

“Nuevas razones de la imagen. Un estudio sobre Lucrecia Martel y el cine argentino contemporáneo”

Lía Gómez

Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP

lialaig@gmail.com

Resumen

Lucrecia Martel y la mirada de una generación de cineastas que perciben el mundo social y lo expresan a través de la imagen. Síntoma profundo de las corrientes cinematográfica argentinas, Martel abre un sentido de representación y percepción del universo de lo real, social y cotidiano, como lenguaje necesario para la comprensión de lo social hacia el propio campo de relativa autonomía del quehacer estético y hacia, en un modo dialéctico, de los otros campos de la actividad social.

Con una metodología de análisis discursivo fílmico y contextual se analiza cómo se construye una manera cultural y simbólica de los procesos sociales de significación en el Campo audiovisual argentino. En un mundo contemporáneo atravesado por la imagen, se intenta comprender no solo la complejidad de los vínculos sociales, tal como son escenificados en su performans, sino también la diferencia de esa forma peculiar de organización que el mundo presenta, implica, desborda a los sujetos, a la experiencia, a los saberes y a los cotidianos.

Introducción al tema

La relación entre los medios audiovisuales y la cultura es compleja. A fines de los años 90 con la crisis del neoliberalismo y principios del 2000, el cine junto a nuevos espacios de participación social, fue una de las industrias que más creció en la argentina y se tornó tema de debate para críticos, sociólogos y políticos. Los nuevos cineastas, con una formación universitaria, comenzaron a contar experiencias propias y ajenas para intentar atrapar el imaginario de la época, y así el cine se transformó en una herramienta de investigación de lo real, abandonando lo caricaturesco y discursivo de los años 80. Donde el lenguaje audiovisual parecía haber abandonado la polisemia de la imagen para quedarse solo en la palabra como sostenedora del relato.

Como dice **Jesús Martín Barbero**, “las transformaciones en los modos de comunicar tienen una de sus manifestaciones más expresivas y estratégicas en los profundos cambios que atraviesan los relatos y las lecturas”. Es en los relatos del cine de Lucrecia Martel, cineasta ícono de esta época donde abocaremos el análisis. Un trabajo crítico sobre las expresiones sociales que aparecen en el cine en relación con los otros medios y sus modos de representación, o como diría **Barbero** sus “formas de figura y razón”.

Una obra de arte implica la acción de actantes que a través de procesos tecnológicos de una época, el consumo, y las condiciones materiales, configuran los símbolos colectivos que contribuyen desde la práctica artística, la constitución de la cultura y por ende de la comunicación. El cine es una obra de arte, y referirse al arte implica referirse a las prácticas del “hacer” (la artesanía, los aspectos técnicos) como al acto de “creación” (vinculado con la inspiración, la espiritualidad, el genio). Ambas concepciones mantienen implícita la comunicación.

Así, este trabajo, se inscribe en el marco de pensar al arte como práctica comunicativa, con signos propios que representan un universo de situación a analizar.

El cine es una maquinaria compleja en la que interfieren factores estéticos tecnológicos, económicos y sociales. Estético tecnológicos en cuanto a lo que se percibe en la pantalla en imágenes y sonidos que crean el universo, y en cuanto a la tecnología utilizada. Económicos en cuanto a los recursos utilizados en la constitución de un film (subsidios para adquirir fílmico, cámaras, actores, técnicos). Factores sociales en cuanto a la política de Estado, el cine y la sociedad que lo rodea.

El primer puntapié para la producción nacional es la Nueva Ley de cine que regula la exhibición del cine en la televisión y ampliaba la cuestión del fomento dándole mayor participación al **INCAA** (Instituto nacional de cine y artes audiovisuales). A su vez, es importante la participación de fundaciones extranjeras en la producción nacional y el surgimiento de numerosas escuelas de cine y festivales y el avance de la tecnología.

Gonzalo Aguilar, en la editorial de su libro “Otros Mundos. Ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino” plantea que el mundo es un lugar real o imaginario que proporciona a sus integrantes códigos y afectos, ciertas herramientas materiales y conceptuales y un tiempo y un espacio determinados. La cuestión es ver qué mundo está construyendo el

cine y en este caso el de **Lucrecia Martel** en sus películas. Frente a un cine industrial, el cine argentino contemporáneo se apoya en la renovación del lenguaje, en la realidad como objeto de discurso y en el caso de **Martel**, en la figura del director como fuerza creativa.

La cineasta salteña, es un ícono del cine nacional no solo en el país sino en el extranjero y su obra presenta similitudes, continuidades y rupturas, pero sobre todo un mundo de percepción y un modo de construcción de lo real que es relevante estudiar para comprender el lenguaje audiovisual hoy como campo comunicacional.

