

“MUJERES DESCALZAS, MUJERES DEVOTAS”

Agustín Lostra - Enrique Oyhandy
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

RESUMEN

En “Mujeres descalzas, mujeres devotas” se hace un análisis del estilo autoral de Santiago Loza abordando dos materiales de su producción: un largometraje (“Cuatro mujeres descalzas”) y una serie de televisión (“Doce casas: historias de mujeres devotas”).

Ambas producciones son comparadas a partir de la categoría de lo teatral indagando en los modos en que esta recurrencia instala un estilo y forma una diferencia marcada con la hegemonía de producción tanto cinematográfica como televisiva.

El trabajo intenta poner en valor la poco conocida obra de Loza como una forma de producción que experimenta con los modos discursivos de lo cinematográfico y especialmente de lo televisivo de un modo contrahegemónico.

PALABRAS CLAVE

Estilo; Teatral; Femenino; Disruptivo; Artificiosidad

INTROITO

“¿Ves? Si existiera una imagen yo creería, sería devota”

Bárbara en “4 mujeres descalzas”

Con el propósito de analizar la categoría de “estilo autoral” en dos obras del director Santiago Loza, procedo a desarrollar una breve introducción para luego abarcar mi estudio desde uno de los dos pilares a mí parecer constitutivos de su obra y del universo metatextual que la rodea: lo teatral y lo femenino. En este trabajo, por cuestiones de extensión, me centraré en lo primero.

Partiendo del concepto de “estilo” que elabora Susan Sontag¹, pondré en diálogo la experiencia cinematográfica del autor cristalizada en “4 mujeres descalzas”, uno de sus largometrajes, del año 2006, y la experiencia televisiva de “Doce casas: historias de mujeres devotas”, del año 2014.

En ambos casos hay tópicos que se mantienen: ciertas reiteraciones temáticas (conversaciones entre existenciales y cotidianas, que aluden muchas veces a la religión, a la muerte y al desconocimiento de uno mismo), de personajes (femeninos, intrascendentes, con vidas sencillas), de puesta en escena y manejo de la cámara (un montaje no efectista, con planos generales, que mantiene el tiempo interno de cada escena, dando prioridad a las actuaciones, a los diálogos), entre otros.

Las diferencias entre los trabajos son, en principio, de formato. En tanto “4 mujeres descalzas” es un largometraje y “Doce casas...” un unitario de tirada semanal con doce tramas diferentes.

¹“(…) Cuando un discurso, un movimiento, una conducta o un objeto se desvían un tanto del más directo, útil e insensible modo de expresarse o de estar en el mundo, podemos considerarlo como poseedor de un estilo, y como autónomo y ejemplar a un tiempo.” SONTAG, SUSAN en “Contra la interpretación y otros ensayos”, capítulo “Sobre el estilo”, pág. 56

Intentaré desglosar en el siguiente análisis las características de una y otra expresión, testimoniar qué modos articula el autor para cada propuesta y cómo su estilo fluye en ambas construcciones genéricas.

LO TEATRAL

*“Usted debe escuchar todo en esa peluquería.
Los chismes, los rumores.
Lo que se dice y lo que no.
Todo lo que corre en silencio, por abajo.
Usted tiene un poder enorme, Estela.
Saber el secreto de otro nos da un poder enorme.
Por eso dios es tan poderoso, porque conoce todos los secretos.
Hasta los inconfesables.”*

Dalmiro en *“Doce casas...”*, *“Historia del hijo de Aurora”*.

En varias críticas de medios gráficos², tanto del unitario como de la película, se refiere de diversas formas al carácter teatral de la obra de Loza.

Se pueden leer expresiones como *“teleteatro”*, *“original manera de plantear el teatro como hecho televisivo”* y la observación de que la formación dramatúrgica de Loza *“empapa”* su cine.

Sostengo que hay una fuerte impronta teatral en la obra de Loza y que se sostiene fuertemente en dos elementos: los diálogos y la dimensión espacial.

En *“4 mujeres descalzas”* hay un fuerte trabajo del sujeto de la enunciación³ en esa dirección *“teatral”*. La puesta de cámara muchas veces toma distancia de los personajes y se mantiene fija en la mayor parte del largometraje. Hay varios planos, como uno de los iniciales, dónde además de tomarse una perspectiva de escenario teatral⁴ se trabaja el ocultamiento de la figura a través de cortinas plásticas o en otros casos a través de la puesta de los cuerpos, como en una conversación entre Bárbara y Marta, en la que una trapea y la otra mira a través de una ventana, de espaldas a la cámara.

Estos usos incómodos para una visión convencional que quiere poseer toda la imagen desaparecen en el formato televisivo.

