

Huellas visuales y sonoras: análisis textual de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel

José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero¹

Recibido: 31/08/2022
Aprobado por pares: 18/11/2022

Enviado a pares: 30/09/2022
Aceptado: 13/12/2022

DOI: 10.5294/pacla.2023.26.1.8

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

López-Agulló, J. M. (2023). Huellas visuales y sonoras: análisis textual de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel. *Palabra Clave*, 26(1), e2618. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.1.8>

Resumen

La presente investigación toma como campo de análisis el filme *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel (2008). Un error de continuidad fílmica a lo largo de la tercera escena, aquella en que la protagonista, Verónica (María Onetto), tiene un accidente de tráfico será la pieza de estudio de la presente investigación. El objetivo que se plantea es establecer la determinación narrativa de dicho error de récord dentro del conjunto de la cinta, aceptando que tal disonancia espacio-temporal afecta la comprensión global del filme. Para ello tomaremos como método el *análisis textual*, usando el concepto de *huella* como guía de análisis. Además, se hará uso de la clasificación de los sonidos desarrollada por Michel Chion en *La audiovisión* a fin de aplicar dicho método de análisis a la banda de sonido.

Palabras clave (Fuente: tesaurus de la Unesco)

Análisis textual; continuidad fílmica; huella; imagen; sonido.

1  <https://orcid.org/0000-0002-8791-5179>. ESIC University, España. josemanuel.lopezagullo@esic.university

Visual and Sound Traces: Textual Analysis of *La mujer sin cabeza* by Lucrecia Martel

Abstract

This research takes as its subject matter the film *La mujer sin cabeza* by Lucrecia Martel (2008). Our case study will be a continuity error found during the third scene, where the main character, Verónica (María Onetto), has a traffic accident. Our goal is to identify the narrative consequences of this mistake within the film, accepting that such dissonance has a series of meaning implications affecting the film and creating a tonal atmosphere consistent with the director's view. To explain the narrative consequences of such an error (seen as such under the Classical Continuity System), the methodology followed will be *textual analysis*, using the trace concept as guidance. In addition, the classification of sounds developed by Michel Chion in his book *Audiovision (Sound on Screen)* will be applied to the soundtrack.

Keywords (Source: Unesco Thesaurus)

Film continuity; textual analysis; trace; image; sound.

Pegadas visuais e sonoras: análise textual de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel

Resumo

Esta pesquisa toma como campo de análise o filme *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*), de Lucrecia Martel (2008). Uma falha de continuidade fílmica ao longo da terceira cena, em que a protagonista, Verónica (María Onetto), tem um acidente de trânsito, será o objeto de estudo desta pesquisa. O objetivo proposto é estabelecer a determinação narrativa desse erro de *raccord* dentro do conjunto do filme, aceitando que essa dissonância espaço-temporal afeta a apreensão global dele. Para isso, tomaremos como método a análise textual, usando o conceito de “pegada” como guia de análise. Além disso, é feito uso da classificação dos sons desenvolvida por Michel Chion em *L’audio-vision: son et image au cinema* (*A audiovisualização*) a fim de aplicar esse método de análise à trilha sonora.

Palavras-chave (Fonte: tesouro da Unesco)

Análise textual; continuidade fílmica; pegada; imagem; som.

En una conferencia celebrada en la Casa de América, titulada “El sonido en la escritura y la puesta en escena”, la realizadora Lucrecia Martel explicaba cómo no solo la visión, sino también el sonido –y no únicamente en la forma de diálogo– es parte esencial de la imagen fílmica.

Nosotros somos unos animales muy especiales que emitimos sonidos con sentido. Eso nos convierte en unas rarezas. El que escribe para cine [...] tiene que hacer ese juego de escribir la partitura que va a ser emitida por ese instrumento o animal extraño que emite sonidos, con la doble cualidad de que ese sonido tiene todas las características del sonido: ritmo, volumen..., y, además, una muy compleja que es la del sentido. (Casa de América, 2011, 8:05)

*La mujer sin cabeza*² de Lucrecia Martel (2008) es la tercera de su trilogía de Salta (junto a *La ciénaga*, 2001 y *La niña santa*, 2004) y narra la historia de Verónica (María Onetto), quien sufre un accidente de coche de regreso a casa. Desde ese momento, se mostrará incapaz de llevar su vida con normalidad. Incluso las acciones más insignificantes resultan realmente complicadas para la protagonista, quien duda de haber matado a un perro o a un niño. Sin embargo, la desaparición y posterior descubrimiento del cuerpo de un joven indígena en una cuneta parecería confirmar sus sospechas.

El filme representa una forma de hacer cine conocida como Nuevo Cine Argentino. Una corriente aparecida en la década de los noventa que transformó las formas de producción tomando como decorado las calles, eliminando los artificios de los estudios y asumiendo las directrices estéticas, narrativas y políticas del Neorrealismo o la *Nouvelle Vague* (Campero, 2009).

Aplaudida por gran parte de la crítica especializada, ha sido además objeto de análisis del mundo académico, que con frecuencia ha resaltado su carácter marcadamente político. *La mujer sin cabeza* simboliza los mecanismos de olvido y negación relacionados con el horror promovidos por el Estado autoritario entre 1976 y 1983, así como un desigual sistema de clases dividido entre los migrantes de origen europeo y los nativos indígenas (Barrenha, 2020; Brincalepe, 2013; Vázquez, 2022). Como explican Eleo-

2 A diferencia del resto de Latinoamérica, en España fue estrenada con el título *La mujer rubia* (Lucrecia Martel, 2008). En el presente artículo, tomaremos como referencia su título original.

nora Rapan y Gustavo Costantini, el filme despliega formalmente un “no querer saber” del que el círculo social de Verónica es cómplice. “Es por este mirar para otro lado que ha sido leído como una metáfora de las clases acomodadas durante la dictadura de 1976-1983” (2016, p. 19).