Además de cortos y largometrajes, **Lucrecia** dirigió en televisión programas como D.N.I (1995) un ciclo de unitarios en canal 7 y Magazín for five (1996 . 1999) un ciclo de un humor infantil. También realizó un telefilm sobre la escritora Silvina Ocampo y participó del ciclo de cortometrajes organizado por Sedal Mujeres en Rojo. Lo que permite pensar en Martel como una exponente del lenguaje audiovisual no solo a través de su cine sino de las relaciones con los otros medios de comunicación y objetos artísticos.

Hablar del cine de **Lucrecia Martel** nos lleva a hablar del realismo, lo social y lo cotidiano, como aquellas prácticas que aparecen como algo debidamente naturalizado para nosotros. Sin embargo, la vida común, porta un saber proveniente de la experiencia, y es ese saber el que la cineasta intenta poner en tensión en sus historias y personajes.

Como dice **Robert Bresson**, en sus Notas sobre el cinematógrafo , el cine es “una manera de hablar visible de los cuerpos, los objetos, las casas, las calles, los árboles y los campos”. En este sentido Lucrecia Martel construye su cine.

Aproximación al objeto de estudio. Una mirada metodológica del análisis fílmico

Aparece en el cine de **Martel** una complejidad de vínculos sociales, que implica una construcción de los sujetos, las experiencias, los saberes y los cotidianos, y a su vez como esos propios conceptos desbordan dicha construcción. La narrativa en el cine de Martel se torna un fenómeno complejo ya que hace visible un conjunto de operaciones teóricamente elaboradas y toma como objeto en sus films particularidades de los fenómenos sociales que incluye, que a su vez son externos a los mismos films. En su cine, lo cotidiano se impone desde una mirada, la cuestión es comprender cuál es esa

mirada constituyendo un modo de preguntarse sobre el propio mundo a través de la imagen.

La comunicación Audiovisual, el espacio y sus prácticas en la Argentina, han sufrido transformaciones muy significativas en los últimos años. Los campos de los territorios sumados a la aparición de espacios como los Festivales de cine y las nuevas tecnologías multimediales han transformado sus estructuras productivas, estéticas, socioculturales y económicas.

Para poder pensar la situación actual del cine nacional es necesario pensar sus vinculaciones con la historia y sus distintas representaciones a partir del lenguaje cinematográfico.

A la inversa que en los 80 y retomando características del cine de los 60, este cine de los años 90 le da preponderancia a la imagen. Hay una búsqueda de nuevos lenguajes, de mirar el mundo para comprenderlo desde lo mínimo y no desde lo macro. Hay una búsqueda de abarcar la identidad desde lo cotidiano, lo que vemos pero no observamos. Como en el neorrealismo italiano, aparecen nuevos territorios, nuevos espacios para contar, nuevos tiempos narrativos y fílmicos.

Cada film, como objeto comunicacional, no es indiferente al juego en el que interviene y lleva consigo procesos de representación. Una película se dedica a inscribir en sí misma la comunicación en la que se encuentra encerrada, revelando de donde viene y a donde quiere ir. Parafraseando a **Casetti**¹, podemos decir que el film debe sugerir de qué destinador proviene, a qué destinatario se dirige, que finalidades lo motivan y de qué modo se presenta. Un análisis de la filmografía de Lucrecia Martel nos permite acceder a este universo para rescatar las significaciones sobre lo real presentes en el imaginario. Para ello siguiendo a este autor en su libro “Cómo analizar un film” debemos buscar las huellas del autor y el espectador implícitos, el narrador, las figuras reales y vicarias, el origen y el destino y el punto de vista y la focalización. Metodológicamente estos ítems nos permiten pensar al film como un objeto comunicativo.

¹ Casetti, F. y De Chio, F. Cómo se analiza un film. Paidós, Barcelona, 1992

En los estudios sociocultural, y los debates históricos sobre las autonomías absolutistas de los campos artísticos se pueden pensar una articulación metodológica que debe combinar lo cuanti y lo cualitativo.

Lo cualitativo en tanto que los films, del presente son objetos únicos autónomos que constituyen una especie sólo en tanto soportes y formatos, pero que abren infinitas gamas de interpretación en la producción de sentido, en la configuración morfológica y en la innovación narratológica.

Esta investigación se realiza teniendo como centro el Paradigma Hermeneúutico, el cual basa la verdad de su conocimiento en descubrir los elementos que intervienen en determinados acontecimientos o procesos. Lo que interesa no es llegar a un conocimiento objetivo sino consensuado, siendo lo importante la interpretación que hace el investigador de lo que está estudiando.