En el unitario la cámara tiene más movimiento, algunos travelling morosos sobre objetos como el que recorre la biblioteca de Delia⁵, uno de los personajes, mientras esta dialoga con otro, en voz *over*.

Sin embargo la presencia del fenómeno teatral se da en otros sentidos.

La serie de Loza experimenta mucho con el formato televisivo, en diversas formas. En principio toma cierta herencia del teleteatro y las telenovelas de principios de 1980 (tiempo en que está contextualizado el relato) en conjunto con un enfoque que retoma búsquedas de Manuel Puig y Federico García Lorca.

² Críticas de Página 12, La Nación y Revista Noticias, años 2006 y 2014.

³ Ese al que Arlindo Machado refiere, el cual se regula *“(…)a través del prisma incontrolable e la subjetividad”* ya que *“no sólo es un paisaje que se abre ante nuestra mirada, sino uno ya mirado y dominado por otra visión, que conduce a la nuestra.”* MACHADO, ARLINDO, *“El Sujeto en la pantalla”*, pág. 24

⁴ En el mismo texto Machado refiere a este recurso al hablar del uso contravencional del punto de vista: *“(…) Y por último, en el límite mismo de la deconstrucción de la omnividencia, vemos que retorna el plano fijo teatral y la figura del “caballero de la plata”, que determinaba el “punto de vista” en los filmes llamados primitivos, como sucede en la filmografía de Syderberg y Duras, por citar sólo los ejemplos más extremos.”* Pág 31

⁵ *“Doce casas: historia de mujeres devotas”*, *“Historia de Delia y Omar”*, Capítulo 1.

En los diálogos hay una huella de estos autores en frases entre poéticas y convencionales, que aluden lo mismo a los dichos populares, al conventillo, que a divagues filosóficos existencialistas (tómese como ejemplo de esto último el epígrafe del separador).

Los diálogos entonces son contravencionales en cuanto no responden a la lógica naturalista que impera en la televisión. Tienen un trabajo de verosimilitud muy emparentado con lo teatral, donde se permite un habla poética, literaria, enrarecida en primera instancia para una percepción televisiva.

Hay una cuota grande de humor en los diálogos de la serie, registro que si bien aparece en el film no está presente con la misma insistencia. En “*Doce casas...*” el humor orbita siempre tensando el lado más melodramático.

Podemos observar el cambio de un sector a otro, por ejemplo en un diálogo entre Delia y Omar, del episodio citado:

“-Tanta fe tengo que me da pudor.

-No tiene que tener ninguna vergüenza conmigo, Omar.

-Es que es un don. Y uno no debería hacer este tipo de alardes por algo dado. Pero siento mi tesoro con una intensidad que a veces me saca lágrimas.

(Silencio.)

-Me hubiera gustado tener un hijo como vos.

(Silencio.)

-¿Quiere que la ayude...?

-¿Con qué?

-A ordenar, no sé. Si quiere ordenamos. Lustraspiramos.

¿No tiene una lustraaspiradora?

-¿Eh?

-Una lustraaspiradora, de las naranjas, con cepillos. Siempre le pido a mi madre yo, me tranquiliza. Parece que todo brilla cuando se termina. Todo empieza a ser puro y claro.

(...)”

Estos balanceos entre lo ridículo y lo profundo son escauceos comunes en todo el unitario, aunque ya está presente en el largometraje.

Como el mismo Loza expone en una entrevista, hablando de “4 mujeres...”⁶:

“También me sirvieron todas las conversaciones escuchadas en mi vida, esos diálogos de mujeres en la cocina, como confidencias en donde algo importante está pasando, pero que están como corridos de la aparente gran historia. Eso me conmueve siempre.”

Es importante marcar también (sumándose esto a la lista de lo contravencional de la serie) el uso de los tiempos. Nótese que en el diálogo marcado entre Delia y Omar hay “silencios”. En todos los capítulos hay tiempos latentes de cada plano, tiempos de escucha, de aprehensión de las palabras previas a la respuesta que no se corresponden tampoco con las producciones hegemónicas de la televisión local e internacional.

Siguiendo esta línea la espacialidad de la serie también responde, con su artificiosidad a conceptos teatrales. Rompe con los espacios comunes de las telenovelas actuales, que siguen la línea naturalista ya referida para los diálogos y suelen ser tomados de la realidad concreta (construcciones dadas, muchos exteriores, bares, etc).

Situado en el otro extremo la serie transcurre en una misma locación readaptada para las diversas historias, todo se registra en interiores, en un estudio, en una casa armada.

