



LUCRECIA MARTEL

CINE Y CULTURA

Tesis Doctoral
FPyCS-UNLP

Doctorado : **Lía Gómez**
Director: **Prof. Emerito Carlos Vallina**
Año 2014

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

Trabajo de Tesis realizado como requisito para optar al título de
DOCTOR EN COMUNICACIÓN

TÍTULO DEL TRABAJO

La obra cinematográfica de Lucrecia Martel. Su significación
estético/comunicacional en el campo de la cultura contemporánea
argentina.

TITULO PARA LA PRESENTACIÓN

Lucrecia Martel. Cine y Cultura

AUTOR: Prof. Lic. Lía Gómez

DIRECTOR: Prof. Extraordinario en categoría de Emérito. Carlos Vallina



A Malena y Emilia



Índice

Resumen y palabras claves 1

Introducción: Tiempo estético. Tiempo Político 2

Primera Parte: Lucrecia Martel y Antonio di Benedetto en tierras de Pedro Páramo

I- Lucrecia Martel con Antonio di Benedetto

en tierras de Pedro Páramo 11

Un territorio Común 17

Años de Historia..... 20

Lo real maravilloso 25

II- El deseo de conocer. Las dependencias de la cultura..... 30

Lucrecia Martel 30

Un Rey Muerto 36

III- Genealogía del Nuevo Cine Argentino..... 46

Torre Nilsson, Leonardo Favio, Lucrecia Martel:

Tres generaciones en cruce 57

Un diálogo entre películas 60

La niña santa en la casa del ángel 61

Crónica de un deseo dependiente. 63

Segunda Parte: La visión Marte

La visión Martel 71

I- La ciénaga:

Entre la Tempestad y el Horizonte 77

Se avecina la Tormenta..... 78

Un poco de historia..... 83

El aliento del carnaval 86



II- La Niña Santa:

<i>Narrativas sobre sexualidad, religión y deseo</i>	103
<i>Cruces del catolicismo argentino</i>	108
<i>El llamado divino en clave estética</i>	115
<i>El cuerpo como lenguaje en el cine marteliano</i>	121
<i>Un final (in)esperado</i>	125

III-La Mujer sin Cabeza:

<i>La percepción y el pensamiento en Lucrecia Martel</i>	126
<i>Modalidades de la Representación</i>	129
<i>“Maté a alguien en la ruta”</i>	133
<i>El lenguaje como organismo</i>	135

<i>IV- De Rey Muerto a Zama un paseo por la cultura</i>	144
<i>Un mono muerto todavía completo y no descompuesto</i>	146

Tercera Parte: Hacia una política de lo sensible

<i>I- Lucrecia Martel, hacia una política de lo sensible</i>	154
<i>Habitar la imagen</i>	157
<i>Territorios de lo sensible</i>	160
<i>El arte y la experiencia estética</i>	165
<i>II- El arte, la comunicación y el mundo</i>	175
<i>Un lenguaje artístico comunicativo</i>	181
<i>III-El método Martel. Formas y Sustancias</i>	189

Cuarta Parte: La crítica, el cine y su público



<i>I- La dimensión cultural de la crítica.....</i>	<i>204</i>
<i>La crítica en Argentina</i>	<i>206</i>
<i>Lucrecia Martel y la crítica</i>	<i>211</i>
<i>II- El público en el cine de Lucrecia Martel.....</i>	<i>218</i>

Quinta Parte: Conversatorio y Conclusiones

<i>I- Conversaciones con Lucrecia Martel.....</i>	<i>229</i>
<i>II- Secuencia Final: Conclusiones.....</i>	<i>238</i>

<i>Bibliografía</i>	<i>248</i>
----------------------------------	-------------------

Anexos (en DVD)

Recopilación de los films de Lucrecia Martel.

Cortometrajes:

- *Rey Muerto (1995)*
- *Nueva Argirópolis (2010)*
- *Pescados (2011)*
- *Muta (2012)*

Telefilm:

- *Silvina Ocampo. Las dependencias (1999)*

Largometrajes:

- *La Ciénaga (2001)*
- *La Niña Santa (2004)*
- *La Mujer sin Cabeza (2008)*



TÍTULO DEL TRABAJO

La obra cinematográfica de Lucrecia Martel. Su significación estético/comunicacional en el campo de la cultura contemporánea argentina.

RESUMEN

El desarrollo de esta Tesis aborda la obra cinematográfica de Lucrecia Martel en el marco de la cultura contemporánea argentina, definiendo a la cineasta como autora e intelectual de la imagen.

Para ello, se propone por un lado, un análisis crítico de las estructuras estético-narrativas que los films proponen, y se analizan las problemáticas emergentes en su lenguaje, relacionadas con las representaciones de la memoria histórico-cultural, los procesos socio políticos, los imaginarios y las sensibilidades sociales.

Por el otro, se formula la pregunta en torno al mundo cinematográfico que construye la cineasta dentro del contexto comunicacional actual, con la promulgación y constitucionalidad de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522) y que implicancia tiene en el proceso de conocimiento e identidad a través de los medios artístico – comunicativos, siendo su cine el resultado de una matriz cultural argentina y latinoamericana.

Ambos ejes, se ponen en tensión y en diálogo para ubicar no solo la profundidad del cine de Martel, sino la complejidad de abordar el campo audiovisual como un lenguaje con características propias, que se constituye como una propuesta estética, política y cultural, que relaciona el presente con el pasado, que valoriza la construcción de mundos sensibles, y que pretende vivenciar y experimentar procesos identitarios, reales, simbólicos e imaginarios.

PALABRAS CLAVES

Cine – Audiovisual – Lenguaje – Representación - Autora – Estetico/comunicacional



INTRODUCCIÓN: TIEMPO ESTÉTICO TIEMPO POLITICO

*“(…) la ficción tiene la capacidad de relacionar al hombre con
el territorio. Esta idea me ha devuelto
la esperanza en la narrativa audiovisual”*

(Lucrecia Martel)



TIEMPO ESTÉTICO, TIEMPO POLÍTICO

Introducir la propia escritura no resulta tarea sencilla. Pareciera que las introducciones pretenden una síntesis de aquello que luego la lectura proporciona, y para el propio autor es difícil, sin sentir el peso de su propio proceso en cada una de las líneas y párrafos que componen esta Tesis. Pero al mismo tiempo, el desarrollo de un texto de presentación se convierte en un desafío mayor, que comprende el indicar un camino posible de dialogo entre la escritura y la lectura, con algunos ejes claves para el encuentro del lector con aquello que se propone.

Podemos decir, que este trabajo se constituye en su mayor parte en un ejercicio intelectual de interpretación crítica con un extenso recorrido, no solo por la densidad que requiere una Tesis Doctoral, incluso con los debates que sobre ello se producen en torno a la fragmentación, o la totalización de temas y abordajes en las ciencias sociales, sino porque la cuestión generacional, está atravesada por una sensación de que aún en el profundo aprendizaje que el desarrollo del Doctorado en Comunicación permite, resta un universo de la cultura por recorrer, que debe ser señalada como necesidad que aún continua como meta inalcanzable , permanente, deseosa e interminable.

En este camino, no se puede iniciar esta presentación sin reconocer que no ha sido un andar en solitario, sino un transitar colectivo, por todos aquellos que acompañaron cada una de las etapas, pero también y sobre todo, y quiero remarcar este “sobre todo” por el compromiso, la dedicación y la grandeza de compartir su conocimiento conmigo, del director del proceso: el Profesor Extraordinario en categoría de Emérito Carlos A. Vallina; sin el cual considero que ni la mitad de lo escrito podría ser posible de ser



dicho. Y esa imposibilidad está dada por el vínculo del día a día y el trabajo en conjunto, pero también por la historia de la propia universidad y la comunicación como disciplina, que encuentra en el profesor mencionado, un referente académico que nos ha enseñado a muchos a ejercitar el pensamiento en toda su complejidad, inventiva y capacidad.

Esta Tesis, que aborda la obra cinematográfica de Lucrecia Martel en el marco de la cultura contemporánea argentina, no conforma un espacio homogéneo de análisis de variables cerradas, ni conceptos concebidos como un todo, ni tampoco está estructurada de tal modo; sino que se constituye como una propuesta estética, política y cultural, que relaciona el presente con el pasado, que valoriza la construcción de mundos sensibles, y que pretende vivenciar y experimentar procesos identitarios, reales, simbólicos e imaginarios surgidos del lenguaje audiovisual en su conjunto.

Desde cierta perspectiva la sistemática preocupación del programa doctoral así como del conjunto de los planes de estudio de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, por ubicar la centralidad de la Comunicación a los fines de definir un sitio preciso para las investigaciones, es abordado en esta Tesis como el núcleo que desde una cualidad transdisciplinaria, permite ingresar del modo más complejo y abarcativo a aquello que consideramos cultura.

Lucrecia Martel es una autora, cuya especificidad la define como una artista del campo de la cultura, que tiene una mirada propia sobre el mundo y que la expresa a partir del



arte, unificando elementos socioculturales, políticos, históricos y estéticos que le permiten el acto de creación para el desarrollo de su obra.

Analizar sus films, propone la recuperación de sus relatos e inventivas, pero además la recuperación del cine y su estructura, sus influencias, aportes y posibles desarrollos para un campo audiovisual que debe debatir no solo sobre los modos de producción, sino sobre las formas de comunicar.

La promulgación en el año 2009 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522), su declaración de constitucionalidad en 2013 con la televisación de la audiencia pública, y el impulso de novedosas narrativas que dicha Ley permite, hacen necesario ubicar a Martel como el corazón del problema que aún hoy nos estamos proponiendo como discusión posible. ¿Cuál es la función del lenguaje en los modos de construcción de la verdad en las narrativas como símbolo de una construcción colectiva, y a la par que distinga las personalidades creadoras, de un proyecto verdaderamente democratizador de carácter nacional?

Lo que se pone en juego con la Ley de Servicios de Comunicación audiovisual, es no solamente todo aquello ligado a lo jurídico, a la adecuación de los multimedios, a la incorporación de nuevas señales y empresas ligadas a la comunicación, a la confección de un nuevo sentido para el rol de los públicos como sujetos de derecho, y a formas propias de relatos regionales posibles de aparecer en medios provinciales, sino que es además, una batalla por el lenguaje, que significa una lucha por la memoria, la historia y el camino hacia un futuro, con una comprensión profunda de lo que nos constituye como argentinos y latinoamericanos.



Martel en su obra, nos proporciona las claves de lectura para ese desarrollo, nos permite complejizar las herramientas que el lenguaje nos da como posibilidad de acción transformadora, y nos ubica en un territorio donde la identidad se torna un problema central.

La autora salteña, nos señala que “el otro” debe ser reconocido, pero que incluso “el nosotros” debe ser puesto en valor y en tela de juicio a la hora de ser comprendido. Por eso, su cine no se confecciona a partir de la semejanza directa, o la reproducción mimética de escenarios, personajes y acciones; sino que se desenvuelve como espacio que crea lo real en el marco de las referencias establecidas con su propia percepción.

Así, la visión Martel se convierte en autoral a partir de que pone en discusión los elementos de lo real y expone la distorsión perceptual en estos, con el objetivo de configurar una nueva trama de relatos que permitan una mejor comprensión de la complejidad del mundo. En definitiva crear las condiciones para posibilitar un espectador crítico que asuma a través de las formas estéticas, las contradicciones y enmascaramientos en la formación de una conciencia.

La escritura de esta Tesis, tiene como meta la descripción analítica de su cine, pero también la puesta en valor de la imposibilidad de crear un contenido nuevo, sin una nueva forma que lo represente; estableciendo que en la batalla por el lenguaje, no se trata solo de asignar temáticas nuevas para el desarrollo audiovisual, sino de propiciar nuevos modos de las artes audiovisuales. Allí radica la mayor apuesta de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que para transformar los modos de producción y acceso a los medios, debe comprender que la magnitud del problema al que se



enfrenta, remite a las narrativas que circulan, pero también a toda una cultura que desde la escuela en adelante debe alentar el conocimiento a partir de la imagen.

De tal modo, que el lenguaje audiovisual, se transforma para las ciencias de la comunicación en un problema político, cultural, económico y científico, ya que estas narrativas en el mundo moderno, permiten revelar detalles de lo real que el discurso unívoco de la política a veces no contempla.

En la totalidad de la propuesta, se presenta el desafío de abordar el lenguaje filmico a partir de una visión integradora, para poder ingresar al universo cinematográfico a través de la mirada propia y ajena, de cineastas, dramaturgos, filósofos, literatos, académicos, y espectadores, para construir una visión analítica y crítica sobre la mirada que Lucrecia Martel, configura como eje que guía este proyecto.

En este sentido, se torna necesario reflexionar la obra de Martel en diálogo con el campo cultural en su conjunto, comprendiendo a las lecturas y visiones que habitan la escritura desde la universidad pública, como espacio de desarrollo de un conocimiento convergente, que configura al investigador como sujeto con un compromiso público no enclaustrado en su propia dinámica academicista.

Sin duda aparecerán, incluso desde la propia formación, autores y textos de la especificidad de la comunicación, pero también, y es importante remarcarlo, hay una apuesta por el desarrollo de otras lecturas posibles que amplíen y ubiquen a los estudios sobre cine en comunicación en un lugar que refiera a la complejidad de la cultura y no solo a la textualidad, la temática y la discursividad como límite de su propio abordaje.



El objeto de esta Tesis se propone entonces, determinar qué relatos circulan en el cine de Martel para pensar la sociedad contemporánea, problematizando al cine argentino actual como objeto de memoria y comunicación, detectando las tradiciones, las conexiones con la época cultural, las sensibilidades y el imaginario social.

La estructura se divide en cinco partes, que contemplan el proceso analítico crítico de la obra de la cineasta, indicando en cada una de ellas un objetivo específico de desarrollo.

La primera, titulada: *Lucrecia Martel y Antonio di Benedetto en tierras de Pedro Páramo*, ubica a la obra de Martel en el campo de la cultura latinoamericana, y expone sus vínculos con la historia del cine nacional.

La segunda: *La visión Martel*: establece el análisis de sus films más reconocidos, y presenta un diálogo entre ellos para pensar los temas centrales de su obra.

La tercera denominada: *Hacia una política de lo sensible*, propone reflexionar sobre la relación lenguaje y política, el estudio en la disciplina de la comunicación y el arte, y proporciona claves metodológicas del propio análisis, redimensionando los debates en torno al cine y la comunicación.

La cuarta intervención: *La crítica, el cine y su público*, analiza el fenómeno cinematográfico en relación a las vinculaciones con el público y la crítica.

Y llegando al final, la quinta parte: *Conversatorio y Conclusiones*, se propone una síntesis de las principales líneas del estudio propuesto en las conclusiones, pero también la puesta en escena de la propia visión de la autora a partir de la entrevista como herramienta de investigación.



Señala Lucrecia Martel: “*resulta ciertamente poderosa la idea de la ficción como un operador para la apropiación de territorios*”(2013). Y es esa acción propositiva a la que invitamos al lector de esta Tesis, para navegar por estos territorios filmicos, comunicacionales, reales, simbólicos, humanos, históricos, sociales y corporales del cine de Martel, partiendo del proyecto de la cineasta de filmar Zama, la novela de Antonio Di Benedetto, escrita en 1956, para recorrer la totalidad de su obra, comprendiendo al cine como objeto de la comunicación y la cultura.



**PRIMERA PARTE: LUCRECIA MARTEL Y ANTONIO DI
BENEDETTO EN TIERRAS DE PEDRO PÁRAMO**

“...Busqué el reparo frondoso del arroyo,
y entre los primeros árboles debí quedarme,
porque venían libres y confiadas,
las voces de mujeres excitadas por el goce del agua”

(Di Benedetto. Zama. 1956)



I-LUCRECIA MARTEL Y ANTONIO DI BENEDETTO EN TIERRA DE PEDRO PÁRAMO

En 1956 Antonio Di Benedetto escribe *Zama*. Años más tarde, en 2013 se anuncia a Lucrecia Martel como la encargada de poner en versión cinematográfica, con producción de Lita Stantic, la novela del célebre escritor.

Como no podía ser de otra manera, y signados por saciar la curiosidad que produce encontrar sentido al ¿por qué? Martel elige *Zama* como relato a ser contado, nos dedicamos a devorar las páginas de Di Benedetto tratando de encontrar mundos comunes que albergaran a los dos autores nacionales.

Meses antes de conocer la noticia, la escritura de Antón Chejov, dramaturgo ruso, y de Marcel Proust, el más delicado creador literario sobre el tiempo, se encontraba rondando nuestra memoria ante la vista sistemática de los films de la cineasta.

La escritura chejoviana sobre la decadencia de la Rusia Zarista y los inicios de la revolución, anclada en sus escritos en acciones cotidianas y casi invisibles de sus personajes como en “*Tres Hermanas*” (1901), “*Tío Vania*”(1896-1900) o “*Las Gaviotas*” (1896), encuentran en Proust un interlocutor que expone el valor del tiempo y el montaje en la lectura, para la comprensión del hombre en toda su complejidad. De tal modo que su mayor obra ‘*En busca del tiempo perdido*’ (1913-1927) nos propone reflexionar de modo benjaminiano sobre los detalles del mundo y su significación. Al ingresar al mundo de “*Zama*”(1956) , acompañados de la mirada analítica de Juan José Saer en un texto sobre la novela, encontramos en la literatura nacional aquello que en



principio Europa nos proponía como universo cercano al cine de Lucrecia Martel, y descubrimos en Zama un territorio profundo donde la obra de la cineasta en su conjunto adquiriría sentido, valor e historicidad.

Así, algunas preguntas iniciales recorren el sentido de estas primeras líneas sobre un proyecto que aún no fue, que está siendo, pero que ya sucedió: Di Benedetto y Martel compartiendo el mismo mundo. ¿Qué es Zama en la obra de Martel? ¿Qué pasa con la novela como género que distorsiona e irrumpe en los otros géneros? ¿Cuál es el diálogo posible, hipotético, imaginario, entre autores separados por el tiempo pero unidos en este acto por el espacio de una misma escritura? Y sobre todo, ¿por qué es importante detenernos en esta comparación nueva que se asoma al desafío presentado por la investigación, y se torna casi una demanda de lo real ante el objetivo académico?

En principio, podemos decir que la apuesta por el relato, por el universo narrado, constituye una característica en común de escritor y cineasta, a los que debiéramos denominar autores. La narración de los films de Martel, que presentamos como problemática a ser definida en la cultura contemporánea (2000-2013), se posiciona desde otra dimensión espacio- temporal en la estructura compuesta por Di Benedetto en la ficción ambientada entre 1790 y 1799.

Desde el año inicial de la aventura de don Diego de Zama, personaje principal de la novela, hasta los años 2000 - 2001 ambientados en “La Ciénaga”, primer film de la directora argentina, han pasado más de 200 años.



Escrita en 1956, la novela propone exponer un mundo de 168 años antes; y a su vez Martel retomar su historia 58 años después de ser escrita. No es menor esta cuestión de las fechas, si tenemos en cuenta que en 1956 se producen los fusilamientos de la revolución libertadora, se pone en marcha la revolución cubana, se estrena Moby Dick en el cine, entre otros hechos, que exponen la crisis de la representación del mundo tal como se lo estaba expresando. Diez años después, en 1966 nace Lucrecia Martel, y a los 35 años estrena su primer película en el año 2001, quiebre institucional, político y representacional de un gobierno en la argentina, e inicio de la crisis del modelo neoliberal capitalista. Año del atentado a las Torres Gemelas en Nueva York.

Zama en 2013, luego de 10 años de gobierno Kirchnerista, que marca en 2010 una nueva configuración de la identidad y la memoria en los festejos del Bicentenario, hecho que configura un quiebre en los modos de representación estético- político de la historia, y que sitúa la conmemoración a diez años después de que al personaje de Diego de Zama la muerte le caiga en suerte en 1799.

La identidad, la memoria, la historia, el tiempo, el espacio, los derechos, y las condiciones político sociales, se ponen en juego en lo estético-narrativo, y en discusión en el diálogo que planteamos; por eso Zama constituye un enigma en principio para nosotros, que desde su decisión poética de anclar el relato en el 1700 propone una visión crítica sin duda de su época, fines de los 50 principios del 60. Más aún, en el 2013 le permite a Martel poner en circulación nuevamente sus dichos y entender a través de su



visión del mundo “Di-benedettiano” su propio territorio cinematográfico para pensar la Nación y el Estado.

Don Diego de Zama, es un funcionario americano del imperio colonial español en Asunción del Paraguay de finales del siglo XVIII.

Suspendido en esa ciudad, a la que fue designado por corto tiempo, aguarda el momento de incorporarse a una sede de mayor prestigio dentro de la administración colonial ya sea en Buenos Aires, Lima, Santiago de Chile o en Madrid.

A lo largo de la novela, Zama espera: espera un barco con noticias de su familia, espera su traslado a tierras más promisorias, espera las monedas de un sueldo siempre demorado, espera una recomendación, espera ser el protagonista de un acto heroico que lo redima. Espera, solo espera.

El territorio en el que don Diego se mueve no tiene una ubicación precisa, más bien solo algunas referencias como la duplicidad racial que habita las calles, algunos espectros del pasado que parecieran convivir con los del presente, clases pudientes y humildes, vegetación abundante, calor sofocante, un puerto cercano al que llegan barcos que vienen de Europa y/o América. La descripción minuciosa de la casa, los cuartos, las callejuelas por las que camina, lo que pareciera ser una oficina donde trabaja, la taberna, la comida recalentada, la bañera y la escases de agua, hacen que el lector se adentre en la historia como si estuviera transitando con don Diego cada rincón que recorre.

Mecha (Graciela Borges), Tali (Mercedes Morán) – La Ciénaga – Helena (Mercedes Morán) – La Niña Santa -; son personajes martelianos que esperan, solo esperan como



don Diego de Zama, un viaje a la frontera, un dinero de los pimientos de Buenos Aires, que el amor las reconcilie, etc. Se encuentran presas en ese espacio definido estéticamente por una vegetación copiosa, cerros, lluvia, calles de tierra y asfalto, habitadas por coyas, negros y blancos como pares y no tanto.

El calor de la siesta oprime a ricos y pobres, y la relación con los animales parece ser materia de la vida cotidiana. En la frontera con Bolivia se vive un clima asfixiante donde la cultura se mezcla y convive.

Ya el último personaje hasta ahora puesto en escena, La Vero (María Onetto) – La Mujer sin Cabeza – es quien más directamente pareciera increpar al espectador a la necesidad de transformación del mundo como posible, modificando en el personaje su modo de percepción.

La Ciénaga (2001), La Niña Santa (2004), La Mujer sin Cabeza (2008) son los tres films que forman el cuerpo principal del análisis crítico planteado para el desarrollo de la totalidad del escrito propuesto; pero también integran parte del universo marteliano, en televisión Magazine For Five (2000), un documental sobre Silvina Ocampo (Las dependencias – telefilm 1999), y los cortometrajes Rey Muerto (1995), Nueva Argirópolis (2010), Pescados (2011), Muta (2012). Todos trabajos que mantienen casi como hermético un territorio que le es propio; compuesto por el calor árido del norte argentino, y a su vez por el fluir del agua. Agua que lava, que limpia, pero también enturbia y como en el caso de Zama, aísla.



Lo que está en juego en este cine son los sentidos propuestos para representar estéticamente una América Latina profunda. Como un magma de significados, en sus imágenes, aparecen retratadas problemáticas que surgen sin duda, de la propia sensibilidad adquirida por la cineasta en Salta, provincia que la acunó desde el inicio; pero que transforman los modos visibles de exponer la problemática de la construcción de la Nación Argentina como parte de la cultura latinoamericana.

Las referencias que encontramos sobre las matrices culturales de América Latina, sobre su condición de modernidad tardía, su lugar de tercer mundo, de tierra de liberación, de patria grande son diversas; discusiones aún no saldadas, o por lo menos no de modo absoluto, ya que la identidad propia de la región se va configurando día a día en la historia.

El cine de Martel, del mismo modo que la literatura de Di Benedetto, forma parte de esta historia estético-cultural que permite reconocer en las representaciones un mundo a ser comprendido. Esos “otros mundos” como sostiene Gonzalo Aguilar, adquieren condición de vanguardia al representar aquello que no ha estado representado y que manifiesta su necesidad de conocerse. Sin embargo, en la definición de otros mundos se esconde un sesgo de desconfianza en lo real, una fisura con la historia.

Es cierto que el NCA visibilizó un mundo, pero es justamente el concepto de mundo el que permite pararnos para sostener que la historia y la política forman parte de esos relatos, y que no puede pensarse el NCA sin el vínculo directo con lo real, solamente desde el lugar del puro presente.



Martel pertenece a esa generación que se denominó en los 90 “Nuevo Cine Argentino”, y es la maduración de esa condición, la que da lugar a las reconfiguraciones de relatos que hoy adquieren sentido político social, y cultural en los debates contemporáneos sobre la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522). Ley, que posibilita la apertura a temáticas nuevas y otras configuraciones en el plano comunicacional y que aún nos plantea el desafío del desarrollo de nuevas formas estéticas.

Una primer hipótesis que surge a partir del desarrollo de la Televisión Digital Abierta y las distintas series y programas generados a través de los concursos de fomento a la producción por parte del Estado, tiene que ver con concebir a las temáticas indicadas en el cine marteliano, desde su profunda religiosidad como relato popular, hasta la problemática estético comunicacional de poner en escena el interior de un país como argentina, como anticipatorias de esta época, aunque con un desarrollo del lenguaje cinematográfico que aún no se ve representado en las nuevas producciones. Y su condición profética de aquello que no estaba narrado, sólo es posible por la conciencia plena de la realizadora sobre el lenguaje cinematográfico como vehículo de construcción de identidad, memoria y política.

Un territorio Común

Juan Rulfo escribe “Pedro Paramo” en 1955, un año antes que se publicara “Zama”, pero en México. Sin duda, en ese período de armado de la transformación de América



Latina, el arte permite en su mundo artístico la unidad regional que se estaba disputando – y vuelve hoy como problema – en lo político.

El escritor mexicano, desde la literatura construye imágenes, le da forma al territorio de Comala, dibuja con letras sus personajes, les imprime un espíritu, una moralidad, relaciones, afectividad, vínculos con lo terrenal y lo espiritual. Configura un mundo que contiene en su narrativa los olores, colores y sentidos vivos del continente latinoamericano. Lucrecia Martel y Antonio Di Benedetto también lo hacen.

Diego de Zama podría ser compañero de Pedro Páramo en esa tierra árida, habitada por espectros que recorren las calles y las habitaciones. El pasado que se hace presente, ese pasado no resuelto, sufrido, encarnado en los huesos de lo reciente como huella que marca el destino de la identidad de cada pueblo. La aparición de la Virgen María en el tanque de agua en una escena de “La Ciénaga”, o los espectros que ve la tía “Lala” (María Vaner) en “La Mujer sin Cabeza”, podrían haber ocurrido en Comala, o en las inmediaciones del río de La Plata siglos antes, así como la madre de Páramo se aparece a Eduviges ante la llegada de su hijo, o como los fantasmas de la última morada de Zama recorren los cuartos.

El mundo espiritual, lo desconocido, lo que está más allá, aparece en las escrituras audiovisuales y literarias de estos autores como aquello que alivia las desdichas cotidianas. Cuando la muerte acecha por peligro físico o psíquico, la Fe pareciera ser la única salida. Pedro Páramo, Diego de Zama, y los personajes principales del cine marteliano tienen la condición religiosa vinculada al modo de ligarse, se estar juntos.



Esto que niegan en un primer momento, aparece como definitorio de su propia existencia.

En los tres films de la cineasta que nos convocan como cuerpo principal de análisis, “La Ciénaga” (2001), “La Niña Santa”(2004), “La Mujer sin Cabeza”(2008), el mundo religioso cubre un manto de significación sobre los personajes que circulan en la trama. Martel, donde se expone una contradicción moral con las acciones de sus personajes, que dan cuenta, desde sus distintas miradas, de las consecuencias que provoca la creencia acrítica en torno al accionar del ser humano. El cristianismo como el primero de los grandes relatos que configura a la humanidad, aparece en los textos expuestos conviviendo con un universo de creencias paganas que sin embargo comparten mismos fieles, e incluso objetivos de plegarias.

Entre Antonio di Benedetto y Juan Rulfo en sus novelas, hay una línea narrativa que los acompaña, sobre todo la preocupación por como desde la literatura retratar un continente con sus particularidades asombrosas, maltratado hasta el cansancio por los países centrales. El sufrimiento americano es cultural, social e histórico. Por ello su lucha también trae la fuerza que le da los años.

Lucrecia Martel en su cine, expone una visión sobre la hibridación cultural latinoamericana y sus rasgos contemporáneos, en una sociedad que en el siglo XXI aún sigue conservando diferencias, prejuicios y maldades en torno a aquellas comunidades originarias que dieron vida a muchos argentinos que hoy siguen peleando por su identidad, su tierra, y su propia forma narrativa. El cine de Martel podríamos decir se



para en el presente para recuperar el pasado, pero no como tradición vacía, sino como indicios de que viejas demandas aún no han sido saldadas.

Años de Historia

“Nueva Argirópolis”, concentra en 8 (ocho) minutos aquello que los films de Martel exponen en sus sub-tramas. Filmado por la directora en el año 2010 con motivo del Bicentenario Argentino, el cortometraje, retomando el nombre que D. F. Sarmiento le había otorgado al Estado imaginario que se había propuesto uniendo a todas las provincias de América del sur, propone una “nueva” Argirópolis, es decir, la estructura que implica pensar una identidad híbrida formada por los cruces culturales de América pero no solo en términos económicos sino socioculturales. Narra la historia de hombres y mujeres de la tierra, que intentan cruzar el río Paraná y son interceptados por la Gendarmería Nacional. No se sabe bien de donde provienen esos seres que llegan remando unos botes de botellas de plástico; pero la estructura, el sentido del film da cuenta, en una segunda capa, de que no son extraños, que en todo caso es aquello que desconocemos de nosotros mismos. Es nuestra historia haciendo eco en el presente, nuestros pueblos originarios que se manifiestan en el río frente a la autoridad Estatal representada por la Aduana y los hombres de la Fuerza Nacional.

“Que habrá pasado? Todos los que hablamos en wichi, pilagá, quom, toba, guaraní, somos todos pobres. ¿Que habrá pasado? ¿Seremos todos tontos? Ignorantes?” dice uno de los protagonistas. El problema es la identidad que se forja en las luchas de clases, que impone una mirada sobre el territorio que es el pasado más profundo y doloroso.



El territorio filmico permite la configuración de un territorio mundano que en Martel, pareciera recorrer las llanuras de Comala con Juan Rulfo, explorar las tierras desconocidas para Diego de Zama donde espera ser rescatado con un traslado, y construir un espacio de provincia que adquiere condiciones regionales y universales. El cuerpo de cada personaje lleva en sí las cicatrices de los espectros que habitaron estas tierras, pero también de los aspectos que el presente condiciona con sus surcos.

En junio de 1976, dos meses después del golpe cívico militar en la Argentina, aparece el libro “Latinoamérica: Las ciudades y las ideas”; su autor el historiador José Luis Romero, que fue expulsado por la Dictadura de Onganía en el marco de la noche de los bastones largos, propone un recorrido por la historia de la conformación de los centros urbanos en América Latina y sus ideas principales, sosteniendo que la historia latinoamericana es el resultado de la tensión, el conflicto y la integración entre la ciudad y el campo. En esos años, la editorial Siglo XXI fue cerrada, y sus dueños exiliados por la persecución del gobierno dictatorial. Tiempo después, el libro vuelve a tener circulación masiva y en los años 2000, se reedita tres veces ininterrumpidamente. Está claro que eran tiempos de repensar lo regional desde una perspectiva propia, que ayudara a entender y confeccionar relatos sobre nosotros mismos.

Los autores aquí señalados recorren con su pluma literaria y filmica esas ciudades, donde las ideas latinoamericanas se hacen presente desde lo estético. Por ser Martel salteña, por las referencias geográficas, por las surcos en la tierra filmadas, se infiere que Salta es el territorio que la cineasta nos relata. Sin embargo, en su preocupación de



no nombrarla, se encuentra la pretensión de concebir aquello que su cine muestra como más allá de las fronteras, Bolivia no es otro lugar diferente, es el mismo, y quizás para los personajes, esté más cerca incluso desde su perspectiva cultural que Buenos Aires. En la historia profunda de esas ciudades, como diría José Luis Romero, quizás esté la clave para comprender el todo, para acceder a la historia.

El espacio que habita Diego de Zama, como el de Pedro Páramo son lugares olvidados en los siglo XVII y XVIII,, que quedaron estancados en el tiempo, continuando su rutina al filo de la historia, que intentan construir su identidad y memoria en el día a día de sus personajes, que sufren la miseria, el descuido, que buscan la salida y la comprensión de sus propias vidas, que viven atados a un pasado. En el siglo XXI, la cineasta argentina, expone lo mismo de sus personajes, con la diferencia que Diego de Zama termina en la novela sin comprender su propia historia, mientras que los jóvenes en Martel hacen un intento por lograrlo, aunque Momi cierre “La Ciénaga” con la frase “*no vi nada*”.

El problema en Martel lo constituyen la percepción y su forma, la condición humana del relato como condición de creación de sentido. Por ello es importante poner el foco en quien mira, cómo observa, como se constituye el mundo.

El lenguaje cinematográfico permite poner en escena a la cineasta no solo por la historia expuesta en el propio vocabulario de sus personajes y en sus maneras de hacer, sino el propio habla como lenguaje sedimentando que esconde en cada palabra como en el patio de “La Vero”(personaje interpretado por María Onetto en “La Mujer sin Cabeza”) una pileta escondida, es decir, el fluir del agua, que puede estancarse y ofrecer solo la



espera como esperanza, o bien rebalsar por grietas inesperadas que permitan otros sentidos.

Detenemos en la noticia de que Lucrecia Martel va a filmar Zama, y que empieza el rodaje en el 2014, en principio podría haber sido obviado, ya que no incluiría ni temporal ni objetivamente el objeto de nuestro análisis. Sin embargo, las características propias de este escrito, que pretende dar cuenta del universo marteliano en perspectiva con aquellos cambios en la concepción sobre la comunicación como problema, a partir de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, pero también de realidades concretas que permiten configurar una hipótesis sobre los medios, se torna indispensable entender que Zama narra las vicisitudes de Diego de Zama, como personaje que plantea vínculos entre los centros económicos, políticos, culturales y sus zonas de dominación, concibiendo el problema de hacer propio el pensamiento europeo desestimando el legado indígena y criollo de América Latina, sosteniendo un mundo que aún hoy no tiene todas sus deudas saldadas.

En Zama:

... *“Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre:*

- *No has crecido...*

A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo

- *Tú tampoco.”*



Así termina el libro de Di Benedetto, con esa charla sencilla, pero tan complejamente cerrada y abierta de sentido. El “*Tú tampoco*” como frase final de la novela, refiriendo al no crecimiento del personaje ante su muerte, demanda reflexionar por un lado sobre la construcción de un lenguaje propio que nos permita referenciamos en el campo audiovisual sin duplicidad de modelos provenientes de los grandes centros comerciales; y por el otro, sobre el desarrollo de la Nación Argentina que no puede pensarse sin la unidad dada en los últimos años por los países latinoamericanos. En el mundo estético esta condición política del progreso siempre estuvo planteada.

El “*Tú tampoco*” sería adjudicable a nosotros mismos si no escribiéramos aunque sea estas breves líneas sobre Zama.



Lo real maravilloso

Los relatos construidos por la cultura, son aquellos que nos posibilitan recuperar, a partir de la memoria artística, testimonios de los procesos socio políticos de la argentina. El cine, la literatura, el periodismo, están ligados en esta condición de generadores de narrativas para comprender y construir mundos. Poder ingresar al universo cinematográfico a través de la mirada propia y ajena – cineastas, dramaturgos, filósofos, literatos, académicos, espectadores-, para construir una visión teórica, analítica y crítica sobre la mirada que Lucrecia Martel configura como eje que guía este proyecto se torna un desafío, que implica reflexionar la obra de Martel en diálogo con el campo cultural en su conjunto para una comprensión compleja de la historia.

Uno de los objetivos del desarrollo de esta investigación, intenta comprender la obra de Martel a partir del instrumento del que ella se vale: la imagen, y dar cuenta de una visión que contenga la dialéctica del proceso propio del análisis, pero también del modo de conocer de la cineasta a través de sus estrategias narrativas, que portan distintas capas de diálogo.

La imagen es, en sí misma, una imagen del mundo, una representación. La pregunta surge entonces: ¿de qué representaciones nos rodeamos y de donde surgen?, ¿cuál es el combate de sentido que aparece en su filmografía? Nos enfrentamos a una doble condición de lo real, en la misma idea de representación, que permite reflexionar en torno a las claves que se han agotado, y las que surgen en la representación de lo social



en su cine. Un arte marcado por ausencias, por elipsis narrativas, por territorialidades, texturas, identidades y tiempos, que promueven una mirada del cine de Martel como proceso sociocultural e ideológico. En este sentido, realizamos un análisis crítico de las estructuras narrativas que los films proponen, y examinamos las problemáticas emergentes en su lenguaje, relacionadas con las representaciones de la memoria histórica, los procesos socio políticos, los imaginarios y las sensibilidades?

Martel expone el mundo en imágenes para ser visto, se pregunta por él. ¿Por qué es este el mundo? ¿Cómo llegamos a configurarlo?. Reflexiona filmicamente sobre las condiciones dadas, para preguntarse sobre la propia condición humana y su estructura de conocimiento, su modo de percepción. Podríamos decir que se cuestiona sobre el origen del propio modo de ver. Y da al espectador una función importante en la constitución de la imagen en su cine. Martel se preocupa por la constitución del lenguaje cinematográfico y sus posibilidades expresivas.

Nuestra pregunta en esta Tesis se plantea en la tensión de pensar lo complejo del lenguaje y las significaciones sociales, la relación entre la imagen y la palabra y sus modos de significar comunicacional y socialmente, sus modos de narrar el mundo. Pero también, con los cambios que las tecnologías trajeron a los modos de comunicarnos y de percepción de lo real, con los procesos culturales históricos, y con el diálogo posible entre el arte. En definitiva con pensar, la cuestión del lenguaje cinematográfico desde una perspectiva comunicacional.

Alejo Carpentier, es para muchos una figura emblemática de la literatura, el periodismo y el arte latinoamericano, pero para tantos otros, una figura olvidada, o mejor dicho no



conocida. Traerlo aquí a colación para hablar sobre el cine de Martel, implica en primer lugar ponerlo en relación con Zama, último proyecto de la cineasta a la fecha, y en segundo orden exponer la idea de que el cine marteliano se constituye en lo cinematográfico como un “real maravilloso” concepto que acuna Carpentier para la literatura en Latinoamérica en los años 60.

"Lo real maravilloso es eso, <esa inesperada alteración de la realidad>, una revelación privilegiada, una iluminación inusual, una fe creadora de cuanto necesitamos para vivir en libertad; una búsqueda, una tarea de otras dimensiones de la realidad, sueño y ejecución, ocurrencia y presencia."(Carpentier, 11:1949)

“Lo real maravilloso” se hace presente en la imagen marteliana desde la cotidianeidad que alberga a sus personajes con una extrañeza propia de lo latinoamericano, donde lo mitológico, las creencias populares, inclusive las fábulas, se cuelan en las napas del relato para construir personajes que se mueven en un territorio ominoso, con la esperanza de que el mundo se transforma con la sospecha constante sobre la naturaleza de las cosas.

La cineasta, propone en su cine un alejamiento de la representación mimética clásica, para establecer un relato donde lo real aparezca con toda su fuerza inclusive en sus grietas y misterios como parte del “reino de este mundo”, como denomina Carpentier al territorio latinoamericano. Un reino, que no es el de los cielos, sino el nuestro, y que



como aquel que proclama el evangelio, tiene también sus maravillas, es decir cosas sorprendentes y extrañas, que observándolas nos ayudan a comprender su sentido.

“Lo real maravilloso”, también se hace presente como aura en Zama, donde el universo que conocemos a través del personaje de Don Diego, nos lleva de la mano de Di Benedetto a explorar los valores de la cultura.

En la novela, como en el cine de Martel, el personaje principal sirve de guía que revela las tramas identitarias, político culturales, históricas, económicas, religiosas, e inclusive paganas, que son parte de nuestro territorio.

Nos adentramos al mundo de Lucrecia Martel, para comprender el sentido estético comunicacional, en el marco de la cultura argentina, y sobre todo a partir de su vínculo con Zama, la novela de Antonio Di Benedetto, de la literatura. Pero además, entendemos que el campo audiovisual no puede ser pensado por fuera de las prácticas socio culturales y político sociales que dialogan directamente con aquello que se produce en las pantallas, dando como resultado representaciones que como en el caso de Martel, se transforman en documentos de la historia y sus miradas.

Ubicarnos desde el inicio en “tierras de Pedro Páramo” nos configura un universo a ser observado y un modo de observación que ya desde el título expone el sentido y el modo en como este análisis es desarrollado, dando cuenta de un “real maravilloso” propio de una Latinoamérica profunda que sin duda vive y se expresa en relatos orales, escritos, imaginarios, pictóricos, teatrales, televisivos y cinematográficos. Lo “real maravilloso”



del cine de Martel se transforma en “tierras de Pedro Páramo” en un acontecimiento cargado de sentidos dispuestos a desentramarse en la escritura.



II - EL DESEO DE CONOCER: LAS DEPENDENCIAS DE LA CULTURA

Lucrecia Martel

En 1999, Martel exhibe en la televisión pública, “Silvina Ocampo: Las dependencias”, un documental sobre la escritora argentina. Elige contarla principalmente a partir de los relatos y recuerdos de sus empleadas domésticas, de sus amigos y por supuesto de quien fuera su pareja Adolfo Bioy Casares.

Silvina Ocampo, es una de esas figuras del campo intelectual argentino que ha quedado por momentos escondida frente a la envergadura de los hombres que la acompañaron, como Adolfo Bioy Casares o Jorge Luis Borges, pero también de su hermana Victoria Ocampo, fundadora de la revista SUR (1931). Es hija de Manuel Ocampo y Ramona Aguirre, una familia aristocrática, que en los inicios de la conformación del país era dueña de un inmenso territorio (especialmente en Córdoba y Buenos Aires), y tenía una participación activa en las acciones políticas que se llevaban a cabo, uno de sus bisabuelos fue quien asume el compromiso de lucha en la revolución de mayo de 1810 a través del apoyo económico a la acción, y otro según versa la historia era amigo personal de Sarmiento. Los viajes a Europa, las fiestas a gran escala en la quinta familiar, los automóviles y vestidos de alta costura eran moneda corriente, así como las lecturas y conversaciones con literatos, dramaturgos, filósofos e intelectuales sobre todo europeos. En este ambiente, rodeada de amigos de la alta cultura, Silvina crea “Los amigos del arte”, donde también aparecen los coterráneos, los nativos, aquellos que conforman el servicio doméstico de la ahora “Villa Ocampo” – Estancia cultural -,



incluso, fiel a las costumbres de la época, ambas hermanas Ocampo fueron criadas por institutrices.

Lucrecia Martel expone la vida de la escritora a través de los testimonios de sus pares, pero también de esos otros seres que habitaron sus días, que ocuparon sus mismos espacios, los recorrieron y fueron testigos de su crecimiento y su escritura.

Martel inicia el relato con una panorámica de la cocina de la casa en Villa Ocampo, donde se observan los utensilios de los quehaceres diarios, platos, cubiertos, hornallas, vasos, y la pared algo envejecida por el tiempo; mientras, se escucha la voz en el teléfono de quien será uno de los personajes principales de la historia, que le cuenta a alguien que está grabando un documental, que le entregarán un cassette, y que ella será protagonista. El telefilm pretende retratar a la menor de las hermanas Ocampo, pero las miradas particulares que la componen como figura pública son aquellas de la institutriz y la costurera que la acompañaron siempre, inmigrantes que llegaron a la Argentina en la década del 40.

A Martel le interesa construir la cotidianeidad de la creación cultural, y por ello mezcla en su relato, anotaciones, borradores de cuentos, dibujos, fotografías, reuniones y viajes por Europa, anécdotas, y voces de los propios protagonistas (Borges, Bioy, Ocampo) grabadas en un disco de época. La cineasta trae al presente destellos de pasado que le permiten comprender su tiempo. Nombres como Pepe Bianco, Manuel Puig, Enrique Pezzoni, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Rodolfo Wilcock, Victoria Ocampo, y varios más pertenecientes a la alta burguesía cultural argentina, muchos de ellos



nucleados en la revista SUR (1931) aparecen en los testimonios como personajes cotidianos en el mundo descripto.

Sin embargo Martel rescata de las grabaciones encontradas el siguiente apartado en la propia voz de Silvina Ocampo:

“Yo huía de la sala, de la gran escalera, del comedor severo con oro en la dulcera, de los muebles, de los cuadros, de orgullosas presencias, porque a mí me gustaban solo las dependencias que estaban destinadas a la servidumbre” (audio del film).