Por ello, la investigación se sitúa dentro de una perspectiva epistemológica cualitativa, buscando entender el objeto de estudio como una acción del propio investigador que trata de hacer sentido a partir de elementos que está explorando, intentado encontrar lo distintivo, lo que diferencia aquello que estamos explorando del conjunto que está integrado.

Es importante destacar que en la investigación cualitativa las categorías analíticas no siempre están definidas antes de investigar; alguna de ellas se plantean previamente pero otras se proponen durante el proceso de investigación. El trabajo de campo, tiene en esta clase de estudios un peso relativo mayor que en los estudios cuantitativos, dado que su carácter flexible implica que durante el mismo se puedan redefinir elementos propios del diseño previo.

De esta manera, se entiende la perspectiva cualitativa, retomando a **G. Orozco Gómez**², como un proceso de indagación de un objeto al cual el investigador accede a través de interpretaciones sucesivas con la ayuda de instrumentos y técnicas que le permiten involucrarse con el objeto para interpretarlo de la forma más integral posible. Interpretar en el sentido de interacción de la información que se ha recabado y los propios objetivos de la investigación.

Entendiendo el método como camino a seguir mediante una serie de operaciones, reglas prefijadas, (y flexibles a la vez) para alcanzar el resultado propuesto en la investigación y, considerando las técnicas cómo el arte o la manera de recorrer ese camino, se realizan

² Orozco Gómez, Guillermo. La investigación en Comunicación desde la Perspectiva Cualitativa. Ediciones de Periodismo y Comunicación. La Plata, 1996. pág. 55

entrevistas, rastreo de documentos y observaciones, a partir de los cuales se indaga en nociones teóricas centrales para abordar el objeto de estudio. Se pone énfasis en la comprensión interpretativa de los datos relevados a partir de la definición de estrategias que permitan explorar y analizar de acuerdo a los objetivos planteados.

Se utiliza rastreo de documento(críticas), entrevistas abiertas, semidirigidas y en profundidad a realizadores, actores sociales relacionados (productores, críticos, espectadores)

“En las entrevistas cualitativas el lenguaje es tanto la herramienta cómo el objeto de análisis. Al comunicarse a través del lenguaje el entrevistador y el entrevistado negocian un cierto conocimiento de la materia en cuestión que, más tarde se convierte en el objeto del análisis lingüístico y de la interpretación textual.”³

En cuanto al análisis de los films se efectúa un estudio discursivo sobre el texto fílmico como lugar de representación que por un lado nos plantea la puesta en marcha de una reproducción y por el otro la producción de relatos. La representación en la imagen discute entre la fidelidad y la construcción meticulosa del mundo y la formación de un mundo en sí mismo situado a cierta distancia de su referente. La cuestión es ver, como diría **Casetti**, qué tipo de mundo construye un film y cuál es el equilibrio entre los datos reales y la naturaleza artificial de la reproducción. Podemos dividir la representación en los contenidos y la puesta en escena.

La descomposición de cada escena, de sus personajes y encuadres en relación con el mundo que se construye en la diégesis nos permiten entender el telón de fondo de las relaciones contadas. Es importante además analizar el punto de vista del narrador y los componentes de esa narración, el criterio, los ambientes, los personajes, etc.

Cabe aclarar que esta metodología está siendo empleada en el desarrollo de una tesis de Doctorado sobre **Lucrecia Martel** del cual se desprende esta ponencia, por ello muchas de las herramientas ya fueron empleadas y otras aún están por utilizarse.

Pensar la imagen: Lucrecia Martel y la cuestión de la mirada como proceso narrativo

“una película es un intento de compartir algo, una reflexión del mundo, de un montón de cosas que definen como uno mira el mundo” Lucrecia Martel

³ Jensen, K. B. y Jankowsky, N. W. Metodologías cuanlitativas de investigación en comunicación de masas. Cap. I “Erudición humanística como conciencia cualitativa: contribuciones a la investigación sobre la comunicación de masa”. Barcelona, 1993. pág.44

Un cosmos de símbolos es lo que caracteriza el lenguaje del **Nuevo Cine Argentino** (NCA) que impone una mirada propia para construir el imaginario social argentino.

El NCA busca sus imágenes en la calle, en lo cotidiano. A partir de historias mínimas construye un mundo posible y relata un país potencial. Para llegar a comprenderlo hay que analizar las partes sin las que el todo jamás existiría, no sólo en sentido fílmico sino en cuanto a planteamiento ideológico.

El NCA busca construir un mundo desde el sujeto y no representar el mundo circundante desde la sociedad en su conjunto. Hoy la búsqueda del cine pasa por la exploración de los lenguajes, de los cuerpos y personajes. Por la indagación en lo humano que permite vislumbrar relaciones sociales circundantes en el imaginario.