Metodología e hipótesis

El presente artículo toma como campo de investigación el citado filme de Martel. Más específicamente, se centra en la escena tercera de la secuencia inicial donde se representa el accidente. Tras el suceso, el espectador localiza unas marcas de manos en el cristal de la ventanilla delantera e infiere que seguramente el atropellado sea un niño indígena. Pero si damos marcha atrás en la cinta, descubrimos que estas huellas ya estaban en el cristal y que, al nivel denotativo de la imagen, corresponden a la escena anterior al accidente. Sin embargo, esas mismas huellas al principio y final de la escena difieren. Se descubre así un error en el récord que agrega incertidumbre sobre el posible homicidio.

La propuesta aquí planteada es principalmente metodológica, pues necesita de un modelo de análisis capaz de rendir cuentas del estado de indeterminación que atraviesa el filme a medio camino entre el querer y el “no querer saber”, pero también entre el querer y el “no saber muy bien cómo” enfrentarse al accidente.

El *análisis textual* será el modelo escogido, con apoyo en una matriz de contenido de la escena en cuestión. Tomando como referencia las recomendaciones de Vicent J. Benet (2004) para la elaboración de dicha matriz, serán descritos los mecanismos de la puesta en escena junto a la banda de diálogo. Además, se incluirá el detalle del contenido sonoro (diferenciado entre música *in* y *off* y sonido ambiental) tan importante en el cine de la realizadora salteña.³ La escena será segmentada según el número, duración, tamaño y angulación de los planos, pero también desde el punto de vista y los personajes que en ella intervienen. Por último, se incluirá una columna con las capas de sonido y música, tal y como se describe en *La audiovisión* (Chion, 1993).

3 Guido Berenblum es el director de sonido de *La mujer sin cabeza*. Véase Martel y Berenblum (2008).

¿Qué significa entonces ese fallo en la continuidad fílmica en las huellas de la ventanilla?, ¿adónde nos dirigen dichas huellas?, ¿cuál es su trazabilidad visual y sonora?, ¿qué pertinencia tienen, además, en el conjunto del texto fílmico? La hipótesis aquí planteada es que dicho fallo de *récord* invita al espectador a significar las huellas en la ventanilla del coche como índices del cuerpo del niño indígena desaparecido, a pesar de que los códigos clásicos de articulación fílmica parecen decir lo contrario. De lo que se trata entonces es de estudiar la red semántica de las huellas a partir de su registro visual y sonoro en el conjunto de la escena tomada como campo de análisis.

Marco teórico

El análisis textual

Es sabido que el cine es un fenómeno multicódigo que, por un lado, deja entrever un sistema estructurado de signos y reglas subyacentes (lenguaje propiamente cinematográfico) y, por otro, desborda toda economía informativa. Jesús González Requena, en un texto inaugural sobre su teoría del texto artístico (1985), sabe de los límites del concepto de lenguaje aplicado al cine, tan de moda en las semiologías de los años sesenta y setenta⁴. Como en todo fenómeno de comunicación, en el cine se produce una relación de intercambio entre un emisor y un destinatario basada en uno o varios códigos compartidos; sin embargo, para el teórico resulta insuficiente describir los múltiples códigos que intervienen idealmente en cada filme, pues siempre queda un resto inasumible por los análisis de corte estructuralista (1985, p. 24). A este respecto, realiza una división sintética, pero del todo operativa. Hablará de *mensaje* refiriéndose al aspecto comunicacional de todo discurso (incluido el fílmico) y de *texto* en alusión al aspecto productivo y creativo del discurso, como lugar donde el lenguaje se pone en marcha.

4 El crítico Jean Mitry explicaba cómo en el año 1963 el joven semiólogo Christian Metz le presentó un manuscrito titulado "El cine, ¿lengua o lenguaje?". Por primera vez se hacía uso de la lingüística para establecer las estructuras significantes del cine (Mitry, 1990, p. 5). Véase también Metz (2002).

Mientras que el mensaje responde a la presencia y uso del código para que la comunicación entre el emisor y el destinatario tenga lugar, el texto incorpora la sustancia material de la lengua. Y es que para que un discurso funcione es necesario que los elementos del código, sus significantes, se materialicen (“tomen cuerpo”), por ejemplo, a partir de la voz⁵ de los personajes. “Esa materialidad en él (visible, audible...) introduce una irreductibilidad (una *suciedad* material) que es extraña a su ser significante” (González, 1985, p. 25). La estructura formal del código debe confrontarse entonces con la materia y reducirla; eliminar todo rastro de la significación que interrumpa el puro aspecto comunicacional del mensaje. Pero este proceso de depuración nunca se logra del todo, lo que da lugar a un exceso que podría considerarse ruido informativo.

González Requena recoge así el testigo del modelo de análisis textual desarrollado por Roland Barthes, pero también por Julia Kristeva (2001a/b), que parte de la semiología clásica, no en busca de la estructura del relato, sino del proceso de las significaciones que tienen lugar en su interior: su *intertextualidad*.

