsciente hacia la suavidad del tacto.

Por último, Martel inserta en *La Niña Santa* una especie de comentario sobre la condición del cine y los sentidos que aparece en diversos momentos esparcidos a través del filme. Este comentario presenta situaciones de tacto que no se concretan completamente pero que sí tienen resultados parecidos. Es así como el cine "haptic" funciona. El tacto real no existe sino más bien es el estímulo del tac-

to a través de la memoria cultural y de los sentidos del espectador. Identificaré tres.

El primero y más obvio de estos es el instrumento theremín. El Oxford English Dictionary lo define como “an electronic musical instrument in which the tone is generated by two high-frequency oscillators and the pitch controlled by the movement of the performer’s hand towards and away from the circuit”. (El diccionario de la Real Academia Española no contiene el término). La importancia del instrumento que aparece persistentemente a través del filme consiste en realzar al “tacto que no toca”. El instrumento se maneja flotando una mano que interrumpe las ondas y hace variar sus vibraciones. Hay dos pequeños ejemplos más sobre el “tacto que no toca”.

En otra escena, Helena duerme en su cuarto y su hija Amalia se acerca a ella y le pone la mano sobre la espalda sin tocarla. La cámara insiste en el espacio entre la mano de Amalia y el cuerpo de Helena. La mujer despierta bruscamente; reacciona como un theremín al toque frustrado de la mano de Amalia.

La última de las escenas ocurre en el cuarto del doctor Jano cuando éste coloca su mano sobre el radiador para sentir el calor que emana. Una vez más se siente sin tocar. Como una especie de mística de los sentidos los objetos irradian su aura. Al ser expuestos a todos estos pequeños instantes de tacto, los espectadores se ven motivados a recurrir a sus experiencias táctiles para reproducir lo experimentado visualmente en la escena. Esta conflagración de sentidos es el origen del “haptic visuality”. Ante este estímulo, dice Sobchack “I will reflexively turn toward my own carnal, sensual and sensible being to touch myself touching, smell myself smelling, taste myself tasting, and, in sum, sense my own sensuality” (77).

El cine se ha abierto. Aunque sigue el dominio de la mirada en el cine “mainstream” muchos tipos de cine ya desde algún tiempo vienen usando los demás sentidos para cumplir con la promesa del cine total que se desvió con los experimentos del odorama y la teoría de la mirada de los años 70. En el caso de Martel, por medio de las estrategias que aparecen en *La Ciénaga* y en *La Niña Santa* se logra desestabilizar la hegemonía de lo visual. Con la de-centralización, se fragmenta la imagen y se interrumpe el tránsito de identificación entre sujeto y objeto. Por otro lado, el paisaje sonoro del filme no está esclavizado a la imagen sino que contribuye con ésta y en ocasiones la subvierte. Por último, la imagen deja de intentar ser solo pura representación y gana cierta independencia de la trama, la que expresa a través de una corporalidad intensa que realza su textura. La comunión de estas características forman lo que Marks se refiere

como “the cinematic encounter [that] takes place not only between my body and the film’s body but my sensorium and the film’s sensorium” (153). Esto crea un encuentro de sentidos donde todas las barreras son negociadas y se alimentan unos de otros para fomentar una experiencia total.

Hugo Ríos
Rutgers University
Estados Unidos de América

Obras consultadas

- Doanne, Mary Anne. “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space.” *Yale French Studies*. No. 60 (1980): 35-50.
- Forcinito, Ana. “Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel.” *Chasqui*, vol. 35 no. 2, (Nov 2006): 109-122.
- Gómez, Leila. “El cine de Lucrecia Martel: La Medusa en lo Recóndito.” *Ciberletras* 13 July 2005).
- La Ciénaga*. Dir. Lucrecia Martel. Per. Gabriela Borges, Mercedes Morán. DVD. Home Vision Entertainment, 2001.
- La Niña Santa*. Dir. Lucrecia Martel. Per. Mercedes Morán. DVD, HBO, 2004.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*. Durham: London, 2000.
- Russell, Dominique. “Lucrecia Martel: A Decidedly Polyphonic Cinema.” *Jump Cut* 50 (2008) <<http://www.ejumpcut.org/currentissue/LMartelAudio/index.html>>.
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Public Image Culture*. Berkeley: University of California, 2004.