Desde **André Bazín**, más importante teórico del campo cinematográfico la pregunta sigue siendo la misma ¿Cómo representar lo real? Y finalmente ¿qué es el cine y como operar con ese lenguaje?. Esto se preguntaba **Bazín** en su época y **Martel** se lo sigue preguntando y experimentando con ello. El teórico desde sus críticas dejó sentadas las bases para que los cineastas desde su escritura fílmica siguieran experimentando con ellas y escribiendo con imágenes sobre la multiplicidad de mundos que abriga lo social, todos los poderes que la conforman, y su modo de ser representados y a su vez trasbordando el cine.

Hablar del cine de **Lucrecia Martel** nos lleva a hablar del realismo, lo social y lo cotidiano, como aquellas prácticas que aparecen como algo debidamente naturalizado para nosotros. Sin embargo, la vida común, porta un saber irreflexivo⁴ proveniente de la experiencia, y es ese saber el que la cineasta intenta poner en tensión en sus historias y personajes. Pero ¿cómo lo hace? **¿Cómo narrar lo social desde la experiencia estética? O bien, ¿cómo puede ser estéticamente experimentado lo cotidiano como parte del mundo social?.** Si consideramos que la experiencia estética está en la base de los procesos comunicativos y anclada en la percepción común del mundo que opera sobre nosotros, entonces el realismo emerge en el cine de **Lucrecia** en esas narrativas sobre lo cotidiano de la vida salteña. Se construye una mirada sobre lo real a través del juego con los personajes y sus espacios, y esa mirada, tan importante para Bazín en sus escritos, se construye junto al espectador y no sólo en la materialidad de los films.

⁴ Michel de Certeau sostiene que el conocimiento cotidiano no es seguido de una autoconciencia, o sea no es racionalizado “se trata de un saber no sabido, de un saber sobre el cual los sujetos no reflexionan” (Certeau 1994)

El **Nuevo Cine Argentino**, representa un quiebre en cuanto a las formas y modos de representación, sus modelos estéticos, formatos narrativos y universo temático. Un quiebre con respecto al cine argentino del momento, donde la discursividad no dejaba aflorar la composición estética.

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 cotidiana. Utilizar los espacios reales sirve para generar la empatía con el espectador y a la vez ahorrar dinero al no usar escenografías artificiales. También en la mayoría de los casos utilizan actores desconocidos y cámara en mano, poca luz y baja calidad de filmación. Todo esto ayuda a construir el verosímil al que hacen referencia los films.

En sus tres films, **La ciénaga**, **La niña Santa**, y **La Mujer sin Cabeza**, Martel rodea a los personajes de simbolismos abstractos, los configura dentro de un determinado espacio y ellos viven en una escena y otra sin estar frente a cámara lo que constituye una especie de tensión que establece la repetición cíclica de la existencia. Cada escena está formada por personajes y objetos muchas veces atemporales pero que significan en el cuadro y configuran ese modo de abordar lo cotidiano.

Lucrecia Martel, es narradora de historias simples y complejas, de la urbanidad de los paisajes pero no desde el conurbano bonaerense sino desde el censo de la sociedad salteña. Ella narra la decadencia desde el noroeste argentino, desde la periferia del país más que las afueras de Capital Federal. Por ello es sumamente importante estudiar las construcciones que realiza. Para pensar una globalidad y a su vez una localidad de las identidades, de las costumbres, valores y símbolos a través de la representación cinematográfica.

El cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Mundo que **Martel** hace propio y ajeno a través de sus películas. Propio a ella misma que es salteña, de clase media y con siete hermanos, y a su vez ajeno, ya que se extrapola para explorarlo, para criticarlo y pensarlo.

El mundo de **La Ciénaga** y **La Niña Santa** es un universo provinciano lejos de la urbe y a su vez demasiado cercano en cuanto a la decadencia, la hipocresía y la inconciencia de lo humano. Es un mundo particular de los personajes y a su vez un mundo público que nos rodea.

El cine de **Martel** pinta la decadencia de las clases aristocráticas provincianas, la existencia empantanada de las mujeres de “su casa” y la rebeldía de la adolescencia que empieza a vislumbrar un mundo propio y uno adulto que no quiere seguir como modelo.

André Bazín, sostenía que el realismo central del cine “no es el realismo del asunto o el realismo de la expresión, y si el realismo del espacio, sin el cual los films no se transformarían en cine”. El cine es un arte de lo real porque registra la espacialidad de los objetos y los espacios por ellos ocupados.