De este modo ubica el relato en aquello que la cineasta nos quiere contar, que es la relación de la menor de las Ocampo con sus domésticas, con otros espacios no públicos, con su cotidianeidad, con su propio mundo que era aquello que luego alimentaba su escritura. Aparecen recortes de diarios, cartas íntimas, imágenes en movimiento de época – tomadas por Julita Bulrich de Saint - , nuevas miradas sobre la casa Ocampo, todo un universo de detalles que conforman el universo de “Las dependencias”.

El mundo cotidiano de las relaciones entabladas entre patrones y empleados es uno de los ejes del cine marteliano, la mirada de uno sobre otro permite exponer las contradicciones en las percepciones construidas sobre un mismo espacio, pero también las escuchas, los relatos orales, el lenguaje de la calle. En el diálogo no establecido, en la comunicación gestual y no discursiva, la directora encuentra un universo de sentidos a la hora de explorar la identidad argentina.



El telefilm en cuestión, se emite por canal 7 – ATC, Argentina Televisora Color en esos años, hoy la Televisión Pública - , en el marco del ciclo “Seis Mujeres”, donde se retrata las historias de otras escritoras como Juana Manso, Encarnación Ezcurra, Ana Perichón de Vendeuil, Regina Pacini y Mariquita Sánchez de Thompson.

La literatura de Silvina Ocampo construye un universo fantástico, en el sentido del género, donde la familia, la docilidad erótica y por momentos tenebrosa de la adolescencia, la mirada femenina frente al mundo, la niñez como estado de descubrimiento constante, la vegetación abundante, húmeda y calurosa, aparecen como territorio simbólico donde lo reconocible y lo irreconocible se entrelazan en un juego a veces tenebroso que permite la reflexión a distancia sobre temas universales como el amor, la vida o la muerte. La textura de la literatura de Silvina Ocampo, pareciera, y he aquí la mirada peculiar de Martel en torno a la escritora, contener parte del territorio en el que la cineasta argentina se sumerge en el transcurrir de su obra. Martel encuentra en Silvina Ocampo una figura moderna que comprende el universo en el que le toca desarrollarse, que deja testimonio de ello, que observa y siente, que es precursora de su tiempo en temas como la sexualidad, el deseo, la moda, que problematiza la verdad y lo sensible, que entiende a la naturaleza como un elemento indispensable para la vida de la cultura, que se anima a la descripción de la experiencia, que oye las voces de los otros, que entiende el mundo en todo su esplendor “real maravilloso”. Del mismo modo podríamos describir a Martel.



Lucrecia Martel, se inicia en estudios en comunicación social en la Universidad de Buenos Aires en 1986, luego incursiona en animación en la Escuela de Avellaneda, y finalmente termina realizando cursos de cinematografía. Desde los primeros cortometrajes, los más conocidos “Besos Rojos” (1991) y “Rey Muerto” (1995); su paso por la televisión como productora de “D.N.I.” (1995), directora de “Magazine For Fai” (1996 -1999), colaboradora de Fabián Polosecki, y directora en “Silvina Ocampo: Las dependencias” (1999) y su incursión en el cine a partir de “La Ciénaga” (2001) de la mano de Lita Stantic, demuestra la solidez y convicción con que desarrolla la expresión a través del campo audiovisual.

En televisión, la niñez es uno de los ejes de los primeros programas en los que trabaja, el infante como personaje expositivo que cuestiona y pone en escena la vida cotidiana desde su propia perspectiva, en muchos casos en tensión, con el mundo adulto.

En su cine, la niñez también adquiere condición narrativa, e incluso se torna indispensable para entender el giro que la cineasta aplica a la percepción como problema en la construcción de sus personajes. El infante como aquel que no tiene voz, en el cine de Martel es quien la posee, incluso a pesar de los adultos, hay un saber que les da la condición de pureza sensorial que a su vez los confunde.

Ya siendo una realizadora consagrada, se vislumbra en su cine su propio espacio de crianza y nacimiento. Son los cuentos de la abuela, las horas interminables de la siesta, las primeras capturas hechas con una cámara VHS de su padre, las visitas a las amigas de su abuela enfermas, el rezo del rosario, el deambular de sus vecinos, el silencio y la



incomunicación en el barrio, en su ciudad natal, el vínculo con el personal doméstico, hechos que marcaron la vida de la directora y que dejan huella en su obra.

Está claro que Martel comprende su universo y desde allí el mundo, es desde donde puede narrar, desde donde conjuga la verdad fílmica con la de su memoria, desde donde nos sorprende y nos expone cada una de sus historias.

Martel nace en 1966, año que el Presidente Arturo Illía, es derrocado por las fuerzas militares, síndrome de una época denominada por muchos como la “semi - democracia”. El golpe, que se dio en llamar la “Revolución Argentina” marca el año de su nacimiento, como así la historia del país atravesado por diferentes procesos que dieron lugar a la trágica dictadura de 1976. Lucrecia Martel por entonces había cumplido 10 años.

La infancia, y ya entrada la adolescencia fueron vividos durante el régimen militar en Salta, en manos de Héctor Gadea, fiel a los intereses de la Junta Militar. Cuenta Martel que tenía un tío que era militar, y que recuerda los susurros y comentarios entre los pares de su misma familia, que en ese momento no lograba comprender, pero que sin duda quedaron allí latentes. Con la reapertura democrática la joven cineasta, inicia su recorrido universitario por la capital del país. Son ya los años 90 la que la encuentran en pleno desarrollo de su profesión, y es a finales de la década, que descubre en Lita Stantic la producción para su primer guión de largometraje, “La Ciénaga” (2001), film premiado y reconocido en el mundo entero , que da paso luego a la obra que se fue desarrollando. En 2004 se estrena “La Niña Santa” con la producción de Pedro y Agustín Almodovar, y en 2008 “La Mujer Sin Cabeza”.



El 2010, al cumplirse 200 años de aquel significativo y simbólico 25 de mayo de 1810, en el país se conmemora el Bicentenario Argentino, hecho que conmociona a todo el territorio nacional dando lugar a expresiones populares, artísticas, sociales y comunicacionales. En ese marco, por una convocatoria del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Martel filma “Nueva Argirópolis” (2010), planteando el problema del espacio, la identidad y sus habitantes. Un año más tarde produce “Pescados” un videoarte con música de Juana Molina, y “Muta” (2012), campaña de Miu Miu, conocida marca de ropa femenina.

Versátil, pero fiel a sus convicciones racionales y sensibles, como Silvina Ocampo, Lucrecia Martel pertenece a ese núcleo de mujeres que tienen un lugar en la historia cultural, que producen memorias, descubren acciones y direcciones, y sobre todo exponen su riqueza en el arte latinoamericano real y maravilloso, acunando conceptos carpentianos.

Cuando Martel elige filmar *Zama*, su último proyecto a la fecha, pareciera buscar en ese tiempo estanco de la literatura de Di Benedetto, alguna respuesta sobre los interrogantes que la acompañan película tras película.

Un Rey muerto

En “Rey Muerto” (1995), difundido a partir de Historias Breves I – concurso organizado por el INCAA- y que de algún modo, se constituye como carta de presentación de una



camada de jóvenes que vienen a relatar una argentina en crisis, la cineasta ubica la historia en un pueblo que lleva el mismo nombre que el cortometraje.

“Rey Muerto” es el espacio de la acción, pero es además una definición en torno a las sociedades patriarcales en el interior, a su puesta en crisis, al lugar del hombre y la discusión en torno a los procesos sociales, y es también, la referencia al personaje interpretado por Roly Serrano que finalmente muere en el film.

El cortometraje encierra en sus 12 minutos, varios de los temas que obsesionan al cine de Martel: la propiedad, la tierra (el patriarcado), la familia (relaciones de poder, de comunicación, de propiedad, de vínculos), la Fé (la religión y los mitos populares), la comunicación (los relatos mediáticos), la niñez y la percepción.

Sin embargo, la mujer oprimida mata al marido antes de emprender la huida, constituyendo la decisión de irse sobre la base de la violencia, y no del cambio por el combate cultural, social y político. “Rey Muerto” frente al planteo del 95 siempre será un rey muerto, un lugar suspendido en el tiempo y sin posibilidad de apertura del sentido.

En cambio, el año que ve nacer a “La Ciénaga”, se transforma en una fecha clave para la historia argentina. El 2001 constituye sin duda, el año que Martel se inicia como autora del cine nacional y el país adquiere las posibilidades históricas de cambio desde el combate cultural y político que en “Rey Muerto” estaba vedado.

A partir de allí la filmografía de la cineasta se conforma en torno a los modos como se construye la percepción en y desde el cine.



El cine, junto a nuevos espacios de participación social, es una de las industrias que más se ha desarrollado en la Argentina y se tornó tema de debate para críticos, sociólogos y políticos en los últimos tiempos¹. Lucrecia Martel percibe lo real y fragmenta su percepción constituyendo una visión del mundo, y es esa visión la que nos moviliza para pensar la construcción de un conocimiento determinado, profundizando sobre los vínculos entre la comunicación y el arte.

En sus tres films estrenados comercialmente, “La Ciénaga” (2001), “La Niña Santa” (2004) y “La Mujer sin Cabeza” (2008) la cineasta juega con la percepción del mundo desde los personajes que construye, y desde historias particulares deja observar el universo que los enmarca.

Sus personajes conocen, construyen y comunican un mundo posible, y en sus relaciones nos susurran una posibilidad de pensar y comprender las propias estructuras de conocimiento. Los saberes sobre la familia, la religión, la sexualidad, el deseo; las creencias incluso sobre la comunicación y el cine. No hay una comprensión cerrada, no hay un sentido único de las imágenes de Martel. Son imágenes que susurran, y en ese mismo susurro está la potencia de ese mundo. En el susurro de nuestras ideas como conocimiento posible está la potencia de un mundo inagotable.

¹ En los años 90 el cine vuelve a ser protagonista en el campo comunicacional a través de lo que se denominó Nuevo Cine Argentino, a partir de las relaciones establecidas entre cineastas, productores, escuelas de cine, y críticos, fue (y es) tema de debate y caldo de cultivo para poner en escena determinados temas sociales, culturales y políticos.



En su escritura, Silvina Ocampo, plantea una relación directa entre su visión del mundo y la de sus criados. La escritora argentina, comparte con Martel la búsqueda de confrontar la mirada de clase entre amos y sirvientes que percibe sensibles al mundo.

Los niños también son objeto de análisis de la literatura de Ocampo, en sus cuentos, son jovencitos que observan, sienten, reconocen e interpretan las acciones de los adultos muchas veces incluso con una mirada mucho más avanzada que el propio adulto. La naturaleza sin duda es material de poemas y pinturas, e incluso las noticias de los diarios sirven de base para crear los universos de su literatura. En uno de sus cuentos² los niños manejan los hilos, mientras los adultos solo juegan a las cartas sin ninguna responsabilidad aparente de la que pudieran hacerse cargo; esos niños sin embargo, no son descriptos como víctimas, sino más bien como seres especulativos e incluso dispuestos a matar a los padres si la amenaza de perder el control del mundo en el que habitan surgiera de los adultos. Son niños extraños, humanos, con lo que implica pensar la propia extrañeza que la humanidad conserva. En Martel sucede lo mismo, las relaciones entre jóvenes y adultos se encuentran alteradas. Y es esa alternancia la que permite el análisis sobre las relaciones sociales, familiares, culturales, históricas y comunicacionales. Esta trama de acciones y contradicciones configuran el mundo de la cineasta, y es allí donde nos situamos en diálogo con la cultura, para intentar comprender el sentido último de su cine.

El Mundo existe como tal porque no lo definimos como Tierra, Universo, Espacio habitable etc. Podríamos decir, que el Mundo, es social, cultural y simbólico, que

² Silvina Ocampo. Obras. Completas. 2010



constituye un espacio, tiempo externo e interno de los individuos. Construcción social en fin, permite pensar las relaciones y vínculos entre los objetos que lo habitan -la imaginación también es habitante del mundo-. Analizamos la conformación de los territorios transformados en mundos no solo como meros espacios, lo que implica una visión estética, social y política. En este sentido, planteamos que el cine de Martel constituye un Mundo. Sus films son territorios a explorar, a descubrir.

El Mundo es un conjunto de posibilidades de ser de mil maneras, pero es a su vez, aquello de lo que no podemos escapar, que nos configura de una u otra forma pero siempre en el juego entre lo externo e interno del individuo. ¿Es posible mirar ese *Mundo* sin los saberes del propio? Creemos que no, por eso la obra de Martel está cruzada por los otros mundos de la cultura que emergen dentro y fuera de su cine.

En sus inicios como cineasta en la década del 90, el cine adquiere protagonismo desde lo que se denominó el Nuevo Cine Argentino, que innovaba en los modos estético -narrativos de contar la crisis del neoliberalismo, sus consecuencias y sus causas desde el territorio de lo poético, y por ende también político. Este proceso con idas y vueltas, con relaciones entre realizadores, productores, escuelas de cine, y críticos, fue el precursor, en algún sentido, de la victoria consagrada en la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en el año 2009.

Con el fin del Gobierno de Carlos Menem y la asunción de Fernando De la Rúa, las consecuencias de las políticas públicas implementadas apenas vuelta la democracia en el país en 1983, y las consecuencias directas del gobierno cívico militar en la década del



70, se empiezan a hacer más evidentes y ya la televisión comienza a hacerse eco de esas voces.

En el año 2001, esas imágenes comienzan a poblar los medios, la crisis estalla social y televisivamente. Las imágenes de la desocupación, la pobreza y la corrupción se ponen en primer plano, se empiezan a ver todos los días, se naturalizan. El cine debe entonces buscar otra salida para diferenciarse y los relatos comienzan a dar un giro. Ya no alcanza solo con contar la historia de estos jóvenes lumpenes rateros de Buenos Aires (Pizza birra faso, Adrián Caetano Bruno Stagñaro.1997) y personajes desolados por la crisis (El rulo de Mundo Grúa, Pablo Trapero.1999) porque ellos están en todos lados, (en la televisión inundan las noticias, en los diarios, en la radio). La crisis social Argentina es muy evidente y el cine debe superar la barrera de lo visible mediáticamente.

En el año 2001 Lucrecia Martel pone en escena “La Ciénaga” donde el ritmo narrativo invita al espectador a participar activamente de la trama, donde las imágenes están ahí para ser vistas pero también para ser entendidas, para provocar esa sensación de incertidumbre, para cuestionar lo que vemos, para interpretar, para mirar críticamente, para reflexionar.

La crisis ha estallado, la argentina se pone sobre la mesa, el campo simbólico comunicacional se lanza a representarla, a historizarla, a personificarla, a comprenderla. Pablo Trapero, compañero cineasta de Martel, en el año 2002 filma “El Bonaerense”, donde el personaje del Zapa, un cerrajero correntino, se ve involucrado sin querer en un hecho delictivo que lo traslada a Buenos Aires para ingresar a la Policía Bonaerense para “zafar” del caso. Aparece aquí un primer punto importante de quiebre, ya no



observamos de la mano de un lugareño el espacio capitalino, sino que nos introducimos en él de la mano de alguien que viene de afuera, desde el interior y con él tenemos la posibilidad de extrañarnos de algo que nos va pareciendo cada día más cotidiano por las caricaturas mediáticas.

En el mismo año otro film nos sorprende, “Un oso rojo”, de Adrián Caetano, aquel que junto a Bruno Stagnaro había realizado “Pizza, Birra, Faso”, cambia también su modo de contar y mediante el personaje del Oso (Julio Chavez) narra las peripecias de un ladrón humanizado, heroico. Característica esencial del cine de ese momento, las salidas son trágica, a morales, peligrosas, no es posible salir bien de las situaciones de marginación en las que se ve involucrada la argentina.

El cine de Martel visibiliza un mundo provinciano y crea un sentido de lo posible en el territorio Salteño. Pareciera, generar un mundo donde las deformaciones de la conducta y las patologías sociales se hacen carne en los personajes. Del mismo modo que Silvina Ocampo, volver lo real siniestro es la herramienta de Martel para provocar la conciencia del espectador y su vinculación con su propio universo. El paisaje social y natural cobra condición narrativa y así la vida biológica y la vida crítica de la cultura son un elemento referencial en sus películas. En su cine, lo cotidiano se impone desde una mirada, la cuestión es comprender cuál es esa mirada y cómo se construye en base a lo real, constituyendo un modo de preguntarse sobre el propio mundo a través de la imagen.

La cineasta, rodea a los personajes de su quehacer diario. En “La Ciénaga”, la siesta y el sopor inunda la película, y las pequeñas acciones como ir de compras, al carnaval, ducharse, comer en familia o discutir sobre los útiles para la escuela, son los que



mueven al conflicto. Lo mismo sucede en “La Niña Santa”, donde la rutina del trabajo de un hotel se ve interrumpida por un congreso de medicina que altera las relaciones entre los personajes, y crea un mundo propio donde el calor y el sofocamiento son una metáfora de la sociedad católica y aristocrática.

En “La Mujer sin Cabeza”, el universo cotidiano se ve totalmente dislocado por un accidente, y la protagonista empieza a tomar conciencia de sus actos, los empieza a extrañar, y a partir de allí, a pensar desde afuera, como desde otra cabeza. Se produce un cambio de percepción en ella, que la película construye desde la imagen.

Si consideramos que vivimos en el mundo a partir de nuestras percepciones y acciones, debemos encuadrar a lo cotidiano como parte de lo real. Así para estudiar qué mundo construye Martel y cómo lo hace, nos centramos por un lado en el análisis del universo de las prácticas cotidianas que aparecen en los films y cómo las mismas son concebidas cinematográficamente. El universo cotidiano alberga una multiplicidad de formas, y hablar de ello, es mencionar un trabajo de construcción del lugar del individuo en el mundo, tanto como ser genérico y ser particular. Este universo, nos lleva a referirnos a un espacio que comporta dimensiones objetivas – dadas por la materialidad de la existencia – y subjetivas – constituidas por las redes de sentido que propician el ser genérico y las relaciones sociales – Luckman y Berger 1985 - Es decir, que al discutir las construcciones sobre “lo cotidiano” en el cine, estamos haciendo referencia a lo real por un lado y a su significación, y así se hace necesario discutir sobre el realismo en dicha construcción.



El tiempo de lo cotidiano remite a un “ahora” se refiere al presente, que a su vez es atravesado por el pasado y por el futuro. Entonces, hablar de lo cotidiano es mencionar un trabajo de construcción del lugar y el tiempo del individuo en el mundo. Y referirnos a ello en el cine es delimitar como se genera en la imagen esa construcción.

Martel pone en evidencia su mirada a través del relato de sus films. No es una narración sobre lo social y cotidiano solamente (con la complejidad que eso acarrea) es más aún, es la construcción de un relato donde la experiencia se hace presente constantemente en lo que se está contando.

De “Rey Muerto” (1995) , al proyecto de filmar “Zama”(2014) han pasado 18 años, marcados en la argentina por la caída del menemismo, la crisis institucional del 2001, cinco presidentes en una semana, la asunción de Néstor Kirchner, el Kirchnerismo, el Bicentenario de la Revolución de Mayo y tantos otros que se fueron cumpliendo, la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, la Ley de Matrimonio Igualitario, las discusiones con el campo, por la Ley del aborto no punible, los juicios de Lesa humanidad, el nombramiento de Francisco Bergoglio como Papa, figura máxima del catolicismo, la digitalización de salas de cine, un premio Oscar para otro film nacional, la muerte de Octavio Gettino, de Leonardo Favio. Falla el intento de filmar el Eternauta, pero Oesterhel llega a la televisión pública a través de la ficción, se reedita la historieta completa, Martel es invitada como jurado a diversos festivales del mundo, conferencias, charlas, sigue apostando al relato cultural como proceso de construcción y expresión colectiva.



Silvina Ocampo se decía, era amante de las hojas de los árboles, que admiraba en ocasiones y detestaba en otras, pero siempre con la curiosidad infinita que le provocaba su ciclo, su movimiento, sus colores. Antonio Di Benedetto en Zama, describe el río y el agua que corre con la naturalidad de alguien que conoce de que habla, con una estrecha relación con lo natural, y a su vez con el alejamiento necesario para hacer de esa corriente de agua que lleva un mono muerto en su cauce un elemento extraño que refresca y sofoca, que libera pero también pierde.

Los lugares que habitan los personajes martelianos, podrían ser los recovecos que Zama recorre noche tras noche para ver a su amada, e incluso el calor aliviado con un ventilador que poco sopla, se siente el mismo que el que Pedro Páramo soporta en Comala para buscar a su padre. Con esto indicamos, que el cine de Martel engloba las sensibilidades e historias que América Latina ha estado retratando en sus representaciones por años y años, y que sin dudas lo seguirá haciendo como modo de sobrevivencia de una cultura.

La historia de un continente, es también como dijimos, la historia de sus representaciones, y en el cine la línea que nuclea a las narrativas argentinas se ha ido desarrollando con y sin interrupciones, con la certeza de que la creación de imágenes guarda fragmentos de mundos al futuro.



III.GENEALOGÍA DEL NUEVO CINE ARGENTINO DE LOS 90

Hablar de cine contemporáneo, implica ubicarlo en aquellas circunstancias que lo configuran como tal y que desde la historia del cine argentino imprimen su huella en la imagen actual. Por ello, nos situamos primero en la década del 60 donde el cine es un imperativo político y está muy marcado por las vanguardias europeas y latinoamericanas de esos años. Pero esta ubicación no es simplemente temporal, sino que nos ayuda a pensar lo que W. Benjamin denominó la problemática de la politización de la estética y la estetización de la política. Lo que implica involucrarnos en el universo audiovisual de esta época como un mundo en el sentido antes descripto, no solo estético sino histórico político. Los cambios en la configuración de la imagen no son solo de contenidos, sino que su forma es la principal protagonista. Y es, a partir de la historia de su configuración como lenguaje político, que podemos pensar las formas del cine contemporáneo. Consideramos, como Ana Amado, que pensar la política en términos estéticos, *“es pensar a la política en términos de asuntos públicos, y en este sentido, con potencia de definición histórica y cultural; y la estética, como su representación en el plano simbólico”*. (2009: 24)

Los años 60 constituyen un universo cruzado por lo político como imperativo, pero también por los diálogos culturales al interior del país y en toda Latinoamérica. El cine por esos años, - como la literatura, el teatro, la pintura, el periodismo en muchos casos -



también es una manifestación poética y expresiva, un lugar de exploración de lo real con una visión crítica del mundo.

A principios del Siglo XX Horacio Quiroga indica algunas cuestiones vinculadas con el cine y la sociedad del momento, en las revistas “Caras y Caretas”, “Atlántida” y “El Hogar”. Por su parte Roberto Arlt publica sus apreciaciones del séptimo arte en el semanario “El Mundo”. Paco Urondo y Rodolfo Walsh en la década del 60 practican el método crítico analítico para dar cuenta del contexto socio político desde los medios masivos; por su parte Ricardo Piglia y Juan José Saer utilizan a la literatura como lenguaje expresivo; así como Leopoldo Torre Nilsson, Raymundo Gleyzer, Nicolás Sarquis, Leonardo Favio, recuperan el cine como condición expresiva, estético-analítica. Susana Cella denomina a la década del 60 *“la irrupción de la crítica”* estableciendo un análisis del desarrollo de las principales revistas político sociales y culturales de la época – Crisis, Punto de vista, Tiempos de cine, etc -.

En 1956. Di Benedetto escribe “Zama” – Próximo film de Martel – y en 1957, Leopoldo Torre Nilsson, estrena “La casa del ángel”, cinta emblemática que marca la transición del cine de los años 50 al cine de la generación del 60. Este film, basado en la novela de Beatriz Guido (pareja de Torre Nilsson y guionista de la película) se anima a contar desde una mirada subjetiva (la de su protagonista, Ana (Elsa Daniel), de unos 14 años de edad que está descubriendo el mundo en los años 30) una historia de amor, política y valores religiosos en transición y decadencia. Lo que narra el cine, y sus pares literarios, poéticos, dramaturgos, periodistas, intelectuales de toda índole, es la clase media en crisis que debe adoptar una posición frente a la caída del Peronismo, en un contexto de



posguerra que estallaba los cánones del consumo. Por otro lado, hay una visibilidad de los sectores marginales, coincidente con los procesos en toda Latinoamérica y sobre todo en Brasil con Glauber Rochá al frente del Manifiesto de la estética del hambre en el cine brasilero.

“Tire Dié,” (Fernando Birri), pero también "Palo y Hueso” de Nicolás Sarquis (en base al cuento de J.J.Saer) es un claro ejemplo de la connotación social del cine donde las problemáticas de la exclusión y las diferencias de clases aparecen en la pantalla desde una estética no discursiva.

Lo que caracteriza a este grupo de cineastas es la búsqueda de nuevas representaciones de lo social y por ello su vinculación con el cine de los años 90.

La preocupación es la visibilidad de los procesos sociales en formación y la experimentación con el lenguaje cinematográfico. Desde el 55 al 73 el cine tiene un recorrido que va configurando un lenguaje por un lado, pero involucionando institucionalmente, hasta que es exiliado o clandestino por las distintas etapas de gobiernos constitucionales débiles, expuestos a gobiernos militaristas y al poder hegemónico del imperialismo norteamericano (para utilizar términos ideológicos de la época). Desde fines de los 50 con Torre Nilsson como principal exponente, hasta los 90 el debate cinematográfico podría pensarse en términos de Benjamin entre la estetización de la política y la politización de la estética.

En el ensayo “La obra de arte en la reproductibilidad técnica”, (1936) W. Benjamin, llama *estetización de la política* a la espectacularización de lo público y por el contrario



politización de la estética a la forma que permite la configuración de un lenguaje político. Al escribir, el autor, piensa en la función del cine y la fotografía en una época donde esos medios se empezaban a tornar masivos, con la complejidad del tiempo de pre-guerras, y advierte sobre el peligro de ello, pero también plantea las posibilidades que da la tecnología según sus usos.

Este debate aún sigue vigente, y es el que nuclea la mayoría de las preocupaciones en los estudios sobre medios en la argentina. En el caso del cine en general, el debate sobre la relación conflictiva entre la estética y la política tiene su auge en los años 60. Pero recorre toda la historia del cine nacional, y ayuda a entender mejor la problemática de lo que los críticos denominan Nuevo Cine argentino.

En esos años, marcados por la etapa de interrupciones institucionales y la proscripción del Peronismo, la militancia política era el cotidiano de muchos jóvenes, y el arte una de sus herramientas principales, pero además se constituyó en la irrupción de una generación crítica que permitió el reconocimiento de las expectativas de los jóvenes frente a sus propias condiciones. He aquí la línea directa de vinculación entre esa generación de jóvenes cineastas del 60, del 90, y ahora la denominada generación del bicentenario, que conforman sujetos de acciones colectivas.

Surge entonces por aquellos años, una joven generación conformada por “intelectuales de la imagen”, gente de formación, en su mayoría, técnica, que intentará expresarse e interpretar la realidad con los recursos propios del lenguaje cinematográfico (encuadres, ritmo, montaje, manejo de actores, silencios y reflexiones). Surgen así David José Kohon, (“Descubriendo a la ciudad y sus habitantes”, “Prisioneros de la noche”, 1960;



"Tres veces Ana", 1961); Rodolfo Kuhn, con su mirada de entomólogo sobre ciertos sectores de nuestra sociedad ("Los jóvenes viejos", 1962; "Los inconstantes", 1963; "Pajarito Gómez", 1965); Manuel Antín, reescribiendo cinematográficamente el mundo, de Julio Cortázar ("La cifra impar", 1961; "Circe", 1963; "Intimidad de los parques" 1964); Lautaro Murúa, sorprendiendo con sensibles testimonios sociales ("Shunko", 1960 y "Alias Gardelito", 1961); Fernando Birri, organizador de los cursos de cine de la Universidad del Litoral, con la formación neorrealista, no exenta de humor, de su visión documental de los marginados ("Los inundados", 1962); Simón Feldman, otro docente cinematográfico, describiendo, a través de la farsa o el retrato intimista, las presiones económicas y los conflictos de clase ("El negoción", 1959, "Los de la mesa diez", 1960). Y sin duda Leonardo Favio, uno de los grandes – sino el más - exponentes de esta época; que dirigió íconos del cine nacional como "Crónica de un niño solo", "El dependiente", "Nazareno Cruz y el lobo", "Juan Moreira", "Gatica el mono" y "Aniceto", donde establece una nueva versión estética sobre su film anterior "El romance del Aniceto y la francisca de cómo quedó trunco y algunas cosas más" considerado uno de los mejores films del cine argentino por la crítica especializada. También se destacaron Gerardo Vallejo, Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer, Octavio Getino y Fernando "Pino" Solanas, entre otros.

Clara Kriger (2009) sostiene que si bien el cine político obtuvo su época de esplendor en los años 60, ya en la década del 30 las películas publicitarias de Yrigoyen eran "*cine político*". Y que en los años 40 y 50 (período del Peronismo en la Argentina) también hubo manifestaciones de ese estilo que no eran necesariamente propagandísticas. Sería



interesante poder pensar un debate sobre esto en términos benjaminianos, entre la politización de la estética o la estetización del arte.

El cine de los años 60 empezó a ser como un proyecto político que acompaña las luchas y que considera al cine como el principal motor de una cinematografía revolucionaria.

Fernando “Pino” Solanas, en una entrevista realizada en 1973, citada en el libro “La imagen justa” de Ana Amado, sostiene que:

“No se trataba de trabajar para el cine, sino para el proceso de liberación, que entendemos nosotros debe operar también con el cine (...) El por qué y para qué hacíamos, determinó técnica, producción, lenguaje, y forma...” – entrevista publicada en diario La Opinión en 1973 – (2010: 29).

El film, “La hora de los Hornos”, dirigido por Solanas y Octavio Gettino, integrantes del Grupo *Cine Liberación*, es considerado, en su momento, como la obra cumbre del cine político latinoamericano junto con las películas y el manifiesto *La estética del hambre* de Glauber Rocha, cineasta brasileño.

En este período, se manifiesta una vinculación del cineasta con la realidad, en contra partida del “primer cine” concebido como espectáculo y de intereses comerciales. Hay una reconfiguración del estatuto de lo político en los films, que son respuestas estéticas a la realidad referida como cuestión. Período que exilió a sus representantes en el 70 y muchos de los cuales están desaparecidos. El hecho siniestro de lo real (el secuestro y desaparición sistemática de personas no afines al gobierno de facto durante la dictadura



del 76 en la argentina) confirma la hipótesis de que desde lo estético se puede dar una mirada política.

Pensar la historia cultural argentina no puede obviar referirse a la historia cultural latinoamericana, y a los procesos mundiales en cuanto a la configuración del cine contemporáneo. En especial el Neorrealismo Italiano, la Nouvelle Vague en Francia y en Latinoamérica el Cinema Novo brasilero, el nuevo cine mexicano y en cuba el movimiento generado por Julio Espinosa y su cine imperfecto.

“Palo y Hueso” de Sarquis (1968) narra la historia de un campesino que le compra la hija a otro para que sea su mujer, pero en el rancho que comparte junto a su hijo, no puede evitar que los jóvenes se enamoren. La realidad social del abandono del campesinado, como en “El camino hacia la muerte del viejo Reales”(1968), de Gerardo Vallejos; se impone como escenario de la obra, la ficción creada en la literatura y el cine acceden a lo real de modo que la poética de su construcción permite la reflexión y la denuncia.

Jacques Ranciere, teórico francés, cuyos textos están atravesados por la problemática de lo político en el arte, plantea que la cuestión política de la estética está relacionada directamente con la función del espectador. Y que:

“la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de



tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados”.(2010: 57).

Podemos decir, siguiendo la lógica de Rancière, que el cine de los años 60 forma parte de lo que él denomina “*régimen estético del arte*” donde la política se encuentra tocando a la estética desde los regímenes sensoriales.

Por otra parte, el cine vuelto después de la democracia en los años 80 consiste en una “*inmediatez de la ética*” donde el foco está puesto en el mensaje, en la enseñanza que deja la obra al espectador. Ejemplo de ello son los films discursivos de esos años donde lo político pasa a ser “qué se dijo” y no “cómo está dicho”³. El lenguaje cinematográfico, se ve reducido a la diégesis de cada película, consecuencia de los años de ocultamiento de la posibilidad de ver en la sociedad argentina bajo el régimen militar liderado por Jorge Rafael Videla. Frente a esta invisibilidad de la historia, la visibilidad se hace grito y aparecen estos films que como sostiene Ana Amado:

“para una sociedad que con la ruptura de la oscuridad y el silencio quería saber, las ficciones cinematográficas coincidieron en añadir su cuota interpretativa e informativa a la circulación de discursos sociales sobre los procedimientos genocidas y sus víctimas” (2010:34).

³Ver como ejemplo, La Historia Oficial. Luis Puenzo (1985). Hombre mirando al Sudeste. Eliseo Subiela (1986). Un lugar en el mundo. Adolfo Aristarain. (1992)



Pero como diría Rancière esta pedagogía de la imagen empieza a encontrar su agotamiento. Y es a principio de los años 90 que el cine⁴ presenta un quiebre en cuanto a las formas y modos de representación, sus modelos estéticos, formatos narrativos y universo temático. Se abandona lo caricaturesco, el trazo visible de un personaje para dar lugar a lo mimético, el personaje no actor aquel que es ese personaje y no una caricatura de este al estilo sainetero o grotesco.

El editor la revista especializada El Amante cine, Javier Porta Fouz sostiene que la categoría de Nuevo Cine Argentino no es nueva pero así se denominó al cine que surge en los noventa. *“Surge algo novedoso, en la primer mitad de la década había muchísimos estudiantes de cine, era como una mecha esperando ser prendida”*. Hubo una renovación en la crítica y se le dio plata al cine. Lucrecia Martel proviene de una formación alejada del oficio del hacer, sino de la posibilidad de acceder a escuelas de cine que hacen un corte con el pasado. *“El rechazo está materialmente visible (...) desde matar lo anterior se puede decir que hay algo nuevo”*. (Porta Fouz, 2005)

En los años subsiguientes a este surgimiento la búsqueda de conocimiento del espacio social a partir del cine continua siendo la principal característica, pero el intento por comprender la realidad va más allá de solo querer mostrarla y portar una ideología desde las imágenes que se editan. El régimen sensible se asocia a lo social dando lugar a la política desde la comunicabilidad de la obra.

Lo político en este cine es su relación con su presente, con su ciudad (polis), sus habitantes y con la actitud de preguntar, de mostrar pero críticamente, de observar

⁴Se reglamenta la Nueva Ley de Cine, vuelve el Festival de Cine de Mar del Plata, las Escuelas de Cine y la Crítica Cinematográfica.



aquello que no es visible para hacerlo visible y comprender el presente. De poner la mirada sobre lo micro para pensar lo macro. De reflexionar sobre los problemas histórico, políticos y sociales pero más específicamente sobre la propia condición del hombre que permite entender las actuaciones en sociedad.

Las películas del Nuevo Cine Argentino cuentan historias con protagonistas y realidades emergentes de la situación social, en espacios reales de la vida cotidiana. Tomando los elementos teóricos del neorrealismo, la dimensión realista se construye utilizando los escenarios naturales para contar los hechos de la vida.

Robert Bressón en sus escritos sobre el cine escribe: *“El cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimiento y sonidos”* (1975) Subraya la distinción entre Cinematógrafo (escritura) y Cine (espectáculo) en que éste busca la imagen previamente concebida, mientras que el Cinematógrafo “descubre” más allá de las costumbres y los caminos trillados.

El cine de Lucrecia Martel es un cine de los detalles. La cineasta pone en diálogo los saberes sociales y la crisis de los mismos, se cuestiona sobre la crisis comunicacional del mundo y el origen de dichos conflictos. Es decir, el problema pareciera ser cómo se comunica el hombre con el mundo y la naturaleza, la incomprensión o naturalización de la historia es la que puede producir percepciones equivocadas y el estancamiento. Y en el mismo sentido, se configura allí una idea de lenguaje cinematográfico y espectador de cine. Para decirlo de otro modo, organiza el pensamiento filmico para generar un conocimiento sobre la condición humana. La complejidad de la multiplicidad interior del hombre y las transformaciones de la personalidad provocada por los



acontecimientos sociales. Sus espacios y personajes son seres del presente y están determinados por la historia socio cultural que le confiere un modo de percibir que Martel cuestiona y pone en tensión.

En el cine marteliano hay una estructura de la experiencia. Sus escenas están vinculadas unas con otras por la mirada y las sensibilidades de sus personajes, sus modos de comunicarse. En ese universo cotidiano que por momentos parece apócrifo sin embargo está la condición política de esos personajes estructurada entre otras cosas, por su relación con el espacio y la familia. Podríamos decir que la condición política del cine de Martel se distancia de la inmediatez ética o pedagogía de la forma, por el contrario, se acerca al “régimen estético del arte” donde la política se encuentra tocando a la estética desde los regímenes sensoriales.

La función política de la ficción no es llevar a la acción inmediata a los espectadores, sino cambiar los regímenes sensibles con los que se observa el mundo, para que sea esa observación la que se modifique, y en consecuencia, se genere una visión política. En este sentido, creemos que Martel es una artista política, que se inscribe en el marco de pensar al Nuevo Cine Argentino como una práctica política en sí misma de visibilizar lo no visible. De dar a ver en el sentido que planteábamos líneas más arriba como un acto mental y no solamente fisiológico.

“Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y que sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética, en el sentido de que las formas



*nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible
y de producción de los efectos determinan capacidades nuevas
en ruptura con la antigua configuración de lo posible”
(Ranciere, 2010: 65)*

Siguiendo a Ranciere, en el mundo sensible de los personajes anónimos que constituye la cineasta en sus películas, podemos ver la emergencia de un nosotros como mundo político.

Pensando el objeto en relación con el mundo que lo suscribe, en el siguiente punto analizamos los cruces de Lucrecia Martel con Leopoldo Torre Nilsson y Leonardo Favio. Cineastas que marcan un quiebre en la historia del cine nacional y que configuran un modo de contar narrativo político y social.

Torre Nilsson – Leonardo Favio – Lucrecia Martel. Tres generación en cruce

Tres directores autores del cine argentino que proponen en sus films una configuración de un mundo familiar, cristiano y político de las clases argentinas. Leopoldo Torre Nilsson (1924 - 1978) tiene una vasta filmografía con su entrañable compañera Beatriz Guido. Leonardo Favio (1938-2012) (discípulo de Nilsson) empieza en el arte del cine a una corta edad con su corto “El amigo” (1960) y desarrolló su último film “Aniceto” en el año 2005. Un director que ha perdurado en las décadas y ha conservado intacto el talento cinematográfico y en cuyos films sean del 60 o de la década del 2000 se puede reconocer la marca de su autoría. Lucrecia Martel (1966), representante de una



generación nueva de cine que surge en los 90, retoma características de ambos cineastas antes nombrados. Podemos decir que hay una continuidad en las obras de los tres que constituiría un modelo de cine argentino. Estos directores, con sus modos de contar desde el lenguaje cinematográfico⁵ proponen una mirada del mundo que pese a las distancias conlleva similitudes. Relatan una argentina que tiene una linealidad y una circularidad histórica. Viendo sus films, claramente los podemos poner a dialogar pese a los años que los separan. Veremos aquí los cruces y los diálogos entre los relatos, las formas y la política.

Los films viven, contienen un pasado, un presente y un futuro de sentido en su materialidad. En los cruces de las generaciones de cine argentino podemos ver no solo como han ido cambiando la tecnología, los planos, el vestuario, la ropa y los modos de hablar; sino que cosas perduran, conviven y dialogan en el pasado y en el presente. Como dice George Didi Huberman, historiador del arte francés⁶, la imagen es como una mariposa, solo podemos apreciar sus alas al atraparla, pero en ese acto muere, entonces es mejor dejar destellar su belleza en el vuelo. Las mariposas de las imágenes de Nilsson sobrevuelan Favio y las de Favio flotan en Martel, así como las de Lucrecia son espectros del cine de Leopoldo.

⁵ El mundo en el cine no solo lo construyen a través del discurso de los personajes y la narración, sino a partir de las puestas de cámara, las sobras y luces, los planos cerrados, primeros planos y el sonido como generador de atmósferas para generar una sensibilidad y un involucramiento de los espectadores.

⁶ George Didi Huberman en su libro "La imagen superviviente"(2009) plantea que la imagen es un fenómeno complejo e histórico que va más allá de su forma, trabajando la idea de la imagen como la trabaja Walter Benjamin, como vestigio, como un espacio - tiempo policrónico, como una "mariposa" que destella su belleza pero que solo podemos apreciarla al atraparla para abrir sus alas. Dice Didi Huberman: "Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello" (Huberman, en entrevista Romero, 2009)



Los tres directores podrían ser considerados “autores” es decir cuyas características estilísticas son fácilmente identificables en sus films⁷. Leopoldo Torre Nilsson, hijo de Torres Ríos (también cineasta) pone su firma no solo en la dirección sino en los modos de contar las historias y los temas. La religión, el amor, los tabúes sociales, y la clase media en decadencia en la argentina, son tres variables que lo recorren. Del mismo modo, Leonardo Favio recupera el amor desde la imposibilidad, desde la ausencia de un Estado y desde su condición de “cineasta peronista”. Y Lucrecia Martel retoma a la familia de la clase media de Nilsson para darle una mirada más contemporánea, pero sin embargo conservando rasgos que parecieran mantenerse en el tiempo no sólo filmico, sino socio-político, como la sexualidad como pecado, la hipocresía y el lugar del hombre y la mujer dentro de las viviendas familiares como núcleos sociales.

Siempre con miradas disímiles entre ellos jóvenes y adultos deambulan en sus films entre la aceptación y el cuestionamiento. Un mundo adulto cerrado, oscuro e incluso castrador, aparece contrapuesto al imaginario libre de las mentes jóvenes que se revelan ante lo institucionalizado. Los adolescentes y niños que dan respiro a las historias, son personajes que se animan a probar, a romper cánones y costumbres, pero que en muchos casos el sacrificio personal por la decisión de ir con su verdad, con sus sueños, termina cayendo en la misma ronda de la hipocresía moral de la clase media argentina y haciendo cíclica la historia.

⁷La teoría del autor, es francesa, y concentra un poco la idea de que el director de cine debería ser un buen narrador de historias con un sello propio. La teoría del cine de autor surge en la década del 50 con la revista Cahiers du cinéma, promovida por André Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard



Un diálogo entre películas

La cuestión de los espacios es un tema interesante. En Favio es el orfanato, la calle, los bares, lugares marginales donde se mueven sus personajes. En Nilsson y Martel la casa familiar es uno de los escenarios principales en sus films. En los tres, la problemática del lugar como fundador de la identidad y de las dudas que surgen en el proceso de formación. La calle de los films de Favio no son solo lugares de tránsito sino de aprendizaje, de amistad, e incluso de trabajo. En ella, los personajes conocen la soledad, la alegría, la tristeza y el amor.

Piolín (*Crónica de un niño solo* - 1960) divaga por las calles después de escapar del orfanato, se enfrenta a la realidad de los colectivos, del robo, de su madre prostituta y el peligro de vivir en eterna fuga hasta que lo vuelven a atrapar. En “El dependiente” (1969) el personaje de Fernández espera el momento para salir con el reparto de la ferretería en la que trabaja, para cruzar la avenida y encontrarse con la Srta Plasini en la puerta de su casa. En “Soñar, Soñar” (1976) Mario y Charli hacen de la calle su oficio de artistas y en ella fundan una amistad y supervivencia que los lleva a la cárcel no como castigo sino como lugar acogedor.

En Nilsson la calle es el lugar prohibido, el afuera libre que se contrapone al encierro de los hogares y la opresión familiar. En “La casa del ángel” (1957) son el parque, el cine, los paseos, donde Ana conoce el deseo y el amor. “En La terraza” (1963) es la calle el peligro con el que amenazan los jóvenes que quieren revelarse y terminar tirados en la vereda. En “El crimen de Oribe” (1950) es el afuera el peligro del fin de la ilusión, de un tiempo que no es estático sino móvil y no permite la conservación del amor.



En Martel, el afuera es el lugar de la liberación, el espacio en que los chicos juegan al carnaval en “La Ciénaga” (2001), es donde las clases sociales mezclan su rol jugando en el río, y es donde también se demuestran las raíces de cada uno y la autoridad de la calle que manda en su espacio. En “La Niña Santa” (2004), la calle es donde Amalia conoce el “llamado divino” el deseo, el goce con la mirada del otro, y al mismo tiempo es el peligro de ese encuentro casual que irrumpe en su espacio cotidiano. Y llegamos a “La Mujer sin Cabeza” (2008) en donde el choque en la ruta hace que “la vero” distorsione su percepción de las cosas alrededor. Ya su espacio cotidiano, familiar, diario, no la contiene. Hay algo ahí afuera, algo sucede o sucedió.