Es necesario, por consiguiente, de alguna manera, distinguir entre *análisis estructural* y *análisis textual*, sin que se pretenda aquí declararlos antagónicos [...]. El análisis textual no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto, sino más bien cómo estalla y se dispersa [...], intentando descubrir y clasificar *sin rigor* no todos los sentidos del texto [...], sino las formas, los códigos, según los cuáles los sentidos son posibles. (Barthes, 1990, p. 422)

El análisis textual debe “levantar acta” de lo que sucede en el filme, pues cada una de las elecciones operadas participa de una red semántica que permite conexiones metafóricas múltiples, “hasta constituir un trayecto interior al volumen del texto” (González, 1985, p. 39).

La *huella* aparece dentro de este contexto de difícil ensamblado entre lo semiológico y lo cinematográfico.⁶ Desafiante frente a las estructu-

5 González Requena explica cómo la citada “materialidad” de la lengua, como excedente de la significación, es un concepto extraído del trabajo de Roland Barthes en *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980* (González Requena, 1995, p. 25).

6 Dentro de la teoría del texto aplicada al análisis fílmico, el *texto* audiovisual será definido como un “discurso semióticamente heterogéneo” (González, 1985, p. 23).

ras previstas por los códigos de comunicación, funciona como significante de lo real, que por azar y pura singularidad escapa a las reglas que ordenan nuestro campo visual y lo constituyen como espacio de inteligibilidad (González, 2001, p. 84). Así, la citada heterogeneidad del filme no responde únicamente a la muy diversa serie de códigos participantes, sino también a que el campo de lo real interrumpe, contradice o multiplica los espacios de significación. La huella juega aquí un papel fundamental, no solo como objeto de estudio dentro del campo que nos proporciona la película, sino también como la referencia teórica y metodológica que el analista debe perseguir (González, 1985, p. 37). De un lado, las huellas en la ventanilla del coche de Verónica, como objeto de análisis; del otro, las huellas de lo real, como objeto de lectura del análisis textual.

Sonidos incorporados y sonidos “encodificados”

Las consecuencias de la “apertura” del campo de análisis –la llamada “superación” del estructuralismo– ya las conocemos⁷. Han supuesto el cuestionamiento del sentido último del texto, pero también han creado una cierta tendencia “aperspectiva”⁸ incapaz de privilegiar punto de vista alguno. Sin embargo, reconocemos las ganancias del análisis textual capaz de poner en valor un campo de la significación ampliado, sin salir del dato objetivo que nos provee la imagen-movimiento. Reconocer la materialidad del texto significa así incorporar al campo de la significación otros tantos códigos participantes en el volumen que comporta la imagen fílmica: aquellos que todavía están por describirse o, más precisamente, aquellos que no se circunscriben al carácter denotativo del texto fílmico, esos que para Martel tienen que ver, por ejemplo, con la cadencia, el ritmo y volumen del sonido. Es por esto que creemos conveniente recuperar una dicotomía también existente en el campo del audiovisual, pero centrada en la banda de sonido. Sobre todo, teniendo en cuenta su importancia en el cine de la realizadora.

7 Tal y como explica Manuel Ángel Vázquez Medel, en sus orígenes la semiótica fue un intento de comprender las unidades que producen significado: “el *signo*, para darse cuenta muy pronto de que los signos no funcionan aisladamente, que se conectan y entretienen en *textos*. Esta fase de la *semiótica estructural immanentista*, muy rica en avances, que produjo grandes esquemas de comprensión de las dinámicas de producción de significado y de sentido, hubo de ser superada para incorporar, a esa visión centrada en el texto, todo cuanto lo hacía posible, cuanto provocaba su significación” (Blanco, 2020. pp. 15-16).

8 El concepto “aperspectiva” es elaborado por Ken Wilber y se engloba en la visión posmoderna que desestima toda forma de conocimiento intelectual hegemónico por considerarlo opresivo de las minorías (2018, p. 23).

Cuando Walter Murch hablaba en una conferencia celebrada en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba, 1989) de su clasificación de los sonidos, presentaba una distinción comparable a la recién establecida entre los conceptos mensaje y texto. El diseñador de sonido establecerá dos tipos de sonido: los “*encodificados*” y los *incorporados*, diferenciados precisamente por el nivel de carga informativa de que idealmente son portadores. Así, el diálogo funcionará como el más claro ejemplo de sonido “encodificado”, por su naturaleza principalmente comunicativa, y la música, como ejemplo de sonido incorporado.

Cada lenguaje es básicamente un código, con su particular conjunto de reglas. Usted tiene que romper la cáscara del lenguaje y extraer el significado que hay dentro de él [...]. El significado de lo que digo está “encodificado” en las palabras que estoy usando. El sonido, en este caso, está funcionando como un vehículo con el cual el código es entregado. // La música, por otra parte, es completamente diferente: su sonido es experimentado directamente, sin que ningún código intervenga entre uno y ella. (Murch, 1989, p. 3)

La distinción es principalmente teórica, pero sirve para controlar el número de capas de sonido que una determinada imagen es capaz de tolerar sin convertirlas en ruido para el espectador. Los diálogos y la música pueden convivir “felizmente” debido a que son procesados por diferentes partes del cerebro, comenta Murch. “Pareciera que el sonido ‘encodificado’ (el lenguaje) es negociado principalmente por el lado izquierdo del cerebro, y que el sonido incorporado (la música) es tomado a cargo del lado derecho. [...] Los dos departamentos pareciera que les es posible operar simultáneamente sin estropear el trabajo del otro” (1989, p. 13).