El cineasta puede utilizar la realidad empírica para obtener sus objetivos personales, o explorar esa realidad empírica. Para **Bazín**, en el primer caso, se transforma la realidad en signos que crean una verdad estética y retórica. Y en el segundo, el cineasta nos coloca más próximos de los acontecimientos filmados, buscando la significación de cada escena. Es esto último lo que observamos en el cine de **Lucrecia**, cada personaje es un mundo propio y ajeno al film que nos lleva a explorar la propia existencia del ser humano y sus conductas cotidianas.

En sus tres films, **Martel** rodea a los personajes de su quehacer diario. En **La ciénaga**, la siesta y el letargo 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 pero no en los demás personajes que continúan el letargo de sus vidas sin darse cuenta.

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 el realismo en el cine contemporáneo a través del cine de **Lucrecia Martel**, nos centraremos en el análisis del universo de las prácticas cotidianas que aparecen en los films y cómo las mismas son concebidas cinematográficamente. Para ello no sólo necesitamos seguir discutiendo y aplicando lo expuesto sobre el realismo al análisis pragmático de las películas, sino también empezar a definir qué es el universo cotidiano.

El universo cotidiano alberga una multiplicidad de formas, y hablar de ello, según **Heller**, 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 tanto como ser genérico y ser particular (**Heller** 1992). Y referirnos a ello en el cine es delimitar como se genera en la imagen cinematográfica esa construcción.

Desde la perspectiva de **Michel Certeau**, el espacio es el ambiente en donde las prácticas se realizan y se crean los lazos sociales. El autor sostiene que el conocimiento cotidiano no es seguido de una autoconciencia, o sea no es racionalizado “se trata de un saber no sabido, de un saber sobre el cual los sujetos no reflexionan” (Certeau 1994). Ahora bien cómo plasmar ese saber no reflexivo del que habla Certeau en el cine?.

La ciénaga y **La Niña Santa** parecieran ubicarse en una especie de “estética de la siesta”. Ese lenguaje que se construye inacabable e inaccesible en el letargo de los films. **Martel** huye de la urbe donde estudio y lejos de varios de sus antecesores que filman el conurbano bonaerense como territorio de lo real, ubica su espacio cinematográfico en las afueras, más allá de Capital Federal y el conurbano bonaerense. Lucrecia busca sus locaciones en el interior del país, un interior de la conciencia y un

interior propio como los pensamientos que surgen en la vigilia del reposo. Constituye un espacio diferente y un tiempo distinto. Lo importante es darle sentido a la secuencia, y en un territorio provinciano el tiempo lento, pesado, interminable es propio de su naturaleza. La cineasta instala su cámara en su Salta natal y desde allí construye una clase media venida a menos con sesgos de clase alta que permite pensar a la sociedad en general. El personaje de Mecha, (Graciela Borges), es un significativo soporífero del clima de humedad que anuncia la tormenta. Mecha no se da cuenta o tal vez sí pero no lo asume. Yo percibo ese inconsciente que habita en ella. La pérdida de su juventud, del amor y la resignación a una vida que no soñó para ella. Ese inconsciente que pareciera habitar en los individuos del paisaje cotidiano alrededor nuestro. Desde una provincia norteña, **Martel** pone sobre el tapete temas pujantes en la sociedad como la educación, la decadencia de clase, la hipocresía, es decir habla sobre el diluvio que se viene, sobre lo insostenible de la tormenta.

Retomando a **Bazín** podríamos decir que uno de los ejes es la construcción del espacio cinematográfico, la escena y la disposición de los objetos y los cuerpos en la misma, su espacialidad y su interrelación. El cine a través de sus herramientas genera narrativas sobre lo cotidiano, y ello implica un punto de vista del cineasta que observa el mundo alrededor. Hay varias formas de narrar lo cotidiano, desde el diseño urbano de las ciudades con sus carteles, colectivos, negocios y edificios públicos. Desde las propias narrativas individuales, desde un consumo determinado, desde la televisión, la fotografía, la música. Todas ellas elaboran sentidos sobre prácticas comunes. El tema que nos interesa es ver cómo narrar lo real, social y cotidiano en el cine. Y más precisamente, cómo está constituido en el cine de **Lucrecia Martel**.

Un universo chejoviano en la provincia Salteña

Los protagonistas del cine de **Martel** son personajes chejovianos⁵. Sus películas acuden al medio tono, a los diálogos no explícitos y de apariencia intrascendente que, al mismo tiempo que las acciones físicas de los personajes, van guiando la trama y, fundamentalmente, la temática.

⁵ Antón Chéjov, gran autor teatral ruso de fines del siglo XIX y principios del XX, logró ver que la caída del régimen Zarista Ruso era inminente, y la mayoría de su obra describe desde el lenguaje teatral y el diálogo de los personajes una ruptura: una sociedad que se cae y otra que se aproxima, pero la primera no quiere ver su caída y sigue viviendo como si aún estuvieran en la cima.