La artificiosidad del espacio también está presente en los recursos lumínicos, de gran experimentación, en donde por ejemplo podemos observar monólogos repentinos,

⁶ GARCÍA, LORENA. “*Entre angustias y pulsiones de vida*” en “*Espectáculos*”, suplemento de “*La Nación*”, 2006.

digresiones de los personajes en medio de un diálogo en donde la luminosidad baja, y una luz cenital fría baña al personaje, abstrayéndolo del resto del recinto (por ejemplo en el caso del monólogo de Omar sobre el rezo, dónde además la cámara baja y aparece humo⁷) y luego devolviéndolo al mismo con la reincorporación de la puesta de luces convencional que maneja el resto de la serie (luminosidad pareja, sin grandes contrastes)

Como esta extravagancia de la luz también hay otros elementos que escapan al realismo televisivo. El caso puntual más arriesgado se da en la historia de Dora y Marina⁸:

Hacia el final del capítulo 2, en una charla sentimental entre ambas mujeres, comienza a sonar una música que en principio tomamos como extradiegética (aunque si nos detenemos a oírla su sonido da cuenta de estar sucediendo en vivo) y de pronto con una cámara que se aleja de Marina vemos a un pequeño coro con guitarra, muy formal, que entona mirando hacia la cámara la “*Zamba del grano de trigo*”.

Esta rareza que trabaja “Doce casas...” rompe de lleno con la linealidad de los capítulos de la historia e inaugura un fenómeno extraordinario en la televisión local. Rompe, junto con todo lo antes expuesto, con aquello a lo que Machado refiere como “una serie de conocimientos relativos al contexto del ejercicio de la comunicación de masas (...)” que “(...) predisponen en el destinatario actitudes comunicativas no atribuibles al texto, sino a la situaciones de consumo en la que se coloca el texto.”⁹

La predisposición del espectador queda trunca frente a la serie de Loza con este tipo de fenómenos

Para terminar con el desglose de lo teatral en “Doce casas...” faltaría agregar la notable influencia de la estética ochentosa que puede observarse principalmente en la dirección de arte, ciertos temas a los que se refiere en los diálogos, en el uso de la música (reforzando momentos dramáticos, a la manera de las telenovelas) y en ciertos recursos de montaje.

Por ejemplo, hay mucha presencia de fundidos encadenados, unión de planos bastante elidida en la televisión contemporánea, sobre todo en las series y telenovelas, pero muy presente en la estética televisiva de la década del ochenta.

Un caso claro (si bien están presentes a lo largo de toda la serie) puede citarse el caso del monólogo de Mercedes¹⁰ donde hay fundidos lentos entre el rostro de ella y de Norma

En “*4 mujeres descalzas*” lo teatral se vive a partir de los planos generales ya desarrollados, que cortan con la parcialidad del montaje dinámico también imperante en el cine. Hay tiempos en cada plano para observar la movilidad de las actrices, los cambios en sus gestos, las demoras.

En cuanto al trabajo de diálogos es similar al de la serie, aunque menos pomposo, con un juego más naturalista.

Hay confesiones pequeñas también, como las que remite el autor en la entrevista.

A modo de ejemplo:

Marta dice, luego de jugar a la rayuela con las otras tres mujeres:

“-Un día, dentro de muchos días, me voy a acordar de hoy. Me gusta estar con ustedes. Ahora, acá, conocerlas, hablar. Soy tan feliz que me da vergüenza.”

Esa pequeña felicidad mundana, del compartir con otros un momento de juego, de alegría, aparece mucho en el unitario de la televisión pública.

En “*Historia de Teté*” hacia el final se da esta conversación entre tres amigas:

⁷ “Doce casas: historia de mujeres devotas”, “Historia de Delia y Omar”, Capítulo 2.

⁸ “Doce casas: historia de mujeres devotas”, “Historia de Dora y Marina”.

⁹ MACHADO, ARLINDO. “El sujeto en la pantalla”, inciso “LAS MARCAS EXTRATEXTUALES”, página 44.

¹⁰ “Doce casas: historia de mujeres devotas”, “Historia de Dora y Marina”, capítulo 4.

“-Es muy bueno que sepas del amor. A mí, por ejemplo, yo creo que no me pasó nunca.

-Si te paso Rita... Nosotras, juntas, este momento con esta lluvia que suena, esta es una forma particular del amor.”

Otra ejemplificación de la película, en la llamada telefónica, hacia el final, entre Sandra y Verónica, ésta dice:

“Gracias, no sé bien porque, pero gracias.”

En todos estos casos se puede observar esta cuestión de lo femenino en Loza, de la ternura entre mujeres, el compañerismo, como en otro diálogo de “4 mujeres...” entre Marta y Bárbara:

“-Sabes que quiere decir la palabra compañero?”

-No, ¿Qué quiere decir?

-No sé de qué idioma antiguo viene pero “compañero” quiere decir la persona con la que se comparte el pan.

-Entonces nosotras somos compañeras, compañeras de la noche.”

