

Discursos opacos, realidades sesgadas

Lidia Sala Planells

Professor: Iván Pintor

Curs: 2016 - 2017

Assignatura: Cruïlles contemporànies entre cinema, televisió i còmic.
1er Trimestre.

Facultat de comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Abstract:

En la actualidad, el lenguaje tradicional basado en la búsqueda de la verdad a través de la transparencia discursiva, ha perdido legitimidad para determinados cineastas. En este marco de rebelión, surgen nuevas formas de narración basadas en la construcción de un lenguaje deliberadamente opaco, de comprensión hermética, más interesado en confundir que en clarificar. Una nueva propuesta de diálogo que obliga al espectador a involucrarse en el relato y a participar activamente en la revelación del sentido.

Palabras Clave:

Hermetismo, opacidad, estímulo, Lucrecia Martel, cuerpo, cine contemporáneo, cine de autor, perversión, lenguaje, sentido.

Introducción

El presente trabajo pretende hacer un recorrido analítico por diferentes discursos cuyo nexo en común es una cierta falta de intencionalidad por clarificar el sentido total de la obra. En este aspecto, no existe una voluntad narrativa por significar lo que vemos, resolver dudas o facilitar respuestas. Se trata, más bien, de piezas exentas de transparencia comunicativa que en lugar de apostar por una higiene del lenguaje, han optado por permanecer en su eterno estado de incertidumbre, de múltiples posibilidades, de escabrosos sentidos. Es aquí, en esta ausencia de información, donde el espectador se verá obligado a acudir a sus capacidades más intuitivas con tal de unificar las piezas sueltas que han quedado distribuidas a lo largo del relato. Este procedimiento implicará, en más de una ocasión, una inversión en la jerarquía que domina nuestra comprensión del sentido, caracterizada por priorizar aquello que vemos (las imágenes) por encima de aquello que intuimos (lo que se escapa de la razón).

Héctor Murena, escritor y poeta argentino, ha sido uno de los autores que más ha profundizado en la importancia de esta opacidad aplicada al lenguaje. En el prólogo de su obra, “Homo Atomicus”, sostiene que “cuando una época toca a su fin, las tentativas por presentar una imagen sistemática del mundo carecen de legitimidad”. Esta afirmación nos lleva a entender que, en la actualidad, el lenguaje tradicional basado en la búsqueda de la verdad (originario del procedimiento científico) y que nos mueve a desvelar el sentido natural de las cosas, ya no resulta efectivo para la construcción de nuestra realidad. Así pues, en un mundo cada vez más complejo, es necesario experimentar con la pluralidad del lenguaje y dejar de lado nuestra ansiada búsqueda por encontrar respuestas unívocas y totalizadoras. Eso implica tomar distancia de la clásica pretensión cuantitativa de acudir a los datos y esquemas para poner el prisma en otros factores de interés, como los gestos, el subtexto, o el propio entorno, a fin de poder interpretar “lo irrepresentable”. Sin embargo, esto no resultará un proceso fácil, ya que la narración tomará diferentes vías para oscurecer la revelación de este sentido, tales como la fisura en el orden cartesiano de las cosas, la ausencia de coherencia en determinadas acciones o la superpoblación de elementos que dificulten su comprensión. Una modalidad hermética del lenguaje que, sin duda, requerirá de la completa implicación del espectador para ser descodificada.