Lo interesante de la distinción por áreas cerebrales es la posibilidad de aceptar que el campo afectivo del sonido incorporado participa de un proceso intelectual capaz de aprehender el texto fílmico al igual que lo hace el “encodificado” (solo que a partir de otra área cerebral). Ciertamente es que la información propiamente dicha cae del lado izquierdo del espectro y que los elementos rítmicos de la música caen del lado derecho, pero ambos configuran procesos intelectivos. Ahora bien, ¿qué tipo de información es procesada por el lado derecho? Podemos usar el adjetivo “tonal-afectivo”, pero

¿estamos en este caso hablando todavía de información? La respuesta prudente es que sí, aunque esta no esté hecha de ningún código previamente configurado.

A fin de dotar de cobertura teórica a esta suerte de atmósfera espesa representada por Lucrecia Martel, abordaremos el texto fílmico *La mujer sin cabeza* con el rigor que nos ofrece el dato objetivo de la banda de imagen y sonido, pues cada una de las elecciones operadas en el texto (sean estas conscientes o inconscientes) participa de una red semántica que permite conexiones metafóricas (González, 1985, p. 39).

Descripción del objeto de estudio

La escena objeto de nuestro análisis pertenece a la primera secuencia del filme *La mujer sin cabeza*. Corresponde a la apertura y presentación de la historia y termina con el título de la cinta, que se destaca en blanco sobre un fondo negro. De lo que se trata a continuación es de contextualizar el detalle visual y sonoro de las huellas en la ventanilla del coche de nuestra protagonista, para posteriormente elaborar un análisis textual de la escena en cuestión. Además, incluiremos el detalle de la escena segunda (principalmente las capas sonoras) para poder establecer con mayor precisión la red de conexiones semánticas con nuestro objeto de estudio.

Exposición de los datos: escena 3

A continuación, proponemos una tabla de contenido de la escena en la que Verónica, de camino a casa, atropella no sabemos si a un perro o a un niño (Tabla 1).

Tabla 1. Contenido de la escena 3: “El accidente” (00:03:21)

Planos y duración	Tamaño y angulación	Punto de vista y movimiento	Personaje	Capas de sonido (sin diálogo)	Música	Comentarios adicionales
Plano 1 (00:00:16)	Plano general frontal de la carretera.	Subjetivo y fijo.	Verónica.	1. Coche sobre gravilla; 2. Teléfono móvil.	Música diegética. “Soley, Soley” (Fernando Arbex; interpretada por Middle of the Road).	La transición a la presente escena 3 se produce por corte acompañado del sonido puntual de cierre de la puerta del coche de Verónica en la escena 2.

Planos y duración	Tamaño y angulación	Punto de vista y movimiento	Personaje	Capas de sonido (sin diálogo)	Música	Comentarios adicionales
Plano 2 (00:01:17)	Primer plano: ángulo lateral de Verónica (interior del coche).	Objetivo y fijo.	Verónica.	1. Coche sobre gravilla; 2. Teléfono móvil; 3. Golpe brusco contra el coche; 4. Frenazo; 5. Respiración profunda de Verónica; 6. Motor arrancando.	Música diegética. "Soley, Soley".	Los sonidos puntuales 2, 3, 4, 5 y 6 aportan efectos "lingüísticos" con mayor carga informativa que el sonido ambiental 1 del coche sobre la gravilla.
Plano 3 (00:00:12)	Plano general de la carretera (dorsal de Verónica).	Objetivo y fijo.	Perro atropellado.	1. Coche sobre gravilla; 2. "Clic" de stop de la música intradiegética.	1. Música diegética. "Soley, Soley".	Al principio de la escena escuchamos "Soley, Soley" y luego el silencio, acompañado del sonido ambiental del coche sobre la gravilla.
Plano 4 (00:01:36)	1. Primer plano: ángulo lateral de Verónica (interior del coche).	1. Objetivo y fijo.	Verónica.	1. Coche sobre gravilla; 2. Apertura de puerta de conductor; 3. Respiración de Verónica; 4. Pasos de Verónica; 5. Coche cruzando la carretera; 6. Truenos; 7. Pájaros piando; 8. Gotas de lluvia sobre el capó del coche.	1. Efecto sonoro extradiegético incorporado.	De un plano fijo pasamos a una panorámica donde vemos a Verónica abandonar su coche (el último encuadre corta su cabeza). El efecto musical extradiegético incorporado, acompañado del sonido ambiental, produce una atmósfera "tonal-afectiva" en el conjunto de la escena.
	2. Plano americano del exterior.	2. Objetivo y panorámico (de izquierda a derecha).				

Fuente: elaboración propia.

La escena está formada por cuatro planos de larga duración, el último de ellos de 1 minuto y 36 segundos, dividido a su vez en dos encuadres diferenciados por el movimiento en panorámica de la cámara que sigue a la protagonista. El punto de vista se alterna entre objetivo y subjetivo; sin embargo, habría que puntualizar que el tercer plano, aunque se trata de un objetivo y fijo, puede entenderse como subjetivizado por la mirada de Verónica, que previamente se ha dirigido al retrovisor izquierdo. La información que obtenemos es descriptiva, pero incompleta: vemos un perro tumbado en la carretera, pero también, junto a él, un punto negro al límite del plano (plano 3, escena 3). Es la única información objetiva que tendremos del accidente; sin embargo, es insuficiente para posicionar al espectador como conocedor omnisciente de lo sucedido.