La niña santa en la casa del ángel

En “La Casa del ángel” (Nilsson) - situada en los años 30 y basada en la novela de Beatriz Guido - uno de los conflictos que atraviesa la película, es el temor al pecado por el castigo divino frente a la liberación sexual y femenina. La familia de Ana (Elsa Daniel) una joven de 14 años, está conformada por dos hermanas mayores, una que intenta revelarse y es castigada por la madre, y la otra que acata sin conflicto las ordenes maternas. La madre de las niñas, es una mujer castradora, religiosa y es quien lleva adelante la educación de sus hijas, mientras el padre está ocupado en asuntos “masculinos” y de “política”. La “nana” es quien se encarga de tutelar a Ana y de llevarla al cine “que puede ver” frente a otro corrompido por las “ideas que vienen de



Europa”⁸. Ana tiene una prima, quien la lleva a cuestionar y a despertar de apoco el deseo que existe en esta joven que se va convirtiendo en mujer, y es castigada porque en un impulso hormonal besa a su primo frente a los ojos de su madre.

Años más tarde, Lucrecia Martel hace “La Niña Santa” (2004) que tiene la misma inocencia perversa de Ana en la mirada, y que con el nombre de Amalia (María Alché) va descubriendo su objeto de deseo, cuestionando los valores que en este caso le da la educación católica en Salta. La figura del padre aquí también está ausente, pero a la inversa que en La casa del ángel no por asuntos políticos sino por asuntos familiares.

En el primer film, el duelo entre el diputado Velázquez y el diputado Pablo Aguirre (Lautaro Murúa), - de quien Ana pareciera enamorarse pero no poder concretar ese amor- , es el que desencadena la historia luego de una confusa noche que se mezcla entre lo onírico y lo real en el film. En “La Niña Santa” el problema es la percepción equívoca de Amalia sobre el amor y el “mandato divino”, y su relación con del Dr, Jano (Carlos Belloso - también más grande que ella como Aguirre de Ana). En estos dos films, distantes entre sí, hay varias particularidades que los unen: el deseo como motor social y la censura como insatisfacción, pareciera estar latente como karma que aqueja a las sociedades que ven de una manera y son mandadas a ver de otra; sin poder salirse de ese círculo de dualidades que plantea los valores morales, religiosos y tradicionales.

⁸Frase de la madre de Ana que sostiene que no pueden dejar corromperse por las ideas que vienen de europa. En esos años las vanguardias artísticas como la liberación eran uno de los movimientos en crecimiento en el viejo continente



En el mismo sentido, pero desde un ángulo diferente ingresaría Favio a esta trilogía de directores que armamos casi arbitrariamente, sino fuera por la contundencia de las relaciones entre los films.

Crónica de un deseo dependiente

Leonardo Favio logra transformar su carencia social en un saber cultural y con ello construye sus películas. Así como en Nilsson y Martel, la familia es uno de los núcleos principales de preocupación para comprender la cultura. En “Crónica de un niño solo”, Piolín es aquel carente de familia, pero carente de Estado también, al que solo accede por medio de la autoridad y la institución represora.

En “El dependiente”, la imposibilidad de un amor genuino y el rol demandado por el trabajo van configurando la personalidad del personaje, y como en “La Niña Santa” es el deseo lo que mueve la película. Deseo de concretar esa relación que no pasa en principio de conversaciones sin sentido al lado de la radio, el deseo reprimido de asesinar a Vila, dueño de la ferretería.

En “El romance del Aniceto y la Francisca....” (1967 – Versión Aniceto 2005), es la imposibilidad del amor entre Aniceto y la Francisca, entre él y la Lucía y hasta entre él y su gallo lo que lo lleva a la muerte. Muerte que se transforma en simbólica en el caso de Ana y el diputado Aguirre en Nilsson y de Amalia y el Dr jano que está a punto de ser descubierto en su doble rol de padre de familia y de acosador de jóvenes hacia el final de la película. Muerte simbólica de los personajes de “La Ciénaga” si no logran



escaparse del lodo en el que están metidos, y nacimiento de “la vero” en “La Mujer sin Cabeza” que pareciera por momentos despertar del letargo de su vida, también en salta, en medio de una clase media con valores de otra época y la religión como configuradora de identidades.

La muerte es otro de los temas que atraviesa la filmografía de estos tres directores, En Torre Nilsson es la muerte como honor en el caso de “La Casa del ángel”, pero también la muerte como temor en “El crimen de Oribe”, como poder en “La Terraza”, y como venganza e imposibilidad de seguir con la vida en “Días de odio” (1954).

En Favio, es la muerte simbólica de una clase si no lucha, es la muerte del Aniceto, es la muerte a la que no hay que temerle y enfrentarla como en “El dependiente” que empieza como liberación pero termina en encierro. La muerte no es el mal que nos aqueja, sino que es la puerta de salida, pero también de entrada depende de su uso narrativamente.

Martel en sus tres films tiene a la muerte como planteo. En “La Ciénaga” es el final de la película, en “La Niña Santa”, queda inconclusa, y en “La Mujer sin Cabeza” es el inicio, la que marca la liberación de alguna manera. En definitiva, la muerte es lo contrario a la vida, y si la vida no es digna de vivirse es la muerte en vida lo que acarreamos como mochila.

Pensar los temas que atraviesan la filmografía de estos directores es pensar los temas que atraviesan la historia argentina. Una historia marcada por la definición de la moral cristiana y el lugar del deseo como motor social. La política como relación con el



espacio y sus sentidos más allá de “lo político” como práctica militante, y la incomunicación como problema político. Entra en juego el debate sobre la estetización de la política y la politización de la estética (Benjamin) que recorre no solo el cine argentino, sino el problema del cine como lenguaje.

Nilsson, Favio y Martel hacen propio el relato social para ponerlo en escena, y al mismo tiempo la operación inversa, hacen social el mundo propio en sus películas. Así, Nilsson filma los lugares de Buenos Aires con actores con los que se crio en los set de filmación junto a su padre, y pone en escena novelas argentinas de su compañera de vida Beatriz Guido, siendo la literatura su vocación frustrada. Favio retrata el mundo marginal como ninguno desde sus propias vivencias en reformatorios, en la calle y en pensiones decadentes. Y Martel elige Salta, su lugar natal, para con modismos regionales poner en cuestión los discursos circulantes sobre la familia, la religión y la moral argentina. Incluso sobre la complicidad de la clase media en la dictadura militar con el encubrimiento y el silencio trabajado en “La Mujer sin Cabeza” sin una alusión precisa.

En los tres directores, hay una sensibilidad para ver y narrar lo cultural donde los atraviesa la idea del espacio habitable, de la imposibilidad del amor y la familia cuando no hay proyecto social ni comunicación.

Hay una visión crítica sobre el mundo y una postura que los atraviesa. En el caso de Nilsson, su rechazo al peronismo pero su lucha por la libertad y el individuo, en Favio su adhesión total, y en Martel una postura revisionista sobre la historia, donde piensa el presente pero desenmarañando las lógicas arcaicas que aún persisten. Si bien los dos



primeros mantienen una postura ideológica disímil sus films no se contradicen, porque Nilsson crítica a la clase media y Favio su rol frente a la clase más vulnerable que son los pobres. Hay un cruce de miradas para pensar lo social desde las dos posturas que permite complejizar el universo analizado y ponerlo en relación para comprender la configuración de un mundo familiar, cristiano y político de las clases argentinas. Los tres son católicos, Nilsson y Favio declarados, Martel atea pero con educación cristiana. Y esas raíces religiosas se vislumbran en sus películas. La religión es la Fe que salva a los personajes del peligro del anonimato, de la no realización y del desamor, y la muerte es esa figura ambigua que para unos es el fin y para otros el principio o la posibilidad de uno. Ana y Amalia son dos niñas santas corrompidas por el deseo pero liberadas por él. Fernández no logra escapar de la dependencia infinita, pero “la vero” pareciera que lo intenta por un momento. Momi no logra realizar su amor por la criada en “La Ciénaga”, y tampoco el Aniceto que ni con Francisca, ni con Lucía, ni siquiera con el gallo puede salvar su vida. La soledad, la incomunicación, pero también la esperanza dos palabras que recorren política y circularmente la historia y el cine argentino.

Ubicar a Martel en diálogo con autores literarios y cinematográficos, ponerlos en tensión y en relación, hacer que sus narrativas se crucen y complementen es parte del desafío que propone ubicar su cine en la cultura contemporánea, pero una contemporaneidad definida por su dialogo con la historia, y que solo puede ser pensada a la luz de otros relatos que permiten que Martel haga el cine que hace. Sin duda



Antonio Di Benedetto y Silvina Ocampo no son decisiones arbitrarias, sino que se desprenden de su propio cine, de sus proyectos a futuro y de sus pasos iniciales, siendo cada una de las asociaciones inclusive las cinematográficas fruto de lo que sus films manifiestan en su modo de escritura y articulación.

Antonio Di Benedetto es un escritor que no tiene como objetivo reconstruir un pasado, sino que participa de él, su narrativa no plantea una evocación, sino que se torna una mirada profunda que parte de las entrañas mismas de la historia argentina. Del mismo modo, Martel explora el territorio físico y audiovisual, para comprender desde adentro la historia político social cultural y comunicacional, a través de los personajes que pone en escena para re-pensar lo social. Como diría R. Barthes, la escritura audiovisual de la cineasta, no tiene solo la función de comunicar o expresar, *“sino imponer un más allá del lenguaje, que es a la vez la Historia, y la posición que se toma frente a ella”*(1972-2003:11).

Presentar el cine de Martel, nos permite describir el objeto de estudio y comprender de que estamos hablando. Configurar unas primeras categorías que recorren sus películas (y recorrerán las distintas perspectivas de los capítulos) ayuda a constituir un punto de vista y a orientarnos tanto en la escritura, como en la posterior lectura. Así, en una primera parte tenemos un susurro de ideas sobre la cineasta, que van desde sus orígenes, hasta definición de cuestiones temáticas en sus películas, como la familia, el deseo, la sexualidad y los espacios. Pero pensar el cine de Martel, no solo es analizar su universo filmico, sino que implica pensar la historia del cine argentino y por ende la historia socio política de nuestro país. Como sería inabarcable para este análisis,, nos centramos



en la figura de estos tres directores representativos, Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio y Lucrecia Martel, no solo por su carácter de artistas reconocidos en el campo, sino por su compromiso social y la aparición de temáticas en sus películas como críticas del imaginario. Trazamos una línea de continuidad y circularidad entre Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio y Lucrecia Martel, tres autores del cine argentino. En la descripción de los cruces planteamos pensar lo político que los une, y en este sentido retomamos lo expuesto sobre la relación entre la estética y la política.

Cabe aclarar, que reflexionar sobre la relación entre lo político y lo comunicacional en la obra de Martel propone no solo involucrarnos en el universo temático de los films, sino también en la dimensión estética de los mismos para pensar el proceso de construcción que se establece entre lo real y sus formas. Cuestión que abordaremos en los siguientes capítulos. Ese proceso, en Martel, es la experimentación por un lado con el lenguaje audiovisual y sus posibilidades expresivas – que tiene una vasta historia desde los primeros cortometrajes de Lumiere hasta la actualidad -, y por el otro, la caracterización de personajes que por sí mismos parecieran buscar los mecanismos de construcción de “su real”. En la comprensión de esos diálogos entre lo real y su representación, está la comprensión política posible de la historia de sus propias vidas, y si se quiere de las relaciones en la historia argentina sobre las vinculaciones entre la religión, el Estado, el trabajo, la familia, la condición femenina y la masculina.

Amalia (La Niña Santa) busca entender el llamado divino, su vinculación en lo terrenal (para usar términos católicos) con el discurso de catequesis a la que asiste como toda joven de clase media. La Vero (La Mujer sin cabeza) no comprende nada de lo que le



sucede pero hace un esfuerzo enorme por entender esa comprensión que los otros le exponen como suya. E incluso en el corto que la cineasta realizó para el proyecto “25 miradas. 200 minutos del Bicentenario” (2010) también se hace presente la cuestión, al enfrentar dos mundos que conviven en paralelo, el de los pueblos originarios y el de los gendarmes en la frontera del Río Bermejo. Así mismo, los mundos afines son una constante en este juego expresivo de su cine para narrar la percepción humana. En todos sus films (desde el corto Rey Muerto) el mundo adulto aparece contrapuesto al mundo niño. Los espacios transitados, el mismo cuerpo como territorio, las relaciones familiares, la creencia y el deseo son parte de los vínculos que unen y desunen esos mundos.

Mundo cuyo centro es la vida cotidiana, que construye regímenes sensibles propios y que visibiliza lo no visible en lo social desde otro ángulo posible. De este modo cambia los regímenes con los que se observa buscando en consecuencia la comprensión de las posibilidades de ese mundo. Construye un punto de vista sobre las cosas que le permiten generar una visión política.

Lo que Bejnamin denominaría la *politización de la estética* es central para poder pensar el cine marteliano, y la función del cine en la historia argentina, atravesada por nuevos procesos de circulación y consumo de la imagen audiovisual.



SEGUNDA PARTE: LA VISIÓN MARTEL

*Amalia: “Josefina se va a cortar el pelo y
lo va a donar para la peluca de la virgen”*

Helena: “Qué horror. Esas son ideas de la abuela”

(Diálogo. La Niña Santa)



LA VISIÓN MARTEL

Las tres películas estrenadas comercialmente a la fecha tienen un espacio común: el norte del país con características que le son propias (naturaleza, sonidos, tiempos, modismos, lenguajes) que configuran un modo de pensar lo social de lo particular a lo general. Esa ubicación espacio temporal de los films, a partir de planos donde se observa el centro de Salta, las afueras, y el lenguaje utilizado por los personajes en sus vinculaciones, nos permiten inferir la ubicación por los detalles, pero la realizadora elige no mostrarnos una imagen que contenga el sentido único de la ubicación en la provincia sino que amplía el problema espacial como lugar identitario.

Buenos Aires aparece como incógnita a través de espacios reducidos y cerrados, como es el departamento que comparten Mercedes (Silvia Bailé) y José (Juan Cruz Bordieu) en “La Ciénaga”, o como lejano, en el teléfono, tanto en este film, como en “La Niña Santa”. Ya en “La Mujer Sin Cabeza”, no aparece Buenos Aires pero se introduce a Tucumán como aquel elemento espacio temporal que pone en crisis el espacio tiempo construido en los films.

Los espacios de cotidianeidad de los personajes de sus tres films, son circulares, es decir que la acción gira en torno a un centro (la habitación, el hotel, la ruta) y de allí se desprende hacia otros lugares. El encierro aparente no es negativo en todo su significado, sino que expresa un estado de situación cuya concientización posibilita el cambio.



Configurar un espacio en el cine, implica también como en la imagen misma, la confección del concepto de tiempo hacia el interior de la puesta. En el caso de los films *de* Martel un tiempo más moderno que posmoderno, que involucra la historia como proceso y modo de conocimiento. Un tiempo cíclico y ciclótico que va desde el estado natural de la condición de una tormenta (estado meteorológico del tiempo) a la creación de un tiempo social hundido en la monotonía de la repetición de ciertas familias salteñas que cultivan el ocio como condición de clase sin dar por aludido el cambio político social que se hace presente. Un tiempo que en el film se vuelve cíclico a la hora de configurarlo como un todo en relación a las acciones y las inferencias de sus personajes y escenarios.

Dos familias habitan “La Ciénaga”; la de Mecha (Graciela Borges), que tiene un padre ausente, un grupo de hermanos aletargados, que descubren y confunden el deseo con el amor, e Isabel, la criada, que forma parte del espacio familiar. Del otro lado está Tali (Mercedes Morán) sometida a un marido machista y a cuatro hijos inquietos, una adolescente callada, retraída pero de mirada furtiva, y tres infantes que en sus juegos expresan las huellas que los adultos les van dejando en su personalidad.

En “La Niña Santa”, también hay tres familias que configuran la trama. La familia de Helena (Mercedes Morán), conformada por Amalia (María Alché), su hija, por el hermano, por la encargada del Hotel, espacio que constituye su hogar, y un marido (padre de Amalia) que no aparece, salvo mediado por el teléfono. Por otro lado, está la familia de Jose (Julieta Zylberberg) amiga de Amalia, que tiene hermanos, un padre que no aparece salvo al final, una madre conservadora y católica, y un primo con el que



tiene una relación especial. Y como tercera familia, encontramos la del Dr Jano (Carlos Beloso) conformada por una esposa y dos hijos que están presentes en el film a través de las llamadas telefónicas y cobran presencia física hacia el cierre de la película. Todo el tiempo estos núcleos familiares muestran sus grietas, sus relaciones paralelas, sus cuestionamientos sobre la tradición y lo emergente.

En “La Mujer sin Cabeza”, “la Vero” (María Onetto) pareciera tener un primer núcleo familiar conformado por el marido y sus dos hijas (que permanecen fuera de campo en el film estudiando en Tucumán) y un contexto más amplio conformado por su hermana, su sobrina y su madre. A lo que se suma, la relación un tanto indefinida con su cuñado y una aproximación a un jovencito que lava autos.

Podemos decir que la única creencia que aparece en el cine de Martel es la creencia en el mismo cine, aunque el catolicismo es el marco para el universo de representación de la cineasta. En cada una de las historias aparece esa marca, que tiene que ver con una infancia propia donde el mandato social era lo religioso, los valores morales, las prácticas socialmente bien vistas. En su primer film, el milagro como fenómeno aparece mediatizado por la televisión y por la reinterpretación que hace Momi (la hija menor de Mecha), que reza para que Isabel no se vaya porque pareciera estar enamorada o sentir un deseo hacia ella. La aparición de la virgen, sucede en la televisión, pero también en los diálogos donde se cuenta que vecina lo vio y cual no, y se debaten entre la creencia y la razón de este tipo de fenómenos que no tienen explicación aparente más allá de la desesperación de un pueblo por tener Fe en algo.



Ya en el segundo film, “La Niña Santa”, la catequesis aparece en primer plano. El llamado divino que discuten en las clases es lo que confunde a Amalia sobre el Dr Jano, evidenciando las percepciones muchas veces equívocas e individuales de la Fe. Amalia reza para ahuyentar el deseo, lo mismo que Jose, para sentirse menos culpable de la relación que mantiene con su primo. Pero a su vez, es la misma religión las que les brinda los justificativos y las contradicciones de sus propios actos. Lo que la cineasta advierte. en sus películas, es la hipocresía moral disfrazada de catolicismo. La Iglesia que recurre a mandamientos y leyes divinas en contra de las leyes sociales que se producen por una cultura más igualitaria – caso emblemático el de la ley del matrimonio igualitario en argentina en el año 2010-

La sexualidad se torna otro punto interesante para pensar la obra de Martel. Pensar la familia y la religión nos lleva a pensar el amor como concepto y por ende a la sexualidad y el deseo como práctica y condición humana⁹.

En “La Ciénaga”, la relación de Mecha, su marido y su amiga Mercedes viene a ser la antesala histórica en el film de los vínculos que se van fundando. La misma amiga con el hijo de Mecha, el mismo hijo (José) con su hermana menor. Ese mismo personaje con la criada, las hermanas de la ciénaga con el novio de Isabel (el Perro), la misma Isabel con Momi. Todas estas relaciones inconclusas, nos hablan de un despertar sexual en la generación joven que está movida por el deseo y no por aquello establecido moralmente (enamorarse, constituir una familia frente a la Iglesia y al Estado, practicar la sexualidad

⁹ Los últimos films de Martel fueron producidos por El deseo, productora de Pedro Almodovar. Cineasta español que también trabaja temas vinculados a la sexualidad, el catolicismo y la familia.



y procrear el sistema). Hay en estos personajes un deseo no estructurado como plantea Gonzalo Aguilar en su libro *Otros Mundos* (2005)

Hay una búsqueda en los personajes de una sexualidad más libre, que experimentan en su deseo, no en la práctica, como la vía de escape a ese universo estancado en el que parecen moverse. Hay una Fe en el deseo como herramienta de liberación.

En *La “Niña Santa”*, la iniciación en el deseo sexual de Amalia es transferida por ella al personaje del Dr Jano, que apoya su miembro viril en la joven, provocando una sensación desconocida que la lleva a confundirse. A su vez, este proceso tiene el poder de desestabilizar un orden más o menos disciplinado y controlado, la familia de Jano, la moral de la familia católica de su madre, su tía y la familia de su amiga Jose, en una sociedad de provincia.

En *“La Mujer sin Cabeza”*, la sexualidad adulta pasa por otro lado, pero como en la adolescente es la que le da a los personajes una bocanada de aire fresco. Aquí, el personaje de Onetto, luego del accidente, que le produce un quiebre en su estructura cognitiva y narrativa, tiene un encuentro con su cuñado. Y es objeto de deseo de su sobrina Catita (Inés Efron¹⁰) que como Amalia, es el personaje que está descubriendo su identidad a partir de la sexualidad y el deseo como práctica.

Lucrecia Martel construye una tonalidad emotiva de su época basada en el estancamiento, en la puja entre lo nuevo y lo viejo y la imposibilidad (salvo por alguno

¹⁰Inés Efrón es una actriz ícono del cine argentino contemporáneo y de la representación de la sexualidad como problemática. Trabajó en películas como *XXY* de Lucía Puenzo (2007), donde era una joven hermafrodita, y en *Glue* de Alexis Do Santos (2006) donde también la indefinición sexual era parte de su representación.



de los niños que tiene una mirada diferente) de salir de esa ciénaga que utiliza como metáfora para pensar la sociedad salteña como parte de un mundo. Y en este sentido, es importante poder analizar su modo de comunicar estéticamente como construcción sensible que importa a los sentidos. Martel se cuestiona, ya desde la forma, el modo de acceso a un cotidiano de los personajes. Parece actuar sobre la imagen para actuar sobre la conciencia, apuesta a una visibilidad de una conciencia a-crítica para formar una conciencia crítica.

En “Zama”, la novela de A. Di Benedetto, la vegetación, los ríos, la indefinición de lugar, de tiempo, acciones injustificadas, la moral, la justicia y sobre todo la espera, se constituyen como características de un relato que provoca en deseo de conocer aún más el universo a ser explorado. Del mismo modo el cine marteliano trabaja con el espacio y su naturaleza, con el tiempo interno de sus personajes, con la extrañeza del mundo, y con el vínculo con los objetos que rodean cada escena y la componen.



I-LA CIÉNAGA

Entre la tempestad y el horizonte

El primer film de Lucrecia Martel, que impacta fuertemente en la crítica nacional e internacional es La ciénaga. La película, - no por casualidad hace su estreno en el 2001, dato no menor para pensar el lugar que ocupa como símbolo cultural- , en principio cuenta la historia de dos familias salteñas. La familia de Mecha (Graciela Borges) y la de Tali (Mercedes Morán). Ambas son primas y sus historias se encuentran entrelazadas por amores inconclusos, sueños no cumplidos, la pérdida de la creencia, la necesidad de la fe, y la espera de la evolución.

Empantanadas en una especie de barrizal, Mecha y Tali viven su cotidianeidad como pueden, entre la tormenta que las acecha y el horizonte borroso que ellas mismas ya no ven.

El personaje de Borges tiene un marido ausente, alcohólico y abúlico; dos hijas adolescentes, el primogénito José (Juan Cruz Bordeu) que se ha ido a vivir a Buenos Aires, y Joaquín (Diego Baenas) que de chico ha tenido un accidente y se ha quedado tuerto. Momi (Sofá Bertolotto) la más pequeña de las chicas, de alrededor de unos quince años, pasea entre las camas de su madre y la criada, se tiende al lado de la pileta enverdecida por el musgo del tiempo. Vero (Leonora Balcarce) es más apática, pareciera tener un cariño especial por su hermano, pero no ver aquello que a su alrededor sucede con frecuencia. Isabel (Andrea López), es la criada de la casa,



preocupada por sus patrones pero cansada de ellos, intenta hacer su trabajo lo mejor posible con conciencia de que es ella la que lleva adelante la finca, y que sin su presencia todos se perderían entre sus puertas.

Del otro lado de la ciudad vive Tali con Rafael (Daniel Valenzuela), trabajador, padre preocupado, y esposo sobreprotector. Tienen cuatro hijos, dos pequeñas niñas, Agustina (Noelia Bravo Herrera), una adolescente, y un varoncito, Luchi, el último de los hermanos. Como toda familia numerosa, los tiempos corren en los quehaceres del día a día, y los accidentes se suceden entre un llamado telefónico donde Tali se pierde en las historias de quien puede viajar y ser libre, mientras los niños intentan huir del calor frente al viento que sopla el ventilador.

Mecha se cae al suelo embriagada por el vino. Luchi se corta la pierna con un cuchillo. Todos corren, el hospital sin luz los recibe. Se observan, comentan, se encuentran.

Se avecina la tormenta

La inmensidad de los cerros y el verde tupido de la selva se junta al gris cielo que anuncia la tormenta. Plano que registra los rojos pimientos en un carro, letras que aparecen y se esfuman con los títulos. Copa de vino rojo como los pimientos, como la sangre que luego brota, sonido del hielo batiendo el vidrio del recipiente que los contiene. Ruido de truenos, grillos, pájaros, de las sillas y sus resortes viejos. Cuerpos tendidos alrededor de una piscina ennegrecida, torsos sin manos, sin rostro. Rostros sin



cuerpos, ojos sin dueños, cigarrillos encendidos, panzas abultadas y la sobreimpresión que titula “*un film de Lucrecia Martel [...] La ciénaga*”.

Así da inicio a la historia la directora argentina. Lo primero que nos da a conocer es la tormenta, suenan los truenos en el cielo, se vislumbra algún relámpago. El vino justifica el andar tambaleante de sus personajes, el sonido de las sillas nos remite a la vejez y descuido de los objetos. Abandono de esos cuerpos viejos, arrugados, sin forma, deambulantes. Así es “La Ciénaga”, el film y el espacio donde habitan los personajes que luego conoceremos. Solo en esta primer secuencia, la directora nos remite a un estado de situación apático, quieto, estancado en el propio accionar de cada uno sin relación directa con el otro.

Si pensamos que argentina está atravesando el momento más duro de la crisis del neoliberalismo, que el menemismo ha dejado sus huellas profundas, sumadas a las que ya habían hecho carne las dictaduras que atravesamos en las anteriores décadas, el año 2001 es ese pantano cenagoso del que pareciera no haber salida. Pero a su vez, es una realidad no mostrada, no llegada a la conciencia de un pueblo que está por ver estallar mediáticamente la crisis. Martel pone en escena un estado de situación, una visión de su tiempo. Instala un grano de realidad en las pantallas para la construcción de una mirada crítica sobre ello. No hace referencia directa al Estado, al Gobierno, ni siquiera a lo económico por fuera de las relaciones empresarias que se mantiene con la cosecha del pimiento. Pero todo el tiempo nos habla desde sus imágenes y sonidos, de esa grieta profunda que se avecina.



“El realismo de Martel [...] aprovecha un tipo de imagen cruda, como encontrada de manera espontánea o robada subrepticamente a lo real. En sus películas el realismo es claramente el resultado de una construcción previa que luego se impone sobre las cosas [...] es sintético, articulado, guionado: la elaboración no surge de las imágenes obtenidas, sino que las imágenes son el resultado de una elaboración” (Oubiña; 2007:11)

Elaboración que en Martel implica la conciencia plena del lenguaje cinematográfico, que no se conforma de una manipulación, sino más bien del conocimiento de lo real y de las herramientas con las que hacerlo visible. El cine se plantea así como construcción de un universo propio, pero a la vez social, político e ideológico.

En la película, el sonido ambiente interrumpe la siesta de Momi (Sofía Bertolotto) e Isabel (Andrea López). El viento mece las cortinas, y la ventana crea una sombra en la pared. El titilar de los hielos se escucha como fuera de la escena. La habitación que ahora aparece está en el mismo lugar que la pileta, es el adentro de la finca “La Madragora” donde se nos presenta al resto de los personajes allí vivientes.

“Señor gracias por darme a Isabel” “Señor gracias por darme a Isabel” recita Momi mientras huele la manga de la remera de su criada durmiendo. Las escenas se concatenan. El cerro y la vaca empantanada. Mecha y Gregorio tendidos al sol que no se ve. Momi preocupada porque Isabel no abandone la casa.



Momi: - *“vero...no quiero estar más con nadie que con Isabel”*

Vero: - *“la mama la va a echar Momi”*

Momi: - *“¿por qué?”*

Vero: - *“porque la mama dice que le desaparecen las sábanas y las toallas y la va a echar”* Momi: - *“es mentira”*.

Mecha, madre de Momi, junta las copas vacías en el patio, se mece en su propio cuerpo sin encontrar un equilibrio, camina algunos pasos y cae al suelo.

Tres planos pueblan esta secuencia. Primer plano de Vero, hermana mayor de Momi, plano pecho de esta última tendida en la cama intentando no llorar, y Mecha tambaleante antes de la caída. La frase final de la joven *“es mentira”*, sintetiza la idea argumental e ideológica. El personaje de Borges es de clase media, ejerce poder sobre Isabel, quien trabaja a su mando y como veremos a lo largo del film insulta sin ninguna medida. Pero es ella quien cae al suelo, es Mecha quien ya no puede sostener su porte. Momi tiene razón, es mentira aquello que su madre diga de la criada, que es la que mantiene erguida la casa y la familia.

Bien lo dice Oubiña en su *“Estudio crítico sobre la ciénaga”* (2007), es un lugar de observación, de visión de aquello que no vemos porque nos es invisible en lo cotidiano.

*“el realismo como síntesis reveladora, como articulación
ficcional que ilumina una totalidad a partir de los*



comportamientos individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales...” (Oubiña;2007: 11)

Las relaciones sociales entre hombres marca no solo la historia argentina desde su fundación, sino los escalones económicos, las costumbres y las máscaras con que nos movemos. Martel nos habla de Salta, de sus condiciones híbridas delante de Bolivia, de una aristocracia provinciana sin sentido, y de un mundo subalterno rico, amoroso, simpático y sobre todo fiel a sus convicciones. Mecha es quien termina accidentada, Isabel la socorre. Mecha no tiene conciencia de clase, Isabel sí, sabe cuál es su rol y lo cumple pese a todo.

“Hay que llevarla ya a un hospital porque está perdiendo mucha sangre” le grita Momi al padre que se seca el pelo en el baño de la casa. La cámara observa los rostros, se mueve hacia otro cuarto adoptando la mirada de la joven que ve a Isabel corriendo sacando algo del ropero de la madre. El padre sentencia *“fíjate que es llevó Isabel”*.

El conflicto está planteado, las distintas miradas de la niña adolescente y el mundo adulto alrededor suyo, que pareciera no poder despertar nunca de la pesadez que el vino les proporciona.

La “mamina” de la casa- una especie de ama de llaves- junta los vidrios rotos en el patio debajo de la lluvia, Isabel corre a abrir la tranquera para que el auto pueda salir rumbo al hospital, son los sirvientes los únicos que accionan, que responden a pesar de la densidad del agua que les cae encima.



Un poco de historia

La Argentina es un país agrícola ganadero, federal y caudillista en muchos casos. Su historia marca un recorrido por luchas entre provincias y hegemonías culturales entre clases sociales. Desde la campaña del desierto impulsada por Julio Argentino Roca, hasta los pueblos originarios expulsados de sus tierras y sus reclamos frente a la Casa de Gobierno en Buenos Aires (Casa Rosada) en estos años, pareciera que hay una continuidad agrietada, que pese a los años no podemos modernizar.

La diferencia de clases es uno de los rasgos más visibles luego de la crisis que se hizo presente después de tantos años de políticas públicas inconclusas, mal diagramadas, o bien enfocadas en los intereses de la clase dominante. Esa historia que arrastra el país, en los 90 la paridad cambiaria, el idealismo de parecernos a Europa, viajar a Miami, comprar autos y utensilios importados terminó en el endeudamiento internacional, vaciamiento de las empresas argentinas, privatizaciones, acumulación del capital y extensión de la brecha entre ricos y pobres. Pero la década del 90 no se hizo sola, se desmembró de los procesos dictatoriales, del feroz terrorismo de Estado del '76, de luchas inconclusas, de 30.000 desaparecidos, de saqueos económicos y amiguismo político empresario.

La historia Argentina marca un camino por el que fuimos andando, la clave es repensar el lugar que hoy ocupamos, como resolvemos conflictos añejos pero contemporáneos. Como desglosamos las heridas del pasado, como construimos un futuro promisorio en los años que nos tienen como protagonistas.



El 2001 parecía no tener opción de debate, estábamos tambaleantes, caídos, como Mecha en el film de Martel.

“Durante los decisivos años de la primera mitad de la década del 90, el neoliberalismo impuso en la opinión sus propuestas y su agenda de problemas. Todo el debate público se redujo a la economía, y toda la economía a la ‘estabilidad’. La nueva creencia fue eficaz para la confrontación y para el control ideológico: así se abandonaron ilusiones caras a la sociedad, como la del buen salario o el pleno empleo, el derecho a la salud, la educación, la jubilación y en general a la igualdad de oportunidades garantizadas por el Estado” (Romero; 2010: 302)

Alianzas con grandes grupos empresarios, deuda externa ilimitada (en 1994 la deuda llegaba a los 160 millones de pesos), medidas provisorias de un sistema libre a las fluctuaciones del mercado internacional, una política económica impulsada por el ministro Domingo Cavallo, y un alto grado de desempleo que no bajaba del 15% en 1995. Las grietas del sistema neoliberal empezaban a hacerse visibles.

Con el sistema menemista venido a menos, suicidio de funcionarios, causas judiciales abiertas por malversación de fondos, tráfico de armas y disputa por el poder, la Unión Cívica Radical y el FREPASO conformaron la Alianza para la victoria que puso en 1999 a Fernando de La Rúa como Presidente de los argentinos.



“De la Rúa recibió un poder limitado en lo político y condicionado por la crisis económica. Pronto se agregó la dificultad para transformar una alianza electoral en una fuerza gobernante” (Romero; 2010: 296)

La campaña presidencial así como los avatares políticos tomaron estado mediático, y los medios de comunicación poblaron sus páginas y pantallas de imágenes de la desocupación, la pobreza, y la inestabilidad social en la que nos encontrábamos.

“...estudiantes que cortaban las calles de las ciudades, o productores rurales que realizaban ‘tractorazos’, sumados a algún episodio violento, con ataque y saqueo a los edificios públicos, indicaban un estado de efervescencia generalizado, y la reaparición de la política en las calles, [...] ante la televisión que era el vehículo elemental para que la acción tuviera trascendencia y eficacia, pues la espectacularidad fue clave en la nueva protesta” (Romero; 2010: 292)

El 2001 constituyó una bisagra, se devaluó la moneda e implementó “el corralito” para los ahorros financieros¹¹. La crisis económico política no encontraba salida, los cacerolazos y la frase “*que se vayan todos*” ocupaban las calles. La represión de los saqueos a comercios y las manifestaciones con la muerte de jóvenes provocó la renuncia del entonces Presidente. La crisis estaba instalada fuertemente social, política y mediáticamente.

¹¹ Se congelan los depósitos bancarios a 2013, y se pasan a pesos los efectivos en dólares depositados por los ahorristas.



El cine como lenguaje de expresión de imaginarios sociales ya se había hecho eco de esas voces años antes, la televisión le siguió los pasos. En 2001 aparece La ciénaga como metáfora de esa sociedad en la que nos encontrábamos empantanados en medio de la tormenta.

El aliento del carnaval

En el medio del carnaval salteño (bombas de agua que empapan a los chicos, calles inundadas de carteles, tránsito desordenado, y caminantes que van y vienen) otro plano irrumpe con fuerza en el relato de La Ciénaga, la historia de Tali y su familia.

El personaje de Tali, interpretado por Mercedes Morán habla por teléfono: Primer plano:

- *“no a donde vamos a ir con todo el trabajo que tiene Rafael nos quedamos aquí clavados todo el año”.*

La falta de opciones, de posibilidad de descanso aparece retratada en ese rostro cansado que Martel elije mostrarnos para empezar a desarrollar uno de los principales cuerpos que va a recorrer el film.

- *“¿A donde? ¿A Bolivia? ¿Qué sola con los chicos te fuiste? Mira que audacia”*

Tali sonríe, y exclama:



- *“y los trajes coloridos, muy coloridos”*

un sesgo de brillo le ilumina la cara, ese color que le falta en su día a día pareciera salir como esperanza del tubo telefónico.

De pronto su imagen se sale de foco, toman la escena los ruidos de los nenes y sus protestas, Luchi, el más pequeño de los niños, se lastima la pierna, Tali decide cortar *“después te llamo”*, la realidad se le hace presente y borra ese instante de libertad posible en su conversación telefónica, que sin embargo se hace presente como un aliento que la mueve hacia adelante en parte del film.

Hasta aquí han pasado 13 minutos de película, nos hemos encontrado con dos familias, dos problemas emergentes, y temáticas remitentes a la desigualdad de clases, el conflicto patronal, la familia en crisis, la salud como bien no del todo instalado en el imaginario, y un aparente encierro, con una sensación de ahogo que nos provocan las imágenes que transportan consigo el calor salteño y soporífero de una argentina que debe enfrentarse a la restructuración de un modelo para seguir adelante.

Momi: - *“y la mama”*

Gregorio (el padre) – *“se va a quedar esta noche en el sanatorio”*

Momi: - *“está bien”*

Gregorio: - *“eh..ah hay que llevarle un camisón y uno de esos vestidos con botones que tiene”*

(...)



Momi: - “¿cómo voy?”

Gregorio: “*llevate el auto*”

Momi: - “*pero no tengo registro*”

Gregorio: - “*Momi... ya te dije que lo saques*”

Momi: - “*pero Papá tengo 15 años*”

Gregorio: - “*escúchame Momi...no hay nadie en la ruta y si te paran les decís que te mandé yo. Decile a Isabel que te acompañe*”.

La cámara fija, se mueve al compás de los movimientos del personaje de Gregorio (Martín Adjemián) que va y viene del baño. Momi (Sofía Bertolotto) lo observa, lo sigue con la mirada intentando encontrar una explicación entre lo que dice y lo que hace. De fondo suena la televisión, espacio publicitario del noticiero que relataba las historias de aparición de la virgen por esos días en Salta.

Las relaciones entre padres e hijos, entre hermanos, entre esposos, esposas, amantes, todos vínculos que componen el orden familiar. Momi se encuentra en esa disyuntiva de no saber construirse a sí misma en medio de ningún referente posible. La cámara se da cuenta, sigue su mirada perdida, su grisáceo presente en medio de la edad más conflictiva, la adolescencia. “*Papá tengo 15 años*” exclama como excusándose de un posible encargo, pero es en vano, siente el peso de la responsabilidad de su propia vida.



“Cuando el padre ya no representa nada, ya no tiene sentido matarlo, de ahí la dificultad para los hijos de construirse como sujetos” (Imbert; 2010: 209)

De la escena de Momi y su padre, se desprende en el montaje, el encuadre de Mercedes y José discutiendo sobre su viaje a La Ciénaga desde Buenos Aires. Él arma el bolso, ella intenta controlar la ropa que lleva, le pregunta cuánto tiempo va estar afuera, disienten sobre una remera, José la complace. La cámara los acompaña, los planos recortados en los rostros intentan ir más allá del diálogo para posarse en la conciencia. José es fácilmente manipulable por una mujer que pareciera ser su amante, mayor en edad, que más que amor de pareja pareciera brindarle un rol de madre.

El montaje en el cine es el constructor de los sentidos. Podemos observar en estos dos pasajes concatenados entre sí, un vacío de cariño, de ausencias paternas suplidas por personajes externos como Mercedes e Isabel. La familia sin fuerza implica construcciones por fuera que dan cuenta de una identidad posible de los personajes: la duda, la inconclusión y sus problemas.

La familia es uno de los ejes en los films de Lucrecia Martel. Son los conflictos internos entre el mundo adulto y el joven – niño los que se desarrollan en los films. Las diferentes visiones sobre el amor, las conductas sociales, los lugares que cada uno debe ocupar en ese mundo cotidiano. La narración estética, como ese modo de hacer visible y sensible aquello que nos perturba, y al mismo tiempo nos conforta de la vida familiar, es una apuesta por visibilizar aquello que creemos natural pero en realidad porta en sí mismo el conflicto de estar disolviéndose silenciosamente.



“¿Qué queda cuando la familia ha desaparecido, cuando la pareja está en crisis y los valores en quiebra?. Queda lo relacional esa sutil e intangible química que define lo que me une con el otro, pero también lo que me separa de él” (Imbert; 2010: 205)

La familia tipo de padre, madre y sus hijos se viene deshilachando como modelo, pero para Martel este no es el problema, sino el modo en que esos conflictos son erigidos como quiebre de la naturalidad asumida para el rol familiar. En realidad, lo que sostiene en su cine, es que siempre el sistema familiar estuvo en crisis, y que aquello que nos asombra muchas veces es más cotidiano que lo que creemos, o queremos creer, en torno a la familia moderna.

Momi y José son dos componentes de una estructura a la que quisieran no pertenecer pero son parte, su dilema está dado por esa disyuntiva de pensarse dentro y fuera de aquello que les ha tocado. Ellos mismos inconscientemente, o tal vez con conciencia, repiten los actos que parecieran en algún punto lastimarlos. Martel no pone en escena la destrucción de una familia, sino que invierte el problema, da por sentado la decadencia de las estructuras básicas para poner la cámara en esos pequeños actos que están definiendo la continuidad de un modelo que se repite a si mismo aunque se lo critique.

Si caemos en la común vinculación entre la familia y el Estado, entre una y otra estructura como metáforas para pensar lo social, debemos dar cuenta, por lo menos, de que lo político debe aparecer en alguna de sus formas. Podemos entregarnos a la metáfora familiar como aquel Estado sin padre, al que no



sentimos presente y cuya ausencia nos encuentra perdidos en un pueblo en la inmensidad salteña. Podemos aducir que la desidia en la que se encuentran los personajes es una referencia al Estado en el que nos encontrábamos perdidos en el año 2001. Argumentar que al interior del Nuevo Cine Argentino de los 90 Martel forma parte de aquellos que visibilizan las problemáticas sociales por las que atraviesa el país. Pero lo cierto es que lo que se está debatiendo en el cine *marteliano* es el modo estético narrativo como se construye la visión de la familia en lo contemporáneo. Es decir, es todo eso que dijimos, pero es además, un planteo artístico que requiere ser visible y ahí su valor. Lo que la directora nos propone es mirar con esos personajes, vivir en su mundo por hora y media. No dejar claves morales, facilistas, ni un balance de un estado de situación, sino darnos a conocer ese universo propio que la compone como realizadora, como hija, como hermana, y sobre todo como intelectual de la imagen.

“La escena doméstica y las particularidades que la habitan, no conforman , en las películas de Martel, modelos ni prototipos, pero en su conjunto devienen un dispositivo (estético) que pone en escena valores y climas del presente (histórico y político) de una comunidad” (Amado; 2007: 47)

Lo que estamos asistiendo es una posición en torno a la familia como institución que debiera pensarse ella misma más allá de las metáforas, entender los conflictos como parte de la naturalidad que la compone, y que cada uno de los sujetos allí planteados a su vez son individualidades que se forman por los mandatos sociales y culturales.



“La Ciénaga solo es producida por los rasgos materiales físicos, pero también psíquicos, que componen el mundo en miniatura de las sociedades familiares. [...] adopta la mirada meticulosa de la antropóloga atenta a todos los detalles, como si los sacara de la memoria para exponerla en tanto síntomas”
(Oubiña; 2007: 230)

El cine *marteliano* hace de la experiencia imágenes, de las particularidades de la existencia esos objetos donde posarse para trazar la historia. Se abre el debate nunca se lo cierra, y aquí radica su circularidad narrativa.

Uno de los rasgos que marca este cine es la incapacidad de la comunicación, la no capacidad de escuchar al otro e interpretación de sus condiciones de existencia. Esa circularidad de la que hacíamos mención, es producto de vinculaciones patológicas que no permiten que los lazos se construyan por afecto e interés, sino por comodidad, rutina y acostumbramiento.

“Martel considera la cinematografía un arma política valiosa, debido a su capacidad para indicar sutilezas y contundencias. A través de la reconsideración de los detalles de la vida cotidiana y su valor en el proceso de construcción de la realidad social, ella revela, y sutilmente denuncia, las poderosas relaciones implícitas en los vínculos familiares, en el lenguaje y en la tradición” (Mor en Rangil; 2007: 149)



La cineasta, está contando su historia en plena crisis de los valores social cristianos, y las Instituciones que marcan la identidad argentina. Pensar la familia es reformular su rol social como formador, constructor y vehículo de las subjetividades y las acciones. Poner en escena sus fisuras permite reflexionar sobre el modo en que nos estamos constituyendo desde la base.