La perversión de Martel

Lucrecia Martel es una de los cineastas que mejor ha sabido llevar al terreno de la ficción este tipo de relatos. En películas como “La Ciénaga” o “La mujer sin cabeza” (sin dejar en el olvido a “La niña Santa”) la directora se desprende de la transparencia clásica que caracteriza el relato convencional, para adentrarse en terrenos más abruptos, dejando al espectador en un estado de duda permanente y obligándole a involucrarse en el relato y a participar activamente en la revelación del sentido. Tomando distancia de los parámetros introducción-nudo-desenlace, la directora inicia sus relatos en medio de algo, una situación, un acontecimiento que se ha destapado sin nosotros y cuyo sentido no logramos interceptar. Como si volviéramos del servicio en un bar y nos incorporáramos sigilosamente a la conversación grupal. Intentamos participar, descubrir su origen temático, pero no sabemos de qué hablan y tampoco se nos va a desvelar en ningún momento. Se trata de situaciones impregnadas de incertidumbre, desconcierto y un alto grado de confusión. Resulta difícil establecer los vínculos que mantienen los personajes y situar el espacio en el que se mueven los mismos. Ejemplo de ello lo podemos encontrar en la secuencia inicial de “La Ciénaga”, en la que se plantea por primera vez una relación que no acabará por definirse con claridad ni tan siquiera finalizada la cinta: Momi e Isabel permanecen tendidas sobre la cama mientras miran la televisión. En ella, aparecen las imágenes de unos vecinos que aseguran “no haber visto nada” tras un supuesto avistamiento de la Virgen sobre un tejado. El calor aprieta y la atmósfera es cargante. Isabel pone los dedos sobre la boca de Momi y le da de comer, en un sugerente gesto camuflado de inocencia. Suena el teléfono, es José, el hermano de Momi, que tras un breve intercambio de palabras con ella, pide que la mucama se ponga al teléfono. Isabel toma el aparato, asiente con la cabeza y se marcha de la habitación. Momi le pregunta por su marcha y la joven le confiesa que José se lo ha pedido. A partir de este fragmento, Martel marca el inicio de las numerosas, complejas y desconcertantes relaciones que se van a plantear a lo largo de toda la historia. Todas ellas confinadas en un universo opaco y hermético que plantea innumerables dudas en el espectador:

¿Qué tipo de idilio mantienen estas jóvenes? ¿A qué se debe este juego con el montaje, tan turbiamente contaminado de erotismo? ¿Cuándo se nos va a revelar el motivo de esta vacilación? Y sin embargo, tras todo un visionado en búsqueda de respuestas, nada ocurre. Todo finaliza con la misma incertidumbre y un cierto sentimiento de “ausencia de algo” nos invade. En este punto, la provocadora actitud de Martel con el lenguaje legitima que el espectador pueda llegar a sentir un malestar, alimentado, principalmente, por la escasez en la transparencia discursiva e incrementado progresivamente a medida que se pone en evidencia la falta de pretensiones de la trama por clarificar aquello que vemos.

Del mismo modo, la de Momi e Isabel, no es la única relación problemática que se manifiesta a lo largo de la película, ni mucho menos. Primos que se revuelcan sobre el barro, revelan las tensiones carnales de los cuerpos amontonados; siestas entre hermanos y duchas medio compartidas ponen a prueba las relaciones de confianza entre familiares. Alusiones lésbicas; pulsiones promiscuas, entre hermanos, entre padres e hijos; interferencias de comunicación entre los personajes; “ruido” semántico que provoca malentendidos y que da pie a interpretaciones erróneas (o no) y que bajo su apariencia de descuido, resulta continuo, latente, natural. La ramificación de estas situaciones así como la superpoblación de los planos, dificultan el proceso de revelación de sentido y en lugar de aportar, ofuscan, oscurecen, desinforman y confunden.

Asistimos pues, a un visionado repleto de borrosidades narrativas, de claroscuros que no nos dejan ver con precisión aquello que verdaderamente está sucediendo en realidad. Del mismo modo, los personajes parecen igual de absortos que nosotros, anestesiados en un eterno estado de reposo que les arrastra como un mantra. Vagan de manera cíclica y tediosa por su existencia sin ofrecer en su camino un “strabllishing shot” que permita situarnos o poner palabras para definir lo que vemos. De ahí la perversidad narrativa de Martel, que en su peculiar forma por jugar con nuestras convencionalidades, es capaz de establecer un dialogo entre la creencia y el escepticismo, lo sugerido y lo mostrado, lo que vemos y lo que creemos estar viendo.