**Figura 1. Plano 3, escena 3 de
La mujer sin cabeza (zoom abajo)**



En relación con el contenido visual de la escena, de los cuatro planos que la conforman, en dos de ellos vemos el perfil derecho de Verónica enmarcado por la ventanilla del coche. El punto de vista objetivo y fijo muestra su rostro en primer término y, ligeramente desenfocada, la ventanilla con varias huellas de manos de niños. El ligero desenfoco de las huellas no les resta atención, pues se encuentran en el centro de la imagen. Además, será la mirada de Verónica, que tras el accidente se dirige a ver lo que ha sucedido tras la ventanilla, la que nos conduzca a las huellas en cuestión.

En lo relativo a las capas sonoras ambientales y puntuales, hay que destacar la dominancia del coche en la escena. El portazo de cierre de la puerta del conductor en la anterior escena, por ejemplo, reverbera en la presente, pero también el sonido del coche sobre la gravilla, el accidente, el frenazo en seco o las gotas de lluvia sobre el capó. Todas estas capas de sonido tienen como protagonista el vehículo de Verónica como “locus” del accidente y de la posición de la cámara, ya que la presente escena está rodada desde el interior del vehículo.

Exposición de los datos: escena 2

Durante la escena 2, Verónica se despide de su familia (mujeres de mediana edad y niños) que conversan sobre productos de belleza, tortugas acuáticas y la inauguración de una nueva pileta (piscina). Al igual que en la escena objeto de análisis, varias capas de sonido (diálogos, golpes y manotazos, sonido de la gravilla, puertas de coche que se abren y cierran, etc.) se solapan, con lo cual dotan a la imagen de una atmósfera realista producida por una acústica *full stereo* en que parece no existir dominancia sonora alguna. Todos estos sonidos conviven en un espesor comunicativo muy propio del cine de la realizadora argentina, incluso los diálogos parecen más formar parte de la atmósfera tonal del filme que ser vehículos sonoros de información, en el modo en que son descritos por Walter Murch para el cine clásico narrativo (1989, p. 3). Hagamos uso nuevamente de una tabla de análisis simplificada para el detalle de la escena segunda atendiendo principalmente a las capas sonoras (Tabla 2).

Tabla 2. Contenido simplificado de la tabla 2

Plano	Tamaño	Punto de vista y movimiento	Personajes principales	Capas de sonido y diálogo
1	Plano medio y lateral.	Indirecto y fijo.	Josefina (Claudia Cantero).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in y off screen</i>).
2	Primer plano.	Indirecto con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Santi (niño).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>off screen</i>); 4. Manotazos sobre el cristal de la ventanilla del coche (huellas).
3	Primer plano.	Objetivo con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Josefina (Claudia Cantero).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in y off screen</i>).
4	Primer plano.	Indirecto con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Santi (niño).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>off screen</i>); 4. Manotazos sobre el cristal de la ventanilla del coche (huellas).
5	Plano general.	Objetivo con paneo ligero.	Josefina.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in y off screen</i>).
6	Primer plano.	Indirecto con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Santi (niño).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>off screen</i>); 4. Golpe ligero sobre ventanilla (huellas).
7	Plano general.	Objetivo con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Josefina.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in y off screen</i>).
8	Plano medio.	Objetivo con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Verónica.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>off screen</i>).

Plano	Tamaño	Punto de vista y movimiento	Personajes principales	Capas de sonido y diálogo
9	Plano general	Objetivo con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Josefina.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in</i> y <i>off screen</i>); 4. Manotazos sobre la ventanilla del coche (huellas).
10	Primer plano.	Objetivo con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Verónica.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in</i> y <i>off screen</i>); 4. Golpes en la ventanilla del coche.
11	Primer plano.	Indirecto con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Niña y niño. (Santi).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>off screen</i>); 4. Manotazos sobre las ventanillas del coche (huellas).
12	Plano general.	Objetivo con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Josefina.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in screen</i>); 4. Manotazos sobre la ventanilla del coche (huellas); 5. Sonido de la puerta del coche abriéndose.
13	Primer plano.	Indirecto con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Santi (niño).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in screen</i>); 4. Manotazos sobre la ventanilla del coche (huellas).
14	Primer plano de perfil.	Objetivo con paneo de seguimiento.	Verónica.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in</i> y <i>off screen</i>); 4. Sonido de apertura de la puerta del coche con mando a distancia.
15	Plano medio.	Objetivo con paneo de seguimiento.	Verónica.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in</i> y <i>off screen</i>); 4. Sonido de apertura de la puerta del coche.
16	Primer plano.	Indirecto con paneo de seguimiento del personaje en cuadro.	Santi (niño).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Diálogo (<i>off screen</i>); 4. Sonido de apertura de la puerta del coche.
17	Primer plano.	Objetivo con paneo de seguimiento.	Verónica.	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>in</i> y <i>off screen</i>); 4. Sonido de llaves.
18	Plano medio.	Objetivo con paneo de seguimiento.	Verónica (en primer plano desenfocado) Claudia (dorsal en plano medio).	1. Niños jugando; 2. Sonido ambiente natural; 3. Personajes conversando (<i>off screen</i>); 4. Sonido de cierre de la puerta del coche de Verónica.

Fuente: elaboración propia.