“El orden familiar se impone sobre ciertas prohibiciones y tabúes; pero no los elimina sino que los funda como resistencia. Permanecen ahí en tanto latencia y en tanto amenaza, en una relación doble de atracción y rechazo” (Amado; 2007: 35)

Zygmund Bauman, sociólogo y filósofo alemán, nos habla de un “amor líquido” (2005) que permea las relaciones sociales contemporáneas. Sostiene que la durabilidad y seguridad con la que se caracterizaban las relaciones en épocas anteriores, fueron reemplazadas por “conexiones” - acuña este término en vez de relaciones- frágiles que llevan consigo riesgos y angustias de vivir juntos y separados, en un mundo donde los valores se han ido modificando. El mismo autor, ya maneja el concepto de lo líquido para hablar de la modernidad en escritos anteriores (Modernidad Líquida. 2003), donde propone los vínculos flotantes entre los seres humanos producto de la inestabilidad, los miedos y los deseos proyectados. Bauman, describe esta época como producto del capitalismo, del accionar del consumo.

El sociólogo nos habla de un sistema sucumbido en el mercado, cuyas relaciones se establecen por los vínculos volátiles que fundamos en su seno. Pero a su vez, esos modos de estar juntos o separados traen consigo tradiciones que disputan el accionar



humano. Es en el diálogo entre aquello que tenemos con aquello que adquirimos, lo que nos forma como sociedad. Debemos decir, que más que relaciones líquidas, para Martel sus personajes se relacionan como “burbujas en un estanque”, es decir, en un mundo líquido que por momentos se define fluido y por otros totalmente estanco. Se mueven entre la efervescencia de un cambio y la vaguedad de su posibilidad en un territorio donde el mercado pareciera ser parte de lo cotidiano en términos de ocio, pero no en términos productivos. Pareciera que en “La Ciénaga” hay fragilidad de vínculos nuevos, pero contundencia en las huellas que aquellos pasados han dejado en las personalidades.

A Momi la agitación del deseo que siente por Isabel la hace una joven evasiva pero en busca de cariño, atenta, observadora e incluso cuestionadora de aquello que la rodea. Es ella quien le dice a Mecha, su madre, “yo sé cómo va a terminar todo esto, vos no vas a salir más del cuarto como la abuela”, en algún punto la enfrenta. Pero esa movilidad imperiosa que el deseo le provoca, se ve finalmente opacado con la pérdida de su objeto. Hacia el final de la película Momi expresa “no vi nada”, el estancamiento la acecha, el líquido no corre en *La Ciénaga*, sino que está ahí estanco en la pileta.

“La Ciénaga crea una hiperrealidad donde las cosas, los gestos y los sonidos adquieren la consistencia de objetos congelados, y los personajes son reducidos a condiciones de pasividad, cuyas interacciones no conducen a nada. De esta manera, se podría decir, que es este film es un mediador original de viejas y



nuevas problemáticas económicas, políticas, sociales y culturales” (Varas. Dash en Rangil; 2007: 191)

La circularidad narrativa que plantea la cineasta nos lleva a que el último plano del film este asociado al primero. La misma escena de cuerpos echados al sol que abre la película, es la que encontramos al cierre. La vero está dispuesta en la reposera al lado de la pileta y Momi arrastra la silla con el sonido escalofriante de los resortes no aceitados para sumarse a la pesadez de su hermana quieta, a la espera de un sol que se esfuma en un cielo nublado.

Las estructuras familiares en “La Ciénaga” están encabezadas por mujeres, madres, hijas. Los hombres como dijo en una entrevista la misma directora del film “*son como pensionistas que uno los quiere pero no tienen mucha noción de lo que sucede en la casa*” (en entrevista Monteagudo. 2002). Son los sujetos femeninos los que desean, cuidan, discuten, y se encierran en si mimas; mientras que el rol masculino está volcado al acompañamiento, a la indiferencia y salvo en el personaje de Rafael, marido de Tali, en la desidia total sobre lo que sucede en la casa.

Históricamente en la argentina la mujer ha sido la encargada de los quehaceres domésticos, y en el caso de este film, así lo demuestran Isabel y la Mamina cuyo trabajo es mantener como pueden el orden de la casa en La Mandragora. Sin embargo, las dueñas de la vivienda Mecha, y en el otro extremo Tali, parecieran estar sobrepasadas por esa tarea. La primera se tiende en la cama y deja todo al azar de los cuidados posibles de sus sirvientes, aunque todo el tiempo se queja de ellos. La segunda, intenta mantener un orden dentro del caos hogareño, y es su hija mayor la que de algún modo



encausa las riendas familiares. Por su parte Mercedes, tiene una vida productiva vinculada al trabajo pero en Buenos Aires, y lejos de formar una familia, conserva una relación, casi a escondidas, con José más joven que ella e hijo de Mecha y Gregorio quien fuera su amante años antes.

En “La Ciénaga”, como en los dos restantes films estrenados comercialmente hasta el momento – “La Niña Santa” (2004) y “La Mujer sin Cabeza” (2008) – tienen como centro una disputa por los relatos y el poder dada en el plano de dos o más generaciones, lo que implica una mirada disímil de los acontecimientos históricos sociales que los enmarcan. No se construye a la familia como una unidad aislada con elementos propios, sino que se refiere a ella como una red de relaciones hacia el interior y al exterior de la misma estructura. Algunos roles se encuentran invertidos como el lugar de los adultos y los niños, la construcción de responsabilidad, el manejo de la casa, y la función del padre y la madre.

Martel nos retrata una familia salteña y de clase media, dato no menor para reflexionar sobre el cuadro creado. Por un lado el espacio ocupado es en una provincia nortea de Argentina, y por el otro el sesgo clasista ubica a estos personajes en cierto territorio canonizado por las creencias y las costumbres provenientes del cristianismo. Formas cotidianas atravesadas por la estrategia de la ilusión religiosa cruzan la trama de configuraciones que regentan las acciones de los personajes. Una familia que observa y comenta el episodio de la aparición de la virgen en uno de los tanques de agua, es al mismo tiempo quien lleva al límite las relaciones incestuosas insinuadas. Hay un deseo reprimido latente que puebla la atmósfera del cuarto de Isabel, mientras Momi agradece



a Dios por su presencia. A su vez, cuando ésta parte para concebir un hijo con su novio lejos de aquella casa, tampoco tiene el coraje de confesarlo, y Momi se desilusiona de todo con su pérdida. La muerte de Luciano también pone en jaque el sentido de las apariciones de la Virgen en los tanques. El cristianismo y las concepciones familiares son formaciones que sino conviven por lo menos se mantienen en la misma línea en la sociedad argentina. Aparecen unas pocas imágenes de los fieles, y escuchas sobre las apariciones milagrosas, pero el comentario sobre ellas circula en casi toda la película. . En La Niña Santa ya es el centro de la escena la interpretación religiosa.

La familia de “La Ciénaga” también es una puesta en escena, una pintura, una mirada estética de la directora. La primer y última escena son cuadros de exposición sobre el sopor de los vínculos que conforman. La madre bebida, “*machada*”, el padre abúlico e inoperante, la pileta descuidada, opaca por el musgo que la cubre, las camas desechas, el barro lavado en la ducha. La naturaleza envolviendo aquella casa que pareciera estar perdida en el medio de los cerros, cuerpos fragmentados, objetos vacíos. Una familia estéticamente formada por elipsis. Elipsis narrativas en el film, conceptuales, explicativas, afectivas en el mundo de los personajes. Los diálogos, las conversaciones también se constituyen por elipsis, de respuestas, de imágenes que acompañen aquello que se escuche, de vaivenes del sentido, propio de la oralidad que se pone en escena. Los lazos sociales son cuestionados en “La Ciénaga” desde lo artístico y ese es uno de los puntos valiosos del film. La incomunicación que sufren los personajes al interior de la historia, Martel la transforma con el montaje en escenas artístico comunicativas. El desorden aparente de los planos se debe al caos propio del planteo crítico que propone



en torno a la familia y su conformación en la clase media argentina, que sostiene una especie de ceguera en la visión que cada personaje tiene sobre uno mismo.

Los comentarios pronunciados por los adultos y los jóvenes en referencia al “otro” que lo compone, la clase baja o trabajadora de Isabel, “el Perro” y sus amigos: “estos *coyas* viven todos amontonados [...] comen cualquier cosa” dice Joaquín, “*china carnavalera*” protesta Momi en referencia a Isabel.

La historia de la clase media argentina, aquella que no es ni del todo rica ni pobre, ni civilización ni barbarie, tiene sus primeros indicios en la independencia de España (1810), cuando los “criollos” comenzaban a formar parte de la nación, pero debieron pasar muchos años para que el concepto adquiriera forma. Esto sucedió más claramente en la década del 40 con los eufemismos de “medio pelo” o “nuevos ricos”. Es una historia vinculada al progreso, a la revolución industrial, al consumo y a la política, sobre todo al Peronismo.

Según Ezequiel Adamovsky, en su libro “Historia de la clase media argentina” (2010) el Peronismo fue el desencadenante de triplicar la fractura que antes estaba escindida entre ricos y pobres. Con la aparición pública y política de las clases obreras muchos se opusieron a compartir ese espacio cimentado por las buenas costumbres y valores. E incluso la Iglesia fomentó la separación de la clase media de la clase pobre. Eran considerados de clase media aquellos blancos que vestían bien, podían acceder a la



educación y a ciertos valores de la cultura que otros no compartían. De ahí el rasgo discriminatorio en *La ciénaga* por las costumbres “*carnavaleras*” de los “*coyas*”.

La familia es uno de los ejes centrales de la vida privada relacionada con el orden frente al desorden público que las nuevas masas imponían en la urbe por los años del peronismo. Según el autor mencionado,

“la identidad de clase media se construyó en buena medida, en criterios de moralidad y de refugio en la vida familiar ‘ordenada’ en contraposición al supuesto desorden creciente ‘inmoralidad’ que reinaba en el mundo exterior y de las clases bajas” (2010: 86)

Ese universo del afuera que los personajes *martelianos* describen como sucio, amontonado, carnavalero; en realidad es una trasposición de la mirada que la cineasta nos proporciona del mismo universo clasista que habitan tanto Mecha como Tali y sus familias. Así Ana Amado nos dice en sus escritos sobre *La Ciénaga* (2007) que la descripción de Joaquín sobre los “*coyas*” es la misma que pudiera hacerse de sí mismo y su entorno. Camas deshechas, sábanas que soportan la transpiración de los cuerpos sobre ellas, la pileta llena de musgos, la convivencia con perros que acarician y la vaca empantanada en el cerro, la misma Momi que lleva días sin bañarse; y la casa de Tali donde reina ese desorden que critican para afuera.

Ser de clase media implica una definición cultural y simbólica. Para Adamovsky es también una expresión política que condensa los temores de la revolución social y de la



clase más empobrecida de la argentina en la década del 20, pero hasta 1944 era solo propiedad de intelectuales y ensayistas, que luego con el ascenso del peronismo se convertiría en una *“poderosa identidad social”*(375).

El mismo autor hace un análisis interesante de recuperar para este estudio. En uno de sus capítulos analiza las distintas representaciones de la familia en los medios masivos – la radio y la televisión – en relación a esta identidad en formación a finales de los años 40. Así menciona dos casos, el de la Familia *Los Pérez García* (radioteatro. 1940- 1966) y la *Familia Falcón* (telenovela. 1962).

“Ante la necesidad que producían los conflictos políticos y sociales que crispaban el espacio público, las historias familiares ofrecían una especie de refugio, un espacio privado idílico, de paz y sosiego, en el que el amor y la comprensión ayudaban a superar los problemas que pudieran surgir” (2010: 393)

Esa familia tipo, encarada en la ficción por La familia Falcón, años más tarde fue reemplaza por los relatos del cine que supieron en la década del 90 romper con ese esquema, poniendo en jaque la tranquilidad que brindaba la imagen mediática de la seguridad familiar. En este contexto¹² el cine de Martel, como ya dijimos, se inscribe en un marco de desigualdad y crisis emergente en el país, y cuestiona los valores

¹²Es interesante el recorrido que hace por la literatura Adamovsky en su libro, y los ejemplos más escuetos que proporciona de la televisión argentina y las construcciones sobre la familia argentina. Cuestión que el autor prefiere iluminar como reflejo, pero aquí se refiere a ellos como representación e incluso como ilusión. (ver Adamovsky. Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión. 1929-2003)



instituidos e incluso mitificados sobre los roles sociales. Y por ello muchos analistas han optado por el análisis de su cine como metáfora de la Argentina por esos años (2001). Creemos aquí, como ya hemos dicho, que en *La Ciénaga* hay una mirada sobre el entorno argentino, pero además hay una reflexión profunda, estética sobre todo, de esas diferencias que cuestionan la misma definición de familia vinculada a la moralidad que la clase media instaura como uno de sus fuertes pilares.

Si uno hace un recorrido por las distintas representaciones de la familia en el cine, da cuenta de las costumbres y valores sociales, culturales y políticos que están marcando el rumbo en cada una de las épocas. El presente de “*La Ciénaga*” es empantanado, cenagoso, embarrado, y ello se trasluce no solo en la historia sino en el color incluso sepia por momentos de las imágenes.

En “*La Ciénaga*” se condensa claramente una visión marteliana sobre la familia de clase media que luego se podrá expandir, complejizar, simplificar o reafirmar en su filmografía. El sentido que adquiere lo familiar implica el debate entre lo público y lo privado, los espacios y los roles de las generaciones en ese territorio. Así como también, el lugar de la moral, la economía, el sexo, el deseo, la comunicación y todas las relaciones humanas que se ven permeadas por ese primer contacto social que tiene el individuo. Lo que se juega allí, es la formación de identidad, y es esta última la que luego va a formar ciudadanos comprometidos, o desvariados, perplejos, anómalos o productivos y críticos; y por ende los que van a dar cuenta del funcionamiento y el desarrollo del país. Por ello nos parece interesante poder desarrollar estos temas desde la mirada que Martel nos propone, y aportar así a un análisis reflexivo de la sociedad



argentina, desde el film pero también desde sus relaciones culturales y políticas con la época.

En el 2001 la tempestad que acecha a los personajes de “La Ciénaga” nos avizora a todos, ese clima de humedad, encierro, desasosiego e incertidumbre está presente. Se estaba declinando una etapa vinculada a las luchas entre democracias y dictaduras, al neoliberalismo. Años después podemos ver un horizonte posible que en el film está borrado, fuera de foco, casi invisible; pero en algún punto su no visibilidad es el llamado de atención, “*el no vi nada*” que pronuncia Momi al final, es la frase que pareciera que hay que modificar, y solo la fé no lograra hacerlo, se necesita para eso una sociedad más real, atenta, y dispuesta a quitarse los anteojos para empezar a ver la historia, y desde allí forjar un nuevo futuro. Por eso “La Ciénaga” en aquel 2001 de crisis nacional se encuentra entre la tempestad por venir y el horizonte posible que su paso nos va a dejar como posibilidad, como aliento de carnaval.



II- LA NIÑA SANTA

Narrativas sobre sexualidad, religión y deseo

Sin duda, “La Niña Santa” (2004), es uno de esos films que quedarán en la memoria cultural del país. Intentamos aquí abordar los modos de construcción de sentidos sobre el cuerpo como territorio de disputas sobre sexualidad, religión y deseo en el cine de Martel. Un cine que pone en tensión las representaciones vinculadas a la religión, el cuerpo y la sexuación, para debatir cinematográficamente no solo sobre los modos de captura de los sexos, sino sobre las condiciones de posibilidad de acceso a la verdad humana teniendo al cuerpo como interlocutor. La directora argentina, intenta representar cinematográfica, sensible y corporalmente, lo que ser sexuado significa para un sujeto, sus films se ubican en un territorio complejo, contradictorio y fluctuante de las relaciones entre el mundo religioso, el científico y las creencias cotidianas. A partir del análisis del film se pretende dar cuenta de las narrativas que circulan sobre el cuerpo como objeto de lenguaje; el descubrimiento de la sexualidad como parte de la vinculación con el mundo; y el cuerpo como herramienta de comunicación y diálogo en la narrativa audiovisual.

El cine de Lucrecia Martel es uno de esos cines que proponen al espectador involucrarse en la trama. Un cine que implica una mirada crítica y analítica sobre los procesos socio-culturales que sirven de marco para construir la diégesis que propone la película.



“Vuestra soy, vuestra soy para vos nací / Que mandais señor de mi / que mandais señor de mi / Soberana majestad / Eterna sabiduría...”

Con esta melodía de Santa Teresa de Ávila¹³, comienza el film en cuestión, cuyos títulos se sumergen en una pantalla celeste agua y flotan componiendo los nombres de los protagonistas con letras desprendidas de las palabras. En una de sus primeras secuencias, los rostros cautivos por la melodía escuchan a Inés (Mía Maestro), maestra de catequesis, quien entona emocionada hasta las lágrimas frases del cántico religioso *“qué queréis señor de mi / qué queréis señor de mi”*. En ese instante el piano que escuchamos fuera de campo, aparece por un momento en la imagen, y los dedos del pianista se suspenden en el aire. Algo allí pierde su rumbo, se quiebra la voz de la cantante, se distrae la atención de las niñas. El piano vuelve a su melodía (bella imagen) *“...dad consuelo desconsuelo / dadme infierno dadme cielo / y el dulce sol sin velo / pues del todo me rendí / pues del todo me rendí”*.

Las jóvenes que se van a perfilar como protagonistas Amalia (María Alché) y Jose (Julieta Zylberg) susurran entre ellas *“es por falta de aire, no sabe respirar, eso te hace pésimo a la irrigación del cerebro”*; tratan de justificar las lágrimas y las pausas de su tutora ante la entonación de las estrofas. Pero son ellas también, quienes sin darse cuenta (pasando una foto del joven de la fotocopidora) ponen en tensión esa primer

¹³ Santa Teresa de Ávila, también conocida como Santa Teresa de Jesús (1515 – 1582). Religiosa. Doctora de la Iglesia Católica. Fundadora de las Carmelitas descalzas. Se celebra su culto el 15 de octubre.



explicación científica de los movimientos orgánicos, con una mirada del cuerpo deseo en relación a aquello que se canta.

“En esta escena...se anuncian el cuerpo y sus sentidos como el tema principal de la película. Se apunta a la importancia que tienen estos asuntos para las jóvenes adolescentes, se introduce el lenguaje religioso erótico, por medio del cual intentaran mediar la sexualidad incipiente” (Jago, Cant en Rangil, 2007: 180)

Tenemos entonces, tres temas, centrales en la presentación del film:

- La construcción de un modo narrativo que involucra la estética ya desde el inicio en un eterno fluido, (títulos que marcan una continuidad con el plano siguiente presentando el ambiente y los personajes)
- El punto de vista situado en la mirada de las jóvenes que aparecen en escena a través de planos cortos, cerrados, unidireccionados.
- La religión, la ciencia y la fisiología de los cuerpos. (clase de catequesis, explicación de Jose, lágrimas e imposibilidad de la voz)

En la siguiente secuencia, el corte nos traslada al interior de un hotel en la provincia de Salta, donde hay una congregación de médicos por hospedarse ante el inicio de un congreso. El Dr. Jano (Carlos Belloso) se detiene un momento mientras se dirige a una de las habitaciones. La cámara (puesta en el ojo de Jano) observa una espalda recortada



por el marco de una ventana, que luego percibimos como el cuerpo de Helena (Mercedes Morán).

Las acciones cotidianas son descriptas casi a modo antropológico. La directora nos proporciona detalles de un hotel que tiene un reproductor de música y radio en las cabeceras de la cama, la distancia al centro, las flexibilidades de horarios en el trabajo, “*hasta las 9 o 10 está la masajista...pero también puede más tarde*” y los problemas domésticos como la rotura de un caño, la comida, y la limpieza. Es que el hotel marteliano es un espacio de detalles – como sus films - público pero privado. El punto de vista del Dr. Jano es el que prevalece en esta escena. Recorremos el hotel a través de sus ojos observando habitaciones, costumbres y hasta prácticas de sus propios compañeros de hospedaje. Su mirada aparece casi desconcertada detrás de los anteojos, para volver a dar paso mediante un corte, al plano de Amalia y sus ojos atentos a la clase de catequesis. El corte es aquí el que construye la continuidad en el montaje del tiempo del film.

“Lo importante es estar atenta al llamado de Dios. Dios nos llama y esa es la vocación. Nos llama para ser y ser salvados y ese es el sentido único que tiene que tener nuestra existencia”

(Inés, maestra de catequesis en el film interpretada por Mía Maestro.)

Encerradas entre los muros del salón religioso las niñas discuten sobre el sentido de la vocación, los modos de recibir el llamado de Dios, lo bueno y lo malo. Pero al mismo tiempo el afuera se interpone con un sonido inclasificable en principio – luego sabremos



que es del Thereminvox- y la bocina de un auto. Inés, voltea su rostro alerta, Jose se acerca al oído de Amalia: *“la vi besándose con un tipo, el mismo de la otra vez, el de los nudillos peludos, no podía ni respirar, el tipo le metía la lengua hasta la garganta, en serio, nunca la vi besándose así con el otro, le metía la mano todo el tiempo. Estaba temblando como con epilepsia”* Amalia sonrío inocente, con un sesgo de deseo en la mirada.

“Religión y sexualidad definen a la niña santa como una película que ahonda en los conflictos que se presentan cuando se habla de ambos temas, y se combinan con la intención de encontrar una manera de vivir que reconcilie lo que parece irreconciliable. Los temas religiosos que se presentan con más claridad son la beatitud como característica esencialmente femenina, el rol salvador y sanador de la religión, la misión religiosa que las personas debemos tener (mujeres), la pureza y espíritu de cuerpo que deben caracterizar a una joven” (Rangil, 2007: 211)

En solo ocho minutos La Niña Santa nos revela un dilema histórico, los cruces entre el discurso religioso, el científico y el cotidiano. Todos ellos signados por las percepciones de dos jóvenes que comienzan a su corta edad a descubrir los mandatos del cuerpo orgánico, que se transforma en un campo sexuado de experimentación. Pero también Jano (C. Belloso) y Helena (M. Morán), podríamos decir adultos, mantienen latente en sí esa tensión entre el cuerpo que desea y el que se comporta.



Lo femenino y masculino, lo público y privado, lo aceptado y condenado están en tensión en el relato. El problema radica no en oponerse a uno u otro, sino encontrar el propio discurso para representarse y construir un imaginario. En *La Ciénaga* (2001) la virgen aparece como una figura condicionante; en *La Mujer sin Cabeza* (2008) las reuniones de rezo son prácticas de socialización de sus protagonistas. La tradición católica en este caso, porta un saber histórico que permea las relaciones en el Salta que Martel nos cuenta en sus películas.

Cruces del catolicismo argentino

El artículo 2° de la Constitución Nacional Argentina, sostiene que: “*El Gobierno federal sostiene el culto católico apostólico romano*”. Es decir que desde el Derecho, el Estado Argentino es católico. En el mismo texto en su artículo 14°, sin embargo, se deja constancia que los ciudadanos tienen derecho a “*profesar libremente su culto*”¹⁴.

Podríamos decir que el Catolicismo es la religión con más porcentajes de adeptos en el país, si bien está en disputa de su territorio de la fe con varios otros relatos que contienen a los fieles desde lugares distintos. En Capital Federal y Gran Buenos Aires, son parte del paisaje cotidiano las Iglesias Evangélicas, las Adventistas, las del Reino de Dios, entre otras. Y en el interior del país, estos cultos conviven con tradiciones

¹⁴ Art. 14.- Todos los habitantes de la Nación gozan de los siguientes derechos conforme a las leyes que reglamenten su ejercicio; a saber: de trabajar y ejercer toda industria lícita; de navegar y comerciar; de peticionar a las autoridades; de entrar, permanecer, transitar y salir del territorio argentino; de publicar sus ideas por la prensa sin censura previa; de usar y disponer de su propiedad; de asociarse con fines útiles; de profesar libremente su culto; de enseñar y aprender. (Constitución Nacional. Primera Parte. Capítulo Primero. Declaraciones, derechos y garantías.

Disponible en: <http://www.senado.gov.ar/web/interes/constitucion/capitulo1.php>)



vinculadas a las creencias de los pueblos originarios que tienen a la Tierra y lo que ella brinda como símbolo de sabiduría y de fe.

Sin embargo, pese a las críticas al catolicismo, a lo arcaico de alguno de sus postulados, e incluso a las diferencias en los últimos años sobre la ley de matrimonio igualitario, la lucha por el aborto no punible, el uso de píldoras anticonceptivas, entre tantos otros temas que parecen vincularse a sociedades que promulgan valores distintos. Pese a ello, el 2013 con el nombramiento de Jorge Bergoglio como máxima autoridad de la Iglesia, denominado Franchesco I, como Papa, ha demostrado la raíz profundamente católica y la necesidad de la fe como práctica de muchos argentinos.

“En el mundo, que solo había reconocido representaciones más o menos sutilmente simbólicas, el cristianismo introdujo la representación dramática, ignorada hasta entonces. El budismo tiene escenas, pero no drama, la América precolombina tiene figuras dramáticas pero no escenas. El debilitamiento mismo de la cristiandad lejos de aminorar el sentido occidental del drama, lo reforzó...”(Malraux,1945:137)

Es este drama del ser cristiano el que queda expuesto en el cine de Martel como representación a ser puesta en cuestión, a ser referida y repensada según una percepción que lo comprenda en su historicidad, y no una forma que lo ancle en figuras retóricas.

Podemos considerar al sentido de lo religioso como el sentido de estar juntos. Una encuesta realizada por un equipo de investigadores del CONICET (Consejo Nacional de



Investigaciones Científicas y Técnicas) en el año 2008, nos proporciona algunos datos para pensar el problema. El equipo de investigación, liderado por el Dr. Fortunato Mallimasi, se plantea un análisis sobre creencias y actitudes religiosas de la población mayor de 18 años en Argentina. Los resultados sostienen que 9 de cada 10 entrevistados cree en Dios – sobre una base de 2403 casos-. Lo cual puede estar diciendo algo sobre la creencia pero no sobre las prácticas concretas en términos de culto religioso. Otro dato aportado, es que el porcentaje más alto de encuestados no concurre a los lugares de culto con frecuencia.

El mismo trabajo señala que la mayoría de los entrevistados se relaciona con Dios personalmente, es decir sin tener a una Institución de por medio, así como también una creciente desconfianza en las mismas. Por su parte, la región NOA (Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero) es la población con más porcentaje de afirmaciones en cuanto al culto católico y a sus vinculaciones con la Iglesia, la fe en Dios y en la Virgen¹⁵.

Reflexionar sobre el mundo religioso, implica dar cuenta de las prácticas de sus fieles en términos numéricos pero también simbólicos, y es allí donde el cine *marteliano* desde la ficción podría propiciarnos una clave de lectura. Los films dan cuenta de esta preponderancia de la Fe en Salta y sobre todo del lugar que ocupa la Virgen como figura que condensa las representaciones católicas en esa región.

¹⁵ “Se ha diseñado una muestra polietápica probabilística superior, con selección de conglomerados mediante azar sistemático en un primer momento y con cuotas de sexo y edad ajustados a los parámetros poblacionales posteriormente. El margen de error es de + -2% y el nivel de confiabilidad es de 95%. Cantidad de casos: 2403. Alcance del estudio: República Argentina”. Primera encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina. Director: Dr. Fortunato Mallimaci. CEIL PIETTE CONICET. Disponible en: www.ceil-piette.com.ar. Agosto. 2008.



Leonardo Favio siempre se definió a sí mismo como alguien que cree en Dios, y el mundo cristiano humanista aparece en sus films, así como el peronismo que promulgaba más que como ideología, como forma de vida, como creencia profunda en la organización y el amor de la humanidad.

Lucrecia Martel crece en escuelas católicas, entre tías que rezaban el rosario cada domingo, y yendo al cine de la Iglesia del pueblo a ver películas fragmentadas, cortadas por la censura, en toda escena que atente contra la moral.

El cine en ambos autores-directores¹⁶ se ve atravesado por este universo tan maravillosamente atractivo en su comprensión, que hace que la complejidad que lo funda hace más de dos mil años aún hoy siga vigente y dispuesto a los debates en torno a sus principales postulados y lecturas.

Uno de los territorios más complejos para reflexionar es el de la sexualidad, campo emblemático debatido y disputado por los sentidos que los distintos cultos vienen a ofrecerle. En el caso del cine de Martel, la sexualidad está permeada por esos saberes simbólicos que la religión católica proporciona en su estructura, desde la palabra de la Iglesia, las interpretaciones de la Biblia – texto sagrado – y la educación en las escuelas y en la familia. “La Niña Santa” pone en primer plano la cuestión del diálogo entre estos postulados y las experiencias propias del cuerpo adolescente.

La práctica sexual está vedada en el film tanto para Amalia (María Alché), como su amiga Jose (Julieta Zylberberg), y hasta para Helena (Mercedes Morán). La única salida

¹⁶También Leopoldo Torre Nilsson en el cine nacional, Federico Fellini, Robert Bresson, Ingmar Bergman, entre otros.



para la expresión del cuerpo es la procreación y allí si la mirada positiva está puesta sobre el ex marido del personaje de Mercedes Morán, que va a tener mellizos, dando a Amalia dos hermanos nuevos. La salvación divina aparece en los cánticos y en los diálogos de las jóvenes en las clases de catequesis, donde se plantea una devoción y servicio al “Señor” (Dios). Y donde se emociona hasta las lágrimas por la culpa que acarrea quien no logra seguir los mandatos divinos sobre sus propias disposiciones corporales. Hay cierta idea de control en la religión Católica que está dada por la figura patriarcal de Dios y maternal de la Virgen, quienes posicionan el sentido del “deber” divino, del “mandato”.

En el film, la maestra de catequesis lee un texto:

“hay también en nuestra vida unos llamados misteriosos, más o menos claros, más o menos imperiosos, que vienen directamente de Dios, que indican a cada cual su papel en la comunidad cristiana. Todos los medios son buenos, en las manos de Dios para llamarnos. Está clarito, Dios nos da señales, eso es lo importante”.

Amalia (M. Alché) y Jose (J. Zylberberg) observan desconcertadas, el plano entrecortado de sus rostros logra posicionar nuestra vista en los ojos de las protagonistas, quienes no terminan en su expresión de comprender el sentido de ese llamado en la comunidad cristiana.



El mundo Católico es un mundo dividido entre el cielo y el infierno, dos lugares posibles que implican la creencia en otra vida, en la inmortalidad del alma. Pero ese glorioso porvenir después de la muerte, involucra sacrificios en el mundo de los vivos, y es allí donde se produce el mayor conflicto.

Los relatos religiosos tienen una historia vinculada a la creación del mundo como sociedad, y por ende a las relaciones humanas. La Iglesia es una institución que intenta nuclear esos relatos para unificarlos y disponer de un discurso sobre las cosas del mundo y los hombres.

“Desde los albores de la evangelización, en la época colonial, la Iglesia intentó asimilar la cosmovisión del ser cristiano con el ser nacional. El modelo de cristiandad, hegemónico por aquel entonces, pretendió homologar la identidad religiosa con la geográfica. De ese modo, el catolicismo, como pilar de la nacionalidad, otorgaba a la Iglesia el poder y el derecho exclusivo de controlar múltiples aspectos de la vida cotidiana de las personas”. (Esquivel. s/r)¹⁷

En este sentido, su acción política está dada en el campo de los conflictos de interpretación y acción sobre y con sus fieles. Pero además como Institución del Estado (ver artículo 2º C.N.) posee un diálogo con las demás instituciones para la constitución de un gobierno en el territorio argentino.

¹⁷ Esquivel, Juan Cruz. en: <http://ateomilitante.com.ar/documentos/Religi%C3%B3n%20en%20las%20Constituciones%20-%20Dr.%20Juan%20Cruz%20Esquivel.pdf>



No vamos a extendernos aquí en la historia de la Iglesia Católica y sus vinculaciones con el Estado. Hay varios estudios que dan cuenta de los entretreídos entre el Poder Ejecutivo y la Institución Religiosa. Las investigaciones más recientes dan cuenta de su papel en los dos gobiernos de Perón, y en los distintos procesos dictatoriales, en especial el iniciado el 24 de marzo de 1976.

En la actualidad, la Iglesia oficia de opinión pública de algunos sectores de la sociedad, y ha tenido una presencia muy fuerte en los medios de comunicación, a través de las opiniones vertidas en torno al matrimonio igualitario –ley 26.618 /2010 – la despenalización del aborto, la utilización de preservativos y anticonceptivos orales para una fertilización asistida, y ciertas tendencias progresistas que se están dando más allá de los gobiernos, en todo el continente latinoamericano.

Continúa dándose en muchos casos la disputas de sentidos y de interpretación de los textos bíblicos, entre una Iglesia más ortodoxa y conservadora, y aquella que tiene sus raíces en los debates iniciados en 1959 por el Concilio del Vaticano II, y en Argentina vehiculizados por el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo.

Las vinculaciones entre la religión y lo político están dadas en el plano de las disputas entre lo público y lo privado. Cassanova (1994) sostiene que la religión permea la vida colectiva aunque no constituya el centro de su organización.

Sea cual fuere el culto practicado, hay una creencia en un mundo extra terrenal, en algo divino que viene a salvarnos de un mundo perverso, lleno de tentaciones y deseo. Se imponen reglas de comportamiento. Y en ese sentido, podemos arriesgar, que el



binomio malo – bueno, es el más fuerte en todas las narraciones religiosas que nos circulan. Lo que se produce es un juego de poder entre los distintos modos de significar las prácticas sociales.

El llamado divino en clave estética

La cámara toma una multiplicidad de rostros observando una mano que pareciera moverse en el aire mientras un sonido cálido y dulce compone la pantalla. No sabemos aún que aquello que escuchamos es el sonido provocado por las vibraciones de un instrumento llamado thereminvox. A los pocos segundos vemos el rostro del Dr. Jano acercarse al de Amalia en el cuadro. Corte. Plano del músico y su instrumento, de la relación casi mágica que da lugar al sonido en la escena. Nuevo corte. Jano y Amalia en plano, él apoya sus genitales en la joven y la escena siguiente nos muestra el rostro de Amalia desconcertado. Unos segundos más tarde su mirada se aquieta, intenta voltear su rostro, Jano se va de la escena, pero ella ya lo ha visto. Su amiga Jose la observa, ella le sonríe y una luz ilumina brevemente su rostro. Una sensación “divina” pareciera concretarse estéticamente en esta escena.

Lo que acontece en la exhibición del espectáculo callejero es el despertar de sensaciones de un cuerpo adolescente, que luego Amalia, va tratar de entender según sus propios relatos, entre ellos el religioso. A lo largo del film, la protagonista va a debatirse sobre su lugar en el mundo y el acercamiento de Jano, su interpretación va a estar dada en un



continuo diálogo entre la inocencia consiente de una niña y la inconsciencia del saber propio que su organicidad descubriría.

Dice Sigmund Freud, en su célebre texto “El malestar de la cultura”:

“En incontables situaciones se ha planteado la cuestión del objeto de la vida humana, sin que jamás se le haya dado respuesta satisfactoria (...) decididamente solo la religión – como ilusión- puede responder al interrogante sobre la finalidad de la vida” (1929.2007: 22-23)

El debate en el que se encuentra el personaje de Amalia (M. Alché) entre aquello que su cuerpo le imprime como deseo, y lo que el lenguaje le permite explicar desde su conciencia, torna a la geografía corpórea de esa niña-mujer, un magma de significaciones que permite debatir sobre el estado de situación de los sentidos que le atribuimos a la sexualidad como parte de la cultura.

Siguiendo a Freud, ya es de nuestro conocimiento que el malestar que provoca la represión de los instintos (entre ellos el sexual) es el drama humano por excelencia en la búsqueda de su felicidad. En el caso de las jovencitas de ‘La Niña Santa’, el problema se convierte en metáfora sobre ese malestar acechante que se vive en el hotel donde habitan los adultos. Malestar cultural que Martel hace foco no solo en este film, sino en sus demás obras. Son las imposiciones sociales, en este caso morales, las que moldean un individuo, pero es la infancia - adolescencia donde la libertad es posible en el territorio de las pulsiones y su puja con lo culturalmente establecido.



En su primer film, “Vero” (Leonora Balcarce) y “Momi” (Sofía Bertolotto) también desafían su condición deseosa de mujer sexuada en el juego de manoseo con sus hermanos, e incluso en las siestas interminables con la criada como objeto de deseo inalcanzable. Y doblemente en el personaje de “Momi” ya que su juego erótico infantil se produce con el mismo sexo y no con la masculinidad que le ronda, que por cierto está lejos de la autoridad ligada al padre como plantea Freud como principio de la condición de la familia en “Totem y Tabú” (1914).

Ya en “La Mujer sin Cabeza”, es el personaje de Onetto quien experimenta con las pulsiones del cuerpo, donde el deseo convive con la culpa de infringir las reglas de la familia y la casa.

Pero, sin dudas es Amalia (M. Alché), quien pone hasta la exasperación en primer plano el papel del descubrimiento de la sexualidad como parte de su vinculación con el mundo, y aquí su cuerpo adquiere importancia como herramienta de comunicación y diálogo. El misterio que le provoca la sexualidad como conductor emocional constituye en Amalia la necesidad de develarlo. Se entrega al descubrimiento de su propia condición de ser sexuado en plena pubertad, como quien se presenta ante el mundo como aparición divina, y en puja constante entre el deseo como posibilidad y aquello que sostiene la religión como doctrina.

Jano (C. Belloso) habla con su familia en Buenos Aires, la conversación con su hija mayor se desprende de lo dicho por el personaje, quien intenta disuadirla de la idea de viajar hasta Salta. Escuchamos la voz de Jano susurrando al teléfono mientras Amalia se pasea en bata y con el pelo mojado hacia la habitación. Corte. Ya en la habitación, el



torso de Amalia aparece en escena caminando hacia la cama – lugar emblemático en los films de Martel – su voz tararea: “*vuestra soy para vos nací...*”. Enciende el televisor, la radio, pero no logra sintonizar ni canales ni frecuencias, sólo ruidos salen de los aparatos eléctricos que finalmente apaga. Se tiende en la cama, quita la malla, y ahora son los sonidos de sus propios gemidos, ya no como ruidos inconexos, sino como sonidos con sentidos los que se emiten de su boca frente a esa experiencia de masturbación. La cámara toma su rostro, los ojos tensos, la boca entreabierta, su pelo despeinado, la expresión de una niña, ya no tanto, que encuentra en su cuerpo un vector movilizante de su experiencia sensorial.

En esta escena, el rostro de Amalia (M. Alché), “*desde el punto de vista discursivo-narrativo ayuda a organizar el sentido puesto en movimiento por la representación*” (Badiou, 2004:82). Es el descubrimiento de su sexualidad lo que le permite configurar y poner en tensión la construcción de su mirada del mundo.

La cama es uno de los espacios más significativos en el cine marteliano, es un lugar de encuentro y desencuentros que centran el debate en torno a las relaciones humanas. En los adultos es habitado como una especie de refugio y descanso frente a las desventuras de la vida cotidiana: Mecha (G. Borges) en “La Ciénaga,” que como su madre se queda tirada en la cama luego del accidente, Helena (Mercedes Morán) y su hermano (Alejandro Urdapilleta) en “La Niña Santa” que buscan el refugio mutuo frente a la soledad que los aqueja. En cambio, en los jóvenes, el lecho constituye la posibilidad de un encuentro con el otro y con uno mismo.



Es en este mismo espacio, dentro de la habitación, donde se produce el encuentro entre Amalia (M. Alché) y Jano (C. Belloso), luego de aquel acercamiento en el concierto público del thereminvox. La imagen de la joven aparece en el espejo, el Dr. Jano se asusta y su mirada se vuelve hostil por un momento, enseguida dice *“le voy a contar todo a tu madre”*. La culpa lo acecha, siente el pesar de su actitud irresponsable como adulto frente a los cánones morales establecidos. Ella lo observa, le dice algo al oído, lo abraza *“usted es bueno, usted es bueno”* y sonríe. El rostro de Jano culpable respira profundamente, ella se acerca e intenta besarlo, él la empuja. Amalia tapa sus ojos con las manos, los descubre, su mirada ya es otra.

Los planos sobre rostros adquieren especial importancia narrativa en el film. La cuestión de la culpa como uno de los pilares de la doctrina religiosa claramente aparece en la expresión de Jano (C. Belloso), quien entiende el tamaño de su pecado frente a esa joven que se le acerca para hacerle ver su error. Sin embargo, Amalia (M. Alché) percibe lo contrario, su ingenuidad frente al mundo, su primera experiencia quizás en el campo del deseo, le genera una construcción de sentido que difiere de la de Jano. Amalia, le dice algo al oído, se acerca en vez de alejarse.

“...ella le repite el mensaje de perdón y redención con una suave sonrisa, consciente de que está cumpliendo con su misión y del poder beatífico que el llamado – divino- le permite ejercer sobre este hombre tan débil. Ella no es una víctima del hombre que la ha molestado. Él es la víctima del perdón de ella” (Lynn Jagoe-Cant en Rangil; 2007:188)



Helena (M. Morán), divorciada de su esposo también se enfrenta a ese proceso identitario que implica, en su caso, conformarse como mujer y como madre en un hotel de provincia. Ella también es privada por la mirada inquisidora de quienes la rodean, de seguir su deseo sexual libremente y de exhibir su cuerpo como parte de su propia conciencia. Fuertemente aquí opera el discurso católico sobre el deber ser.

Las identidades de las jóvenes están en proceso de formación, y el despertar sexual del cuerpo (actos fisiológicos hormonales) no se condice con aquello que se les enseña o se les atribuye en su vida diaria. Dice Foucault:

“Lo propio de las sociedades modernas, no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan volcado a hablar de sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como el secreto” (1976-2010: 38)

El pacto de silencio predomina entre ellas, Amalia (M. Alché) no le cuenta todo sobre la relación con Jano (C. Belloso) a Jose (J. Zylberberg), y ésta última oculta su relación con su primo. Amalia tampoco habla con su madre, y la familia de Jose prefiere hacer caso omisión al descubrir a los primos en la cama. Tampoco las madres aquí tienen comunicación con sus hijas, Helena no percibe el despertar sexual de Amalia. En definitiva, el secreto está presente en el film, sin embargo se lo indica, se construye una sexualidad aparente, se lo metaforiza en los cánticos elegidos. (*“qué queréis Señor de mi / qué queréis Señor de mi...vuestra soy / vuestra soy para vos nací...”*)



El cuerpo como lenguaje en el cine marteliano.

La sexualidad es uno de los temas centrales en el cine marteliano, y los modos de comunicar o incomunicar a través del cuerpo como objeto de deseo permiten complejizar las relaciones humanas al interior de las relaciones familiares. En este sentido, la moral como aquella que condiciona las acciones, se vincula con la apatía de los adultos. En cambio, en los jóvenes la búsqueda del sentido de aquellos indicios que el cuerpo transmite hace percibir un halo de libertad en la posibilidad de construcción del mundo.

“Las experiencias de Amalia en esta película se insertan en una dialéctica del lenguaje y el deseo, de los dictados morales y de los afectos que se inscriben en el cuerpo” (Lyn Jagoe y Cant en Rangil, 170: 2007)

El cuerpo es construido como territorio y como lenguaje. Como espacio de percepción de sensaciones fisiológicas, racionales, sentimentales, objetivas y subjetivas; como un lenguaje al que hay que aprender a escuchar y comunicar. Del mismo modo que la vocación del llamado de Dios es una señal posible en términos religiosos, el llamado del cuerpo como lugar propio del ser humano también se plantea en el film.

“...el cine es capaz en cuanto al sexo o a la sexuación, aquello de lo que incluso solo él es capaz, es de figurar sensiblemente, corporalmente no – como se cree a menudo – la distribución de los roles sexuales o las imágenes de esa distribución; sino – y



es infinitamente más delicado y más original- el proceso de identificación de lo que ser sexuado significa para un sujeto”

(Badiou, 88: 2005)

El cuerpo es un espacio significativo en el film de Martel, es a través de él como las jóvenes se comunican, se tocan, se besan, se cuestionan, se conectan. Es el cuerpo el conductor de energía que mueve la película. Es ese territorio propio en principio que Amalia descubre y defiende. El roce es una acción constante en todo el film, los masajes de la kinesióloga, los niños que bailan con Helena (M. Morán) en su cuarto, los hermanos al dormir, el Dr Vesalio (Arturo Goetz) y las promotoras del laboratorio, y por supuesto el emblemático acercamiento de Jano (C. Belloso) y Amalia (M. Alché). Es a través del cuerpo donde los lazos parecieran fundarse, ya que las palabras muchas veces están vedadas.

“El cuerpo es también un lugar de turbulencias donde confluyen las tensiones, donde cristalizan las pasiones, donde uno se topa con sus límites: el sexo es el revelador de estas tensiones”

(Imbert, 33: 2010)

El personaje de Amalia hibrida cuerpo y espíritu, funde el mandato divino vinculado al alma humana según la religión, al llamado del cuerpo deseo; así su percepción se ve cruzada entre dos modos de acceso al mundo; que debe conjugar para forjar su propia identidad. Este se constituye como el dilema central de este film: ¿cómo narrarse a uno mismo por fuera de los relatos impuestos?.