En una entrevista realizada por David Oubiña para completar su estudio crítico sobre “La Ciénaga”, Martel sostiene que “pertenece a un mundo en donde el relato es fundamental para entender una superficie de la realidad”. Frente a esta afirmación, podemos extraer que su filmografía se presenta como una osada actitud por subvertir el lenguaje tradicional con el que solíamos construir nuestra realidad. Al igual que defiende Murena, es necesario cambiar los parámetros clásicos, pues estos ya están obsoletos, y apostar por nuevas vías comunicativas. En este punto, la directora hace su particular aportación a este tipo de cine a partir de una mirada sesgada y parcial del entorno, dejando el sentido suspendido a un nivel superior del que se encuentra la narración, abriendo así nuevas sendas -de no tan fácil acceso- para llegar a nuestro destino. Y a pesar de que aparezcan numerosos personajes -lo cual puede resultar una contribución a nivel informativo-, los relatos no se construyen reemplazando varias historias, sino que todas se vinculan de manera horizontal y transcurren de manera difusa y desconfiada. Dicho esto, al finalizar el visionado, no hay avance, ni correspondencia de ningún tipo. Tampoco hay alternancia. Es, más bien, un filme condenado a la deriva, a la eterna suspensión, aunque del mismo modo, invita al espectador a enfrentarse a esta incertidumbre, que más allá de resultar indiferente, produce una seductora irritación por desvelar su sentido. Este sentimiento provocado por la ausencia de una explicación también queda perfectamente materializado en “La mujer sin cabeza”. En la escena catártica del filme, Verónica, una mujer de mediana edad, ha atropellado algo, no sabe lo que es, puede ser un perro como puede ser un niño. Sea lo que fuere lo que ha provocado el accidente, no se detiene a descubrirlo, decide seguir su camino y hacer como si nada hubiera pasado. Martel filma el suceso con la misma técnica limitadora que tanto la caracteriza: ubica el accidente fuera de campo y sitúa al personaje en los límites del cuadro, casi decapitándolo (¿La mujer sin cabeza?), para filtrar la dosis de información lo máximo posible. Esta estrategia de recorte, le permite eludir explicaciones, eludir certezas, y presentar mundos complejos que, bajo la apariencia del “no pasa nada”, se sostienen a través de la inminencia de la tensión. Todas estas lecturas no cierran, porque lo que rige, más que otra cosa, es el principio de incertidumbre, llevado a sus extremas consecuencias y provocado por la invisibilidad que se ve y que se escucha, de manera que el espectador queda condenado al abismo explicativo y se ve obligado a acudir a sus factores más intuitivos para intentar construir el sentido oculto de las imágenes.

Marie Darrieussecq y la picardía literaria

Otro ejemplo de este tipo de opacidad discursiva deliberadamente (mal)intencionada, lo podemos encontrar en “Marranadas”, opera prima de la escritora francesa, Marie Darrieussecq. La protagonista de esta historia es una joven y bella dependienta de una perfumería que, de modo progresivo, va sufriendo extrañas modificaciones en el organismo que la hacen oscilar entre la condición de mujer y la de cerda. El relato muestra su opacidad desde el momento en el que lo insólito que puede resultar esta metamorfosis, queda representado de manera anodina e ingenua. En este sentido, la joven asiste a esta transformación sin dramatismos ni sobresaltos. La naturalidad de sus reacciones permiten teñir la historia de una fina ironía, cándida y violenta a partes iguales. Del mismo modo, la renuncia a definir con precisión determinadas acciones, como son “los masajes” que ejecutan las dependientas en la perfumería –tapadera de un negocio de prostitución- así como la presentación grotesca de determinados personajes, muestran en su reversibilidad una clara intención por investir la moral y el puritarismo más convencional de determinados sectores de nuestra sociedad. Asimismo, el estilo con el que se desarrollan las acciones delata las influencias literarias que la escritora adopta como referencia en la construcción de su relato. Ejemplo de ello es el erotismo perverso y falsamente ingenuo que toma de Nabokov, la presencia de Kafka en la fabula y la metamorfosis, así como los ecos de Orwell en la propia alegoría animalesca. Darrieussecq se sirve de estos referentes para recrear su sangrante parodia sobre la sociedad moderna, una comunidad a la que le ha tocado vivir en un universo asfixiante, repleto de amenazas y provocador de tensiones irresolubles. Un mundo similar al planteado por Martel. Del mismo modo, ambas autoras coinciden en adoptar la ironía como la mejor arma para enarbolar sus discursos, especialmente evidente en la contradicción que supone camuflar la turbiedad de determinados actos con la aparente inocencia que presentan los personajes que los ejecutan. Una correspondencia que, de manera implícita, necesita de la complicidad del lector para ser interpretada.