La escena está rodada con teleobjetivo, poca profundidad de campo y movimiento panorámico de acompañamiento de los personajes principales. Estos tres hechos ayudan a establecer una jerarquía de los personajes en escena, con Verónica y Josefina como caracteres principal y secundario. Se combina además el plano objetivo y directo (planos 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17 y 18) con el indirecto sobre la superficie reflejante y transparente de la ventanilla del coche (planos 1, 2, 4, 6, 11, 13 y 16).

Vemos entonces que la banda de imagen está jerarquizada por el movimiento de cámara y la profundidad de campo. Lo mismo sucede con la banda de diálogo, supeditada a la jerarquía establecida por el encuadre y el enfoque. Por ejemplo, las conversaciones en que participan Verónica o Josefina tienen mayor presencia sonora en el conjunto de la escena (a pesar de la búsqueda de naturalidad en el diseño de sonido). Su tratamiento es monofónico, situado en el centro de la pantalla (Murch, 1989, p. 14).

En relación con la banda de sonido, hay que decir que el tipo ambiente de los niños jugando y de la naturaleza se solapa con el de tres niños indígenas corriendo en la escena primera. Esto produce una suerte de continuidad entre ambas escenas, a pesar de tratarse de espacios diferenciados. Lo mismo sucede con el sonido puntual del cierre de la puerta del coche de Verónica (plano 18, escena 2), a quien vemos conducir en la escena tercera. Este sonido se destaca por encima del resto de capas: escena 1, de niños jugando; escena 2, tipo ambiente; y escena 3, de conversaciones *off screen*, lo que aporta, además, continuidad entre las escenas 2 y 3.

Dentro de las pistas que conforman el decorado sonoro, hemos señalado una serie de sonidos puntuales que sobresalen por encima del “sonido-territorio”, es decir, del de niños jugando, diálogos *off screen* y sonido natural del exterior (campo). Estos puntuadores que escuchamos en los planos 2, 4, 9, 10, 11, 12 y 13 están formados por una serie de golpes y matotazos sobre las ventanillas del coche de Verónica y dotan al vehículo de una carga significativa que “sentiremos” aflorar en el momento del accidente. Además, dichos puntuadores son el origen de las huellas de la ventanilla en el momento del accidente, tal y como podemos observar en la Tabla 2, en los planos 2, 4, 6, 9, 11, 12 y 13.

Teniendo en cuenta sonido e imagen, se descubre una constante en la escena 2. El/los coche/s tienen una presencia destacada, no solo aquí, sino en el conjunto de la cinta. En cada uno de los encuadres que conforman la Tabla 2 vemos al menos alguna parte de los mismos, además de que los cristales de las ventanillas funcionan como superficies reflejantes sobre las que realizar planos indirectos, a lo que habría que añadir el ya citado sonido de apertura y cierre de la puerta del coche de Verónica (planos 14, 15,

16 y 18), junto al tintineo de las llaves (plano 17) o los manotazos sobre la ventanilla donde veremos las huellas.

Figura 2. Plano 4, escena 2 de *La mujer sin cabeza*



Discusión

La hipótesis anteriormente expuesta defiende que un fallo de récord en la escena del accidente invita al espectador a significar las huellas en la ventanilla del coche de Verónica como índices del cuerpo del desaparecido. Ahora bien, en qué momento y de qué forma se produce ese error de continuidad y cómo afecta al conjunto del texto fílmico. Los planos 2 y 4 de la escena “el accidente” repiten encuadre: perfil derecho de Verónica en primer plano enmarcado por la ventanilla lateral izquierda del vehículo. Ambos planos objetivos y fijos nos muestran las huellas casi en el centro de la imagen, decíamos, ligeramente desenfocadas.

Figura 3. Plano 2, escena 3 de *La mujer sin cabeza*



Figura 4. Plano 4, escena 3 de *La mujer sin cabeza*



Los encuadres son exactamente iguales, con la salvedad de que Verónica ha decidido quitarse las gafas de sol. Este hecho es relevante, pues parecería que la escena ha sido rodada en continuidad y que, a posteriori, ha sido montada con los otros dos planos frontales (delanteros y traseros) de la carretera (planos 1 y 3). Sin embargo, se destaca el siguiente detalle: las huellas en ambos encuadres son diferentes. Diferencia palmaria desde el momento en que ambas están enmarcadas por un mismo encuadre con poca profundidad de campo.

Figura 5. Plano 2, escena 3 de *La mujer sin cabeza*



Figura 6. Plano 4, escena 3 de *La mujer sin cabeza*



El salto aquí es fundamental, por un lado, porque nos avisa de que ambos planos no han sido rodados de manera continuada y, por otro, porque introduce una suerte de bifurcación en el destino de dichas huellas. Pero dejemos a un lado por el momento la terminología empleada. En lugar de error o falta de *récord*, habría que apelar sencillamente a una discontinuidad entre ambos planos, pues solo desde aquí es posible realizar el análisis textual requerido.

Las diferencias entre ambos conjuntos de huellas son destacadas. Las primeras, pequeñas y redondeadas, y las segundas también pequeñas, pero más afiladas, delgadas y bien definidas sobre el cristal de la ventanilla. La inclinación también varía: mientras que las primeras aparecen casi frontalmente, las segundas se deslizan en diagonal, lo que les otorga mayor dinamismo.