La adolescencia es ese lugar de descubrimiento, de decisiones y de preguntas que fluyen y se encuentran como en un líquido amniótico en el fluir del tiempo. Amalia (M. Alché) y Jose (J. Zylberberg) tienen expuesto su cuerpo al mundo, por ello enferman (fiebre del personaje de Amalia) por eso juegan a sufrir los estigmas en su propia condición (Jose en la lavandería) por eso flotan en el agua de la pileta. Su relación con lo real se genera a través de las distintas sensaciones que les permiten los sentidos conducidos por el territorio corporal. Amalia (M. Alché) huele a Jano (C. Belloso), observa su cuello, conecta con su mirada, acaricia su mano. Jose (J. Zylberberg) se encuentra con el primo, con la misma Amalia a través de los labios, con los demás jóvenes a través de juegos. En cambio el adulto cubre su cuerpo, no se permite liberarlo de las tensiones acumuladas, lo viste, lo acompaña con discursos y explicaciones sobre los actos, los esconde, los ignora. A Helena (M. Morán) le zumba el oído, algo fisiológico indica una molestia, una necesidad insatisfecha “*a la noche escucho ruidos, no puedo dormir*”; Mirta (Marta Lubos) niega la condición de profesional del cuerpo de su hija y la prefiere en la cocina, el Dr Jano (C. Belloso) cuestiona a su compañero de cuarto, todos opinan, enjuician, pero ninguno sigue los mandatos divinos del cuerpo en cuestión.

Dice Foucault que la sexualidad moderna se inicia con la promulgación del cristianismo como culto religioso:

“la pastoral cristiana buscaba producir efectos específicos sobre el deseo, por el sólo hecho de ponerlo íntegro y aplicadamente, en discursos: efectos de dominio y desapego,



pero también efectos de reconversión espiritual, de retorno hacia Dios, efecto físico del bienaventurado dolor al sentir en el cuerpo las dentelladas de la tentación y el amor que se le resiste” (1976-2010: 25)

El cuerpo y sus formas de construcción estético/comunicacional en el cine de Martel, se muestran, y exponen al cristianismo como drama, pero además, ubican a la sexualidad como un eje central para reflexionar sobre las identidades y lazos socioculturales, de tal modo que el lenguaje corporal es un elemento más de la representación simbólica de lo real en su cine

Un final (in)esperado.

La religión, el deseo y la sexualidad, narrativas complejas que en clave estética Martel nos propone poner en diálogo, para una aventura crítica sobre nuestros procesos sociales y representaciones del cuerpo como lenguaje comunicante. Es importante la escritura de su cine permitiendo una mirada compleja sobre el mundo de sus personajes, pero al mismo tiempo sobre el propio territorio de representaciones. “La Niña Santa” constituye la creación de un campo afectivo que emana sentidos y marca lecturas de nuestro tiempo. Los sonidos, las imágenes, las formas de representación que aparecen en el film proporcionan un conocimiento vinculado a las relaciones entre el cuerpo social y el cuerpo orgánico de un individuo, que permite reflexionar a través del cine sobre el mundo social contemporáneo.



Podemos decir que el cine de Martel pone en tensión las representaciones sobre la religión, el cuerpo y la sexuación, para debatir cinematográficamente no solo sobre los modos de captura de los sexos – ya debatido extensamente por Alain Badiou- sino sobre las condiciones de posibilidad de acceso a los imaginarios sociales teniendo al cuerpo como interlocutor.

Última secuencia del film: Jose (J. Zylberberg) habla con su madre, y delata a su amiga frente a la amenaza de ser descubierta en su “error” en la cama con su primo: *“paso algo horrible, yo le estaba diciendo a Julián que es el único que me escucha... uno de los médicos quiso abusar de Amalia, es un médico amigo de la madre”*. Corte. Jano (C. Belloso) y Helena (M. Morán) se cruzan en un beso efusivo. El cierre del congreso está a punto de empezar, la esposa y la hija de Jano se le acercan *“pasó algo terrible parece que un médico quiso abusar de la chica del hotel”*. El Dr. las mira desorbitado.

Las niñas en la pileta protagonizan otra secuencia. Jose (J. Zylberberg) se zambulle en el agua mientras Amalia (M. Alché) sonríe frente a su visita. *“que calentita está el agua”* sostiene. El vínculo corporal las une a ambas, percibiendo sensaciones, olores y flotando lentamente manteniendo su cuerpo en un equilibrio que solo el sentido de sí mismas les puede proporcionar. Jose sabe lo que está por suceder adentro, Amalia no, pero no es su amiga quien se lo cuenta. El final no se construye dramático.

El sonido del agua cierra el film, seguido por una melodía suave que acompaña el thereminvox. El sentido en el vacío de las cuerdas que toca el músico en su instrumento, se hibridan con el vibrar del agua en movimiento. Así es “La Niña Santa” un fluir de sentidos como la vida de dos adolescentes en Salta.



III- LA MUJER SIN CABEZA

La Percepción y el Pensamiento en el Cine de Lucrecia Martel

Lucrecia Martel, cierra un círculo con su tercer film hasta el momento “La Mujer sin Cabeza” (2008). Un camino que implica repensar su filmografía en términos narrativos y estéticos comunicacionales, y propone un juego donde la percepción se ve puesta en cuestión como modelo social de identificación y práctica de la cotidianeidad. Intentaremos mediante un análisis crítico de las estructuras del film, observar cómo se da este proceso que enriquece no solo a las reflexiones sobre el cine, sino que resulta un ejercicio interesante para reflexionar en torno al problema de la percepción y expresión colectiva e individual a partir del lenguaje como herramienta de comunicación.

Este film, pareciera lentamente, echar una luz reveladora sobre el mundo que rodea una carretera perdida en la que una mujer mata a un perro en un accidente. Como disparador para guiarnos en este recorrido por la historia y sus modos, nos permitimos sostener que la obra de Martel en su totalidad tiene un camino a seguir que desemboca en “La Mujer sin Cabeza” como síntesis de su método de construcción cinematográfica.

El personaje principal del film, interpretado por María Onetto, “la Vero” mantiene un diálogo con sus amigas tras una tarde de verano en un natatorio. Conversan sobre tupper, tintura para el pelo, tortugas marinas y los chicos. Luego sube al auto, enciende la radio y maneja casi sola en una carretera desolada de provincia. La cámara observa el personaje desde el interior del automóvil, intentando captar cada movimiento en su



rostro que adquiriera en sus arrugas algún indicio de expresión frente a un fuerte golpe que se siente en escena por el vibrar del auto y el sonido que se escucha.

La imagen, sostiene G. Deleuze *“debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar el pensamiento a pensarse el mismo y a pensar el todo”* (212: 2005). Este movimiento que Deleuze describe de la imagen cinematográfica, Martel lo pone en escena a través del personaje de “la Vero” que funciona como excusa para el desarrollo de la trama que intenta visibilizar las contradicciones de los sentidos socioculturales a partir del accidente como hecho traumático. Es el personaje de Onetto quien nos invita a tomar posición en la película, intentando de algún modo forzar “su” pensamiento y el nuestro a pensarse a sí mismo.

Pero, ¿qué es el pensamiento?, ¿un encadenamiento de hechos y sucesos, una reflexión posible sobre cierto acontecimiento?, ¿un estado del hombre que repasa su propia existencia en el marco de la subjetividad que lo conforma?, ¿una palabra utilizada como sinónimo de conciencia, un concepto, una acción, un producto del intelecto, de la imaginación?, ¿un lugar que nos remonta a la complejidad de las cosas tanto dentro como fuera de nuestro cuerpo?. Quizás sea todo eso, quizás cambie con el objetivo propuesto, quizás en su mismo misterio esté la revelación posible de este proceso. Pero sobre todas las cosas, debemos decir que el pensamiento es una acción de conocimiento.

El cine como pensamiento, presenta dos cuestiones básicas: uno el montaje como acción de creación de sentido, sobre el film en sí mismo y sobre el mundo; dos el lazo que lo une al espectador como aquel que finalmente termina de encadenar los hechos para dar lugar al todo de la proyección. Pero como el mismo pensamiento lo indica en



su complejidad de definición, no todo es tan sencillo. Dice Deleuze, siguiendo a Heidegger:

“El hombre sabe pensar en tanto que tiene esa posibilidad, pero este posible no garantiza todavía que seamos capaces de hacerlo . Es esta capacidad, esta potencia, y no la simple posibilidad lógica, lo que el cine pretende darnos al comunicarnos el choque.” (210: 2005)

Martel nos propone en cada uno de sus films realizar esa operación compleja que significa no solo mirar una película, sino convertir esa mirada en la posibilidad de acceso a un pensamiento visual a través de la imagen como campo de acción que nos permita el acceso a la comprensión del mundo. En sus tres films podemos observar temas comunes para el debate, pero es en “La Mujer sin Cabeza” donde la acción del personaje nos proporciona la clave para entender la visión de Martel como acción cinematográfica. No pretendemos sostener una reflexión filosófica sobre el cine y el pensamiento (Bergson- M. Ponty- Della Volpe) sino intentar que el cine nos proporcione las claves para entender la vinculación/comunicación del hombre con el mundo a través del pensamiento hecho imagen, como acceso al conocimiento. Tarea compleja sin duda, que abordaremos entendiendo a las representaciones que el film propone como necesidad de conocimiento del mundo, y no solo como la aprehensión liviana de una forma. En este sentido, entendemos que el cine de Martel es pensamiento, que las imágenes y sus puestas se constituyen como un espacio de construcción de ideas



que vinculan el conocimiento a lo real, convirtiendo a la imagen en un pensamiento en sí, y no solo como lugar donde y por sobre el que la acción racional puede ser realizada.

Modalidades de la Representación

Re-presentar, implica en sí mismo un doble movimiento, una doble presencia en imagen, la del objeto que estuvo allí (se vuelve a presentar) y la del objeto que está ahora ante mí, que constituye esa imagen. Las representaciones a su vez, no son un elemento estanco, sino más bien móvil y cargado de temporalidades. El espesor temporal, (concepto acuñado por V. Arancibia y A. Cebrelli) de las representaciones nos permite establecer un mapa de sentidos sobre las construcciones sociales que están circulando en los relatos del cine de Lucrecia Martel como imágenes dialécticas benjaminianas.

Walter Benjamin, es uno de los autores que nos permiten configurar una cartografía del método de construcción del cine de Martel en este análisis. Pero Benjamin tuvo en su tiempo alguien que lo acompaña en la “locura” de principio de siglo por poner a la imagen como un lugar de conocimiento. Aby Warburg, judío alemán – no es casual su identidad racial en este plano – que dedicó su tiempo al desarrollo de la investigación sobre los “poderes” de la imagen. En sus teorías, postulaba la categoría de “supervivencia” para las imágenes verdaderas, que intentaba dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes.



“la supervivencia (Nachleben) ... concentra el intento de dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes, de sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos”(Huberman, 17: 2008)

Warburg como Benjamin establecían un diálogo con los procesos culturales que se estaban gestando a principios del siglo XX, y hoy en día nos sirven para repensar el lugar de las representaciones que la imagen constituye en su complejidad. Nos interesa definir a la imagen marteliana como una imagen dialéctica. Esto nos permite referir luego al análisis de “La Mujer sin Cabeza” en particular y desestructurar su compleja estructura para entender el modo de funcionamiento de las representaciones en el cine. Nos permitimos aquí, por su consistencia, una extensa cita de George Didi – Huberman, historiador del arte francés que se ha dedicado a estudiar a Benjamin y su legado:

“Según Benjamin a lo que emerge de ese instante (Nota nuestra: entre el sueño y el despertar – lectura de Freud-) se lo puede designar como una imagen, que, por otra parte, no imita las cosas, sino que traza una línea de fractura o un intervalo entre las cosas. Y esa imagen es dialéctica, pues oscila entre la presencia y la representación, entre las mutaciones y las permanencias (...) En la imagen chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y ese choque emite una fulguración cuya duración es muy breve, pero que



hace visible, que ilumina 'la auténtica historicidad de las cosas'
que acto seguido desaparecen o quedan veladas..." (Huberman,
 21: 2008)

Hablar de las re-presentaciones implica entonces considerar la "imagen dialéctica" (Benjamin), con su "supervivencia" (Warburg) y en el vaivén constante entre la conciencia y la inconciencia como generador de sentido (Freud). Y agregamos: el tiempo, el espacio y el montaje (Deleuze) en lo cinematográfico. Y si del cine de Martel específicamente hablamos, no podemos dejar de mencionar en su estructura la influencia de M. Proust y A. Chejov, J. J. Saer, Di Benedetto, Ocampo, Nilsson, Favio, en argentina, desde la literatura, el cine y el teatro para la construcción de su mundo representacional. Martel, siguiendo a R. Chartier, expone en sus películas, no una historia social de la cultura, sino una historia cultural de lo social. Sobre esto trabajamos.

El personaje principal del film en cuestión, lo construye María Onetto: "la Vero", escuchamos llamarla con ese latiguillo del artículo "la" para reforzar lo femenino que porta el sujeto al que nombramos como Vero. Pero ¿quién es la vero en realidad?. Es mujer, madre, esposa, amante, hermana, odontóloga. ¿Quiénes son esos personajes que crea la película en el medio de Salta? ¿Cómo se relacionan con la historia, con su entorno, con el mundo natural y social?, ¿cómo se relaciona con el cine?. Estas son las preguntas que nos movilizan en principio, y que provocan en el choque ese encuentro



posible entre Martel y nuestro propio conocimiento como investigadores del campo audiovisual.

El cine como herramienta para revelar, para construir un conocimiento apacible y nuevo, sobre un universo de detalles cotidianos que vemos pero no observamos, es utilizado por Martel para exponer las fisuras de las representaciones que circulan en la sociedad que observa a través de sus personajes, relaciones y espacios. Y esta cuestión vinculada a explicitar la fragilidad de las concepciones con las cuales nos movemos diariamente implica una postura ideológica sobre el mundo, pero a su vez, y más importante aún, sobre el cine y su rol como directora.

“El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone inmediatamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar. Hay maneras mucho mejores que un juego de sobreimpresiones para adivinar los secretos que se agitan en el fondo de una conciencia. El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones” (Artaud. 1982) .

El lenguaje cinematográfico hace visible aquello que se esconde detrás de la cotidianeidad cíclica que nos propone el día a día, y “la Vero” es en este caso, nuestro guía para desenmascarar el proceso.



“Maté a alguien en la ruta”

“Maté a alguien en la ruta” constituye la acción clave. Una tarde apacible de compras en un mercado, la protagonista del film, expone su mirada frente a cámara y casi fuera de foco dice con vos suave *“maté a alguien en la ruta”*. El marido pregunta *¿cómo? ¿qué decís?*. “Maté a alguien en la ruta” vuelve a repetir, y en esta frase repetida aquí varias veces como en el film, se encuentra el sentido más profundo de la transformación que “La Mujer sin Cabeza” sufre y nos proporciona como propios a lo largo de la historia.

Martel hace cómplice al espectador, el único que sabe lo que ocurrió en el accidente. “La Vero” después del choque hace que desaparezcan los objetos que la rodean, de modo que no tiene conciencia de sí misma. No se reconoce como sujeto en base a la mirada de los otros, ella no sabe que es la hermana del Doctor, ni que es odontóloga, ni quiénes son los que la saludan en el hospital. Ni siquiera sabe poner su nombre en la ficha médica luego de la radiografía de cráneo, donde cuando la enfermera le pide los datos lee el cartelito de ésta y pone el suyo, *“mi nombre no señora”*, le dice la chica *“el suyo”*. Así el personaje de “la Vero” deja en ese estado de shock de ser objeto para sí, pensado como una estructura social que se compone culturalmente. En un doble juego a través del montaje, podemos ver a “la Vero” desde la mirada de los otros y desde su propia percepción de sí misma.

Casi todos los planos posteriores al accidente donde “la Vero” comparte escena con otros personajes están divididos en dos en la pantalla. Ella que observa desde un lado de la puerta como marco que le da bisagra a la imagen, y los otros que desde afuera o dentro de esa puerta miran las cosas de un modo distinto. Lo mismo ocurre con el



sonido, que parecieran estar en planos diferentes. Ella misma percibe su alrededor como detrás de ese marco que le da la bisagra a la imagen. Así Martel construye filmicamente la visión del personaje, y al mismo tiempo como en todo film, como directora, deja la huella de su la propia, invitando al espectador al mismo proceso. La cineasta, también se extraña de su cotidianeidad y la observa desde afuera, comunica lo que ve a través de sus tres films vistos hasta el momento.

Ana Amado dice:

“apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y sólo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que a la vez sitúa los cuerpos y sus posiciones no como liturgia estética sino como testimonios sociales y políticos del presente” (Amado en Yoel, 2004:38)

Esta pedagogía que Amado describe como apuesta en el cine de Martel, podemos ponerla en cuestión si pensamos que lo que la directora propone no es una línea en torno a cómo se debe leer el mundo y sus conflictos, sino más bien hacer estallar los conceptos circulantes de la unicidad del mundo para poder comprender su complejidad. Así, el cine marteliano no ubica a los testimonios sociales por sobre la estética, sino que ubica lo social a partir del lenguaje estético como forma de expresión.

En las últimas escenas del film, “la Vero” cambia el color del pelo, descubre que su patio tapa una pileta y vuelve al hotel de la noche del accidente donde no figura registro



alguno de su alojamiento. La imagen se sale de foco, suena una música y los personajes conversan. El mundo para Martel es eso, una multiplicidad de zonas oscuras, de representaciones subjetivas individuales y colectivas. Lo que Martel expone en su cine, es la vinculación del hombre con el mundo y del arte como lugar posible para superar las condiciones de existencia. “La Vero” sirve como conductor de este proceso de creación donde el interrogante por los modos de conocimientos del universo que nos rodea, se une a la cuestión de la imagen como problema y mediación simbólica, en función de exponer en las rupturas de la representación el propio proceso de reconocimiento tanto de “la Vero” en la ficción, de Martel y su mundo en lo real cinematográfico, y de la libertad como posibilidad para el espectador.

El lenguaje como organismo

El tercer film de la directora argentina, pareciera indicarnos que en su cine la relación social del individuo con su mundo, debe generar una mirada desnaturalizada, que permita penetrar en lo real distorsionando el registro para efectivizar imaginativamente la pregunta por los motivos por los cuales este es el mundo.

Y el mundo de Martel tiene dos aristas: su real, salta, la época, sus creencias y contradicciones, su historia; y el real del cine, la imagen, las referencias y los modos de construcción. El cine de Martel, no pone en escena el pensamiento humano, sino que permite la elaboración de un pensamiento a partir de sus propios mecanismos para captar el mundo. Visibiliza aquello que no vemos a simple vista y desde esa mirada



particular del cinematógrafo se nos abre una nueva posibilidad a la existencia y a la relación con nosotros mismos.

Para G. Deleuzze, la imagen cinematográfica constituye una transformación en la duración o en el todo, modificando el tiempo del movimiento real, imperceptible para la percepción humana, determinada por los hábitos de acción y supervivencia. En “La Mujer sin Cabeza”, la imagen es capaz de internarse más acá o más allá de lo que se fija en nuestros hábitos, condicionamientos de percepción y de pensamiento, en las regiones inhumanas o sobrehumanas. El género aquí adquiere sentido en su formalidad, y es donde el cine se hace presente como arista del mundo marteliano. Lo terrorífico, aquello que aqueja desde el propio universo se expone en todo el film como una huella del cine clase B de la década del 60, y de films de muertos vivos, zombies y espectros que recorren el ambiente. La misma Onetto interpreta casi a un zombie que deambula por las calles sin saber bien donde se encuentra. Los murmullos en la pileta indicando que algo va a suceder en cualquier momento, la tormenta, La tía Lala (último personaje de María Vaner, protagonista de Tres veces Ana de R. Kuhn) diciendo: *“está llena la casa, son espantos. No los mires y se van. Acá te moves y todo cruje”* y exponiendo en una brillante escena la condición narrativa del tiempo de la imagen en movimiento cuando observan entre risas y preguntas un video de casamiento años atrás.

La domestica de la casa ingresa en la habitación avisando que el Dr. Juan Manuel estaba estacionando. La vero y su marido se dirigen al living:



La vero: *“mate a alguien en la ruta (...) me parece que atropellé a alguien” ¿Qué hago, que tengo que hacer?*

Marido: *NO (...) la vero se pegó un susto*

J. Manuel: *¿cuándo fue?*

La vero: *El fin de semana de la tormenta pero todavía no estaba lloviendo, no me quise bajar*

J. manuel: *Quédate tranquila no pasó nada (...) puedo hacer un llamado así nos quedamos todos tranquilos.*

Las miradas se cruzan cómplices entre los protagonistas, el marido de la Vero y J. Manuel van en busca del teléfono, la cámara los deja en segundo plano, mientras que fuera de foco en primer plano aparece la Vero con su mirada nuevamente expuesta al espectador. Afuera la tormenta – la lluvia caracteriza el cine marteliano –se escucha en todo su esplendor.

El vértigo que le produce a “la Vero” no comprender lo que sucede, encontrarse desorientada y sin poder resolverlo, casi al límite de la locura, también A. Hitchcock lo expone en Madeleine (Kim Novak) protagonista de *Vértigo* (1958). En ambos films se mantiene el suspenso, que luego expone las fisuras de la representación constituyendo la solución del enigma en el sentido complejo entre lo real y la representación. El cine es en Martel como dice Benjamin un fulgor que asciende, que permite comprender el curso del tiempo y la construcción arraigada en él, allí está puesta su mirada ¿cómo salirse de



lo cotidiano para comprenderlo, experimentarlo y dar cuenta de las naturalizaciones que se formulan en las acciones?

“ la imagen dialéctica es una imagen que fulgura “es una bola de fuego que atraviesa todo el horizonte del pasado (...) Poder de relampagueo como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas” (Benjamin en Huberman, 168: 2008)

El ya fallecido crítico estadounidense Andrew Sarris, estableció en alguno de sus escritos, - líneas que la tecnología no me permite reencontrar, pero que la mente conserva en mi memoria- cuatro campos para la estructuración de la mente humana: la afectividad, la información, la memoria y la imaginación. En su cine, Lucrecia Martel expone estos elementos en la imagen para cuestionar el vínculo del hombre con el mundo a través de la figura de “la Vero”. En esta línea, ¿qué afectividad, memoria e información recupera el film, y cuál es el grado de imaginación que aparece en la escritura?

Podemos contestar a medias, ya que todo aquello que se construye en la película porta ciertas lógicas vinculadas a la producción que cierran definitivamente con la mirada de cada espectador. Pero como analistas de medios, como críticos, y como comunicadores sociales, inferimos una aproximación a aquello que Martel constituye como memoria informativa de la Nación.



La primera cosa que aparece es la cuestión del territorio, una ruta casi desierta, jóvenes corriendo en sus orillas, y carteles semi abandonados pueblan el paisaje que más tarde el personaje de “la vero” va a atravesar conduciendo, mientras escucha Mammy Blue en el pasacasete de su auto. Pronto un fuerte golpe sacudirá la imagen, y el choque provocado tanto en la diegesis del film como en la plasticidad de la imagen, será el punto de partida para el título en pantalla, luego de la lluvia cayendo sobre el torso partido en plano del personaje que acaba de chocar.

Esos ojos que se cubren con lentes de sol al volver a arrancar el vehículo para seguir en viaje, son los mismos que encontramos perdidos, dilatadas sus pupilas de la duda, en las siguientes acciones que “la Vero” lleva a cabo en un estado casi bórico de inconciencia consciente.

A través del deambular del personaje, Martel recupera cierta información sobre el territorio cotidiano que construye. El hospital, un hotel del centro por el cual todos pasan, incluido su cuñado, una casa propia con empleados, un marido que llega tarde, y animales muertos sobre la mesada; un consultorio odontológico, la casa de su hermana cuya hija está enferma de hepatitis, calles rutinarias, rostros y personajes, familia, amigos, acciones diarias.

La cineasta compone una visibilidad de la ruptura de la representación. Los fuera de foco, los focos fundidos, el desajuste entre imagen y sonido, los planos cortados, cuerpos fragmentados en escena, miradas opacas, dubitativas, gestos, y dichos componen los cuadros de situación de “La Mujer sin Cabeza”. El discurso científico y



religioso se mezcla en las definiciones y los prejuicios de clases, con las mismas acciones familiares que entran en cuestión con la mirada distorsionada de “la vero”.

Lo que hace el cine de Martel es representar un estado de la conciencia que permite la creación de imágenes por fuera de las ya concebidas en la representación del día a día.

Exponer críticamente los modos de la percepción física y sensorial en el cine, implica la reconstrucción de la memoria en torno a cómo esas construcciones conceptuales fueron elaboradas. El mundo sensorial expuesto en la imagen marteliana, hace de su cine “*no la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas*” (Huberman, 166: 2008).

Es allí donde “la Vero” camina en el film, en el límite entre aquello que reconoce como propio – su marido, sus hijas, su familia, su trabajo – y la duda en torno a su propio proceso de reconocimiento en las cosas.

La puesta en escena, sea en el cine, la televisión, la literatura, el teatro, la música, la poesía y el arte en general, tiene una historia de las representaciones que en un análisis minucioso, napa a napa vamos descubriendo. En “La Mujer Sin Cabeza”, el deseo de descubrir y entender aquello que sucede alrededor de la Vero, choca con la intención de ocultar las pistas que pueden llevarla a la verdad sobre el hecho. El hermano, su marido, su cuñado, parecieran borrar las huellas que ella busca para comprenderse a sí misma, como si en esa historia desdibujada hubiese un peligro inminente. El film juega con ese suspenso, frente a la certeza del espectador que lo que se atropelló en la ruta fue un perro – lo vimos en imágenes- aparece el misterio de que sucede con eso.



Algunos autores han relacionado el procedimiento de borrar huellas (el registro en el hospital donde fue atendida, la habitación donde pasó la noche, el choque retocado para poner el auto en condiciones, etc) con el proceso de encubrimiento de la clase media acomodada del interior del país en temas y procesos como lo fue el Terrorismo de Estado en la década del 70. Él “no se nada”, “no vi nada”, “no pasó nada”, aparece en escena a partir de lo que sucede con lo que la vero recuerda de su accidente. Del mismo modo que el susurro en los bordes de la piletta parecieran esconder acciones y secretos que laten pero no se visibilizan.

La última escena de la película se da en el mismo café del hotel donde el personaje se aloja luego del accidente en la ruta, allí donde se encuentra sexualmente con su cuñado, donde toma un té, le suena el celular y lo apaga. Pero en ese hotel no hay registro de su estancia, “*la habitación estuvo vacía la noche de la tormenta señora*” sostiene la encargada “*fijate bien*” plantea la Vero.

Suena Mammy Blue que el pasacasete del auto hacia escuchar ante el estruendo del golpe en el choque del perro, el foco de la escena se pixela, se llega a ver a la Vero sentada en la misma silla que aquella noche, rodeada de amigos, pareciera ser un encuentro, una fiesta.

Pascal Bonitzer, hablando del cine de Hitchcock sostiene:

“el crimen desvía el orden natural de las cosas, y el orden natural del cine. Realiza al mismo tiempo una mancha que precipita la mirada y provoca la ficción”(1982-2007:41).



Ese cuadro con luces intermitentes, con pixeles en la imagen quizás sea esa mancha que evoca nuestra mirada al inicio del film, que precipita la ficción ante la incertidumbre de la percepción. Con el movimiento que le da el choque al personaje, el cine de Martel expone su potencialidad en toda su estructura. Desde “Rey Muerto” (1995) en adelante, el cambio de eje, el foco de una mirada que distorsiona lo real para representarlo, que ficcionaliza espacios y tiempos, que se mueve en el lenguaje, permite la discusión en torno a la verdad del mundo y su representación. Discusión que solo es posible exponerla en el plano del lenguaje, constituyéndolo de ese modo como un organismo vivo que se alimenta de la historia y la cultura.

El lenguaje cinematográfico en Martel *“no añade nada a la realidad, no la deforma, se esfuerza por el contrario en poner de manifiesto sus estructuras profundas”* (2001:85) de tal modo que *“la imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde adentro la realidad”* (2001:100). La cineasta, como dice André Bazin cerrando su idea en *“La evolución del lenguaje cinematográfico”* se acerca así no al pintor o al dramaturgo sino al novelista.

El lenguaje como organismo entonces se constituye en un cuerpo ubicado en tiempo y espacio que expone lo real en la imagen para revelar su verdad siendo para ello necesario que cada una de sus partes se relacione activa y armónicamente con otra, con la conciencia plena de un mecanismo que ponga a circular relatos e imaginarios acordes a la historia, siendo como dice Barthes un *“festival de emociones”* (1975).



El cine de Martel, se constituye como objeto de análisis en sí mismo, pero también como lugar de conocimiento de la cultura, siendo su imagen una relación entre lo decible y lo visible, entre el pasado y el presente, entre lo real y la representación.



IV-DE REY MUERTO A ZAMA: UN PASEO POR LA CULTURA

En La Ciénaga:

Tali: *“Ah era José, que hermosura de hijo que tenés Mecha”*

Mecha: *“Mientras que no salga al Padre...has ido a la Virgen?”*

Tali: *Ojalá hubiera tenido tiempo, no no he podido, no. La Teresa ha ido. Ah dice que es una cosa increíble. Volvió tan cambiada, tan cambiada. Me ha llamado llorando por teléfono y le dije ‘que te pasa hija’. Y me dice, ay Tali, hay que estar ahí para saber lo que se siente”*

Mecha *“Y bueno la Teresa con tal de estar en todos lados”*

Tali: *“Ah si ella con tal de estar en todos lados. Ella fue los primeros días cuando se la veía bien bien bien. Un mundo de gente dice...pero como es la Teresa que arremete, [Mecha: seguro] despacito despacito fue empujando hasta que llega frente a la casita, y justo en el tanque la ve. Me dice ‘Tali era la virgen del Carmen con el escapulario con el manto...Y la mujer del ingeniero Maure vos la conoces, bueno ella ha visto la virgen del Perpetuo Socorro, con el niño, con los ángeles custodios, y eso que ella es judía así que es para creer porque los judíos no son de andar viendo cualquier cosa. Y sí, porque cada uno ve lo que puede...”*

“Cada uno ve lo que puede” es toda una definición que la cineasta pone en juego. En *“Rey Muerto”* (1995), la opresión y el maltrato dan lugar a la violencia como única salida posible para el personaje de la mujer que huye del pueblo, en *“La Ciénaga”*



(2001) pareciera que nadie ve nada, todos comentan, susurran, oyen, pero no logran aún tener una visión real, ni religiosa, ni mundana, sí los vecinos, “la Teresa” que es puesta en cuestión en el diálogo; en “La Niña Santa” (2004) Amalia (M. Alché) y Helena (M. Morán) perciben distinto los gestos del Dr. Jano (C. Belloso), sus contextos, dualidades e identidades; y finalmente, en “La Mujer sin Cabeza” (2008) es el propio mecanismo del lenguaje cinematográfico el que pone en cuestión los modos de la percepción, las visiones sobre el mundo, incluso hasta en tensión como juego para el propio espectador.

Dice Ricardo Piglia:

“Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente. En la clínica del arte de leer no siempre el que tiene mejor vista lee mejor”(2005:19).

Lo que el escritor argentino plantea como problema para pensar la literatura y la función de la lectura, en Martel nos sirve para reflexionar en torno a la visión del mundo de sus personajes y de ella misma como cineasta que opera sobre la construcción de ese espacio de ficción. Este lector que lee mal, que distorsiona puede equivocarse en su percepción, pero a su vez, es lo que le da la posibilidad de salirse del eje, de abrir posibilidades nuevas, de cambiar las claves con las que mirar su alrededor, de transformarlo.

Casi como el lector moderno que describe Piglia en “El último lector”, Martel pareciera en su cine construir una lectura del mundo a partir de signos que en el tumulto de la ciudad se encuentran tirados en la calle, papeles, imágenes, letras, sentidos, sonidos,



que circulan y que solo la mirada atenta y cuidadosa puede percibirlos, y es el cine el lugar donde comunicarlos, donde unir los fragmentos para la constitución de un mundo que le permita, casi de modo benjaminiano, a partir de los detalles llegar a la verdad.

La condición de autora, la plena conciencia sobre el lenguaje, le permite a Martel configurar una acción narrativa que explora, descubre y complejiza los sentidos sobre sus personajes, los vínculos, el espacio, el tiempo, lo social y lo natural, exponiendo en la maduración de su obra, la evolución del cine de la mera necesidad de representación a la conformación de un lenguaje.

En ‘El Grado Cero de la escritura’, R. Barthes plantea que hay un modo de escribir revolucionario, *“cuya función ya no es solo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje, que es a la vez la historia y la posición que se toma frente a ella”*(1972. Ed.2011:11). Quizás, la cineasta argentina escribe revolucionariamente en el sentido planteado, desde la perspectiva también bressoniana de que el cine es escritura con imágenes, pero a la vez expone al lenguaje como único espacio posible para la constitución crítica de la expresión de la historia, no hay un más allá de la historia, es la historia misma la que se narra en las imágenes, la que se constituye en comunicación. Por eso Zama.

Un mono muerto todavía completo y no descompuesto

Las primeras líneas de la novela de Di Benedetto, cuentan como el personaje de don Diego observa el cadáver de un mono traído por el correr del agua del río. Esta escena



marca la entrada del personaje a ese territorio desconocido donde lo natural y lo social se cruzan para dar sentido a la inmensidad de lo inexplorado del trabajo que le es encargado, como así también las relaciones posibles e imposibles que luego se dan en la novela. Un mono muerto, pareciera ser la caracterización del propio Zama al ser enviado a ese lugar, que aún no descompuesto, puede intentar mover los hilos de su destino aunque el olvido y el abandono lo sigan de aquí en más. Este mono muerto que implica la propia naturaleza y su ciclo vital, en Martel aparece como signo en la vaca empantanada de “La Ciénaga”. Ambas escenas, la literaria y la cinematográfica, se plantean como inicio de la narración.

El gemido de la vaca parece intentar salir del pantano, aunque sabia por naturaleza intuye su destino final. Es Joaquín, uno de los jovencitos de “La Ciénaga” quien le da el tiro de gracia, que retumba en la inmensidad de los cerros como el mono en la cabeza de don Diego.

Martel cuenta que leyó Zama en un viaje por el río Paraná, que las mismas turbulencias del río le hicieron terminar la novela con la necesidad y el deseo de ponerse a trabajar sobre ello. El río que arrastra al mono, que lleva a Martel al viaje en la lectura de Zama, también se constituye como espacio en sus films: en “La Ciénaga” es el lugar donde los jóvenes se cruzan, juegan, se divierten; en “La Mujer sin Cabeza”, es el canal donde hay algo que lo está tapando, no se sabe bien que, si un chico, un hombre o un animal muerto. En “La Niña Santa” no es el río, pero sí la pileta, que también está en sus dos otros films. Es el agua en general la que marca en su fluir, el tiempo de sus personajes, sus sensaciones, e incluso el ritmo del propio cine. Es muy particular el sonido del agua



y sus variables, cuando cae, cuando corre, cuando burbujea. Ese líquido con su consistencia particular y un vibrar mutante pareciera ser la clave para entender su cine.

El campo cultural simbólico y político puede aparecer en el cine con la quietud y la turbulencia que el agua porta en su posibilidad de existencia como fenómeno natural. Es en el correr de la cultura, de la historia y de los procesos comunicacionales que Martel ubica sus relatos. Si los personajes se animan a sumergirse en la comprensión de sus cotidianidades, será posible que el espectador comparta el acceso a la verdad del mundo a partir del choque y el enfrentamiento a los inminentes peligros sociales y naturales de la condición humana.

Los personajes de Martel son seres que se mueven en una especie de líquido que los rodea, amortigua y acapara, en el que desean estar pero también liberarse. La cineasta expone esa contradicción en las acciones, y sobre todo, en las miradas que juegan en el campo expresivo como conectores de sentidos y sensibilidades, del interior y el exterior de cada uno de los personajes. Mecha (G. Borges) y Tali (M. Morán), las dos primas de “La Ciénaga” no miran nunca a cámara, sus ojos parecen opacarse, casi perderse como los de Vero (M. Onetto) en “La Mujer sin Cabeza”, o los de Helena (M. Morán) en “La Niña Santa”. Caso contrario sucede con las jóvenes en los films, Momi (Sofía Bertolo), Amalia (M. Alché), Candita (Inés Efrón) (tres de las principales figuras) mantienen una observación constante, una mirada que evoca al espectador, que lo interpela en la duda, incluso que intimida y avasalla en tanto y en cuanto se transforma en aquello que esconde.



Amalia (M. Alché), quien lleva al extremo el poder de su visión, en una escena de “La Niña Santa”, espía al Dr Jano (C. Beloso) en la pileta detrás de una cortina amurada a caños de hierro que sirve de separación entre el espacio de la piscina y el palier. La cámara observa la silueta de la joven detrás del black out estirado, y sus ojos asomándose por un costado, al tiempo que el dedo índice golpea suavemente el hierro que sostiene la estructura. El Dr. Jano permanece con los ojos cerrados, pero al percibir su presencia la mira temeroso, la cámara se posa sobre su rostro, se da vuelta y se marcha con el agua hasta el cuello, mientras Amalia se esconde aun sabiendo que fue descubierta.

La capacidad de cuestionar, de preguntarse por el mundo, de intentar comprenderlo, es una de las características de los jóvenes en este cine. Cada uno de ellos hace un esfuerzo por encontrar su propia voz, su relato, su propio modo de narrar, su experiencia. Esta condición de descubrimiento permanente se contrapone al adulto, que veda la pregunta cómo posibilidad y solo le es posible en el marco de su existencia la convivencia con aquello que ya está estipulado. “*cada uno ve lo que puede*” sostiene Tali (M. Moran). Ese poder se ve transformado a lo largo de la obra de Martel, desde la desesperanza y el choque con las representaciones ya establecidas, hasta la puesta en crisis de las mismas a partir de la ruptura con lo real en su último film.

“La Mujer sin Cabeza” (2008), pone en cuestión el vínculo del hombre con el mundo; relación que se expone en la construcción de la imagen como problema, como mediación simbólica que cuestiona el propio proceso de reconocimiento de La Vero (M. Onetto). Ella se observa en el espejo, coloca otro nombre en la ficha del hospital, no



escucha, se pregunta, no reconoce su espacio cotidiano, se tiñe el pelo. Este film, propone penetrar en lo real, tomando distancia en el registro del personaje de Onetto, exponiendo el problema en torno a los modos de conocimiento y representación. De este modo, la cineasta pone en escena su propio mecanismo de escritura cinematográfica.

En variadas oportunidades escuchamos decir a Martel que su ingreso al cine estuvo vinculado a los cuentos de la abuela, a esa fascinación por los enigmas de los relatos orales y su estructura, que le permiten crear libremente en torno a gramáticas que no son impuestas. La cineasta que sostiene ser hija de Horacio Quiroga, quien también fue crítico de cine, rescata de la literatura aquello que no ha sido establecido como canon, por eso la oralidad como espacio de creación. En este sentido Zama, de Di Benedetto, sirve para complejizar el lenguaje, pero también Macedonio Fernández, escritor olvidado, que muchos recuerdan por las menciones de Borges a su escritura, y que Piglia ha recuperado especialmente en su novela “La ciudad ausente” publicada por primera vez en el año 1992.

Alguna vez escribí que Martel construía una especie de hora de la siesta¹⁸ en sus películas, que era ese tiempo indefinido, que no era ni la mañana ni la tarde, una especie de tiempo cero donde el día se cortaba al medio, pero el sueño y la pesadumbre traían consigo la posibilidad de la inventiva, del despertar y renacer. Esta idea, un poco acunada por la lectura de la novela de Piglia que retoma la novela macedoniana “El museo de la eterna” escrita en 1967, es la puerta de entrada para entender quizás la puesta en escena marteliana, que teniendo a la oralidad como campo estético –

¹⁸ Los relatos a la hora de la siesta. Lía Gómez. Revista Trampas. Comunicación y Arte. 2008.



comunicacional se constituye como un laboratorio de imágenes y sonidos para comprender la naturaleza del lenguaje, y su encuentro con lo real.

En el mismo plano Zama establece ese espacio estático en el tiempo donde nada pareciera suceder y las horas se tornan interminables, casi un realismo congelado, que da vueltas sobre sí mismo llevando al personaje a preguntarse por su propia existencia. Sin embargo este estancamiento, como la vaca empantanada de “La Ciénaga”, nos permite liberar el sentido en torno a aquello que compone cada escena, enhebrar detalles, poner el foco allí donde nunca lo ponemos, observar para percibir no solo los contornos de las imágenes sino su profundidad, su textura, sus sonidos, sus olores y sobre todo su densidad histórica; por eso el mono muerto aún completo no está descompuesto.

El cine marteliano construye un espacio cultural en sus historias, no vemos solo la casa de Mecha (G. Borges), el hotel de Helena (M. Morán), o el consultorio de la Vero (M. Onetto); sino que la percepción del mundo se expone en el lenguaje. Su cine se constituye como la recuperación de la memoria de un espacio vivido, la creación de un encuadre cultural, siendo así el movimiento en su cine no lo real impreso en la imagen, sino la imagen yendo al encuentro de lo real, es decir, es la puesta en el lenguaje lo que permite la comprensión de las experiencias humanas.

Podemos identificar tres tipos de cuerpos en el cine de Martel. El cuerpo social, el cuerpo familiar, y el cuerpo individual. Cuando la cineasta visitó la Facultad de Periodismo y Comunicación Social en La Plata, sostuvo que “*el cuerpo es un lugar donde uno está muy solo*” (2009), es el territorio que no puede ser dado, que no puede



ser compartido en el sentido de la experiencia, que uno lleva consigo y no se lo puede quitar. En este sentido, los cuerpos de los personajes martelianos constituyen en la imagen el espejo de la experiencia hecha carne, y sus acciones devienen de ese pasaje de la vida que están atravesando. Las relaciones entre ellos conlleva prácticas individuales que no pueden pensarse por fuera de la historia y la cultura, de tal modo que en *Rey Muerto* (1995) la crisis de los paradigmas vigentes en un pueblo machista y patriarcal del interior se condice con la década del 90 en la argentina; en “*La Ciénaga*” el pantano de la crisis del 2001 se hace visible, en “*La Niña Santa*” (2004) los deseos y sus peleas posibles, y en “*La Mujer sin Cabeza* (2008) el problema del lenguaje audiovisual como construcción de lo real queda expuesto en el medio de los sentidos que exponen los espectros que la Tía Lala (M. Vaner) observa y escucha en el medio de una habitación vacía. Sin duda, esos mismos fantasmas del pasado en el presente, que no implica que sean tenebrosos sino más bien la relación directa y necesaria en la construcción de un camino histórico, se une a aquello que A. Carpentier describía como lo “*real maravilloso*” de Latinoamérica; como a la escritura de Silvina Ocampo y Antonio Di Benedetto entre otros autores que supieron como ninguno definir a la argentina en el marco del continente latinoamericano.



TERCERA PARTE: Hacia una Política de lo Sensible

*“Hoy el arte es un nuevo tipo de instrumento,
un instrumento para modificar la conciencia
y organizar nuevos
modos de sensibilidad” (S. Sontag)*



I-LUCRECIA MARTEL: HACIA UNA POLÍTICA DE LO SENSIBLE

En los procesos científicos, y sobre todo desde la condición más dura de la ciencia, el campo de lo sensible pareciera no estar presente. No puede aseverarse tal indicación al tratarse de las ciencias sociales, pero en el imaginario colectivo “la ciencia” se constituye en aquello que puede ser verificable, comprobable, aplicable y productivo; y la sensibilidad pareciera no cumplir con ninguna de esas condiciones en principio. Sin embargo, la terminología de la palabra nos indica que lo sensible (del latín *sensibilem*), es la facultad de un ser vivo (sintiente) de percibir estímulos externos e internos a través de los sentidos, condición indispensable para ejercer la investigación, la docencia y la política en la Universidad Pública. En este marco, pretendemos reflexionar en torno a la imagen como lenguaje estético que produce mundos sensibles que dialogan con lo real, construyendo un campo de percepción que pone en crisis un régimen de la mirada para constituirse en una visión política.

Como ya vimos en el apartado anterior, la obra de Lucrecia Martel, empieza a ser conocida a partir de “La Ciénaga” (2001), multi premiado film que provoca una infinidad de textos en la crítica y la academia en torno a la imagen, modo de contar, temas, subtemas, motivaciones, y modelos; enmarcados en una sociedad que a punto de derrumbarse producto de la crisis, tuvo en la renuncia de Fernando De la Rúa a la Presidencia Argentina su máximo exponente; y al “que se vayan todos” como lema de unos años que arrastrando el neoliberalismo proponían una desconfianza en la política como modo de transformación. El film, cuyo nombre pareciera indicar el estado de



estancamiento en el que esa familia clase media de Salta se encuentra echada al sol alrededor de una pileta cubierta por el musgo, sin embargo, porta en los jóvenes un haz de luz que lo hace esperanzador. Esta esperanza juvenil, que evoca a la niñez como condición de posibilidad para una mirada desnaturalizada y curiosa, se transforma en una visión activa en su segundo film “La Niña Santa” (2004) donde Amalia (María Alché) una adolescente de padres separados que vive con su madre en un hotel, cuestiona la visión del mundo que las clases de catequesis y la educación católica le proveen. El personaje de Amalia funciona a partir de su propia percepción del entorno en que se mueve, y es su sensibilidad la que pone en debate aquello que está establecido permitiendo configurar su propio modo de conocer. Pero es en “La Mujer sin Cabeza” (2008) que Martel desarrolla en su máxima expresión, hasta el momento en su cine, la condición de lo sensible como posibilidad de transformación.