“El director debía de estar realmente orgulloso de mí para mostrarse tan bondadoso conmigo. Luego tuvo la paciencia suficiente como para dedicarme su tiempo y pulir mi formación. Me enjugó las lágrimas. Me tumbó sobre sus rodillas y me introdujo algo por detrás. Aquello me dolió más que con los clientes, pero él me dijo que era por mi bien, que luego todo entraría de maravilla, que no volvería a tener problemas. Sangré un montón, pero a aquello no se le podía llamar regla” (Marradas. Pág. 35)

Lanthimos - “El irreverente”

Yorgos Lanthimos es uno de los directores más raros e interesantes que existen en el panorama cinematográfico actual. Su maestría a la hora de explorar la naturaleza humana desde lo absurdo y lo disparatado así como su distanciamiento con el convencional cine de denuncia, no ha pasado desapercibido entre el público más experimentado. Al igual que las autoras ya mencionadas, Lanthimos se basta con nuestra propia interpretación de los hechos para azotarnos con sus metáforas extremas, consiguiendo que nos veamos reflejados desde la propia caricatura del relato. Elabora este discurso combinando su condición de irreverente con ciertas dosis de inocencia, como si a un niño travieso –ciertamente perturbado- y con mucha imaginación, le dieran una cámara para hacer cine. Sus películas (Kinetta, Canino, Alps y Langosta) giran en torno a obsesiones, como la alienación familiar o los límites de la relación de pareja, siempre reproducidas en un contexto desfasado e hiperbólico que comúnmente presenta una problemática entre mensaje y realidad. Con esta breve pero exitosa filmografía a sus espaldas, Lanthimos ha logrado ganarse al público internacional a partir de una identidad visual bien definida y la adopción de la excentricidad como su impronta personal. En sus películas, se suele repetir el mismo patrón: la reproducción robótica de convenciones sociales, planteadas desde un contexto distópico y que acaban por desencadenar en catarsis como única vía de escape para su protagonistas. Un modelo estructural consistente pero que logra amoldarse a las aportaciones de nuevas historias, del mismo modo que nuestra sociedad se adapta a nuevas realidades, y con ello, a nuevas problemáticas generacionales.

Del mismo modo, el director griego también decide prescindir del lenguaje clásico sobre el cine de denuncia social para elaborar su propio discurso, caracterizado por un humor corrosivo, irracional y absurdo, pero no por ello menos doliente. Una forma de comunicación críptica y simbólica que logra sacudir conciencias y revelar sentidos. Una vez más, la extrañeza que producen las imágenes se presenta como la mejor de las reacciones, ya que, bajo la fachada de incongruencia, se esconde siempre una gran verdad, aquella que en muchas ocasiones queda desechada por nuestra propia moral. Existe, pues, una gran lucidez por parte de estos autores a la hora de plantear su propio dispositivo de denuncia. Un modelo que despliega su narrativa de manera oscura y hermética, pero que al ser descodificada, logra emerger un tipo de violencia seca y desnuda de aspavientos.

En 2009 Lanthimos estrena la que, con el paso del tiempo, ha pasado a convertirse en una de las piezas más anecdóticas que ha pasado por el festival de Cannes. Provocadora, desafiante y freak, “Canino” es una retorcida sátira moderna que desborda los límites de la educación familiar. El argumento trata sobre una familia griega que vive una auténtica tiranía en el hogar. Los tres hijos se mantienen, desde su nacimiento, aislados del mundo exterior ante la idea paranoica de sus padres por alejarles de los peligros y amenazas que les depara la sociedad. A partir de aquí, los chicos transcurren su vida de manera ingenua e inocente en el microcosmos que su maquiavélico padre, junto a la complicidad de su madre, ha creado para ellos.