En la espacialidad del film hay un trabajo también teatral, con gran predominancia de escenas en interiores y con pocos y breves exteriores que no tienen presencia de cielo ni mayor aire por sobre los personajes entonces se vuelven tan opresivos como un interior. Esto vuelve liberador a aquellos planos que escapan a esta lógica (el plano general del mar donde Sandra camina por la playa, los planos de las autopistas).

Otro caso concreto es el departamento de Verónica, un lugar minimalista y casi abstracto. Hay largas cortinas plásticas colgando a modo de separador y cajas, un teléfono en el suelo, una cocina comprimida en un rincón.

Por otro lado en la escena en que las mujeres suben a ver el eclipse lunar, hay varios planos de ellas rondando, iluminadas desde abajo muy contrastadamente, con un infinito negro detrás, en un no-lugar que finge ser la terraza. Esta falta de referencia espacial también conecta con lo teatral de modo ineludible.

La música ya no es un efecto de golpe como en la serie sino que funciona casi en su totalidad a modo de intervalo entre escenas (muy cargadas de diálogo), mostrando acciones diversas de las mujeres en montaje paralelo. Por ejemplo, Verónica jugando con pelotitas de polietileno. Este modo de usar la música como cortina entre escena y escena también nos lleva a pesar en experiencias vinculadas con lo teatral.

CIERRE DE TELÓN

*“Y lo que hago además, que no pude hacer en cine
(o cuando lo hice fue bastante complicado
y no sé si del todo afortunado)*

es el trabajar con la palabra, con el lenguaje verbal.

El cine no me propone eso.

La confluencia de ese trabajo con el cine fue “Cuatro mujeres....”

Ahí me di cuenta que tenía un tope con eso.

*Más allá que adoro la película, me parece que hay un temor mío
a animarme a escribir teatro.*

Y punto.

*Cuando se empezó a comentar que mi cine tiene algo de teatral,
yo me ofuscaba.*

Ahora no me importa, porque hago películas y hago teatro.”

Santiago Loza, entrevistado para “Grupo Kane”

A modo de conclusión creo que el trabajo de Loza no sólo reinventa lo teatral como modo de aproximación a lo audiovisual sino que también se lo apropia como marca autoral y utiliza los recursos propios del cine y la televisión para dar cuenta de experiencias sensibles de maneras sino novedosas al menos distintas y ampliadoras de sentidos.

Creo que es fundamental que en la televisión actual se de espacio para experiencias como la serie de “Doce casas...” que proponen nuevas maneras de concebir lo televisivo.

Y es posible que el uso exacerbado de recursos “teatrales” sean también una forma de autoparodia y de homenaje al mundo cursi de la telenovela.

En definitiva me parece que, entendiendo que “El estilo de un artista, desde un punto de vista técnico, no es otra cosa que el idioma particular en que despliega las formas de su arte.”¹¹ se puede afirmar que en ambas experiencias genéricas hay una gran recurrencia de la sensibilidad artística del autor hacia un universo que si bien es completamente audiovisual lleva en sí mismo la carga teatral y tematiza lo femenino, cuestiones que lo vuelven particular en la propuesta general de los nuevos directores argentinos.

BIBLIOGRAFÍA

SONTAG, SUSAN. “*Contra la interpretación y otros ensayos*”, “*Sobre el estilo*”, Ed. De Bolsillo, 2014.

MACHADO, ARLINDO. “*El sujeto en la pantalla*”, Ed. Gedisa, 2009.

GÓNZALEZ, LENI. “Doce casas. Historias de mujeres devotas” en “Revista Noticias”, 2014.

<http://noticias.perfil.com/2014-04-11-46827-doce-casas-historia-de-mujeres-devotas/>

HALFON, MERCEDES “*Para desvestir santos*” en “Radar”, suplemento de “Página 12”, 2014.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9691-2014-05-04.html>

MONTEAGUDO, LUCIANO. “Preguntas entre las paredes” en “Cultura y espectáculos”, suplemento de “Página 12”, 2006.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-3704-2006-09-07.html>

GARCÍA, LORENA. “Entre angustias y pulsiones de vida” en “Espectáculos”, suplemento de “La Nación”, 2006.

<http://www.lanacion.com.ar/838025-entre-angustias-y-pulsiones-de-vida>

GASPARINI REY, FLORENCIA. “*Un autor con las manos en el barro*”, entrevista a Santiago Loza, 2010.

http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=279:artentrevisloza&catid=36:catficcio&Itemid=29

ACLARACIÓN A LOS FRAGMENTOS DE DIÁLOGOS

Los diálogos expuestos fueron transcritos personalmente de la serie a partir del visionado en el canal de la televisión pública en la página de youtube. No corresponden a la escritura original en el guión.

¹¹ SONTAG, SUSAN. “*Contra la interpretación y otros ensayos*”, “*Sobre el estilo*”, página 53.