En este último film “La Vero” (María Onetto) se constituye como vector que permite la observación del mundo a su alrededor desde una perspectiva distinta a partir del hecho traumático de haber atropellado “algo/alguien” en la ruta. La distorsión de su percepción enfoca y desenfoca su universo proponiendo al espectador un juego de sentidos que agudiza la apreciación sobre el mundo que la rodea.

En el cine de Lucrecia Martel, hay una estructura de la experiencia. Sus escenas están vinculadas unas con otras por la mirada, las sensibilidades y los modos de comunicarse de los personajes. En ese universo cotidiano que por momentos parece apócrifo sin embargo está la condición política de esos actores estructurada entre otras cosas, por su relación con el espacio, la familia y el deseo.



Podríamos decir, siguiendo a J. Ranciere, que la condición política del cine de Martel se distancia de la inmediatez ética o pedagogía de la forma, y por el contrario, se acerca al “*régimen estético del arte*” donde la política se encuentra tocando a la estética desde los sistemas sensoriales. El régimen sensible se asocia a lo social dando lugar a la política desde la comunicabilidad de la obra, lo político en su cine es su relación con su presente, con su ciudad (polis), sus habitantes y con la actitud cuestionadora de poner en tensión los sentidos sociales de su tiempo.

La cineasta compone una visibilidad de la ruptura de la representación. Los fuera de foco, los focos fundidos, el desajuste entre imagen y sonido, los planos descentrados, cuerpos fragmentados en escena, miradas opacas, dubitativas, gestos, y dichos componen los cuadros de situación en sus tres films.

El cine como herramienta para revelar, para construir un conocimiento apacible y nuevo, sobre un universo de detalles cotidianos, es utilizado por Martel para exponer las fisuras de las representaciones que circulan en la sociedad que observa a través de sus personajes, relaciones y espacios. Y esta cuestión vinculada a explicitar la fragilidad de las concepciones con las cuales nos movemos diariamente implica una postura política sobre el mundo, pero a su vez, y más importante aún, sobre el cine y su modo de comunicar.



Habitar la imagen

Con el avance de las tecnologías, la imagen pareciera ser ese territorio que todos quieren habitar. “Ser imagen” como sinónimo de existencia y visibilidad adquiere en los medios de comunicación un lugar desde donde constituirse como ser social. Sin embargo, no todos los modos de “ser imagen” implican “habitar la imagen”, apropiarse de un territorio para la creación de sentido.

Sin duda, luego del 2009 con la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522), la disputa por los territorios de la imagen se ha hecho visible a partir de dos actores fundamentales: el mercado y el Estado. La pregunta por ¿cómo construir un territorio audiovisual propio? aparece en la coyuntura de la Ley, y el único modo de configurar una respuesta es dando lugar a la imaginación y a lo sensible como elementos que el mercado no contempla en su desarrollo productivo, que el Estado puede propiciar para constituir nuevos relatos, historias e identidades.

Quebrar los modelos narrativos existentes solo es posible a partir de lo sensible como condición de encuentro. En este sentido, creemos que Martel es una artista política, que se inscribe en el marco de pensar al Nuevo Cine Argentino de los 90, en diálogo con el 60, como una práctica política en sí misma; de visibilizar lo no visible.

“Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y que sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética, en el sentido de que las formas



*nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible
y de producción de los efectos determinan capacidades nuevas
en ruptura con la antigua configuración de lo posible”*
(Ranciere, 2010: 65)

“Habitar la imagen” implica ocupar un espacio, hacerla propia, generar universos capaces de despertar una visión sobre aquello que nos rodea como sociedad, pero no solo desde la producción de narrativas, sino también con la posibilidad de saber comprender a la imagen como un territorio de sentido social y comunicacional. La sensibilidad se vuelve indispensable tanto para aquel que produce imágenes concretas ya sea a través del cine, la televisión, la pintura o la web, como para aquel que las observa y constituye imaginarios a partir de su estimulación. “Habitar la imagen” implica una conciencia y puesta en valor de su potencialidad como elemento político no desde una pedagogía de la forma, como diría Ranciere, sino desde un “régimen estético del arte” que configura una percepción sensible que permite cuestionar, poner en tensión y transformar. En este sentido, analizar críticamente los modos de la percepción física y sensorial en el cine de Martel, implica la reconstrucción de la memoria en torno a cómo esas edificaciones conceptuales son elaboradas. El mundo sensorial expuesto en la imagen marteliana, hace de su cine *“no la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”* (Huberman, 166: 2008).

El territorio de la imagen no debe ser pensado como un espacio desanclado de lo social, como espectáculo como sostiene Guy Debord, sino por el contrario, debe ser sostenido



como lugar de combate para conservar la memoria, la identidad y el sentido sobre el mundo.

La propia cineasta, en un texto publicado en “Estéticas de la dispersión”, por el Centro Cultural Parque España en Rosario, plantea que *“una de las grandes operaciones del mercado es hacernos sentir la inutilidad de la transformación, del cambio..”* y continúa,

*“Lo propio del mercado es, y cada vez más el no-territorio (...)
El territorio, la orilla, el espacio en donde transitamos y nos
encontramos ...(allí) hay una batalla posible a través de la
ficción, porque la ficción nos vuelve dueños de esos espacios”*
(Ingrassia comp. 2013: 72,73).

Las imágenes que circulan del/sobre el territorio nacional desde la primer pintura hasta la realidad aumentada como tecnología, serán aquellas que en el futuro permitan el acceso a la memoria del presente, del mismo modo que la conservación de los relatos del pasado nos permiten acceder a las representaciones sobre la historia. Aquí radica su importancia, en que cada imagen conserva el tiempo del presente y el vestigio del pasado como huella.

La ficción como aquello que nos vuelve dueños del territorio, refiere a la posibilidad de la creación de universos que permitan transformar la perspectiva sobre aquello que diariamente observamos. Martel en su cine da cuenta de esta operación, a partir de la mirada sobre todo de los jóvenes que ponen en tensión aquello que los adultos sostienen como la estabilidad de su mundo.



Territorios de lo sensible

La imagen audiovisual se torna una línea importante en la investigación en comunicación, ya que por un lado, se ha transformado en política pública a partir de la sanción de la Ley 26.522; y por el otro se ha constituido históricamente como un espacio de representaciones sociales y culturales de tensiones y disputas. En este marco, se hace necesario que la realidad audiovisual se instale en el debate social reconociendo la política que se constituye en el campo estético.

Martel no propone una discursividad para la elaboración de sentidos, no configura modelos de acción, sino que su riqueza radica en la confianza en la imagen como lenguaje, y en la apertura de sentidos para el espectador. El de Martel, es el territorio de la percepción, la mirada transformada en visión política admite en su cine dar cuenta de la profundidad de la historia que permite la comprensión del mundo.

La circularidad del espacio en “La Ciénaga”, las relaciones familiares confusas, los ruidos de la naturaleza que arremeten en escena, así como el canto dulce de las jovencitas en la clase de catequesis, el sonido del thereminvox, o el sentir del aliento de un personaje sobre otro en la sexualidad como tema en “La Niña Santa”; como el deambular de la Vero (M. Onetto), o los fantasmas que ve la tía Lala (M. Vaner) en “La Mujer sin Cabeza”, forman parte de un territorio cinematográfico propio.

Todo el cine de Martel da cuenta de una operación estético comunicacional que permite poner en escena el problema de la percepción para entender lo fantástico del mundo desnaturalizando lo que concebimos como real.



En cada una de sus películas los personajes jóvenes experimentan con sus sentidos. En “La Ciénaga” un niño observa las superficies a través de vidrios biselados que modifican su visión, dos niñas cantan frente al ventilador distorsionando su voz con el viento, Martel misma trabaja el sonido de forma tal que se agudice la escucha en el espectador.

Ya en “La Niña Santa” las jovencitas juegan a cerrar y abrir los ojos variando la presión describiendo lo que observan en ese mecanismo de juego, Helena, el personaje de Mercedes Morán, tiene un problema de audición que hace que perciba un suave pitido que va en aumento al correr del film, y la misma Amalia (M. Alché) va tocando los objetos a su alrededor dejando una huella sonora de cada contacto con las distintas texturas.

El territorio sensible del cine marteliano implica poner en funcionamiento todos los sentidos que permiten el encuentro del cuerpo con el mundo. Experimentar con los sentidos en el cine de Martel, sitúa a la experiencia como campo de conocimiento.

La operación política de este cine, es la posibilidad fílmica del lenguaje para comunicar detalles del universo cotidiano, que permitan poner en valor el proceso de construcción de las relaciones humanas, dando cuenta de una realidad socio cultural. No es cuestión de exponer la crisis de la representación como problema, sino de comprender sus fisuras, no solo se trata de poner en escena, de representar el mundo que nos rodea, sino de colocarlo en crisis, de hacer visibles las grietas para su transformación.



Reflexionar sobre la condición política del cine de Lucrecia Martel, no implica solo analizar su obra, sino más bien, el punto de partida para comprender el lugar de la imagen en el campo de la política. El arte como territorio de lo sensible históricamente ha sido una fuente inagotable de conocimiento, comprensión, denuncia y expresión, donde lo que se pone en juego es la disputa por el relato, por lo visible frente a lo no visible.

En el cine marteliano, el campo de la experiencia modifica el régimen visible, permitiendo pensar un mundo estético, narrativo, poético y simbólico que marca rumbos propios, de tal modo que propicia el desarrollo de sensibilidades sociales y creativas necesarias para una comunicación viva.

“El arte en cuanto autentica actividad creativa es generado a partir de una emoción sentida en dimensión inteligible que descubre el ser de las cosas, más allá de lo que presenta, es decir que no explica ni describe, presenta existiendo y desde el mundo de las formas” (Cartier, 1961:4)

La política aparece como un efecto de la búsqueda de experiencia, del intento de escapar de un mundo clausurado de sentido, de romper con el ritual social, de encontrar el lenguaje para narrar la experiencia, estableciendo enlaces entre fragmentos invisibles.

Posicionar la mirada en la obra de Lucrecia Martel como objeto de estudio, proponiendo una política de lo sensible en su cine, implica el conocimiento sobre el estatuto de lo cinematográfico en la argentina y los modos de construcción que adquieren una u otra



película en relación a sus propios pares, la historia, y sus posibilidades de existencia tanto en el campo del arte, como en el territorio tecnológico social y político.

Quiero decir, embarcarnos en este planteo no sería posible sin su análisis en relación con el desarrollo de la cinematografía como narrativa en los años 20, las disputas sobre su condición revolucionaria con el cine ruso, el vínculo con lo social en el cine europeo de la década del 40, y por supuesto el cruce con el cine latinoamericano de los 60 y su riqueza cultural, social, política y poética.

La historia de las configuraciones de movimientos vanguardistas europeos, así como las luchas del cine del tercer mundo, corresponden ser estudiados al calor de las nuevas imágenes, por que sin duda, si no se conoce la historia propia del lenguaje, difícilmente se adquiera una noción clave para construir una comunicación acorde a los tiempos que corren.

Plantear una la política de lo sensible solo es posible por la recuperación de la historia cultural que condensa los problemas del cine como objeto artístico comunicativo, y las problemáticas socio - políticas con una conciencia histórica. En ese plano, el cine de Lucrecia Martel es estéticamente rico. La característica política en su cine se constituye en su condición estética y pública. La estética como posición política en la obra en cuestión, propicia la reflexión, la libertad, la posibilidad de cuestionar como el personaje de Amalia (María Alché) o la Vero (María Onetto) el mundo existente. La cineasta coloca a los personajes en un mundo social que deviene simbólico, y de este modo el campo estético se configura como un lenguaje político. Como diría R. Barthes, la escritura audiovisual de Martel, no tiene solo la función de comunicar o expresar,



“sino imponer a la vez la Historia, y la posición que se toma frente a ella”(1972. 2011:11).

Explorar las conexiones entre el cine y la comunicación como fuerza política movilizadora de lo social no resulta tarea sencilla, pero sí una demanda ética y estética en tiempos donde la disputa por el relato audiovisual es clave para la generación de una cultura nacional.

En “Vientos del Este”, film de Jean Luc Godard de 1969, Glauber Rocha, realizador brasilero ícono del cine latinoamericano, se encuentra en escena con los dedos en V y los brazos abiertos como cristo en un cruce entre dos caminos tarareando una canción de Gal Costa y Caetano Veloso: “Es preciso estar atento y fuerte/ No tenemos tiempo de temer a la muerte...”. Una muchacha se le acerca y le pregunta por la dirección del cine político. Glauber le responde: “Por allí es el cine desconocido, el cine de aventura, por aquí es el cine del tercer mundo, un cine sorprendente, divino y maravilloso...”.

El arte y la experiencia estética

Recuperando lo sensible como elemento para percibir estímulos externos e internos a través de los sentidos, podemos decir, que lo maravilloso del mundo en el cine de Martel se torna sorprendente, y la aventura de comprender a la estética desde su condición política sin duda un desafío, que incluye complejizar como lo hace J. Ranciere el malestar en la estética en lo contemporáneo:



“Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Y dicha identificación supone un proceso complejo de diferenciación. Para que una estatua una pintura sean arte, se requieren dos condiciones aparentemente contradictorias. Es preciso que se vea en ellas el producto de un arte, y no una mera imagen de la que solo se juzga la legitimidad de principio o la semejanza del hecho. Pero también es preciso que se perciba otra cosa que es el producto de un arte, es decir, del ejercicio reglamentado de un saber hacer”
(Ranciere, 2011:15)

La cuestión del arte no es menor para reflexionar en torno al cine de Martel y la política de la estética en los lenguajes comunicacionales. Arte implica como plantea Ranciere la doble condición de formar parte de una cultura, comprenderla y exponerla en lenguaje artístico (simbólico, social, histórico y expresivo) portando los saberes necesarios para lograrlo. Una cosa sin la otra no lograría conformar una obra artística. Martel sin duda complementa ambas cuestiones. Por un lado tiene un manejo del campo audiovisual y sus posibilidades de acción que le permite retratar el mundo desde esa práctica, y por el otro una plena conciencia social, cultural, histórica y política que transforma en un lenguaje simbólico social y estético.

La estética como ya dijimos, proviene del término griego *aisthesis* que significa conocimiento por la experiencia sensible; y plantea el estudio de las formas del arte, de tal modo que entendemos que la *comunicación estética* es el estudio de cómo



comunican las formas, en relación con la historia que conllevan, el potencial que acarrearán y el contexto en el que se inscriben. Desde esta perspectiva analizamos la obra de Martel, lo que refiere no solo complejizar su mirada desde el campo del arte, sino también y en relación con el campo de la comunicación y la experiencia. No podemos pensar ambas cosas por separado, y ello nos habilita a relacionar los distintos campos de la cultura en la interpretación de la obra de la cineasta. Las formas del arte y por ende del cine, no solo contienen la razón en su estructura, sino también un conocimiento sensible del mundo, y aquellas sensaciones que no podemos objetivar. Así el arte, y el cine que aquí se analiza, parecieran ser la acción de puesta en funcionamiento de la paradoja de expresar lo inexpresivo.

En *Zama*, novela de Di Benedetto todo el relato se cuenta como si el lector estuviera presente en cada uno de los pensamientos de Don Diego, que guía la lectura como personaje principal de la historia. Es a través de la percepción y las distintas experiencias de Don Diego sobre y con aquello que lo rodea, como accedemos al mundo que el autor mendocino nos expone como parte de Latinoamérica. Como hemos dicho, la novela salvo al inicio no da indicación alguna de lugar en el que se encuentran los personajes, tampoco Martel lo hace, sus relatos, como los de Silvina Ocampo, se mueven en un territorio que más allá de su definición precisa en espacio tiempo, conllevan la intención de narrar una época. La descripción viva de cada una de las escenas con las contradicciones que la propia vida propone como parte de la aventura real de pertenecer a este reino, se establece como cauce necesario para el desarrollo de cada una de las imágenes, que constituyen finalmente el imaginario de cada film de



Martel, incluyendo “Las dependencias” sobre Silvina Ocampo, e intuimos e hipotetizamos que su film aún no visto sobre Zama.

La imagen como materia de los imaginarios en términos de Castoriadis, o del sensorium en términos benjaminianos, permite poner en escena un proceso interesante ligado a la imaginación como construcción social de sentido. Así, la información de los signos que nos dan los films analizados, los ya vistos, los recordados, los vueltos a la memoria por otro film, las palabras, las teorías y los saberes cotidianos, conjugan un bagaje para pensar como W. Mills en una *imaginación sociológica* (1987), una imaginación comunicacional, donde no nos desborde la cantidad de imágenes que circulan, sino que su estudio pueda ser pensado a la luz de la razón de lo que ocurre en el mundo, de la época en que vivimos.

Jesús Martín Barbero, sostiene:

“es un hecho que las mayorías en América Latina se están incorporando a la modernidad no de la mano del libro sino desde los discursos y las narrativas, los saberes y los lenguajes, de la industria y la experiencia audiovisual” (2005: 67)

Por ello, es importante el estudio del cine en el campo de la comunicación porque comprendemos las nuevas sensibilidades, concepciones y modos de conocer que están circulando.

La historia del cine no solo proyecta el desarrollo filmico a lo largo de las distintas épocas, sino también signos de cada cultura, de cada momento, y de cada espacio. Es



además, la historia de la evolución tecnológica, de los modos de producción de la imagen en movimiento. Esto, hace imposible hablar del cine hoy sin hablar de la televisión, de internet y de la tecnología como herramienta de comunicación, pero también como factor importante a la hora de plantear las modificaciones en los modos de la comunicación, de la emisión, de la recepción y del sentido que se genera.

El filósofo francés George Didi Huberman en su libro *La imagen superviviente* (2009) plantea que la imagen es un fenómeno complejo e histórico que va más allá de su forma, trabajando la idea de la imagen como la trabaja *Walter Benjamin*, como vestigio, como un espacio - tiempo policrónico, como una “mariposa” que destella su belleza pero que solo podemos apreciarla al atraparla para abrir sus alas. Dice Didi Huberman:

“Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello”². (Huberman, en entrevista Romero, 2009)

La imagen nos habla de un pasado, de un presente y también de un futuro, es un documento de la memoria de los conocimientos del mundo. Y siguiendo al mismo



autor, la pregunta en comunicación debería ser por la complejidad de la imagen y su posibilidad de orientarnos a un conocimiento posible.

Lo que nos interesa como lo hizo Benjamin es pensar la forma como comunicación de contenidos culturales, es decir la imagen no solo como texto, sino como universo de detalles de conocimiento del mundo.

Pensar el cine en comunicación, no es solo pensar el lenguaje oral y/o escrito que los films conllevan, sino que es pensar la “visualidad”, lo “auditivo” y su organización, la experiencia frente a la imagen.

Dice Benjamin:

“De las contradicciones que atraviesa la modernidad, el primer movimiento de des-orden en la cultura lo introdujo el cine. Al conectar con el nuevo sensorium de las masas, con la experiencia de la multitud que vive el paseante en las avenidas de la gran ciudad, el cine vino a acercar el cine a las cosas...”, pues afirma: *“Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible”*³ (Benjamin, 1982,: 25).

El cine no solo genera representaciones, sino que a partir de ello cuestiona las ya generadas. Investigar sobre cine y artes audiovisuales es investigar sobre las



significaciones sociales que circulan. Sobre las formas peculiares de organización que presenta el mundo audiovisual, lo que implica por un lado una construcción de los sujetos, las experiencias, los saberes y los cotidianos, pero a su vez la observación de como esos propios conceptos desbordan dicha construcción.

La historia dice Benjamin *“es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo actual que es pleno”* (73:2007). En este texto emblemático del autor, *“Sobre el concepto de la historia”*, reeditado infinitas veces y publicado póstumamente en el año 1959, Benjamin expone una idea de la historia que aquí nos sirve para pensar el sentido del tiempo y la memoria en el cine de Martel como espacio de desarrollo de la historia de la cultura. En su cine, el tiempo se constituye no en una línea de acción directa, sino más bien en un cruce múltiple de fuerzas en tensión que generan en cada escena diversos sentidos, explotando así, la potencia del tiempo concebido como *“un instante de peligro que relampaguea en un recuerdo”* como Benjamin caracteriza al pasado. Este pasado que alumbra en el presente solo es posible observarlo y expresarlo a partir del lenguaje como herramienta de la memoria viva. Martel en su cine evoca esta experiencia a partir de sus relatos, indicando como Benjamin que la historia se constituye como una fuerza que emerge en el presente como posibilidad de futuro. Es decir, solo la comprensión de los procesos histórico -culturales permiten establecer las relaciones necesarias para el desarrollo de una cultura argentina en su máxima potencia, dando lugar al lenguaje audiovisual como territorio de pensamiento.



En el libro “El Sitio de la mirada: Secretos de la imagen y silencios del arte”, Eduardo Grüner, sostiene:

“el arte ha servido históricamente como memoria de la especie, un sistema de representaciones que fija la conciencia a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales e ideológicos” (2001).

El cine debe ser observado de la misma manera que el autor de “El fin de los pequeños relatos”¹⁹ que define al arte como medio de memoria y por ende de comunicación, significación y preservación de la historia. Por ello el estudio cinematográfico se propone, más que el mero estudio de las historias particulares propias de una u otra película, el de los espacios, del lenguaje, y de las representaciones. Es, dirán F. Di Chio y F. Casetti, un objeto del lenguaje “*un lugar de representación, momento de narración y unidad comunicativa*” (1994) Un film, no solamente es una obra artística para ser admirada, sino también una herramienta de construcción de imaginarios que genera diversas sensaciones en los espectadores. Es una figura de identidad universal y nacional. Es un espacio de la experiencia.

El problema de la experiencia está ligado al problema del lenguaje, ya que es allí el único lugar, o el único modo de objetivar y expresar la experiencia, y es entonces donde se torna real y verdadera. La condición de verdad, que aquí le cabe, como diría Cartier, en el arte no demuestra, sino que solo se presenta y “*felizmente no es agotable*”

¹⁹Grüner Eduardo: El fin de los pequeños relatos” Editorial Paidós. 2002



(12:1961). Participar de la experiencia artística desde la creación o la contemplación entonces, se constituye en una experiencia estética, que no es para todos semejante y siempre puede ser inédita en el acto contemplativo, que por su parte se constituye en acción que contiene una satisfacción en sí misma y no en un fin determinado, que como sostiene Benjamin se va transformando con el devenir de la historia que modifica las condiciones materiales de la existencia.

La experiencia y el lenguaje entonces, se constituyen como problema interesante para pensar en el campo cinematográfico desde la comunicación en este trabajo, ya que el gran eje que atraviesa el cine marteliano es la puesta en forma de la experiencia, la comunicación de la percepción del mundo como autora, y su puesta en escena en su cine. Podríamos decir tomando la definición de artista de Cartier, que Martel “*con símbolos y metáforas presenta el auténtico contenido del arte desde formas sensibles que aluden a la vida con sus tensiones y distensiones*” (15:1961).

La historia de la imagen en el arte es una operación consciente del hombre por intentar “retratar” eso que ve. Desde la pintura de caballete y el arte de la edad media, relacionada con la religión, hasta el videoarte donde se experimenta con la potencialidad de la creación y con la capacidad visual del hombre, en el abanico inmenso de imágenes generadas y por generar se encuentra sin duda la historia de la cultura.

Historia, cultura, memoria, tiempo, imagen, estética, arte, mirada, sensibilidad y política forman parte del escenario comunicacional que la autora argentina nos propone



desarticular y rearmar para comprender no solo su cine, sino la lógica estructural de las creaciones artísticas y políticas perdurables en el tiempo, configurando como sostiene Grüner, una memoria de la especie, es decir un imaginario social-histórico.

“El arte del siglo XX es, ante todo, un campo de batalla y un experimento antropológico. En él se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la imagen y la palabra. Este combate no podría dejar de ser político (...) en el sentido más amplio, pero también más profundo, de un cuestionamiento de los vínculos del sujeto con la polis, es decir con su lengua y su cultura” (Grüner:29, 2001)

La Ciénaga (2001), La Niña Santa (2004), La Mujer sin Cabeza (2008), trazan ese camino de encuentro y desencuentro de los sujetos con su lengua y su cultura, redefinen los espacios y construyen su tiempo cotidiano estableciendo reglas y repitiendo parámetros que configuran a los personajes como tales dentro del relato, entendiendo el tiempo como dinámico donde la batalla por la representación constituye el movimiento de acceso a la verdad a través del lenguaje que intenta atrapar los destellos del pasado para que ellos no desaparezcan sino que se reconfiguren en el presente (Benjamin). En los tres films, Martel propone observar el presente desde su sentido socio cultural histórico que permite comprender las causas y desarrollos de las acciones diarias. Lo material y lo sensible se unen entonces en este proceso como vías de acceso al conocimiento del sujeto de sí mismo y el mundo que lo rodea. Podemos decir, comunicacionalmente que el lenguaje marteliano se configura como figuras de verdad



del mundo contemporáneo concibiendo a la imagen como expresamos anteriormente como un abanico inmenso de posibilidades.



II-EL ARTE, LA COMUNICACIÓN, EL MUNDO

Intentaremos aquí plantear una especie de mapa del recorrido realizado para el análisis de la obra de Martel en el campo de la cultura contemporánea argentina. En primer lugar, debemos decir que la relación recíproca e inseparable entre la comunicación y el arte, constituye aún en las carreras de comunicación en la argentina un campo de batalla. Es decir, aún resta teorizar y complejizar las miradas posibles que la comunicación como ciencia puede aportar a las obras artísticas. Surge la necesidad de exponer cómo en nuestro caso, el cine ha sido tomado como objeto de estudio de la comunicación como disciplina, dando cuenta del propio camino realizado para focalizar en los estudios de la imagen desde el campo de comunicación/arte. Retomaremos aquí algunos conceptos expuestos en el apartado anterior, que nos permiten desarrollar el trazado propio de la investigación. Analizamos la imagen²⁰ como un universo complejo y contradictorio, que implica ubicarla en el debate histórico entre las perspectivas que analizan el cine como una Institución (C. Metz), lenguaje (A. Bazin - F. Casetti) y/o un dispositivo (G. Agamben). Y en este sentido, al estudiar la obra de Martel ponemos la mirada en sus relatos orales, discursivos, sonoros y visuales tanto dentro como fuera de su cine.

“El cine como expresión del momento más avanzado del proceso de producción de lo “visible” puede constituir un objeto de estudio, de conocimiento y de información válido por sí mismo pero también por la comparación que permite

²⁰ Cabe aclarar que siempre que hablemos de imagen nos referiremos a la imagen cinematográfica



establecer entre las disciplinas institucionales [...] y todas esas formas que contribuyen hoy en día al desarrollo de la cultura”

(Costa, 2007: 42)

Para estudiar “lo cinematográfico” se torna necesario dar cuenta de la estructura de los films y sus temáticas, pero además su vinculación con el campo artístico, social, histórico y político, complejizando el modo de abordaje como objeto polisémico en los estudios en comunicación.

En una primera instancia, tomamos al cine como lugar de visibilidad de representaciones sociales de una época, como documento de memoria y constructor de sentido, y lo identificamos como espacio en el cual observar las “representaciones/narraciones” del imaginario social. Entonces decimos que en “La Ciénaga” (2001), hay una familia en conflicto; en “La Niña Santa” (2004), una madre y su hija, que son atraídas por el mismo hombre experimentando con el deseo sexual; en “La Mujer sin Cabeza” (2008), un accidente que provoca la pérdida de conciencia de la protagonista.

Para luego dar cuenta de un análisis crítico de las representaciones, que posibilite la reflexión interpretativa de lo que aparece en escena. En el caso de Martel, delimitamos las problemáticas familiares, la cuestión de la decadencia de la clase media, las diferencias sociales en Salta, la percepción y el problema de la Fé y la moral cristiana.

Seguimos adelante, y vinculamos estos datos en función de la historia y del contexto en el que los films surgen. Sostenemos que la década del 90 marcó un quiebre



generacional, que el 2001 en la Argentina fue una bisagra para pensar lo social, que el país atravesó distintos procesos socio políticos y económicos, que constituyeron la identidad y la perspectiva de vida de varias clases en distintos territorios. Y que el cine, desde la década del 60, se fue transformando en relación con los procesos latinoamericanos, que hoy recupera esa mirada analítica en los films como objetos críticos.

Identificamos entonces tres primeros pasos:

- Reconocimiento del objeto: Ubicación de las historias – diégesis – de los films. Descripción de los personajes y las relaciones entre ellos, el espacio en el que se mueven y las acciones que dan sentido al conflicto que inicialmente proyecta el film
- Interpretación del objeto: Interpretación de las historias en relación a las propias nociones críticas de las relaciones que describimos en los films.
- Contextualización del objeto: Vinculación de lo que cuentan las películas con el contexto en el que surgen.

Ubicamos el objeto – cine de Martel – en el contexto y la historia en la que surge, y en los debates en torno al cine como narración y representación, identificando las construcciones sociales que en sus films aparecen y las interpretaciones posibles.

Pero aún debiéramos preguntarnos por el cine como objeto de diálogo entre la comunicación y el arte. Describir los films, su estructura y personajes en relación a los procesos socioculturales y políticos no logra dar cuenta del cine como potencial objeto



de este campo. Estamos aplicando un modelo preestablecido sobre como investigar el cine más vinculado a una primer sociología, o a los estudios históricos, donde la obra cinematográfica constituye el soporte de un contenido a analizar. Descuidando lo estético comunicacional que implica dar cuenta además de la forma que la obra adquiere para dar sentido a lo que expresa. Así como también la cuestión del artista creador, y en este caso, la justificación sobre la elección de Martel para mirar el problema del cine contemporáneo.

Un intento de aproximación

El arte es una existencia compleja en el campo de la comunicación. Es un modo de conocimiento, de acercamiento y diálogo entre lo sensible y la razón. Pensar el arte, implica dar cuenta de su propia condición, y del debate económico político sobre el lugar que ocupa como objeto de la cultura; debemos ubicarlo en el territorio de una economía cultural e ideológica, que lleva consigo el debate de Max Horkheimer – Theodor Adorno y Walter Benjamin (1936) en torno a la industria cultural. Por su parte, Fredric Jameson (1995) plantea que la producción cultural está ligada a lo económico, no viendo a la industria cultural como negativa en términos adornianos, sino más cercano a Benjamin en las posibilidades de los procesos de democratización del arte.

“La comunicación es el punto crucial del arte, porque cualquier descripción adecuada de la experiencia debe ser más que mera



transmisión; también debe incluir la recepción y la respuesta”

(Williams, 2003:42).

Así las interpretaciones posibles, situadas social e históricamente, y aquí radica la riqueza del proceso, pueden ser múltiples y contradictorias tanto en el aquí y ahora de la obra de arte como en sus futuros análisis.

“Por acabadamente que un artista haya encarnado su experiencia en una forma susceptible de transmisión, ninguna otra persona puede recibirla sin la ‘actividad creativa’ adicional de toda percepción: es preciso interpretar, describir e incorporar a la organización del espectador la información transmitida por la obra” (Williams, 2003: 42).

En Francia, en la década del 70, el sociólogo Pierre Francastel (1972) se pregunta por el estatuto de lo que denomina “sociología del arte”. Sostiene que el sociólogo se ha quedado solo con pensar el arte como parte de una totalidad de la sociedad y no en términos de experiencia personal del artista creador. Así, *el tema* de las obras de arte pasa a un primer plano - en el caso de este análisis: ¿de qué trata la película? ¿Qué quiere decir?- y los modos en que esa obra es realizada quedan relegados. Francastel sostiene que las obras de arte son una actividad problemática. Si bien es cierto que pertenecen a la sociedad en la que surgen, también es cierto que es “una conducta técnica y espiritual del artista” (Francastel, 1972: 16).



En una “comunicología del arte” muchas veces caemos en la misma trampa que adquiere la visión sociológica. El discurso y los temas de los que la obra trata - en este caso el cine- son los que analizamos en los films. Y el autor, su forma, su técnica, sus otros elementos figurativos, los dejamos escapar reduciendo la visión a un análisis que no permite responder a la complejidad de mirar al cine desde la comunicación. En este sentido, definimos la escena cinematográfica, no solo por lo meramente discursivo, sino por su forma, su configuración, el tiempo, el espectador proyectado en el film y el artista que lo provoca.

“La forma y el contenido, lo objetivo y lo subjetivo en la expresión artística, convienen en una interacción dinámica sin barreras, acontecen a través de una revelación subsumida en un acto único por cuanto la forma es la expresión en que el contenido se manifiesta” (Cartier, 1963: 8)

Cabe aclarar que nos distanciamos de la semiología o la semiótica- lo que implicaría otro debate sobre el estatuto actual de las disciplinas - para acercarnos a una estructura de pensamiento complejo que posibilita:

“...ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar de dialogar, de negociar con lo real [...] Mientras que el pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible, los modos simplificadores de pensar” (Morin, 1990: 22).



Luego de los primeros pasos (reconocimiento – interpretación – contextualización), y con la vigilancia propia de no dar cuenta del fenómeno en principio, decimos que el cine es un objeto polisémico, conformado por la imagen, el sonido, el tiempo, el espacio y el montaje; pero también por los discursos que circulan en relación al mismo. Observamos un film a la luz de esta composición estructural de su lenguaje al interior y desde el exterior del mundo de la película. Lo que implica además, definir el cine no solo como lenguaje específico, sino como medio que contiene variables de estructura tales como: el mercado/industria, el público/espectador, el contexto/historia, la crítica/opinión, lo político/social, la ética/estética, lo artístico/comunicativo. Y aquí se nos plantea la problemática - que guarda relación con las discusiones históricas y de distinta perspectivas teóricas²¹- en relación a considerar el cine como lenguaje, como dispositivo, y como institución.

Un Lenguaje artístico comunicativo

Ser un lenguaje implica una morfología propia de la imagen, que a su vez es artística y requiere de los elementos no solo que posibilitan la comunicación, sino la construcción de sentido a través del arte. En una “comunicología del arte”, como referimos anteriormente, sostenemos al cine como objeto polisémico que permite la expresión y la puesta en forma de relatos sociales y artísticos, lo que implica la razón y lo afectivo en el desarrollo de la comunicación. Al definir el cine como objeto de conocimiento no nos preguntamos qué cuentan las películas, sino como las representaciones del imaginario

²¹ Se recomienda: Teorías del cine. 1945-1990. Ediciones Cátedra. 1994



social son construidas y problematizadas a partir de la imagen como otro lenguaje para descubrir y narrar el mundo. Utilizamos aquí dos palabras que Maffesoli (2001) pone a dialogar en función de comprender los sentidos que adquiere el imaginario – imagen en lo contemporáneo.

“No es la imagen la que produce el imaginario, sino lo contrario. La existencia de un imaginario determina la existencia de conjuntos de imágenes. La imagen no es un soporte, sino el resultado (...) el imaginario es al mismo tiempo impalpable e irreal” (Maffesoli, 2001: 76 – 77)

La imagen porta un imaginario, pero el mismo no es sólo producto de las relaciones palpables como plantea el autor, sino de aquellas percepciones históricas que persisten en el mundo humano. El cine es creación, y para la creación son necesarios todos los elementos que la configuren como tal en la imaginación, y la tornen una posibilidad dentro de lo real. No es un lenguaje que analizamos solo desde un punto de vista discursivo, ni cifrado. No es nuestra tarea descifrar un mensaje (qué nos quiso decir) sino ver como un film es puesto en forma constituyendo una poética de las cosas que lo convierte en arte.

“El arte en cuanto autentica actividad creativa es generado a partir de una emoción sentida en dimensión inteligible que descubre el ser de las cosas, más allá de lo que presenta, es decir que no explica ni describe, presenta existiendo y desde el mundo de las formas” (Cartier, 4: 1963)



La actividad del arte consiste en descubrir y crear de modo permanente la forma de lo inexpresado, la puesta de todo sentido que no puede ser aprehendido colectivamente más que como hecho sensible.

Hechos sensibles que deben ser entendidos, percibidos, comunicados, y en este sentido su vinculación con el imaginario es indispensable para el cine. Debemos dar cuenta en los estudios comunicacionales, de las relaciones institucionales, los modos del lenguaje, y del dispositivo técnico que permite la reproducción, proyección y visualización de las imágenes.

El cine como lenguaje complejo requiere para expresarse del dispositivo que lo confiere y de los procesos que lo institucionalizan. De este modo, analizar el cine de Martel implica, como ya dijimos, una primera instancia de reconocimiento de narrativas y representaciones, una interpretación de las mismas y una contextualización. Agreguemos ahora un cuarto punto:

- Identificación del modo de operar del lenguaje cinematográfico como dispositivo e institución. Lo que implica pensar no solo en términos de narrativas y representaciones, sino en las vinculaciones políticas, estéticas y técnicas que adquiere la construcción de un film.

El mundo audiovisual puede analizarse desde su papel en los modos de representación, simplificando así su potencialidad. O bien, estudiarse en su totalidad, dando cuenta de los propios mecanismos de estructura morfológica que componen la imagen como un lenguaje artístico comunicativo.



“Desde el principio la imagen fue a la vez medio de expresión, de comunicación y también de adivinación e iniciación, de encantamiento y curación. Es desde su estructural infancia – infans significa no habla– que la imagen resiste a ser legible: más orgánica que el lenguaje, la imaginería procede de otro elemento cósmico cuya misma alteridad es fascinante. De ahí su condena platónica al mundo del engaño, su reclusión/ confinamiento en el campo del arte, y su asimilación a instrumento de manipuladora persuasión contagiosa, ideológica [...] Y su sentido estético está siempre impregnado de residuos mágicos o amenazado de travestismos del poder, político o mercantil. Es contra toda esa larga y pesada carga de sospechas y descalificaciones que se abre paso a una mirada nueva que, de un lado rescata la imagen como lugar de una estratégica batalla cultural, y de otro descubre la envergadura de su mediación cognitiva en la lógica tanto del pensar científico como técnico”. (Barbero: 1997)

Como sostiene el comunicólogo colombiano, la imagen se encuentra hoy en un territorio de disputas sobre los modos de su valor, sentido y utilización. El análisis de las obras cinematográficas, en el caso particular Martel, nos permite una comprensión



de las estructuras institucionalizadas en el campo y la ruptura de las mismas como ocurre hacia fines de los años 90 y principios del 2000²².

Nuestra pregunta desde la comunicación, está dada por la complejidad de la imagen y su posibilidad de orientarnos a un conocimiento. Preguntarnos por los modos de abordaje del cine como objeto de estudio implica dar cuenta del debate sobre lo que denominamos estético comunicacional como eje para la observación del arte. Entendemos que esta se confiere de la puesta en relación de la percepción sensible y lo cognitivo. Y en este sentido, la razón dialoga con el sin razón del ser humano y lo innominado adquiere una fuerza cultural, simbólica y comunicacional.

Retomando a Antonio Costa que cita a Christian Metz decimos que “*el cine como Institución tiene que ver con la economía [...] con la ideología [...] con el deseo, con el imaginario y con lo simbólico...*” (Costa, 2007: 25) Podemos decir, siguiendo a los autores, que en los estudios sobre cine debemos dar cuenta de esas variables a la hora de pensar el sentido que adquiere un film.

El cine como dispositivo, como plantea Ismael Xavier (2007) retomando la discusión de los años 60, se ubica entre la opacidad y la transparencia que implica el modo de utilización de los recursos técnico-expresivos, pero también su vinculación con la noción de Institución que planteamos anteriormente.

²² La noción de ruptura también se utilizó en para describir al Nuevo Cine de los 60 en argentina, que marcó un quiebre en cuanto a las formas establecidas hasta el momento en el cine. Retomando la discusión de la función del cine de la Nouvelle Vague, el Neorrealismo Italiano, el Cinema Novo y el Nuevo Cine Mexicano.



La transparencia se refiere al ocultamiento de lo técnico generando en las obras una noción artificial del espacio y el tiempo cinematográfico. La opacidad por el contrario es la puesta en escena del artificio, dando cuenta que el cine está ahí porque sus posibilidades técnicas lo permiten. Metz define al dispositivo cine como *“el engranaje que envuelve al film, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego.”* (Metz en Xavier: 2008:236)

Por su parte André Parente, retoma la noción de dispositivo para pensar la imagen contemporánea, donde la discusión no es ya la opacidad o la transparencia, sino los modos del procedimiento en vistas a la accesibilidad de las nuevas tecnologías para producir y recibir imágenes:

“...¿de qué modo los nuevos medios transforman el dispositivo del cine en sus dimensiones primordiales: la arquitectónica (condiciones de proyección de las imágenes), la tecnológica (producción, edición, transmisión y distribución de las imágenes) y la discursiva (découpage, montaje, etc.)? ¿Cómo es que esas experiencias crean nuevos desplazamientos o puntos de fuga con relación al modelo de representación instituido? [...] asistimos claramente al proceso de transformación de la teoría cinematográfica, esto es, de una teoría que piensa la imagen no más como un objeto, sino como acontecimiento, campo de fuerzas o sistema de relaciones que ponen en juego diferentes



instancias enunciativas, figurativas y perceptivas de la imagen”.

(Parente, 2009: 23)

Para analizar el cine debemos dar cuenta de que consiste en un lenguaje artístico comunicativo, que existe como tal a través de los dispositivos técnico expresivos que lo posibilitan, que son producto de las transformaciones sociales culturales y económicas. A su vez, anclarnos en la obra de Lucrecia Martel, implica reflexionar sobre el estatuto de lo cinematográfico en la argentina, el imaginario que los films portan y los modos de construcción que adquieren en una u otra película en relación a sus propios pares, la historia y sus posibilidades de existencia tanto en el campo del arte, como en el territorio tecnológico social y político.

La propuesta intenta problematizar los sentidos que adquiere el cine dando cuenta de algunas variables que pertenecen al fenómeno y las relaciones posibles. Podemos decir, en términos generales, que una mirada comunicacional para abordar el cine, en nuestro caso, se preocupa por la complejidad de la imagen como fuente de conocimiento. Partimos del deseo de comprender la complejidad del cine de Lucrecia Martel y su diálogo con el campo cultural contemporáneo. Percibimos en su obra una señal que condensa los problemas del cine como objeto artístico comunicativo, vinculando las problemáticas socio - políticas y económicas desde una conciencia histórica. Intentamos construir la confiabilidad y validación del objeto en el campo de comunicación/arte; lo que implica lo complejo de pensar incluso la propia disciplina como definición en diálogo y proceso.



El desafío de este análisis implica ser conscientes de la historia del cine y de los procesos de transformación teórico y práctica del que fue partícipe a lo largo de sus más de cien años. El cine ha sido, y continúa siendo, artículo de disputa desde su surgimiento, con las proyecciones de Lumière y los montajes posteriores de Méliès; el debate entre Eisenstein y Mitry en la década del 20; la Nouvelle Vague (Bazin – Godard – Truffaut) problematizando su estatuto en el campo de las artes. Y en los años 60, Latinoamérica discutiendo el deber del cine siendo un lenguaje posible y político para las masas (Solanas, Getino, Rochá, Espinosa).

Debemos tener conciencia del presente, pero también del pasado en los modos de expresión a través de la imagen. Retomando a Benjamin, debemos dar cuenta de la dialéctica de la imagen en los films contemporáneos. Lo que implica tener conciencia de que cada huella filmica es posible gracias a las que hubo antes, pensando siguiendo a J. M. Barbero en la imagen como “palimpsesto” que requiere una “nueva razón”.

Investigar el cine desde la comunicación y el arte, implica observarlo en su totalidad, debatiendo con la misma noción de arte como dimensión de análisis en los estudios en comunicación. La morfología del cine implica poner en relación la creatividad del artista, su diálogo con la historia, el mundo, el contenido y las formas. Y perteneciendo al territorio del arte debemos decir parafraseando a Aumont (1998: 12) que el cine tiene el valor de plantear el debate y transformarse en pensamiento.