Lo no dicho pesa más que lo que lo dicho, incluyendo de ese modo más al destinatario, que debe inferir y armar la verdadera esencia de lo representado. Dice **Lucrecia** que nunca tuvo pensado en **La niña santa** otro final aunque tuvo sugerencias que le plantearon incluir en la escena de Amalia y su amiga en la piscina, un off donde se escuche que la madre de Josefina se encuentre con Elena, la madre de Amalia y le diga “tenemos que hablar pasó algo terrible”⁶. Pero ese final hubiera sido demasiado explicativo, demasiado signo explícito en un film construido desde el simbolismo y lo implícito.

Christian Metz en “Psicoanálisis y cine” sostiene que el significante del cine es perceptivo (visual y auditivo) al igual que el teatro. La diferencia es el espacio donde se genera la percepción. En el teatro las percepciones que se ofrecen se ponen en el mismo espacio que el espectador (es escenario) mientras que en el cine el espacio donde se desarrolla la acción es otro. Siguiendo la misma lógica dice **Alain Badiou** “lo que distingue al teatro del cine, del que es aparentemente el rival desafortunado (tanto más cuanto que ambos comparten muchas cosas, intrigas, guiones, trajes, sesiones, pero por sobre todo los actores), es sin duda que en el teatro se trata explícitamente, casi físicamente del encuentro de una idea, mientras que en el cine se trata de su pasaje y casi de un fantasma”⁷

El Cine y el Teatro son “arte de representación” que expresan y cuestionan la sociedad en la que surgen, y la esencia de lo humano que perdura en el tiempo.

En **Chéjov**, como en el cine de **Martel**, el efecto depende más del estado de ánimo y del simbolismo que del argumento de la obra.

En una obra de teatro de **Chéjov** las acciones dramáticas importantes tienen lugar fuera de la escena y lo que se deja sin decir muchas veces es más importante que las ideas y sentimientos expresados. De la misma manera **Martel** trabaja sus películas, donde lo que no se dice es más importante de lo que se oye y donde los finales abiertos permiten vislumbrar fuera del cuadro de la pantalla el dramatismo de lo que sucede.

En sus tres películas, la piletta está cargada de significación. **La Ciénaga** empieza con un grupo de adultos “echados” al sol como vacas rumiantes tomando vino alrededor de

⁶ Entrevista Revista La Otra. N° 5. Año II. 2004

⁷ Alain Badiou. Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro. Bordes Manantial. Buenos Aires. 2005

una piscina llena de agua verde, musgosa y colmada de algas. Mecha (Graciela Borges) es la anfitriona del encuentro en la siesta salteña y su embriaguez no le permite el equilibrio físico por lo que termina en el piso. Este personaje tampoco es dueño de un equilibrio psíquico y social. Está anegado en su cultura, prácticas y valores de una clase media alta que menosprecia a sus sirvientes, que vive de apariencias. Pero es justamente “la mucama” que estaba por echar minutos antes quien la ayuda en el accidente y allí el miedo a la decadencia se hace evidente. ¿Cómo una empleada iba a ayudar a su ama? La necesidad de ser reconocidos como patrones, como una clase más alta, funciona en las películas de **Martel**, como dominio residual que garantiza la estabilidad del mundo heredado de los antepasados. Sin embargo, lo que se percibe es el desmoronamiento de clase. Los personajes están sucumbidos en su mundo, empantanados como la vaca que observan los chicos en **La Ciénaga**.

En **la Niña Santa**, la pileta pareciera ser ese lugar donde se lavan las culpas, donde la paz inunda los cuerpos flotando en el agua y donde todos se cruzan como un territorio indescifrable.

En **La mujer sin cabeza** la pileta, el club, es aquello que separa a las mujeres de la clase media alta de la veterinaria donde se depositan animales que representan un peligro, es el lugar de descanso de donde sale María Onetto para luego transformar su cotidianeidad y verla alterada como en el reflejo del agua.

Utilizando temas de la vida cotidiana, una familia de vacaciones en un verano sofocante (**La ciénaga**), un congreso de medicina en un hotel de provincia (**La niña santa**) y una mujer, odontóloga que maneja volviendo a su casa (**La mujer sin cabeza**) **Martel**, como **Chejov** en su época, retratan el pathos de las vidas inútiles, tediosas y solitarias de personas incapaces de comunicarse entre ellas y sin posibilidad de cambiar su soporífera rutina.