Con este despliegue narrativo, Lanthimos lanza un dardo envenenado a la sociedad a partir del retrato caricaturizado de la familia tradicional. Una crítica no exenta de ironía y cargada de acidez que logra remover las conciencias de los más remilgados. Del mismo modo, destapa la falsa inocencia en la que viven los protagonistas mediante la propia perversión que sugieren las practicas familiares. Ejemplo de ello es la peculiar y perturbadora costumbre establecida entre los miembros del clan y que se basa en lamerse diferentes partes del cuerpo en señal afectiva y familiar. Aquello que resulta desconcertante, pues, no es el gesto en sí, sino el contexto en el que se realiza. Observamos, de manera confusa, como una hija intenta captar la atención de su padre lamiéndole el regazo. Del mismo modo, esta hija se deja masajear por su hermana, con la que suele compartir baños conjuntos junto al primogénito de la familia, que a su vez, mantiene relaciones con Christine, quien en realidad prefiere mantenerlas con la hija mayor.

Una vez más, el círculo de perversión se repite. Relaciones incestuosas, lesbianismo, engaños, infidelidad. Todo se sugiere sin tener consecuencias a nivel narrativo y eso lo hace aún más confuso para el espectador, necesitado de una explicación que justifique aberraciones de este tipo. Así pues, el malestar que esconde su visionado se cultiva en el propio desconcierto que generan esta y otras rarezas ocurridas durante la trama, todas ellas confinadas en un universo enfermizo y sórdido donde la violencia, lo absurdo y la provocación se convierten en el motor de la historia, dejando toda lógica o moral relegadas a un segundo plano.

De nuevo, se subvierten los parámetros que constituyen el lenguaje hegemónico, clásico y transparente, para elaborar nuevas sendas comunicativas. El propio Lanthimos, incluso, incorpora un guiño en la propia narración que aborda esta problemática comunicativa: para mantener su idílica fachada, el matrimonio ha creado un léxico propio y limitado. En este dialecto, todas las palabras nocivas o peligrosas cobran un significado doméstico y aparentemente inofensivo. Así, un “coño” es una lámpara muy grande, un “zombie”, una pequeña flor amarilla y el “mar” una silla forrada de cuero.

Claire Denis y la corrupción del lenguaje

Claire Denis ha forjado su oficio como directora durante largos años asistiendo a algunos de los grandes realizadores del séptimo arte, como Jaques Rivette, Costa Gavras, así como con los íconos del cine independiente Jim Jarmush y Wim Wenders. Su cine se caracteriza por su crudeza, desmontando en muchas ocasiones la fachada idealizadora hacia la república francesa; y por su poesía fílmica, llegando a combinar de manera magistral el lirismo de las imágenes con el duro discurso que hay detrás. Del mismo modo, Denis es de aquellos cineastas que prefieren guardar silencio respecto a un determinado alegato cinematográfico por encima de acreditar su obra, no por una voluntad por generar misterio sobre la pieza, ni mucho menos, sino por una consideración más vivencial. Defiende que la propia experiencia cinematográfica es el lugar idóneo para llevar a cabo la lectura del film, ni antes ni después del visionado. La lección se digiere durante, en directo, apelando a los sentidos más inconscientes y espontáneos.

En *Beau Travail* (1999), Denis sitúa la historia en la en la costeña nación africana de Djibouti para centrarse en la rutina de vida y el entrenamiento de un grupo hombres miembros de la Legión Extranjera de Francia. La película es narrada en primera persona por el nostálgico Sargento Galoup, que en el presente se encuentra en Marsella y rememora aquellos tiempos de la Legión. A pesar de que la premisa inicial no resulta de demasiado lírica, Denis se esmera para que cada imagen dote a la película de un significado casi ritual, con alusiones incluso sagradas, donde la plasticidad fotográfica y los cuidados movimientos de cámara aportaran a la historia un nuevo matiz, más poético y evocador.