III-EL MÉTODO MARTEL: FORMAS Y SUSTANCIAS

Describir “el método Martel” implica el desafío de encontrar la síntesis compleja de la construcción de su cine en relación a la perspectiva de análisis desarrollada en este trabajo. No significa solamente definir su modo de trabajo específico en relación al desarrollo de un guión o la puesta en forma del rodaje en su conjunto, sino la comprensión de las formas y sustancias que sostienen su cine como uno de los principales exponentes de la verdad latinoamericana. Partiremos para ello del concepto central que atraviesa el escrito y que se desprende de la literatura, que es lo “*real maravilloso*” (Carpentier) como característica del continente. Cabe decir que Martel se instala en una historia de las narrativas que comprende e incorpora en sus films. La identidad de Latino América en su compleja hibridación, invasiones, luchas, recuperaciones, y desarrollos aparece en su filmografía como una trama profunda que hace posible la existencia de sus personajes. En sus películas como diría Carpentier, lo real se vuelve maravilloso, y la esencia de Latino América entonces se hace visible.

En Zama:

“...en las plazas y alrededores se había tendido el mercado y las vendedoras, mujeres libres o esclavas, mandadas por sus amos, retiraban ya las canastillas de mandioca, pimientos, dulces, tabaco, café (...) Me senté en unos restos de adobones. Usé el yesquero y la primera luz me mostró sus pies descalzos y curtidos. Llevé la llama al rostro. Ella sonreía esperando. Yo consideré sus rasgos, su nariz, su piel, era sin duda nacida de



*madre negra, y yo, tanto tiempo privado de las
mulatas...”(56,57)*

Este breve pasaje de la novela, fragmentado aquí, evoca aquello que el cine de Martel expone como problemática: La identidad cultural de la región que trabaja en sus films, el norte, Salta, la frontera, la relación entre patronos y empleados, entre clases, entre sexos, las divisiones por espacios, etc. Todo el universo de Zama es aquello que a la cineasta le permite comprender su presente, su visión del mundo cultural y simbólico. El mestizaje en América Latina sostiene Carpentier, conserva una fecundidad intelectual en cada uno de los intercambios, experiencias y modos de concebir la existencia. Diego de Zama se mueve en ese territorio que aún no comprende pero que forma parte ya de su historia. Martel busca en esa fecundidad de la Tierra aquello que le permita poner en escena la doble problemática de la existencia en sí y en el lenguaje. Es decir cómo ser y construirse en el mundo, abriendo el arco de la cultura con la presencia de las tradiciones del pueblo, sus saberes y sus prácticas. Por ello, usar las palabras que surgen del cotidiano, o la oralidad como espacio de búsqueda de sus relatos, como un protagonista más de sus acciones, le permiten enriquecer no solo el habla de sus personajes, sino la comprensión del cine como espacio de conservación, entendiendo el tiempo con múltiples capas y circularidades que lo conforman, no siendo la linealidad su búsqueda en la escritura cinematográfica.

La cineasta construye con las herramientas propias del lenguaje audiovisual el instrumento adecuado para abordar la realidad social haciendo visible una sensibilidad



que permite comprender sus relatos no solo como contenidos ligados al presente, sino como formas culturales pertenecientes al curso mismo de la historia.

La sustancia del cine de Martel se encuentra en la complejidad y riqueza que la imagen construye como retrato de un tiempo presente, que dialoga con el pasado y que observa el futuro, con la sospecha de que no siendo aceptados y develados los secretos propios de la construcción de la identidad cultural, social, política e histórica, será incierto y peligroso.

El mundo que narra Martel es el que habitamos, el único posible, el espacio en el que confluye la historia y la política. La cineasta conjuga en su cine aquello que es visible con lo no visible, complejiza los límites de la visión del mundo a través del lenguaje cinematográfico, creando una estética filmica. Por eso se cruza con Di Benedetto, con Ocampo, o con Proust, y Chejov; porque allí donde nada sucede, la tormenta está latente y todo se mueve en pequeños movimientos que si no se observan y comprenden producen el estallido. Eso es “Tres Hermanas”(1901) y la Rusia Zarista, o toda la obra de Proust “En Busca del Tiempo Perdido”(1913-1927), y más cercano aún, es la obra de Silvina Ocampo (1903-1993) y sus cuentos fantasmales sobre asesinatos y modas, sobre la liberación femenina, y por supuesto es don Diego de Zama en aquel pueblo perdido. Es en definitiva la búsqueda histórica ligada a la política como motor social del cambio para la configuración de una Nación.

El método Martel, consiste en constituir el cine como un laboratorio del lenguaje, donde la consolidación de su forma estética permite la creación del mundo a partir del arte, proporcionando herramientas para la construcción de nuevas escrituras de verdad en el



lenguaje audiovisual. Las representaciones que en su cine se conforman, problematizan a la comunicación como campo posible de construcción política desde la estética, de tal modo que cada una de sus intervenciones componen una estética del mundo con detalles de sentidos que comunican.

La Ciénaga (2001), La Niña Santa (2004), La Mujer sin Cabeza (2008); cruzan relatos y sentidos que conforman la cultura argentina, visibilizando no solo aquello que sucede en la historia, sino vinculando al hombre con el mundo a partir de cada uno de sus personajes. Cada uno de ellos porta una particularidad que lo distingue y a su vez no escapa a las condiciones históricas que lo conforman.

Una de las características que Sergio Wolf le atribuye al Nuevo Cine Argentino de los 90, y que es retomado por varios críticos y teóricos, es la condición del tiempo como puro presente en las narrativas de los jóvenes directores surgidos a finales de los años 90. Ese tiempo que como sostiene Wolf en su texto “Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación” (2002) se conforma en la necesidad de esta generación de narrar lo contemporáneo.

“A la pregunta de qué es hoy la argentina, y que podemos decir de ella, los nuevos cineastas responden con historias y sistemas de representación que están fijados en la pura contemporaneidad” (Wolf. Bernades, 2002:33) y líneas debajo continúa: “La contemporaneidad es la apuesta por narrar el presente de la argentina y el presente de los personajes, despojando las ficciones, en la casi totalidad de los films de la



nueva generación, de flashbacks o evocaciones de un tiempo anterior” (Wolf. Bernades, 2002:33).

En las afirmaciones de los autores, encontramos una diferenciación con respecto al cine. Si bien es cierto que no podemos homogeneizar todas las narrativas, si podemos sostener que los directores destacados del período, entre los cuales se encuentra Lucrecia Martel, sostienen sistemas de representación que no solo evocan a lo contemporáneo, o como sostiene Wolf en el mismo texto como “una generación de huérfanos”, sino más bien a un profundo conocimiento de la cultura cinematográfica que permite que esa escritura nueva que surge en los 90 adquiera condición artística y político social, siendo de tal modo no ficciones despojadas de la historia, sino más bien embebidas de ella como única posibilidad de construcción.

Los films de Martel no podrían concebir el mundo como lo componen si no fuera por este vínculo profundo con el conocimiento de la cultura en términos históricos. Las generaciones en cruce en el cine de la autora, aunque sus diégesis no contemplen flashbacks o inferencias directas a un tiempo del relato anterior, permite construir una atmosfera donde las interpretaciones y sentidos de lo real son múltiples en tanto y en cuanto son los seres humanos los que los definen en su accionar en el tiempo.

El estado de letanía en el que se encuentran los personajes de “La Ciénaga”, alrededor de la pileta cubierta por una especie de manto verdoso y acuoso que no deja observar el fondo; no es producto del presente sino del pasado que lo construye. Ese fondo de la pileta, pareciera ser el eje del cine de Martel que intenta de todas formas poner en



escena los indicios posibles para encontrar el sentido del mundo tal como lo concebimos.

El método Martel, asume planos recortados, acercándonos la respiración de sus personajes y no solo la mirada de aquellos, sino también la posibilidad de la escucha de los mismos sonidos que los perturban; un montaje delicado, su puesta de luces con claros y sombras que conviven como elementos de un mismo encuadre, casi como dando cuenta de los secretos que guardan los espacios, o los espectros que rodean las casas que habitan, presencias no sobre naturales sino reales, concretas, de seres sociales que permanecen muchas veces en la oscuridad del mundo moderno, pero cuya presencia se torna innegable e incluso en muchos casos espejos de la realidad.

El método Martel consiste en develar el pasado en el presente ubicando en la trama de relatos la perspectiva de futuro. El vínculo de la directora con la literatura, con lo oral, con el cine, con la cultura en general, admite una confianza en el lenguaje como espacio de conocimiento posible para el desarrollo de una sociedad más justa. El movimiento de Martel en su cine intenta despertar la historia, convertida en poética a través de la acción de la imagen. Poner en escena otra perspectiva posible sobre el mundo, implica concientizar sobre aquello que observamos pero muchas veces no nos detenemos a mirar profundamente.

El agua es uno de los elementos centrales, desde la putrefacta que ondula en la piscina de “La Ciénaga”, hasta la turbia pero en movimiento del río del mismo film en el que los jóvenes de la casa principal se encuentran y juegan con los sirvientes. El agua de la pileta en “La Niña Santa” estancada allí donde flotan las jóvenes, o como la presión del



chorro de la manguera que ellas mismas manipulan en contacto con los jóvenes masculinos, el agua de lluvia que aparece en las tres películas y con más fuerza en “La Mujer sin Cabeza”, y finalmente el agua que hubo en esa pileta enterrada en el patio de la Vero, protagonista del último film. Es el agua también el principal componente del cuerpo humano. Y es el cuerpo y su diálogo con lo real lo que la cineasta evoca en sus narrativas. Un cuerpo joven y deseoso, o desgastado y curtido por los años, un cuerpo niño que sin embargo se lastima todo el tiempo hasta llegar a la muerte, como Luciano en su opera prima, y un cuerpo que experimenta, como el de Amalia a partir de sus sensaciones, el acceso a la verdad del mundo. Lo que Martel expone es el peso de la herramienta cinematográfica y sus usos, para el desarrollo del conocimiento y la comprensión de la trama social que no es solo el vínculo de lo directo, sino también de todo aquello que compone al ser como individuo.

Los personajes del cine de Martel, funcionan como ella misma lo expresa en una entrevista realizada para este trabajo, como una excusa para sostener la trama, ya que *“el protagonista es como un gancho que cabalga sobre la trama, el protagonista es un funcionario de la trama, que a su vez es una excusa”* (Martel.2013).

En realidad lo que Martel nos propone, no es un relato con protagonistas principales y secundarios, sino que todos los elementos de la escena se constituyen como protagónicos, siendo catalizadores para iluminar el mundo.



La composición plástica como aquella consecuente de la relación entre los elementos plásticos y sus posibilidades creativas, proponen a Martel como una de las directoras más importantes de la contemporaneidad argentina. Ella experimenta con las posibilidades que le da la imagen y juega con el montaje con la sabiduría de quien ubica al lenguaje en toda su potencia para la expresión del mundo. Elabora una escritura que contiene a la representación política como correlato de la representación estética, de tal modo que esa relación entre arte y política está dada no por el discurso unívoco ni dirigido a las masas, sino por el contrario, por la ramificación de sentidos que sus imágenes permiten, sosteniendo a la ficción como espacio de visibilización y reconocimiento de actores y procesos sociales, culturales y comunicacionales.

En “La Ciénaga” y en “La Niña Santa” las familias centrales de la representación están comandadas por mujeres, hay un matriarcado que discute y disputa el sentido con el patriarcado histórico como lugar de poder en ese círculo social, - también Martel lo expone en “Rey Muerto” – sin embargo, en ambos films la conducción y sus debilidades queda expuesta tanto en la figura paterna como materna, y son los jóvenes, los niños y los criados y/o sirvientes los únicos que parecieran tener conciencia de la realidad en la que viven, y su posibilidad de transformación. Sin embargo, no siempre resulta de ese modo.

En La Ciénaga:

La Vero y sus hermanos caminan por una calle angosta, hasta llegar a una camioneta de cuyo pasa- casete pareciera salir una cumbia norteña que ubica la situación en un estado de disfrute. La cámara ubica a los personajes ya reconocidos por el espectador y



al resto los recorta, como si lo importante fuera solo aquello que los sujetos en cuestión nos muestran.

- *“Hola van para el dique”* Consulta la Vero
- *“Si si vamos suban”*

Maneja el Perro, novio de Isabel, criada de la casa donde Vero y Momi pasan sus días.

- *“Ninguna sabe nada de lo de anoche”* le dice Isabel a su prometido en relación a la pelea que ha tenido con José, hermano de las chicas. *“Las chicas quieren ir al dique”*
- *“Bueno vamos”* responde él.

Momi observa. Isabel la mira y sube a la camioneta.

Corte.

Ahora en escena aparece Mecha (G. Borges) que ante el sonar ininterrumpido del teléfono exclama *“atiendan ese teléfono, atiendan ese teléfono. (...) Estos malditos coyas ni para atender el teléfono”*. Es Mercedes, la novia del hijo, amiga, que va a viajar desde Buenos Aires. La cámara en todo el trayecto sigue al personaje de Graciela Borges como tambaleante, del mismo modo que la protagonista va de un cuarto a otro casi a tientas.

Corte.



Mecha fuera de campo “*José José....cuando lo encuentre le digo que te llame*”. En escena José se levanta apenas con el golpe en la nariz, dolorido y se mira en el reflejo de la ventana luego de la noche de carnaval.

Corte.

Isabel se encuentra parada a la orilla del río “*no tengo malla*” declama frente a la invitación de entrar al agua. Allí se encuentran los jóvenes atentos a la aparición de peces para cazarlos a machetazos frente a la atención de las mujercitas que observan al lado echadas sobre salvavidas fabricados con ruedas de camiones. Se siente el filo del machete en la superficie del río hasta que capturan a los peces y el sonido del agua se torna cada vez más fuerte, ocupando por completo la escena cuando el dique abre compuertas y la presión genera una nube blanca que cubre a todos por igual, donde chapotean y juegan, incluso hasta Isabel a la que el Perro ha tirado al agua.

A diferencia de los adultos “*Estos coyas no sirven ni para atender el teléfono*”, los jóvenes se relacionan, comparten, son pares esas horas en el dique. Sin embargo dos escenas más adelante, cuando llegan al pueblo, los hijos de Mecha descienden de la camioneta, y uno de los amigos del Perro le da los pescados que ellos habían cazado esa tarde. “*Gracias*” responde Joaquín, hermano de Vero y Momi, y toma el paquete. Apenas escucha el arranque del auto y lo ve alejarse, sostiene “*es puro barro esto, estos Coyas de mierda comen cualquier cosa*”. Isabel va detrás. La igualdad aparente en la que la tarde los había encontrado, se torna real y social al separarse y cada uno volver al ritmo de su rutina. Joaquín repite lo mismo que su madre. La diferencia de clase está instalada, aunque Isabel prepare “*Chupín de bagre*” para la cena y todos lo disfruten.



La descripción realizada, nos muestra cómo actúan los detalles en la puesta del cine de Martel, siendo el montaje, el enlazar una escena con otra, el que otorga el sentido final de las acciones. La cineasta expone lo complejo de las relaciones y sus contradicciones en acciones sencillas, indicando como sostiene Barbero la esencia de las representaciones no como aquello que vemos sino como lo que esconde.

Lo que está en juego en este cine es cómo abordar lo real, como comprenderlo, y ubicarlo estéticamente. Podemos decir, en una primera instancia, que se debe romper con la barrera impuesta, forzada, e incluso manipulatoria que muchas veces se propone para pensar el documental y la ficción, como si el primero esté dotado naturalmente de verdad, y el segundo se constituya en un artificio. Bien sabemos que hay trabajos documentales que no solo no evocan lo real como premisa, sino que lo manipulan y fragmentan; del mismo modo que la ficción en varios casos supera el artificio para transformarse en un relato de lo real en su más compleja estructura. El segundo es el caso de Lucrecia Martel.

Aguilar, a quien ya hemos citado en el recorrido, sostiene que hay una presencia de documental en varias películas de ficción en el NCA, y lo compara al período con el neo-realismo italiano y autores como Roberto Rosellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica. Fue A. Bazán, el que mejor definió el realismo del cine llamado neorrealista, y que se expresa en Martel como continuidad, sosteniendo que la imagen cinematográfica no es una representación icónica, sino indicial; es el dibujo de lo real que queda atrapado en la imagen liberando sus sentidos posibles. *“El sentido no está en la imagen, es la*



sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador”
(Bazin,2001:84).

El problema del abordaje de lo real en el cine, es una de las discusiones históricas de la disciplina del arte, que centra su mayor atención en la esencia misma del cinematógrafo como invento de captura del tiempo.

Sostiene J. L. Godard que toda película es un documental, incluso las de ficción, ya que documentan el rodaje, el vestuario, las actuaciones, los movimientos, los espacios y/o locaciones elegidas, el habla, en definitiva el modo de una época. Yendo aún más atrás en la historia, ya los hermanos Lumière con sus primeros cortometrajes ponían en escena la problemática de la división permeable fácilmente entre ficción y documental, siendo sus puestas en escena armadas para la cámara y no registros directos.

Según Bill Nichols, el documental se orienta hacia el mundo y la ficción hacia “un” mundo que no precisamente tiene que ser real. El autor, plantea que: *“el documental (...) aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir”* (Nichols, 1997: 155), colocando a la ficción como espacio de imaginación o artificio. El cine de Martel, propone lo contrario, coloca lo real como condición que solo es posible de ser representada a partir del lenguaje cinematográfico, ubicando un punto de vista que lo construya en su mayor complejidad desde el mundo social, cultural, histórico y político en el que la obra surge.

Sin duda las obreras saliendo de la fábrica, la papilla del bebe o el regador regado de los hermanos Lumière, se constituyen en representaciones de época, que sin bien sabemos



son actuadas para la cámara, - en el primer corto las obreras tienen sombrero y ropa elegante y no de trabajo, llevan a sus hijos al trabajo; el segundo muestra al bebe con su mejor traje al igual que los padres, y en la mesa se expone el mejor juego de té y el regador actúa las peripecias con su manguera -; conservan el tiempo y el espacio propios de inicios del siglo XX, siendo las imágenes allí captadas de seres que han habitado ese espacio- tiempo, calles que han existido, moda de esos años (vestidos, sombreros, volados, puntillas), e incluso la naturaleza se expresa a través del movimiento de las hojas de los árboles ante la cámara.

Lo real entonces en el cine, no depende de la ubicación del relato en documental o ficción, sino del modo como el director observa su alrededor y el montaje construye la imagen, por ello como sostiene Bazín el sentido está en la sombra de la imagen proyectada sobre el espectador. Es en ese juego permanente entre la pantalla y el espectador donde se encuentra para Martel la esencia del cine y su condición de revelación de lo real en la imagen.

En “La Mujer sin Cabeza” (2008) Martel ubica al personaje interpretado por María Onetto, “la Vero”, en una especie de limbo donde ve alterada la percepción de la realidad tal cual es indicada por los demás. “La Vero” busca desesperadamente volver a encajar en ese cotidiano que la rodea, pero no logra reconocer, ni reconocerse en las prácticas de los otros. Este estado en el que Martel sitúa a su personaje, permite e invita al espectador a visualizar las rupturas de las representaciones, configurando preguntas sobre lo real, de tal modo que la experiencia y las relaciones invisibles de las cosas se proyectan en la imagen como aquello que se hace visible a partir del cine.



El motor del cine de Martel es la necesidad imperiosa de la cineasta de comprender y dominar de lo real, y en este sentido se une al neorrealismo, que según Bazín, citado por Aguilar “*no era meramente una cuestión de temas, sino una serie de procedimientos, y una pulsión rabiosa por apoderarse de lo real*” (2005:64).

Cada secuencia de este cine es construida para dar cuenta del artificio que la vida cotidiana porta en su accionar rutinario, y que el lenguaje cinematográfico es capaz de desarmar para hacerlo visible. La cineasta organiza lo real en su cine, y la ficción le da la posibilidad de romper la percepción cotidiana del hombre, para instalarlo en un punto de vista que le permita elaborar una propia comprensión del mundo. De tal modo, que los sonidos de la naturaleza se sobredimensionan, los cuerpos de los personajes se enfocan por recortes, las miradas se unen unas con otras, las conversaciones se mezclan y se superponen, e incluso la luz de los planos se torna irregular de una escena a otra. Este desajuste de lo formal, de lo prolijamente correcto, permite el corrimiento de un realismo de códigos pre establecidos a un real cultural que configura sus propios mecanismos.



CUARTA PARTE: LA CRÍTICA EL CINE Y SU PÚBLICO

*“En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos
comprendan lo que voy a decir:
para ser justa, esto es para estar fundamentada,
la crítica debe ser parcial, apasionada y política;
es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo,
pero un punto de vista que abra al máximo los horizontes.”*

(Charles Baudelaire)



I-LA DIMENSIÓN CULTURAL DE LA CRÍTICA

Abordar la crítica como parte del proceso de desarrollo de una tesis sobre el cine de Lucrecia Martel, implica en este caso, entender la función crítica como una totalidad, más allá de los textos críticos sobre el cine de Martel. Es decir, un intento por comprender la crítica como parte de la relación de la obra con el mundo y con la historia. Para ello, consideramos a la crítica como espacio de conocimiento, al mundo como político-social, y al cine como lenguaje histórico. En esa relación entre cine, mundo y conocimiento, nos posicionamos para reflexionar sobre los procesos de la crítica como parte del universo artístico; integrado como sostiene Manuel López Blanco, por el artista, la obra y el público. Pero además, nos preguntamos cómo han avanzado las representaciones, los medios y los relatos en y del cine argentino, y el diálogo establecido entre el crítico y el artista como lugares conexos e intercambiables. Retomamos a Oscar Wilde en “El crítico como artista” (1890) donde se define al crítico como un intérprete que pone a la obra en relación con la época y allí funda una nueva obra crítica teniendo a la primera como elemento para la creación. En este sentido, la crítica como acción creativa, analítica y gnoseológica, no se constituye solo por los escritos sobre obras y/o autores, sino que como en el caso de Martel, sus propias películas ya constituyen una crítica.

Partimos de considerar a la crítica como una producción estético-comunicacional en sí misma, de modo tal que abordar la construcción de su lenguaje permite problematizar el cine en el campo de la comunicación, las interpretaciones, las conexiones textuales, socioculturales y políticas, lo que implica en principio desligarse de ciertos prejuicios vinculados a entender la realización de una crítica como acción negativa, para



comprenderla más bien como operación de desarticulación y re-articulación de una obra para su interpretación.

Pero dicha actividad no puede ni debe estar aislada, sino en relación constante con los demás ejes de la cultura, ya que la crítica solo puede ser válida en la medida en que se relacione con el contexto en el que la obra surge, incorporándose al proceso de circulación de la obra, integrando la circulación necesaria en la producción de sentido.

En *La imaginación* (1939) Jean Paul Sartre, plantea que el ser humano está rodeado de imágenes, que construye un universo de objetos, de figuras, de representaciones, sin las cuales no puede existir. Esas imágenes también están dadas por el sonido. El sonido de una Nación no es igual que otra, Bolivia no suena igual que Brasil, la Argentina no suena igual que Japón. Hay sonidos que tienen que ver con el paisaje, como sensaciones, texturas, olores. Es decir no hay un solo lugar en el que la interpretación del sentido no esté presente. La crítica debe comprender esto y estimular a conocer los procesos por los cuales los sentidos sobre lo real son posibles.

“toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma (...) es conocimiento del otro y conocimiento de sí mismo en el mundo. Para volver a decirlo en otros términos, la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva...” (Roland Barthes)



Analizar la obra implica comprender sus tramas temáticas y formales, dando cuenta de la interioridad del objeto abordado, de su constitución y morfología, de su dinámica y funcionamiento. De tal modo que la historia se constituye como otro elemento necesario para comprender los sentidos de circulación e imaginarios de la obra. Una de las funciones de la crítica es estar alerta, ser curioso, e incluso buscar en las relaciones textuales e intertextuales de cualquiera fuese el tipo de texto, las posibilidades de sentido que allí se encuentran, ya que no solo se debe describir y dar información sobre el objeto abordado, sino como dijimos antes ponerlo en relación.

Podemos decir que la crítica cobra sentido en el momento que se la pronuncia, de acuerdo al contexto en donde se la enuncie. Cobra sentido y relevancia una vez formulada, pronunciada e interpretada, por el público, por el artista, creador de la obra, y por el crítico mismo.

Ahora bien, la acción crítica y esta quizás es la más importante de todas las definiciones parciales que se puedan dar para sintetizar la actividad, es sobre todo una actitud curiosa, cuestionadora y llena de deseo por conocer. Es indispensable en este sentido, el estar atento, percibir de qué modo la sociedad conversa con la realidad a través de las prácticas artísticas.

La crítica en la argentina

En los años 1930 Roberto Arlt publica en el diario “El Mundo”, entre sus aguafuertes porteñas, algunos escritos ligados al fenómeno del cine, donde expone por un lado la fascinación por lo nuevo, y a su vez, la comprensión sobre el sentido socio cultural de



ese universo que se hacía visible a través de las imágenes en movimiento. En 1932 uno de esos escritos se titula “El cine y los cesantes” y se refiere a los humildes ambulantes de las calles de Buenos Aires, que esperan a que inicie la función continuada para entrar por un precio mínimo y poder ver alguna película. Este hecho, provoca la indignación de un lector que escribe al diario, sosteniendo que se hablaba de desocupación en el país, pero que en los cines de las calles Belgrano, Boedo y Florida, se reunían una serie de “fiacunes” y “holgazanes” a pasar las tardes. El autor de “Los siete locos” (1929), y “Los Lanzallamas” (1931), que por cierto tienen varias referencias al cine, responde y comprende que esos “fiacunes” y “holgazanes” encuentran en el cine un refugio, y un dialogo que los ayuda a paliar las dificultades de la crisis del 30. Se expone así, el valor sociocultural del cine, al mismo tiempo que da cuenta de la crisis y las contradicciones de la época.

En el mismo período, pero en Cuba, Alejo Carpentier publica en “El país” sus crónicas y comentarios, e incluso llega a entrevistar a Serge Einsestein y Greta Garbo. Años después, Antonio Di Benedetto, fomenta el consumo cultural a través de la sección “Espectáculo, cine y literatura” en el periódico “Los Andes”, y Juan Rulfo obtiene como uno de sus primeros trabajos el rol de supervisor de las salas cinematográficas de Guadalajara, donde según narra su hijo – ahora cineasta – aprovecha para ver innumerables películas. Todo este universo, de los años 30 y 40, donde también el cine era motivo de diálogo entre Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo; constituye un período de formación de la crítica de cine en argentina, ligado a la literatura y el teatro.



Leonardo Maldonado (2011) sostiene que la crítica como actividad intelectual inicia en los años 30 con la pluma de Horacio Quiroga, sin embargo, Daniela Kozak (2013) plantea que antes de los años 60, los escritos sobre cine eran consecuencia de crónicas, comentarios o publicidades, y que solo en esos años, a partir del surgimiento de la revista “Tiempo de Cine”(1960) ligada al cine club “El Núcleo”, se transforma en una escritura crítica. En este debate además, ingresan dos categorías que ambos autores ponen en discusión a la hora de plantearse el problema: la crítica periodística y la crítica académica. En la línea de Kozak, Clara Kriger sostiene que con los antecedentes de la crítica de los 60 venida del periodismo, y las revistas especializadas, recién en los años ochenta se inicia el estudio universitario por los lenguajes del cine. Estos autores además, y allí se suma Gonzalo Aguilar, plantean que la crítica ha fracasado en su proyecto de cine argentino, ya que no ha logrado instalar las bases necesarias para la transformación del lenguaje en relación a la identidad estético-narrativa. Y una última línea vincula estos planteos, que es la desconfianza total o parcial en la política y el peronismo.

Con la caída del peronismo, su proscripción, las clases medias, que habían surgido al calor de ese periodo histórico, encuentran en la desorientación hacia el futuro posible, la posibilidad de articular una visión crítica sobre el mundo, de tal modo que las discusiones eran moneda corriente, y el arte un camino para la expresión. Surge entonces el deseo de los jóvenes de desarrollar una producción propia, pero no como sostiene Kozak en su texto solo por una preocupación estética sino por la consecuencia del *“desarrollo crítico del peronismo enmarcado en los procesos internacionales de*



lucha democrática” (Vallina.2014). En la revista “Tiempo de Cine” uno de los críticos más importante del 60 sostiene que:

“ante el proceso actual de nuestro cine, la crítica forma parte de una revisión total de sus presupuestos. Ello significa ubicarse frente al proceso histórico y social, del cual el cine participa, y estudiar sus nuevas formas, que surgen como una necesidad expresiva ineludible” (Mahieu,1961:28)

Las palabras de Agustín Mahieu adquieren hoy relevancia para pensar en relación a la crítica y el cine argentino de los 90, ya que la misma batalla que se dio en el 60 respecto al sentido del cine como herramienta de comunicación, memoria y expresión frente a la manipulación del lenguaje, poniendo en debate el lugar incluso de la sala de cine y el acceso a las mismas; se repite salvando las distancias históricas concretas, en la década del 90 con el surgimiento del Nuevo Cine Argentino.

En estos años, escribir sobre cine recupera no solo la historia de publicaciones tales como “Cuadernos de cine” (1961), “Gente de cine” (1961), “Contra campo”(1960), - revista cuyo desconocimiento implica también reparar la memoria cultural frente al cierre que el terrorismo de Estado produjo a las escuelas de cine, como la de la Universidad Nacional de La Plata.-, Cinecrítica (1962), entre otras, sino que restablece el dialogo entre los directores, la crítica, el público y el mundo.



En la revista “Contra Campo”²³ como en “Tiempo de Cine”, aparece una evolución sobre los modos de la crítica y el abordaje del cine como objeto de la cultura, ya que reflexiona sobre su estructura, su poética, y su significado, con la necesidad de comprender el propio mundo cinematográfico, pero también, como representaciones simbólicas de la construcción de la argentina.

En estos años, editoriales como Eudeba contribuyen a la distribución y el conocimiento de la cultura a través de sus diversas publicaciones que se distribuyen en kioscos y librerías, al calor de las transformaciones en el orden del arte y de la vida que se desarrolla en toda América Latina. Juan José Saer, Paco Urondo, Augusto Roa Bastos, Ángel Rama, y tantos otros, proponen una acción crítica que practique con rigor su modo de atención a los contextos y lectura. Muchos de ellos, incluso como el célebre grupo surgido de Cahiers du Cinema, en Francia como padre de este proceso, se transforman de escritores sobre cine a guionistas, interviniendo activamente en la construcción fílmica del período con la convicción de que el lenguaje audiovisual posibilita la apertura de sentidos.

Di Benedetto, sin ir más lejos, y recuperando la información de que Martel se encuentra en proceso de la realización de Zama, ha escrito varios guiones productos de adaptaciones de sus cuentos y novelas. En 1979, Ernesto Fili intenta la filmación de “El juicio de Dios”; y en 1985, Nicolás Sarquis de “Zama”. Ambos proyectos no prosperaron. Pero sí “Los suicidas”(2006) de Juan Villegas y “Aballay” (2011) de Fernando Spiner.

²³ Revisión de la revista Contracampo de la Escuela de Cinematografía de la UNLP. Renovación de la crítica ante el Nuevo Cine Argentino de los 60. Su correspondencia con las publicaciones emergentes del Nuevo Cine Argentino de los 90. Proyecto del Programa de Incentivos-UNLP. 2012-2014. Director: Prof. Carlos Vallina



Martel y la crítica

Para entender la relación entre Lucrecia Martel y la crítica en la argentina, debemos primero ubicar el momento en que el Nuevo Cine Argentino dialoga con la escritura sobre cine en los años 90, en el marco de comprender sus relaciones históricas. En este período, la crítica recupera la tradición de los 60 y deposita en el cine de Rejtman, Trapero, Caetano, Alonso, Martel, la necesidad de renovación, vanguardia y transformación de un lenguaje que estaba agotado de clichés y formalismos en los 80, y que imposibilitaba la apertura de diálogos sobre el presente desde el cine. Del mismo modo que en Tiempo de Cine y/o Contra Campo en los sesenta, las revistas El Amante (1991), Film (1993), Haciendo Cine (1995), El cinéfilo (1997), Km 111 (2000), entre otras, funcionaron como espacios de discusión sobre lo que se estaba produciendo audiovisualmente en el país. Pero a su vez, y es importante plantear esto, los mismos directores y sus propuestas estético – narrativas constituían una generación dispuesta a poner en crisis las instituciones no solo vinculadas a los modos de hacer cine, sino también de entender la realidad social de esos años, y fueron ellos quienes encuentran en el cine un lenguaje posible para hacer pública su crítica a los años 90 en el ámbito de lo político, lo económico y lo social. Es decir, la crítica como acción se encuentra en esta etapa no solo en la escritura sobre, sino en las propias obras que circulan, y es ese diálogo el que es interesante recuperar para comprender el rol de la crítica desde su modo estético, pero también político y discursivo.

David Oubiña sostiene que se pueden identificar dos momentos de la crítica en relación al Nuevo Cine Argentino de los 90. El primero ligado al rechazo del cine de los 80, y el



segundo a la celebración del cine surgido en esos años. Sin embargo, advierte el peligro del entusiasmo desmesurado que a veces tiene como resultado que la crítica sin distanciarse de la obra que analiza, repita aquello que sostiene el propio realizador. Además evoca a Serge Daney para definir a la crítica no solo como aquella que piensa los films, sino que reflexiona sobre el cine a partir de ellos. Podríamos agregar a esta reflexión de Oubiña (2009) sobre el lenguaje, que la crítica implica a su vez, entender el cine como la punta de un iceberg que se expande y posibilita la existencia de un universo a ser descubierto.

Como dijimos anteriormente, la crítica se constituye como herramienta que posibilita la construcción de un espacio de batalla en la escritura, que recupera las representaciones, el contexto socio-cultural y político, la economía como variable indispensable de la cultura, la historia, la intertextualidad y el diálogo de las obras, formas, y contenidos circulantes, y la descripción de la puesta, su sentido y sus representaciones. De tal modo que la crítica como dice Walter Benjamin, se preocupa por el contenido de verdad del cine, y no solo por su mera descripción. Del mismo modo que el cine de Martel, como el de sus compañeros generacionales, o aquellos cineastas de los 60, incluso los mismos europeos como Rosellini, Visconti, De Sica, y por supuesto los latinoamericanos como Glauber Rocha, Santiago Alvarez, Julio García Espinosa, exponen la verdad del mundo en su cine a partir de la mirada crítica que construyen en sus narrativas.

La escritura ensayística no es la única forma posible para la crítica, sino que la misma va adquiriendo diversos modos, siendo una acción posible en todos los lenguajes del arte, de tal modo que la crítica como escritura sobre obras, dialoga y ahí radica su



riqueza, con la crítica constituida en la obra misma, ya sea el cine, el teatro, la literatura. Con el Nuevo Cine Argentino, las formas de la crítica se vuelven a poner en discusión e incluso el cine estandarizado, dogmático y “prolijo” es abiertamente rechazado no solo por los cineastas de esta camada joven que empiezan en sus films a proponer construcciones estético - narrativas distintas, sino por los propios críticos, que elogian lo nuevo y califican pobremente lo viejo.

El objetivo principal de la crítica entonces, se constituye en el diálogo, en el conocimiento del mundo a través de la obra, y de la obra a partir del mundo. Sin embargo, no siempre la discusión se da en términos de obra-mundo, ya que los suplementos culturales no permiten o no fomentan dicha relación, sino más bien la superficialidad del puntaje y la descripción de escenas vacías unidas a actores de renombre.

En un principio, la crítica del Nuevo Cine Argentino, evita los comentarios débiles y se inclina por un acompañamiento a las películas desde su más profundo análisis interpretativo, dando cuenta, e incluso ganando la acusación de unificar un movimiento amorfo dándole objetivos comunes, como la marginalidad, la ruptura del lenguaje clásico, el tiempo como puro presente, la crisis nacional, la subjetividad, y tantos otros valores que han surgido de las páginas escritas. Sin dudas, todas las interpretaciones circulantes son válidas, y parte de la consolidación del movimiento; sobre todo la pluma proveniente de la academia, que encuentra en los estudios cinematográficos un lugar de desarrollo para las preocupaciones intelectuales, pero en muchos casos circunscriptas a recortes de sus propios objetos de estudios y desconociendo el diálogo histórico-cultural con las demás esferas del arte y la escritura.



Lucrecia Martel, ha sido una de las figuras del cine argentino que más ha sido abordada a partir de sus obras por los estudios culturales sobre cine, *La Ciénaga*, *La Niña Santa*, y *La Mujer sin Cabeza*, fueron fuente de innumerables pappers, artículos, libros, disertaciones, comentarios, crónicas y todo tipo de escrito posible. Pero más allá de las escrituras posteriores al desarrollo de la cinematografía de Martel, surgen dos preguntas ligadas a la concepción de la crítica como acción interpretativa y anticipadora: ¿pudo la crítica anticipar la llegada de Martel?. ¿Fue la crítica la que la convierte en autora, o es la cineasta quien genera un movimiento en los intelectuales que requiere que su obra sea abordada?.

La crítica especializada surgida en los años 90, Sergio Woolf, Horacio Bernades, Diego Batle, Luciano Monteagudo, y algunos intelectuales universitarios venidos de la academia, Ana Amado, Gonzalo Aguilar, David Oubiña, Eduardo Russo, en principio no anticipa a Martel como posibilidad en el cine, pero sí construyen junto a esta nueva generación de cineastas la posibilidad de su existencia. Si entendemos a la crítica como un proceso socio cultural, con raíces histórico-políticas y con la demanda de comprender aquello que observa, podemos decir que en los inicios del NCA ha logrado cumplir su cometido moral y estético. Sin embargo, con el desarrollo de un proceso de crecimiento del cine nacional a nivel productivo, con el aumento de subsidios del Instituto de Cine, la aparición de nuevos concursos públicos, la posibilidad de co-producir con fundaciones extranjeras y programas de becas en festivales internacionales para el desarrollo de una película, la crítica ha mutado en su condición analítica interpretativa en publicista. De las obras abordadas, se identifican más los aspectos morfológicos apreciables como la industria, la tecnología aplicada, los actores, las



temáticas, con la intención de estimular el consumo, antes que dar cuenta de la totalidad estética de la obra. Es decir la reflexión socio cultural y política a través de los films da paso en muchos casos, sobre todo en la prensa diaria, a un comentario tecnocrático sobre las condiciones de las narrativas nuevas.

Es llamativo, que aún a casi 20 años de la aparición de *Pizza, Birra, Faso* (1996), que se convierte en la película emblemática de este resurgimiento, aún sigamos hablando de los mismos films, y sean estos los que cada vez que miramos despiertan nuevos intereses y perspectivas de análisis y menos aquellos que fueron surgiendo después como continuidad de estas narrativas.

En el libro de Kozak, sobre “Tiempo de Cine”, se plantea que ese cine de los 60 vanguardista, innovador, políticamente comprometido, y estéticamente audaz, no prospera, no solo por la crisis institucional que da paso al golpe de 1976, sino por el fracaso de la crítica que acompaña el movimiento como parte de la cadena de legitimación de las obras culturales. En el 60, la relación entre crítica, realización, literatura, teatro, pintura, periodismo y militancia era cotidiana, y cada disciplina luchaba por comprender y exponer la realidad tal como era vivenciada. El exilio interior y exterior, la desaparición y la tortura, la lucha armada, fueron algunos de los sucesos que hicieron que esta efervescencia de creación estético-política, se vaya disgregando en los años venideros luego del golpe de 1976. Sin embargo, el espíritu de esa lucha que no era solo por la política discursivamente expuesta de los ideales de liberación de América Latina, sino también por la construcción de un lenguaje estético que tuviera a la política



como parte de su constitución creativa, no fue destruido, y resurge con los años, no solo en la recuperación de algunas de las obras de la época, sino y fundamentalmente en las creaciones de las nuevas generaciones que solo son posibles gracias a los 60.

En la crisis de los años 90, el velo mediático no hacía visible las representaciones propias ligadas a la crisis, y fueron los films de Rejtman, Alonso, Caetano, Trapero, Martel, los que pusieron en escena aquellas representaciones sociales que luego vinieron a ser carne en el estallido del año 2001.

Una de las productoras más importante a involucrarse con el Nuevo Cine Argentino, y que de los tres films de Martel estrenados comercialmente ha participado en dos, es Lita Stantic. Mujer productora de cine desde los años 60, junto a Pablo Szirs, secuestrado desaparecido, que llega a su opera prima como directora en los 90 con “Un Muro de Silencio”, pero que en los 80 acompaña a María Luisa Bemberg en su cine.

Stantic, como Bemberg, y Martel son mujeres cuya condición de género les da una sensibilidad especial para narrar, pero también la fortaleza, confianza y audacia en sus visiones sobre el mundo. Esta relación entre Stantic y Martel, funciona como encuentro entre un cine y otro, y sin duda marca una continuidad que permite ubicar al cine marteliano como continuador de una etapa de búsqueda poética y política.

Pero aún nos resta responder a la pregunta sobre si Martel adquiere su condición de autora por la crítica, o si es su capacidad creativa, lucidez intelectual y estética, y dominio del lenguaje, lo que posibilita a los intelectuales a abordar su obra para comprender el mundo. Quizás sea lo segundo, y en el diálogo permanente de la obra con su realidad, es que la crítica se ubica para interpretar y comprender más allá de las narrativas visibles en sus películas.



La relación entre la crítica y el cine de Martel se da en la acción transformadora, interpretativa, analítica y descriptiva de un período histórico en la argentina, no como espacio homogéneo, ni aislado en el devenir del tiempo, sino como construcción de un programa estético, político y cultural que relaciona el presente con el pasado para el desarrollo de una perspectiva de futuro. De tal modo que el Nuevo Cine Argentino y la crítica, y en particular el caso de Lucrecia Martel, se constituye como un lugar de diálogo y construcción con controversias, adhesiones y rechazos, pero que constituye una visión de lo real que se expone en el cine y sus escritos y funciona como relato de una época.

Como dijimos al inicio, nuestro objetivo no es la textualidad de la crítica sino su comprensión como actividad de la cultura, lo que nos permite encontrar en el cine de Martel un objeto a ser analizado, pero al mismo tiempo un texto filmico crítico en sí mismo. Debemos decir siguiendo a Barthes, que toda crítica es una obra en sí misma, y si bien el autor se refiere sobre todo a la crítica literaria en Francia, utilizamos esta idea para sostener que cada film de Martel se transforma en una obra crítica, que ubica, narra e interpreta el mundo para comunicar un sentido posible sobre las relaciones humanas.

Sin embargo, encontramos una variable que aún hace ruido, y ese enamoramiento entre Martel y la Crítica deja de ser idílico cuando el mismo pareciera no ser correspondido por el público.



II. EL PÚBLICO EN EL CINE DE MARTEL

Breve recorrido.

El público que se construye en un país de acuerdo al cine que se consume, no es un dato menor para pensar el campo de la cultura, la política y sus cruces. La cinematografía argentina ha tenido un crecimiento importante en cuanto a la cantidad de películas producidas y estrenadas en los últimos años, y como ya vimos la crítica ha acompañado y formado parte de este proceso desde un lugar central. Por otro lado, el desarrollo de la comunicación audiovisual ha puesto en tensión vínculos históricos entre el público y los medios de comunicación a partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual; y el desarrollo de la Televisión Digital Terrestre, ha transformado no solo el sistema tecno-expresivo, sino también el lugar del público ya no como consumidor, sino como sujeto de derecho a narrativas propias, identitarias y regionales. Sin embargo, las grandes masas parecieran no encontrar en las realizaciones nacionales un espacio de identificación y desarrollo de sus propios intereses espectatoriales.

Para intentar comprender este proceso, con el objetivo de entender la relación entre el público y el cine de Lucrecia Martel, en una primera instancia, describimos el público de cine en su condición histórica y las prácticas que se fueron interiorizando en el modo de los consumos culturales cinematográficos en nuestro país.

El concepto de público como aquello que nuclea a los espectadores en el acto “público” de ver se ha ido transformando a lo largo de la historia, así como los diversos modos de



ver han ido configurando el desarrollo de un espectador inmerso en la época que le toca desarrollarse en su condición de sujeto social y cultural.

Podemos decir que el público de cine se inventa al mismo tiempo (fines del Siglo XIX) que los hermanos Lumiere filman y exhiben su primer cortometraje. En las primeras funciones, a fines del siglo XIX, no solo importa la película sino todo lo que ocurre alrededor, se puede comer, pararse, e incluso el comentarista, el proyector y el proyectista son parte de ese espectáculo. Hay una interacción entre el público, sus comentarios y acciones, el film, y los recursos técnicos necesarios para la función.

Al principio, el rito está signado por lo que significa el espectáculo de la función de cine en sí, con todas sus prácticas más allá de la película. Con el paso de los años, el avance de la tecnología y el conocimiento del cine como elemento de la cultura, las salas se fueron tornando más oscuras, y las butacas no permitieron movilidad en el espacio dando lugar a las salas de cine como las conocemos hoy.

Para principios del siglo XX, con lo que se denominó Cine Clásico, hay una idea de espectador inmerso en el cine, al que hay que generarle emociones en un curso lineal donde la historia vaya de principio a fin como en una función de teatro, empezando a determinarse el film como objeto de consumo en sí mismo. Sin embargo, es también en el período, que surgen las grandes vanguardias del arte y donde el lenguaje del cine sufre experimentaciones al interior del propio proceso, como en su devenir teórico y crítico.