Apelando entonces a la terminología propia del sistema clásico de continuidad fílmica (Prósper, 2013), que hace de la huella un signo o vehículo para la comunicación, la diferencia entre ambas en ambos planos no sería más que el resultado de un error, por lo que estaríamos eliminado la posibilidad de que el detalle de la diferencia posea una red semántica autónoma. La falta de *récord* sería así entendida simplemente como ruido informativo. Esto es, como exceso del material significativo carente de codificación alguna. Pero la propuesta aquí planteada aboga por defender la carga signi-

ficante existente, precisamente por la falta de correspondencia entre ambos conjuntos de huellas. Si la huella es por excelencia un signo indicial, ¿hacia dónde nos dirige cada uno de los dos conjuntos?

Que las primeras –redondeadas, infantiles y domesticadas– pertenecen a los niños de la escena 2 es un dato irrefutable, tal y como hemos visto en el detalle de la tabla segunda, pero ¿qué pasa con las segundas?, ¿adónde llevan al espectador? En sentido estricto, estas no se corresponden con las de los niños de la escena 2, pues, como sabemos, son diferentes: más afiladas. Por lo que deben pertenecer a alguien que, fuera de cuadro, se ha colado en el conjunto que compone la escena. De hecho, la debacle emocional de nuestra protagonista transita por este doble sendero en que difícilmente podemos seguir hablando de comunicación, en el sentido económico del término (durante la película, veremos además cómo Verónica no responde a las llamadas telefónicas).

Retomando lo dicho acerca de la banda de sonido, tal y como lo explica Michael Chion, existen una serie de sonidos de aparición más o menos intermitente, “que contribuyen a poblar y crear el espacio de una película por medio de pequeños toques distintos y localizados” (1993, pp. 49). La pluralidad de las funciones puntuadoras implica la posible superdeterminación narrativa de algunos elementos de la película. Decíamos que existe una serie de sonidos “encodificados” que, como en el caso de los diálogos, funcionan como vehículos de información, pero también hay sonidos incorporados portadores de una menor carga informativa, aunque capaces de teñir la imagen de un cierto tono afectivo. Veíamos además cómo las capas de sonido en los planos 2, 4, 9, 10, 11, 12 y 13 de la escena 2 (hechas de golpes y manotazos sobre las ventanillas del coche de Verónica) implican una superdeterminación narrativa que se deja sentir en el momento del accidente, aunque también la realizadora construye una atmósfera sonora continuada a lo largo de la primera secuencia, hecha del sonido ambiente natural y de los niños indígenas y familia de Verónica jugando. Es decir que, por un lado, existe un sonido ambiente empastado que se extiende durante la secuencia primera y, por otro, una serie de puntuadores sonoros cuyo protagonista es el coche.

El trabajo con las capas de sonido produce entonces una red semántica que reverbera en el momento del accidente. Los indígenas que juegan por el campo de Salta, pero también los niños familia de Verónica, se solapan en una atmósfera sonora de difícil correspondencia exclusiva entre el significante y su significado filmico. La falta de récord participa de dicho proceso comunicativo, hecho de fuentes sonoras principalmente incorporadas. Esto indica que, en lo relativo a la falta de continuidad visual en la representación de las huellas, esta podría corregirse o, al menos reducir, su grado de ambigüedad, mediante el uso prioritario del sonido encodificado, pero la dirección del filme es precisamente la opuesta.

Conclusiones

En el corazón del análisis textual late la siguiente pregunta:  es posible estructurar semánticamente la huella? Lo que hace de la huella un signo tan particular es precisamente su independencia del orden del discurso, pues, más cercana al registro de lo real que al de lo simbólico, se muestra ajena a toda voluntad significante. Tal distinción podría hacer parecer que, de un lado, existen los signos, elementos gramaticales, ordenados y comunicativos y, del otro, las huellas extragramaticales e ininteligibles. Pero la realidad es que ambos forman parte del mismo proceso, ya que la comunicación es el lenguaje en acción, con todas las variaciones tonales, afectivas y sonoras encarnadas a través del hablante.

Desde esta perspectiva, el método usado resulta oportuno para el análisis del filme de la realizadora Lucrecia Martel, que entiende que el sonido es parte fundamental de la imagen fílmica y que este no puede reducirse sencillamente a su capacidad de producir intelección. De un lado, comenta, los sonidos funcionan como vehículos del sentido, pero también, al poseer una cadencia, volumen y ritmo tan particulares, participan de la dimensión afectiva de la comunicación. Umberto Eco caracterizó dicha dimensión como el *ideolecto* de la obra, una suerte de código privado e individual del parlante que impide que sea reducido a una sistematización estructural (1978, p. 168).

El análisis textual aquí puesto en práctica ha permitido abordar el problema de la intelección fílmica más allá de los métodos desarrollados

por las semiologías clásicas, que abogan por reducir cualquier fenómeno de comunicación a la estructura formal de un código. A este respecto, al registro semiótico del mensaje cinematográfico se ha añadido –haciendo uso del psicoanálisis, como esa otra pata que, junto a la semiología, organiza el análisis textual– el de lo real, no como empresa de lo inefable, sino como forma de reconocimiento del intertexto afectivo del texto. Desde esta perspectiva, la falta de récord no debe ser entendida como fallo en la organización espacio-temporal de la imagen fílmica, sino como esa discontinuidad que nos dirige al volumen interior de la obra, a los múltiples senderos posibles por los que deambula nuestra protagonista.