Del mismo modo, también se intuye un cierto cuidado con el tratamiento de los espacios, destacando especialmente el contraste entre los escenarios marítimos, cobaltos y purificadores; con el desierto lunar y despoblado en donde se adiestra la legión. Denis se sirve de estos escenarios para envolver con hermetismo aquello que no logra emerger a la superficie del relato: la evolución de Galoup al sentir atracción, luego celos, y finalmente odio, por uno de sus soldados más sobresalientes. Es en este nivel de narrativa suspendida es donde se cobijan las pulsiones carnales ocultas en primer término.

La rutina de ejercicios diarios y en mayor medida, el adiestramiento militar que ejecutan los soldados de manera sistemática (pruebas de resistencia, planchado de ropa, cuidado de imagen, puntualidad en las comidas, etc) presentan resquicios que dejan al descubierto las tensiones a las que son sometidos estos hombres en el rígido marco en el que se sitúa su rutina. La fuerza de la virilidad y la vehemencia se camuflan bajo este hastío, pero no logra enmascarar algunos de los impulsos más primitivos del hombre, entre ellos, el apetito sexual, que se desprende como un magma imprevisible e incontrolable. Denis juega con esa idea y la introduce de manera sugerente a partir de la representación de los cuerpos, mitificados a partir de figuras esculturales y fornidas. Los espacios abiertos y silenciosos en los que realizan sus rutinas se sugieren una especie de invocación a los dioses. En este sentido, el deseo es palpable, pero no evidente. Paradójicamente, aquello que permanece invisible, cobra mayor presencia y protagonismo que todo lo demás.

“Denis propone una nueva jerarquía de los instrumentos normativos, en la que ganan terreno los cuerpos y los objetos, y cuya exploración abre toda una gama de posibilidades de excitación de los sentidos en detrimento del diálogo y, sobretudo, de la construcción y evolución psicológica de los personajes a través del mismo”.

Manuel Yañez, Elogio de l'intrus.

En esta construcción del relato, basada más en la fuerza que inspiran las imágenes y menos en el sentido que cobran las palabras, es donde reposa la lectura homosexual que tiñe la historia. Celos, miradas, envidias y traiciones se desnudan del sentimentalismo más dramático y se ubican, esta vez, en un plano más contenido y oscuro, pero no por ello menos pulsional. Una vez más, aquello que se sugiere adquiere más valor que aquello que se muestra.

Gracias a esta nueva concepción sensitiva de la narración, es posible que salgan a la luz planos tan sublimes como el que cierra este filme, en el que Denis Lavant lleva a cabo un frenético baile de liberación y todo el contenido del filme, se revela en este instante de forma original y concisa, transmitiendo al espectador la información de una forma absolutamente física que va directamente de los ojos al estómago, sin necesidad alguna de pasar por el filtro del intelecto. Una vez más, asistimos a un encuentro con lo inexplicable, un lugar de confrontaciones e infinitas posibilidades, donde lo que sugerido aporta mayor valor que lo mostrado. Un proceso en el que el espectador debe tomar el mando para la significación de la obra, pieza frágil y desamparada, que alimenta el desconcierto y supera a la razón; en un proceso colaborativo. En este punto, es necesario hacer ver que el deseo construido a partir de sus películas no está inscrito narrativamente, sino que permanece disperso y desencarnado, lo que lo vuelve elástico y constante, siempre a la espera de un impulso que lo perciba. Porque sin esta colaboración, estaremos eternamente abocados al “no ha pasado nada”.

Bibliografía

MURENA, HECTOR (1962). *Homo atomicus*. Buenos Aires: Sur

OUBIÑA, DAVID (2007). *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires: Picnic

DARRIEUSSECQ, MARIE (1997). *Marranadas*. París: Anagrama

NABOKOV, VLADIMIR (2006). *Lolita*. París: Anagrama

YÁÑEZ, MANUEL (2005). Artículo *Elogio de l'intrús*. *Fusión Fría*. Madrid: Ocho y Medio

PUNTE, MARIA JOSÉ (2011) *Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel : aportes desde la teoría crítica feminista*. [en línea]. *Letras*, 63-64

GUILLOT, EDUARDO (2015). *El amor es extraño: Yorgos Lanthimos estrena Langosta*. Valencia: Culturplaza