En **El Jardín de los Cerezos**⁸, Luvoba es aquel prototipo de mujer Rusa de clase alta que vive despilfarrando y recordando su niñez en ese hermoso jardín que posee, y no percibe que ese jardín de sus recuerdos ya no le pertenece, que no produce cerezos. Como la pileta de **La ciénaga**, **El Jardín de los Cerezos** es un icono de otra época y que

⁸ **El Jardín de los Cerezos**. Antón Chejov. 1904

hoy (en el tiempo de narración del film) representa el declive, se resignifica su significado.

La ciénaga y La niña santa le cuentan al espectador historias que podrían suceder en cualquier lugar del mundo, pero suceden en una sociedad periférica de un país en decadencia. Lo mismo ocurre con Chéjov que plantea conflictos de una Rusia en declive del régimen Zarista pero que aún hoy siguen teniendo vigencia.

La obra de Antón Chéjov como las dos películas de Martel, distan en tiempos y espacios realizativos, en épocas históricas; pero ambas critican y plantean la crisis de los valores éticos de la sociedad. Ambas permiten el extrañamiento para poder pensar el presente nuestro. Son obras que desde el relato de historias de familias⁹ narran una sociedad toda.

Tanto en **La Ciénaga** como en **La Niña Santa** se manifiesta un mundo niño - adolescente que descubre su sexualidad, que constituye una forma de identificación, de reafirmación de identidad. Como dice **Badiou**, en Martel, “el cine es capaz en cuanto al sexo o a la sexuación, aquello de lo que incluso sólo él es capaz, es de figurar sensiblemente, corporalmente, no la distribución de los roles sexuados, o las imágenes de esa distribución, sino el proceso de identificación de lo que ser sexuado significa para un sujeto”¹⁰

“Odio la imagen de alegría infantil que se desprende de las publicidades con chicos. Así como me sorprende que se le preste tan poca atención a la sexualidad infantil. Lo que hace ver que la familia de *La ciénaga* está viva es precisamente lo perverso, la sexualidad incestuosa, todo eso que provoca angustia” sostiene la cineasta¹¹ cuando le preguntan sobre la sexualidad adolescente que aparece en sus films.

Amalia, personaje principal de **La Niña Santa** se enamora de Jano, un médico que se hospeda en el hotel donde vive y se realiza un congreso de medicina. El primer encuentro se produce en la calle cuando ambos miran un espectáculo musical y Jano se apoya suavemente sobre las nalgas de Amalia quien allí no se anima a mirarlo pero que

⁹ “La gaviota”(1896), “Tío Vania”(1897), “Las tres hermanas”(1901), “El jardín de los Cerezos”(1904) , las cuatro obras más conocidas de Chejov tienen a la familia como institución donde se mueven sus personajes. Lo mismo sucede en “La Ciénaga” y “La niña santa”, películas de Martel.

¹⁰ Alain Badiou. Imágenes y palabras. La captura Cinematográfica de los sexos. Bordes manantiales. Buenos Aires. 2005

¹¹ Radar. Buenos Aires. 2001

enfrenta su mirada en una segunda oportunidad. El médico, el adulto, huye aturdido por la mirada de la niña que a partir de allí lo persigue enamorada.

Amalia es hija de una mujer sola que vive con su hermano y también coquetea con el doctor que es casado. En **La Niña Santa**, los amores de los personajes se entrecruzan, la comunicación es nula y todos sostienen la máscara de la moralidad y la ética mientras las pulsiones humanas están a punto de explotar por tanta energía guardada.

Lo sexual es negado, es sentido con culpa por los adultos de valores católicos, y cuestionado e intrigante para los jóvenes como Amalia y Josefina. Las chicas ríen en clase de catequesis, comentan haber visto a la profesora dándose besos de lengua con un hombre, se cuentan sus fantasías. Amalia esta enamorada de Jano, mucho mayor que ella y lo enfrenta. Se anima a decir lo que siente. Son niñas reprimidas por los valores que les imponen hipócritamente por el que dirán, pero a su vez se revelan. A su manera siguen sus instintos e intentan escapar por las brechas abiertas de un catolicismo con valores arcaicos.

En el Jardín de los Cerezos, es Ania la joven hija menor quien logra quitarse la máscara, es ella quien se va de la casa para vivir con su amado un eterno estudiante que no pertenece a su misma clase pero que ella lo ama. También Chéjov en su época plantea la rebeldía, el cuestionamiento joven como posible salida, como ruptura con un mundo antiguo cuyos valores no concuerdan con la sociedad en la que se vive.

Martel es atea, pero es lo suficientemente inteligente para no contar sus historias desde esa lógica anarquista, la religión en sus películas está ahí en el imaginario creado, como en el sensorium salteño. Ella lo muestra y construye la diégesis sobre ese escenario que percibe en su provincia. Es el espectador quien luego juzgará a los personajes. Es por eso que sus finales son abiertos, casi inacabados para que cada uno siga la historia como quiera.