La banda de sonido ha servido así para rescatar la red textual que recae en el coche al producirse el accidente. Los planos 2, 4, 9, 10, 11, 12 y 13 de la escena anterior al accidente configuran una constelación sonora hecha de signos puntuadores de manotazos y golpes en la ventanilla y capó del coche de Verónica. Y es que la cinta apenas reproduce sonidos “encodificados” propiamente dichos, como, por ejemplo, los diálogos, inexistentes en la escena del accidente y fragmentados y diversos en la escena segunda. Por ello se afirma que en la secuencia inicial de *La mujer sin cabeza* prevalece el sonido incorporado por encima del encodificado y que esta dinámica sonora persiste a lo largo de toda la cinta. Dicha prevalencia de los signos incorporados hace que el texto fílmico sea aprehendido, siguiendo la distinción de Murch, privilegiando lo emocional por encima de lo comunicativo.

Retomando entonces la hipótesis exploratoria, se descubre que la falta de continuidad en la representación de las huellas impide la sencilla correspondencia entre estas y los niños (familiares de Verónica) jugando en la escena anterior al accidente. Sin embargo, tampoco es posible afirmar que las huellas funcionen como índices del cuerpo del desaparecido. Ahora bien, al no ser una cosa ni tampoco otra, dicha discontinuidad abre un agujero en medio del devenir lógico de la acción fílmica y en su sistema clásico de continuidad, pues no hay una concatenación casual única y directa de la imagen-movimiento. La falta de asignación del segundo conjunto de huellas, que no se corresponden con ningún sujeto profilmico, tiene su eco además en la falta de un responsable capaz de explicar la desaparición del niño indígena al que, durante todo el metraje, se hacen alusiones indirectas.

Aplicando así la distinción sonora entre los signos incorporados y “encodificados” a la banda de imagen, se afirma que las huellas en la ventanilla (discontinuas en su representación) funcionan también como elementos incorporados dotados de “poca carga informativa”. Lo que significa que estas huellas –en apariencia determinantes en el conjunto de la escena tercera para la resolución del accidente– no son conductoras del sentido filme, sino que más bien funcionan como puntuadores emocionales representantes del estado anímico de la protagonista. Las huellas participan así de una atmósfera tonal espesa y altamente connotada.

La ruptura aquí señalada por la falta de récord no contradice ni altera el mensaje del filme; más bien participa de ese doble itinerario por el que deambula Verónica a medio camino entre el querer y el “no saber muy bien cómo” enfrentarse al accidente, y del que su círculo social es cómplice. La incertidumbre visual y sonora que el filme despliega significa, en consecuencia, la falta de compromiso político de nuestra protagonista y su entorno (Rapan y Costantini, 2016).

Referencias

- Barrenha, N. C. (2020). *La experiencia del cine de Lucrecia Martel*. Prometeo.
- Barthes, B. (1981). *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Paidós.
- Benet, V. J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- Blanco Pérez, M. (2020). *Cine y semiótica. La teoría del emplazamiento aplicada al lenguaje cinematográfico y publicitario en la era Netflix*. Universidad de Salamanca.
- Brincalpe Campo, M. (2013). Tempo e História: representação em Lucrecia Martel. *Imagofagia*, 7. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7301429>

- Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino. De Rápado a Historias extraordinarias*. Biblioteca Nacional, Universidad Nacional de Sarmiento.
- Casa de América (2011). Lucrecia Martel, El sonido en la escritura y la puesta en escena. [Canal YouTube] 26 de enero. <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMLZo>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Eco, U. (1978). *La estructura ausente*. Lumen.
- González Requena, J. (2013). *El ser de las imágenes. De la teoría al análisis de la imagen*. Universidad Complutense de Madrid. [Blog] <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/#V3>
- González Requena, J. (1985). Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico. *Revista de Ciencias de la Información*, 2, 15-40. <http://www.gonzalezrequena.com/resources/1985%20Film,%20discurso,%20texto.pdf>
- González Requena, J. (2001). Lo radical que habita la máquina fotográfica. *Fabrikart*, 1, 74-91. <http://www.gonzalezrequena.com/resources/2001+Lo+Radical+que+habita+la+M%C3%A1quina+Fotogr%C3%A1fica+-+comprimido.pdf>
- Kristeva, J. (2001a). *Semiótica 1. Espiral*.
- Kristeva, J. (2001b). *Semiótica 2. Espiral*.
- Martel, L. y Berenblum, G. (2008). Charla de Lucrecia Martel y Guido Berenblum. Entrevistada por A. Seba, 12 de noviembre. Sonidoanda.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine 1: 1964-1968*. Paidós.

- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio*. Akal.
- Murch, W. (1989). Claridad Densa - Densidad Clara. Lo simple y lo complejo. Dokumen. <https://dokumen.tips/documents/claridad-densa-walter-murch.html?page=1>
- Prósper Ribes, J. (2013). El sistema de continuidad: montaje y causalidad. *Historia y Comunicación Social*, 18, 377-386. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43973
- Rapan, E. y Costantini, G. (2016). Sonido e inmersión en la trilogía salteña de Lucrecia Martel. *Imagofagia*, 13. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7265324>
- Vázquez Rodríguez, L. (2022). Deseos perversos, tactilidad háptica y temporalidades aberrantes en el cine de Lucrecia Martel, Julia Solomonoff y Lucía Puenzo. [Tesis doctoral], Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/76249/1/T43607.pdf>
- Wilber, K. (2018). *Trump y la posverdad*. Kairós.