En Argentina, el cine se constituyó como un elemento de identidad y culturización para los inmigrantes que llegaban al país, y un modo de retratar el Buenos Aires de la época



con sus costumbres y tradiciones. La primer película que fue un éxito en materia de público fue *Nobleza Gaucha* (Martínez de La Pera, Gunche.1915), cuyo estreno se realizó en veinte salas porteñas. Entre los hechos que contaba era marcada la diferencia que establecía entre el campo y la ciudad, y las peripecias del gaucho acompañadas por el poema del Martín Fierro. (J. Hernandez. 1872). Pero si bien *Nobleza Gaucha* arrasó con los espectadores, recién fue con la llegada del cine sonoro en 1930 el auge del cine nacional. La primer película sonora argentina fue “*Muñequitas porteñas*” en 1931 dirigida por José Agustín Ferreyra. Todo este período se caracterizó por el surgimiento de los grandes estudios como Sono Films, Lumiton, Aries, que manejarían la industria del cine hasta mediados de la década del 40. Las historias que se filman ubican la problemática en actos cotidianos, con una fuerte influencia del teatro, la radio y el Tango.

“En el cine de los primeros tiempos los sucesos ocurren como dispuestos en un escenario frente a los ojos de un espectador poco involucrado en términos espacio temporales, ubicado a una distancia cuidadosamente medida en relación con la propia de un espectador teatral” (Russo 2008, p.25).

Entre 1935 y 1945 la industria cinematográfica tuvo altos y bajos, del mismo modo que el público acompaña y desestima ciertas obras, convirtiéndose ya no en aquel que iba a construir su identidad a través de lo que veía como en los primeros años, ni aquel fascinado por la tecnología, sino en aquel que encuentra en las salas cinematográficas



un espacio de entretenimiento y reflexión.

Ya en la década del 60 el cine argentino tiene uno de sus grandes momentos estético – políticos. El lenguaje audiovisual es considerado una herramienta política para los cruces que se venían generando y el público aquel al que se debía actualizar de lo que ocurría en el país. Por esos años, el público era el pueblo, y en él radicaba la confianza para una revolución latinoamericana. Los cine-clubes cobran gran importancia, así como las exhibiciones en escuelas, sindicatos, fábricas y universidades. La crítica acompaña el proceso y forma parte activa de la relación entre el film, el público y el mundo. En los 70, tal encuentro es reprimido, exiliado y desaparecido en muchos casos.

“...el mayor daño a la cinematografía argentina no ha sido solo la expatriación, persecución o incluso el asesinato de algunos cineastas, sino la destructora paralización de su industria, que dejó a numerosos técnicos y profesionales sin trabajo, a empresarios sin ánimos de invertir, a trabajadores de la cultura sin posibilidad de expresarse...” (Getino. 2005)

Con la vuelta de la democracia, el cine vuelve a las salas, pero al mismo tiempo el auge del video hogareño, el VHS, y el consumo puertas adentro se hace más extensivo con las facilidades de la televisión por cable.

Ya en los años 90 el neoliberalismo desarrollado por el Gobierno de Carlos Menem abre la puerta internacional para el consumo de muchos productos extranjeros, y la convertibilidad de la moneda permite el acceso a la tecnología a varios sectores



sociales.

Los cines en los shoppings se constituyen en un símbolo nuevo para la cultura cinematográfica, y las salas tradicionales van desapareciendo.

En la actualidad, las nuevas tecnologías permiten hacer cotidiano el ritual sagrado cinematográfico. Para ver un film, ya no es necesario vestirse, salir de la casa, pagar una entrada, ingresar a la sala, ver los trailers de otros films, acomodarse en la butaca y esperar a que empiece y termine la película para finalizar el rito. Sin embargo, pese a las transformaciones y a las complejidades que acarrea hoy pensar el cine en su totalidad, la función espectral en y fuera de la imagen continúa desde los primeros tiempos hasta nuestros días.

Sea del soporte que sea (fílmica, digital, informática, analógica) una película continúa involucrando al sujeto que mira para completar su funcionalidad. De tal modo que el debate en torno a qué público se construye es una discusión no solo tecnocrática, ni histórica, sino cultural y política. Y si bien, no es el eje central de nuestra tesis, no podemos dejar de expresar algunas líneas sobre el tema.

El público en el cine de Martel

El cine de Lucrecia Martel es un cine de relación, un cine que no solo expone la imagen para ser vista sino que la construye con el espectador incluido en ella. Es decir, constituye una operación fílmica donde el sentido no cobra dimensión significativa si no es percibido y completado por cada uno de los interlocutores que observan la película.



Los finales de los films de la cineasta – *La Ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004), *La Mujer sin Cabeza* (2008) – son finales abiertos que no completan la narración, sino que la dejan flotando como personajes en el agua que llena las piletas protagonistas también de su cine.

La crítica y el público son dos líneas que completan la obra abordada, abriendo nuevos caminos posibles de desarrollo en torno a la filmografía de Martel en el mundo contemporáneo. Así como la crítica acompaña a la directora tanto en la prensa especializada como en los estudios académicos, coincidiendo en colocar a Martel como figura central para pensar la sociedad argentina de fin del siglo XX y principios del XXI, el público pareciera no ver en sus films la posibilidad de un relato que lo interpele masivamente, sin embargo es una variable que el cine de la directora contempla en escena constantemente. Esta disyuntiva no involucra solo a la obra, la crítica y el público, sino a toda una historia de la cultura que desde Chaplin para acá pone en discusión la relación entre el arte y la masividad, lo culto y lo popular, y el gusto como un consumo cultural construido (Bordieu).

El espectador en Martel es sujeto a completar aquello que se expone en la superficialidad de la imagen. Los planos parecieran desorganizados, sin embargo tienen una rigurosidad absoluta en su construcción. Los encuadres siempre dejan fuera de campo algo, (parte del cuerpo, la voz del que habla, los sonidos, las acciones dramáticas) ese cuadro que aparece en escena debe ser completado por el que lo mira, ya sea desde el fuera de campo, o desde la relación de los varios encuadres que encierra el plano. Todos los films de la cineasta constituyen una tensión permanente entre lo



dicho, lo sugerido y lo omitido. Y esa tensión está ahí como representación de la función espectral para resolverla.

“Para mí el cine es un proceso emocional que no termina nunca. Por eso elijo como estructura que el final sea lo menos contundente posible para que justamente como mecanismo sea inacabado. Todo lo que he hecho es sumamente imperfecto porque me permite no concluir el pensamiento, sino volver a pensar las cosas que hemos visto.” (Martel, 2010)

En “La Mujer sin Cabeza”, cada nuevo plano incluye al anterior, y es en la relación entre ellos que va a estar dado el sentido. Pero a su vez el mismo sentido está puesto en duda en la figura de “la vero” (María Onetto) quien ve distorsionada su percepción luego de un accidente. La anécdota que da origen a la historia es el choque de un perro, una cuestión banal si se quiere, a no ser por la concatenación de imágenes y el quiebre del personaje principal que lleva al espectador a hacer asociaciones entre y por fuera de las imágenes. El accidente aquí está fuera de campo, también lo está el accidente de “la Mecha” en “La Ciénaga”, o en el mismo film la caída de un jugador de fútbol lesionado. Hasta en “La Niña Santa” el accidente del hombre que cae de un piso superior al departamento de José no es visible. Y en lo no visible está el espectador en escena.

Martel como Rancière sostienen la figura de un espectador activo en el cine, no solo como sujeto espectador de hechos, sino de emociones.



“la emancipación (del espectador) comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre el mirar y actuar. Cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer, pertenecen ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa... observa, selecciona, compara, interpreta, liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios...” (Ranciere.2010.p 19)

El problema del cine y su relación con el público en un país, se vincula con el desarrollo de narrativas culturales nacionales, pero también con los programas educativos y las políticas públicas ligadas al desarrollo de la comunicación audiovisual como un lenguaje propio.

Sin duda, los medios audiovisuales son espacios masivos de carácter político, social y cultural, y los públicos son aquellos que otorgan un sentido final a la expresión de cada relato que la masividad propone, de tal modo que la relación entre el público y el cine implica esencialmente la posibilidad de una batalla en y por el lenguaje que acerque el mundo, la verdad y la cultura a los pueblos. Pero esa relación debe estar dada y comprendida entendiendo que hay una hegemonía económica, cultural y política que domina la capacidad de producción de imágenes, y que no solo se trata de Hollywood,



sino de las propias productoras multisectoriales que producen cine en la argentina, que también son dueñas de una capacidad de construcción del relato que interpela a muchos sectores sociales.

Combatir los modos narrativos imperantes, implica no posicionarse en la vereda de enfrente, sino comprender la profundidad de nuestra cultura para poder narrarla, entendiendo la complejidad del público contemporáneo. Sector que también está atravesado por la evolución tecnológica, nuevas pantallas, modos de acceso al mundo audiovisual, y la inmediatez propuesta por las redes sociales y plataformas semejantes.

La política como variable a ser definida para el público de cine es un problema que requiere ser pensado a la luz de estas realidades, pero también con la comprensión de que es en el desarrollo del lenguaje, sus formas, evolución y comunicación que es posible dar el debate en torno a la sociedad que tenemos, construimos y formamos, no solo desde la producción y la recepción de las obras y sus análisis, sino de la puesta en discusión de la escuela pública y sus programas donde el audiovisual y su historia formen parte como la escritura, la lectura y la plástica del entramado cultural de los jóvenes.

Para Martel, como Rancière, el espectador no es aquel que está expectante pasivamente frente a algo, sino que el solo hecho de mirar ya involucra una acción cognitiva que conlleva la acción del sujeto que mira. La directora trabaja estética y narrativamente la sensibilidad en su cine, tratando de exponer en escena sensaciones nuevas, desconcertantes que puedan hacer temblar las verdades, posibilitando la acción de pensar cinematográficamente como acción posible para aquel que se encuentra con la



película, abriendo un diálogo crítico y analítico con los films y su cultura.



QUINTA PARTE: CONVERSATORIO Y CONCLUSIONES

- **L. Martel:** *Cuando usted habló del pudor en el cine, dijo que no había que filmar con pudor. Y justamente cuando uno ve el cine de Leonardo Favio, eso es lo primero que uno puede decir, aun sin saber nada: este hombre no tiene pudor.*

- **L. Favio:** *Es porque el cine es amor, tenemos una relación amorosa con él.*

Por eso duele tanto, por eso uno queda tan vacío cuando se termina

y hay que pasar urgente a otro proyecto.

(Entrevista. L. Favio x L. Martel. HC)



CONVERSACIONES CON LUCRECIA MARTEL

A partir del desarrollo de esta tesis, y como parte del proceso investigativo, hemos conversado con la cineasta argentina, para comprender, más allá de su obra, y lo que ella significa para el lenguaje en el desarrollo de un campo audiovisual cultural, social y político. En este último encuentro con su condición de autora, desde la palabra, y la oralidad como herramienta propia del desarrollo de su cine, abordamos la mirada de Martel sobre Martel a la luz de la perspectiva de la investigación propuesta, y con un diálogo signado por los ejes que nos interesan y venimos trabajando a lo largo de todo el proceso. Por ello, ya casi llegando al final del recorrido exponemos aquí un último encuentro con la obra de Martel como totalidad a ser pensada en el campo de la cultura contemporánea argentina, y como iniciamos esta tesis con la noticia de que Martel va a filmar *Zama*, como propuesta superadora de la visión de su obra en el tiempo, del mismo modo encaramos el diálogo en relación a su encuentro con Di Benedetto.

N: *¿Por qué Zama?*

LM: Para llegar a *Zama* fue imprescindible no hacer el *Eternauta*, dramáticamente el *Eternauta* para mí era esquemático al contrario de lo que es *Zama*. Durante todo el periodo del trabajo sobre el *Eternauta*, fue una exproación sobre la ciudad de Buenos Aires, y era un poco encontrarme con mi primer encuentro con la ciudad de Buenos Aires recién llegada de Salta.



Hay ciertos recorridos de la ciudad, ciertas vueltas y visitas a edificios y lugares que hacen que uno pueda descubrir otro mundo. Eso se vuelve como una adicción, ir a visitar edificios, fabricas, el diario la prensa, el pasaje Barolo, lugares que uno como ciudadano no puede acceder fácilmente, y el cine te abre esa puerta mágica de entrada.

El concepto de adaptación de El Eternauta implicaba que la ciudad estaba quebrada espacial y temporalmente, en la adaptación que yo estaba haciendo, la irrupción de los alienígenas había generado esa fractura. Los ellos éramos nosotros invadiéndonos a nosotros mismos que veníamos desde el futuro con una idea de mundo puro y verde para el cual hacía falta exterminar la humanidad, era una idea llevada al extremo.

Los personajes que más me fascinaron del Eternauta eran los Manos, que venían a cumplir una misión de exterminio y eran unos pobres esclavos, y ahí encontraba yo el drama humano.

Fue tanto el trabajo que cuando se terminó el proyecto, dije voy a hacer algo extremo para ver si salgo del mundo Eternauta. Entonces hice un viaje. Y fui con dos amigas hasta Asunción – Paraguay - en un barquito de madera por el río Paraná. Eran tales las ganas de algo que me sacara de ese mundo, que un poco irme por el río era el final simbólicamente de El Eternauta.

El viaje fue agotador, había muchas tormentas, el barco era inadecuado, hacía mucho calor, y en el viaje me había cargado muchos libros entre ellos Zama.

Leí Zama en medio de ese contexto de salvajismo, de río, de calor, las deficientes cartas náuticas, tormentas, y nosotras con nuestra prolijidad de ama de casa suplantamos las



cosas de gran mariner. En Zama había muchos puntos de contacto con el conflicto del sentido de la vida postergado hacia más adelante, como nunca es el presente, siempre es otra cosa. La salida que Di Benedetto proponía al personaje de Zama me parecía muy superadora. Para mí la sensación era de euforia, la decisión de Zama de seguir sin las manos era lo que cualquiera hubiera hecho aunque todo haya sido un desastre.

N: Había intenciones previas de hacer Zama de Nicolás Sarquis, donde participa Haroldo Conti en el guión, Pudiste encontrarte con ese material?

LM: Yo me quise contactar por curiosidad y ver esas tomas que se habían hecho en algún momento pero no tuve la posibilidad hasta ahora.

N: Sería interesante pensar cómo se vincula el protagonista de Zama con el resto de los protagonistas en tus películas. Ves esa relación?

LM: Para mí es como que con “La Mujer sin Cabeza” se terminó una etapa, sentí que la narrativa de ese mundo se había terminado, no es Salta porque volvería a filmar en Salta, pero no sé hay una cosa que se terminó. No digo que no tenga relación, hay algo que trasciende mi relación con el cine que es que la narrativa es una posibilidad de desarmar la realidad, de afirmar la arbitrariedad de la realidad, uno con el cine puede hacerlo. En ese punto Zama sigue por ese camino.

N: La vero desarma para rearmar la arbitrariedad de la realidad. Zama a nosotros nos permite pensar que había de lo latinoamericano en esos territorios de frontera del interior argentino



LM: Cuando volví con la idea de hacer Zama estuve dos años investigando muy fuerte el asesinato de un líder indígena en el norte de Tucumán. Todo lo que sucedía en torno a eso que es un crimen que está filmado por el que mata y todas las palabras que se suceden en esa filmación que dura un minuto, es la pregunta por quienes son ustedes, nosotros somos una comunidad indígenas, ustedes no son de aquí, nosotros somos los aminorados. En Zama ese tema es muy fuerte. Aparece el tema de la identidad de la raza que excede por supuesto lo que yo creo puede haber en una película. La narrativa de ese conflicto latinoamericano de haber sido colonia, haber usurpado tierras de la muerte aún sigue muy latente.

Di Benedetto no es extraño que haya quedado al margen del boom literario del período en el que escribió, creo yo que porque geográficamente estaba desplazado del eje cultural. Su escritura su lugar. Lo que hay en Di Benedetto es la aparición de elementos oníricos y simbólicos muy fuertes.

La diferencia entre la conmoción que causó en mí Di Benedetto y que genera esta película si se filma es que en el autor literario hay más naturalezas simbólicas y reales y en lo que yo voy a hacer todo el mundo es sospechoso, su identidad, su nivel de realidad, hay un corrimiento muy deliberado de lo simbólico.

Sospechoso porque para mí el trasfondo es que la vida no tiene sentido. Darle un sentido a la vida implica un esfuerzo de dramaturgia que sostenemos todos a diario, que no se puede sostener todo el tiempo, y Zama todo el tiempo está tratando de sostener el telón.



N: Tus personajes buscan ese sentido? Cómo sostener el telón?. Pensaba en esto del quienes somos que tienen todos los personajes en tu cine incluso en Zama. El cine en algún punto sirve porque esa pregunta puede resolverse en el lenguaje, el lenguaje puede permitir que volvamos a pensar ese quienes somos

LM: El tema del lenguaje es lo que enloquece, la posibilidad de establecer tiempos, pasado presente. Lo que plantea en “Tiempo y Narración” Paul Ricour es que nosotros tenemos una posibilidad simbólica de ir hacia el pasado y el presente y diluir el tiempo, superando la idea de duración.

La duración es un límite de la criatura, nosotros solamente podemos pensar algo con un origen y con otro, de hecho se nos hace imposible hablar desde el infinito. Es mucho más fácil pensar en una unidad última que en la relatividad del tiempo que resultan no experiencias humanas. Nuestra experiencia humana y narrativa está marcada por la duración, el lenguaje permite superar esa instancia y poder construir el infinito y eso es aterrador.

N: No es la aspiración del lenguaje abordar la duración no como personal sino como histórica, es decir permitir el flujo de la historia. Es interesante vincular a tus personajes con esa navegación llena de problemas, yendo a lo desconocido

Vos siempre te has planteado, en alguna oportunidad dijiste soy una autora, narradora, y pensábamos en lo que hemos hablado hasta ahora es que los autores sufrieron por buscar ese valor que a través de sus modos de representación concebían como una



posibilidad, es decir un planteo de ciertos valores que ellos sintieron incluso por el cual sufrieron. La voluntad de los personajes por ver, no se explica lo del sin sentido

LM: Yo no sé qué es lo trascendente, se lo que es para mí, que fue el momento cuando aprendí a leer y me di cuenta que estaba teniendo conciencia histórica, estaba entrando al territorio del lenguaje y el tiempo.

La gente cree que el sin sentido es pesimista. Para mí es la potencia máxima que tiene el hombre, es liberador. Y a partir de allí el dolor no tiene aceptación, me parece que políticamente es mucho más útil el sin sentido que el programa. Esa temporalidad eterna que parece que no tiene sentido pero lo tiene. Las ideas que generan sufrimiento son las de la verdad, el bien, esas ideas generan el miedo.

No hay que confundir el cine como la experiencia del cine, aunque el cine también es una experiencia existencial

La trascendencia para mí se produce cuando uno siente aunque sea por un segundo que ha podido compartir con el otro el lugar propio, o que ha podido estar en el lugar del otro. La construcción que yo hice en mis películas, y eso es idéntico a con lo que sea que vaya a ser, es superar ese límite geográfico, esa soledad, que es que uno nace y se muere solo y esa experiencia es única, única del que está ahí.

Pero todas las otras construcciones que hacemos es para superar ese límite. Y son operaciones simbólicas porque nunca puedes poner a otro en tu cuerpo, y esta es una gran fantasía en el cine.



N: *Hay en tu cine un conjunto de personajes que tienen un extraño protagonismo secundario. Hay una capacidad de albergar detrás de un montaje aparentemente invisible un universo de complejidad de superposición de todas esas relaciones, donde la aparente protagonista tiende a generar un conjunto de relaciones equivalentes. Parecen todos protagonistas*

LM: Yo creo que eso es algo de provincia, eso encuentro en Di Benedetto, en Zama, el protagonista que es una excusa. Tener un protagonista es una excusa de la trama, y la trama es la excusa para el relato. Yo pienso que es un artificio insostenible, y en los narradores que más me interesan el protagonista siempre es falso, o hay una replicación del protagonistas. Los personajes secundarios nos dan la densidad del universo, el protagonista es como un gancho que cabalga sobre la trama. El protagonista es un funcionario de la trama, que a su vez es una excusa.

N: *La puesta en forma es el protagonista entonces, por eso la complejidad global que tienen tus films. Siempre hay algo que está latente y nunca es lineal*

LM: También son los artilugios que uno tiene para sostener películas donde la trama no tiene ninguna importancia. Seguir con atención a un protagonista en el que uno no cree es como un artilugio desde el director. En una escena donde no pasa gran cosa como hago para que haya una cierta tensión?. Allí hay ciertos elementos que uno tiene que ir armando. Esa es la astucia de organizar la trama.

N: *Pensaba dos cosas, uno el concepto de trama. La atención no está quizás en tu cine en el centro de la escena pero están en otras cosas/espacios/lugares. Y otra es que en*



algún punto el personaje principal no es el protagonista, sino todo aquello que los protagonistas nos permiten ver en ese cine.

LM: En “La Mujer sin Cabeza” y en Zama tengo ese desafío. La tercera persona como algo subjetivo del protagonista. El personaje que te va iluminando un mundo, y lo interesante es eso que te ilumina.

N: *Me quedé con esto de lo pesimista, quizás sea otra forma de enfocar. Una visión más humana del mundo.*

LM: Yo creo que la narrativa es el fin del psicoanálisis. Lo único que tiene que aprender el ser humano es a contar su historia de muchas maneras, por eso leemos las historias de otros para comprender como contar la nuestra. Esto para entenderse históricamente y pueden ayudar a manejar los conflictos. A veces me plantean que “La Ciénaga” muestra un mundo decadente, y yo considero que eso es la parte más optimista de la película porque si un mundo que no nos gusta es decadente, es una esperanza. Hay que sembrar la sospecha que aquello cruel puede ser no lo único que hay, no hay una realidad determinada.

N: *En tu cine con el susurro y otros tipos de voces, los personajes secundarios incluso que sostienen la trama liberan el sentido.*

LM: Claro. Yo uso muchísimo la voz en off en las películas en este sentido. Hay un montón de cosas del dialogo que quedan en off. Que están afuera.

En Zama intento que los otros ajenos a Zama configuren el habitat de su mente. Como si esas otras voces pudieran ser fragmentos de su propia conciencia



N: *Quizás en la novela de Di Benedetto también se construya al personaje de ese modo.*

LM: Puede ser, el cine permite esa construcción porque tiene otra materia que la literatura.

En realidad, la clave de lo que yo hago es la apertura del lenguaje para pensar el cine, por eso la tradición oral me sirve. Mi propio proceso narrativo está atravesado por esto, el relato que te envuelve tiene esa complejidad de la materia sonora con la locura del sentido, sumando la generación temporal que tiene cualquier discurso que empieza a generar pasado presente y también lo diluye. Lo mío está muy relacionado al sonido que es propio, eso me estimula, me resuena y abre un mundo.



SECUENCIA FINAL: CONCLUSIONES

Llegando a la secuencia final de la escritura, debemos recordar el objetivo principal de la Tesis que ha recorrido cada uno de los capítulos en su especificidad, presente en el abordaje planteado. Así recopilamos la propuesta inicial de este proceso de aprendizaje que sostiene abordar la obra cinematográfica de Lucrecia Martel en el campo de la cultura contemporánea argentina, sus representaciones sociales, estéticas y políticas, las historias y memorias que de allí se desprenden, y sus construcciones fílmicas desde la comunicación como disciplina.

Para ello, hemos recorrido el cine de Martel desde su cortometraje más difundido a partir de Historias Breves en el 1995 “Rey Muerto”, pasando por un telefilm de pocos años más tarde “Silvina Ocampo: Las dependencias”(1999), enfocando el análisis en sus tres largometrajes reconocidos mundialmente: “La Ciénaga”(2001), “La Niña Santa”(2004), “La Mujer sin Cabeza”(2008); para llegar a su última expresión pública sobre el cine que es el proyecto de filmar Zama (2014 -2015) la novela de Antonio Di Benedetto.

Tomamos la decisión, sin duda un desafío, de comenzar el desarrollo de la Tesis analizando la obra de Lucrecia Martel a partir de la noticia de que encara la realización de la novela escrita y publicada por primera vez en 1956, proponiendo así el cruce entre el cine y la literatura de los autores, pero además una apuesta por abordar la complejidad de un marco referencial que exceda el orden de aparición de su filmografía, y los límites de las teorías sobre la comunicación, el cine y el lenguaje



audiovisual, para posicionarse en una cultura contemporánea más comprensiva, que permita entender al cine como un lenguaje que representa, confecciona y predice los sentidos sobre el mundo.

En la obra de Martel, a partir de las complejas relaciones de lo real histórico social, abordadas en el análisis de cada una de sus películas, lo que se pone en juego son los sentidos propuestos para representar estéticamente una América Latina profunda, que transforma los modos visibles de exponer la problemática de la construcción de la Nación Argentina como parte de la cultura latinoamericana; además, de ubicar el problema del papel del lenguaje en la conservación de ese real, entendiendo a las representaciones como formas de producir sentido.

Este cine, del mismo modo que la literatura de Di Benedetto, es parte de una historia estético-cultural que permite reconocer en las representaciones, en sus acuerdos comunicacionales y en sus creaciones simbólicas, un mundo a ser comprendido, y que desde sus diversos anclajes temporales, admiten la comprensión del presente y los sentidos contemporáneos. El cine de Martel podríamos decir, se ubica en el presente para recuperar el pasado, pero no como tradición vacía, sino como indicios de que viejas demandas aún no han sido saldadas.

Como hemos desarrollado a lo largo de la escritura, Martel pertenece a esa generación que se denominó en los 90 “Nuevo Cine Argentino”, y es la maduración de la condición principal de ese cine, la que da lugar a las reconfiguraciones de relatos que hoy adquieren sentido político, social, y cultural en los debates contemporáneos sobre la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522).



Podemos decir, que alguna de las características que engloban al denominado Nuevo Cine Argentino, o Cine joven de los 90, se encuentran determinadas por la recuperación del lenguaje como forma política de representación; ya que frente al discurso lineal y retórico que había producido el cine de la década anterior, la falsa representación de lo real en los 80, se ve puesta en crisis por el lenguaje cinematográfico como vector principal de reconocimiento de la realidad y sus posibilidades expresivas y perceptuales. De este modo, este Nuevo Cine, y Martel en particular, superan las representaciones codificadas, para configurar una estética de la imagen visual y sonora que evita la discursividad como elemento de comunicación para generar una poética del mundo que transmiten y construyen.

Esta ubicación de Martel en esta generación de cineastas, por un lado la vincula a directores consagrados del cine del período, pero por el otro debemos remarcar que existe, o pareciera existir, una distancia que la distingue: El cine de Martel, como el de Lisandro Alonso, conserva con los años la marca de autor, que muchos otros han desdibujado en sus propuestas filmicas.

La relación entre Martel y Alonso, no la hemos trabajado a lo largo de esta presentación, y quizás sea el espacio conclusivo el que admite este diálogo. Ambos construyen en sus obras al mismo tiempo relatos sobre el presente, visiones sobre el pasado y perspectivas del futuro en territorios fuera del Gran Buenos Aires, lo que permite pensar una federalización de los relatos argentinos en el cine. Federalización que no solo se da en los espacios y en los personajes abordados, sino en el dialogo que recupera la oralidad como forma cultural expresiva, donde la inmensidad de la argentina



y sus derivas aparece en las tonalidades, palabras y modos de poner en escena la conversación como elemento plástico central en su cine.

Además, ambos directores, proponen en sus películas, un encuentro con el espectador que no solo se desarrolla en torno a la narrativa de la historia, sino a los modos de acceso al mundo a través del lenguaje cinematográfico.

Los planos cerrados en el cine de Martel, los fuera de foco, el sonido en disonancia con la imagen, los cuerpos fragmentados en escena, los silencios, las voces y sus tonalidades, los tiempos, los encuadres y colores seleccionados, es decir, la plástica de la imagen en su cine, propone un alejamiento de la representación mimética clásica, para establecer un relato donde lo real aparece con toda su fuerza, inclusive en sus grietas y misterios como parte del “reino de este mundo”, como denomina Alejo Carpentier al territorio latinoamericano.

El autor cubano, tomado al inicio de la escritura para definir al cine de la realizadora argentina como “real maravilloso”, también ubica al estudio sobre su cine desde una perspectiva abarcadora, que comprende no solo la relación expuesta con la literatura nacional, el cine de los 60, también denominado “Nuevo Cine Argentino”, los cruces con la filmografía de Nilsson y Favio como recorte abordado y desarrollado en este recorrido, y la vinculación con los movimientos cinematográficos latinoamericanos, las vanguardias europeas, e incluso las norteamericanas como el free cinema, sino que propone la apertura del sentido en torno a la cultura como parte del problema a la hora de confeccionar nuestros objetos de estudios. En este sentido, esta investigación y su escritura están dadas por los múltiples cruces seleccionados para comprender la verdad



del cine de Martel en su totalidad, y no solo por confeccionar enunciados sobre sus películas en torno a su propio universo de análisis.

La composición plástica, como aquella consecuente de la relación entre los elementos figurativos y sus posibilidades creativas, propone a Martel como una de las directoras más importantes de la contemporaneidad argentina. Ella experimenta con las posibilidades que le da la imagen y juega con el montaje con la sabiduría de quien ubica al lenguaje en toda su potencia para la expresión del mundo. Así, la directora elabora una escritura que contiene a la representación política como correlato de la representación estética, de tal modo, que esa relación entre arte y política no está dada por una discursividad unívoca, que conciba a los espectadores como masas a convencer, sino como seres activos y críticos, capaces de ramificar los sentidos que sus imágenes permiten, sosteniendo a la ficción como espacio de visibilización y reconocimiento de actores y procesos sociales, culturales y comunicacionales.

Martel comprende las fisuras de la representación y las pone en escena para evidenciar, hacer sentir los deslizamientos, las vinculaciones secretas, las significaciones tácitas, permitiendo observar las formas peculiares de organización que presenta el mundo, la construcción de los sujetos, las experiencias, los saberes y los cotidianos; pero a su vez, resulta clara la conciencia de como esos propios conceptos desbordan dicha construcción poniéndose en escena a partir del cine. De este modo, reflexionar sobre la condición política del cine de Lucrecia Martel, no implica solo analizar su obra, sino más bien, el punto de partida para comprender el lugar de la imagen en el campo de la política, entendiendo que el arte como territorio de lo sensible históricamente ha sido



una fuente inagotable de conocimiento, comprensión, denuncia y expresión, donde lo que se pone en juego es la disputa por el relato, y por lo enunciado frente a lo innominado.

Debemos decir que la operación política de este cine, es la posibilidad filmica del lenguaje para comunicar detalles del universo cotidiano, que permiten poner en valor el proceso de construcción de las relaciones humanas, dando cuenta de una realidad socio cultural. La ficción en Martel, construye tramas de lo real como relación entre un mundo de referencia y uno cinematográfico, que incluye a lo sensible como parte del problema de las texturas de lo real en el cine. La acción de exponer las tramas de lo real en escena con personajes, detalles y acciones que se conciben en al marco de una totalidad orgánica, transforman a la ficción en una construcción política. Siguiendo a Ranciere decimos que: la pregunta no se constituye entonces como el problema sobre si lo real es real, sino sobre la construcción de la textura de ese real que la ficción construye, entendiendo que visibilizar esta textura se transforma en el lenguaje en una acción política.

El territorio filmico permite la configuración de una zona que en Martel, pareciera explorar tierras desconocidas. Como Diego de Zama en la novela de Di Benedetto, su cine construye un espacio de provincia que adquiere condiciones regionales y universales, del mismo modo que Silvina Ocampo funda su mirada sobre las dependencias de su hábitat, exponiendo las condiciones de clases sociales disímiles que conviven, observan y cimentan la argentina desde sus inicios. Sin dudas, Martel es una



artística crítica, cuya función no es solo la de la profesionalización o la academia, como describimos líneas arriba, sino que la crítica se constituye en acción de la conciencia y como tal pertenece al creador, incluyendo la crítica en Martel la complejidad a su propia subjetividad y al mundo que permite la creación de su obra.

El cuerpo de cada personaje lleva en sí las cicatrices de los espectros que habitaron estas tierras, pero también de los aspectos que el presente condiciona con sus surcos. En este sentido, el problema en Martel lo constituyen la percepción y su forma, comprendiendo la historia del relato como condición humana para la creación de sentido, a partir del lenguaje como corazón de su cine. De este modo, el lenguaje cinematográfico le permite a la cineasta, poner en escena una complejidad de espacios, situaciones y personajes vinculados con el universo real que funciona como la base concreta de las historias generadas en la ficción.

Sus películas conforman en cada uno de sus pliegues narrativos, sedimentos profundos que como en el patio de La Vero (María Onetto en “La Mujer sin Cabeza”) ocultan una pileta escondida, que implica la posibilidad del fluir del agua, que puede estancarse y ofrecer solo la espera como esperanza, o bien rebalsar por grietas inesperadas que permitan otros sentidos.

Esta Tesis propone en su recorrido, poner en escena la preocupación sobre el análisis del lenguaje audiovisual a partir de una dimensión comunicacional, el trabajo sobre el cine de Martel como territorio a explorar, el lugar de la verdad en el cine, la relación de la crítica y su función social y política, considerando que a partir de la constitucionalidad de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, los avances



teóricos y el conocimiento sobre el campo específico, posibilitando la apertura a la creación de nuevas formas, sentidos, e intervenciones en la producción, realización y crítica audiovisual.

Decimos entonces, que Lucrecia Martel trabaja en varios niveles en su obra, por un lado construye un universo fantástico, en el sentido del género, donde la familia, la aparente docilidad erótica y por momentos siniestra de la adolescencia, la mirada femenina frente al mundo, la niñez como estado de descubrimiento constante, la vegetación abundante, húmeda y calurosa, aparecen como territorio simbólico donde lo reconocible y lo irreconocible se entrelazan en un juego a veces tenebroso que permite la reflexión a distancia sobre temas universales como el amor, la vida o la muerte.

Por el otro, la textura de la imagen se configura en un modo de escritura autoral que comprende el universo en el que le toca desarrollarse, que deja testimonio de ello, que observa y siente, y que problematiza la verdad y lo sensible a partir de las herramientas del lenguaje.

Además, los personajes de Martel, construyen y comunican un mundo posible, y en sus relaciones nos permiten pensar y comprender las propias estructuras de conocimiento. Los saberes sobre la familia, la religión, la sexualidad, el deseo; las creencias incluso sobre la comunicación, el cine y la política. Podemos decir, que Martel organiza el pensamiento filmico para generar un conocimiento sobre la condición humana, alterando la percepción para develar los secretos de la trama de lo real en el mundo.



Ninguno de los films de la cineasta conserva en su estructura una linealidad argumentativa, por el contrario, el sentido final de cada película está expuesto como condición de posibilidad, los finales son abiertos, complejos, con un mayor grado de apertura en oposición a señales crípticas de lo que algunos estudios proponen. Su cine se constituye como la recuperación de la memoria de un espacio vivido, la creación de un encuadre cultural, siendo así la imagen la que va al encuentro de lo real como principal movimiento en su cine.

En realidad lo que Martel nos plantea, no es un relato con protagonistas principales y secundarios, con dramaturgias convencionales, sino que todos los elementos de la escena se constituyen como indicialidades en crisis, fragmentos de mundos en acordes de montaje, siendo catalizadores para iluminar el mundo. Martel nos enseña que los cambios en la configuración de la imagen no son solo de contenidos, sino que su forma es la principal protagonista. Y es, a partir de la historia de su configuración como lenguaje estético y político, que podemos pensar las formas del cine contemporáneo.

Así, un análisis de la obra de Martel abarca la complejidad de entender, describir y elaborar una propuesta crítica sobre su cine, pero además, poner en escena la discusión sobre el campo de la comunicación audiovisual en toda su complejidad, para los debates sobre la epistemología de la comunicación como ciencia.

Esa es la apuesta que nos deja esta secuencia final de la escritura, que sin dudas será el cierre de una etapa, pero la apertura de muchas otras donde la razón y el espíritu de la investigación en el campo audiovisual, se defina por las razones del corazón pero con plena conciencia socio cultural y política del papel del lenguaje en la construcción de



los relatos sobre el pueblo y la Nación argentina. Ya que en definitiva, la preocupación de Martel como intelectual de la imagen, es la representación de un pueblo sin voz y su contrapartida las clases medias y medias altas, que pese a considerar las herramientas para su expresión quedan a veces encerrados en su propios universos de comunicación posible, no percibiendo, o eludiendo tal responsabilidad, las rutas que la historia les proporciona para la transformación. Martel expone esto en su cine, y elige Zama para comprender la profundidad de la historia cultural de América Latina como identidad de su propio pueblo. Entonces, llegando hasta aquí, podemos decir que el problema en el cine de Martel es el hombre en toda su complejidad física, psíquica y social, su modo de construcción, y las representaciones que de él queden a través de los lenguajes expresivos.

Por todo lo expuesto, decimos entonces, que Lucrecia Martel se constituye en autora, porque en su lenguaje hay una poética y una verdad del mundo, - que parafraseando a Juan José Saer en el prólogo de Zama de la edición del año 2001, casualmente fecha en que “La Ciénaga” sale a la luz- , que hay una forma y un estilo Martel, como hay un estilo Di Benedetto “reconocible incluso visualmente”, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Silvina Ocampo, o J. L. Borges, o R. Piglia, o Juan L. Ortiz,. Este mérito puede ser secundario, pero no lo encontramos en la argentina en muchos narradores audiovisuales contemporáneos.



BIBLIOGRAFÍA

“Cómo habían de entender a un escritor

cuyo máximo orgullo radicaba

en que escribir se basa principalmente en citas

-la técnica de mosaico más alucinante imaginable -...”

(Hanna Arendt sobre W. Benjamin)



Bibliografía

- Aumont J. (1985) La estética del cine. Paidós.
- Aumont J. (2006) Diccionario teórico y crítico de cine. La Marca.
- Adamovsky E. (2009) Historia de la Clase Media Argentina. Planeta.
- Aguilar G. (2005) Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino. Santiago Arcos.
- Amado A. (2009) La imagen justa (cine argentino y política – 1998 – 2007).Ediciones Colihue
- Amado A. (2004). Velocidades, generaciones y utopías. En Yoel G. ed. Pensar en cine 2 cuerpos temporalidades y nuevas tecnologías.. Buenos Aires. Bordes Manantial.
- Amado A., Dominguez N. (2004) Lazos de familia. Herencia Cuerpos y Ficciones. Paidós.
- Arcos S. Ed.(2003) Ensayos sobre cine. La escena contemporánea Revista Km 111.Nº4.
- Barbero J. M. (2005) Nuevos regímenes de visualidad y descentramientos educativos En Revista de educación nº 338
- Bazin. A (1999) ¿Qué es el cine? Ed. Rialp. Madrid
- Badiou (2004) Pensar el cine 2. Cuerpos, temporalidades y nuevas tecnologías. Gerardo Yoel Comp. Manantial



- Barthes. R. (2002) Ensayos Críticos. Seix Barral
- Barthes. R.(2011) El grado Cero de la Escritura. Seix Barral.
- Baxandall. M. (1978) Arte y experiencia en el Renacimiento. En El ojo de la época. Gili G.
- Bresson. R. (2005) Notas sobre o cinematógrafo. São Paulo. Iluminas.
- Benjamin. W. (2007) Conceptos de Filosofía de la Historia. Caronte Filosofía. Terramar.
- Bonitzer. P. (2007) El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine. Santiago Arcos Ed.
- Bordieu. P. (2010) El sentido social del gusto. Siglo XXI Ed.
- Cebrelli, Alejandra y Arancibia Victor (2005) Representaciones Sociales: Modos de mirar y de hacer Salta: CEPHIA-CIUNSa
- Carpentier. A. (2004) El reino de este mundo. Alianza Editorial
- Cartiere, H. (1961) El arte como experiencia vital. En Revista de la Universidad. N° 15. UNLP. La Plata
- Casetti, F. y De Chio, F . (1992).Cómo se analiza un film. España. Paidós.
- Costa, A. (2007) Saber ver el cine. Argentina. Paidós.
- Chejov. A (2004) Tres Hermanas. Tío Vania. Obras completas. Alianza Editorial



- Deleuze. G. (2005) La imagen tiempo. Estudios sobre cine. Paidós.
- Di Benedetto. A. (2006) Zama. Colección La Nación.
- Foucault M. (1968) Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo veintiuno editores argentina
- Francastel P. (1972) Para Sociología del arte .Introducción ¿Método o problemática?. En Sociología del Arte. Emece GR Ensayistas. España.
- Freud. S. (2010) El Malestar en la Cultura. Alianza.
- Getino O. (2005). Cine argentino entre lo posible y lo deseable. Ed. Ciccus.
- Grüner. E. (2001) El sitio de la mirada, Secretos de la imagen y silencios del arte. Grupo Editor Norma.
- Huberman G. D. (2009) En Romero Pedro G. Un conocimiento por el montaje. Entrevista http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva
- Huberman, G. D. (2009) La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Editorial Abad.
- Imbert G. (2010) Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). Signo e imagen
- Jameson F (1995) La Estética Geopolítica. Cine y Espacio en el sistema mundial. Paidós.
- Ingrassia. F. (2013) Estéticas de la dispersión. Beatriz Biterbo Editora.



- Kozak. D. (2013) La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine. Festival de Cine de Mar del Plata Ed.
- Kriger Clara (2009).Cine y peronismo. SXXI. Buenos Aires.
- Maldonado. L. (2006) Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920). iRojo ed.
- Malraux A. (1966) Esbozos de una psicología del cine. Disponible en: www.letraslibres.com
- Morelli F. (2009) Sexualidad y redes de poder en los films de Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido (Tesis), Facultad de Bellas Artes. UNLP
- Morín, E. (1990) Introducción al pensamiento complejo. España. Gediza
- Oubiña D. (2007) Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Picnic
- Ocampo S. (2006) Cuentos Completos I. Emece.
- Parente A. (2009) La forma cine variaciones y rupturas. En Maciel K. ed. Transcinemas. Contracapa. RJ. p. 23 a 47.
- Piglia R. (2003) Crítica y Ficción. Anagrama
- Piglia R. (2005). El último Lector. Anagrama
- Ranciere J. (2010) .El espectador emancipado. Bordes Manantial.
- Ranciere J. (2005) La fábula cinematográfica. Paidós.



- Rangile V. (2007) El cine argentino de hoy. Entre el Arte y la Política. Editorial Biblos.
- Romero J. L. (2001) Breve Historia Contemporanea de La Argentina. Fondo de Cultura Económico España S. L.
- Romero J. L. (2010) Latinoamérica las ciudades y las ideas. Siglo XXI.
- Russo E. (2008). El cine clásico como escuela en Cine Clásico itinerarios variaciones y replanteos de una idea. Manantial.
- Vilas Mata E. (2010) Críticas Relecturas El fondo Eterno (Walter Benjamin). Diario ElPaís.http://www.elpais.com/articulo/portada/fondo/eterno/Walter/Benjamin/elpepuculbab/20100918elpbabpor_25/Tes
- Williams, R. (2003): La larga Revolución. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Wolf S. en AAVV (2001) El Nuevo Cine Argentino. Ed. Tatanka.
- Wright Mills C. (1987) La imaginación sociológica, Fondo de Cultura Económica (FCE)

Filmografía

- Rey Muerto. Lucrecia Martel. 1995. Ficción.10 minutos .Argentina
- Silvina Ocampo. Las Dependencias. Lucrecia Martel. 1999.Documental. 48 minutos. Argentina
- La Ciénaga. Lucrecia Martel. 2001. Ficción.103 minutos. Argentina



- La Niña Santa. Lucrecia Martel. 2004. Ficción. 107 minutos. Argentina
- La Mujer sin Cabeza. Lucrecia Martel. 2008. Ficción. 90 minutos. Argentina
- Nueva Argirópolis. Lucrecia Martel. 2010. Ficción. 8 minutos. 25 miradas.200 minutos. Argentina
- Crónica de un niño solo Leonardo Favio..1960. Ficción. 70 minutos. Argentina
- Este es el romance del Aniceto y la Francisca...Leonardo Favio. 1967. Ficción. 63 minutos. Argentina
- El dependiente. Leonardo Favio1969. Ficción 83 minutos. Argentina
- Soñar Soñar. Leonardo Favio. 1976. Ficción 85 minutos. Argentina
- Aniceto. Leonardo Favio. 2005. Ficción.83 minutos. Argentina
- El crimen de Oribe Leopoldo Torre Nilsson. 1950. Ficción. 79 minutos. Argentina
- Días de odio Leopoldo Torre Nilsson.. 1954. Ficción. 70 minutos. Argentina
- La casa del ángel. Leopoldo Torre Nilsson. 1957. Ficción. 76 minutos. Argentina
- La terraza Leopoldo Torre Nilsson. 1963. Ficción. 90 minutos. Argentina
- Tres veces Ana. David José Kohon. 1961. Ficción. 115 minutos. Argentina