“Una cuestión vital en la educación católica, que es la que yo he tenido, es definir para qué existe uno. Descubrir que uno forma parte de un plan divino siempre es algo muy extraordinario, imaginarte parte de un guión escrito por alguien¹². Ese nudo existencial está presente en **La Ciénaga** y en **La Niña Santa**, donde hay como diría la autora “un desamparo divino”.

¹² Taller de Arte y Pensamiento. Revista La Otra N° 6. Año II. 2004

Amalia y Josefina se preguntan en la clase de catequesis: ¿Cómo se reconoce una señal divina?, ¿se oye una voz en el medio de la noche que nos dice cual es nuestra misión?, ¿y si esa voz nos pide algo horripilante?, ¿y si nos pide que matemos a alguien como le pasó a Abraham?, ¿cómo saber si es la voz de Dios o del diablo? Cuestionan su lugar en el mundo, su identidad y a través de la sexualidad logran encontrar por lo menos esa identidad de género que hace que sean niñas frente a los adultos y al sexo opuesto.

En el interior del hotel la familia de Jano ha llegado y la hija lo enfrenta y le dice “parece que un médico abusó de una niña”. Las niñas nadan en la pileta y la película se acaba.

La última película de Martel, **La mujer sin cabeza** pareciera ser como el cierre de una tribología, aquí el planteo sigue siendo la crisis de las estructuras y valores básicos de la sociedad salteña, pero la mirada muta más aún hacia el interior del personaje que lleva adelante la película. Desde la imagen, los fuera de foco, los sonidos alternados y los giros de cámara, la cineasta nos introduce en la psicología de un personaje oscuro en conflicto consigo y la sociedad que lo rodea.

Todas las apreciaciones aquí propuestas del cine de Lucrecia Martel son parte de un trabajo de investigación de Doctorado que empieza y que busca descubrir como el cine contemporáneo y en especial el de la cineasta, representa las subjetividades como una visión política de lo social. El trabajo del cuerpo, el sonido y el fuera de campo en Martel permiten crear un universo de autor que nos lleva a reflexionar sobre el campo audiovisual y sus posibilidades como herramienta comunicativa. La imagen como lenguaje, como modo de pensar, de razón y sentimiento. El cine no es solo una obra artística para ser admirada, sino también una herramienta de construcción de imaginarios que genera diversas sensaciones. Es una figura de identidad universal y nacional. Como dice **Robert Bresson**, en sus Notas sobre el cinematógrafo¹³, el cine es “una manera de hablar visible de los cuerpos, los objetos, las casas, las calles, los árboles y los campos”. En este sentido **Lucrecia Martel** construye su cine.

¹³ Bresson Robert, Notas sobre o cinematógrafo. São Paulo. Iluminuras. 2005

Bibliografía

- AUMONT, Jaques “El rostro en el cine”. En “Cuerpo y cine” de Ricardo Parodi. Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías. Ed. Bordes Manantial Bs.As. 2004
- BADIOU Alan. En *Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Bs.As. Ed. Bordes Manantial. 2004
- BRESSON, Robert. Notas sobre o cinematógrafo. São Paulo. Iluminas.2005
- Bazin Bazin, André. ¿Qué es el cine? Ed. Rialp. Madrid, 1999
- Cavell Stanley, Esta América nova ainda inabordável. SP editoria 34

- CASETTI, F. y DE CHIO, F . Cómo se analiza un film. Paidós, Barcelona, 1992.
- DELEUZE, Gilles. La imagen- movimiento. Paidós, Barcelona, 1984.
- DELEUZE, Gilles. La imagen- tiempo. Paidós, Barcelona, 1987.
- Lurecia Martel. Conferencia Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. Octubre de 2008
- Estudio crítico sobre la ciénaga
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI, México, 1984.
- Metz, Christian. *Psicoanálisis y Cine, el significante imaginario*. Ed. Gustavo Gili.
- Revista El amante cine
- Revista Haciendo Cine
- Revista Trampas. FPyCS UNLP
- Revista km 111
- www.argentina.indymedia.org/features/cultura.
- www.cinenacional.com
- www.cinemanacional.com.br
- www.info.otrocampo.com
- Páginas oficiales de las películas analizadas y de los directores de las mismas.

- Páginas de las revistas cinematográficas como “El amante”, “Films”, “Kilómetro 111”
- www.otroscines.com.ar

Filmes

Título: La ciénaga

Director: Lucrecia Martel

Año producción: 2001

Categoría: Ficción

Duración: largometraje 103 min

País producción: Argentina

Título: La niña Santa

Director: Lucrecia Martel

Año de producción: 2004

Categoría: Ficción

Duración: 107 minutos

País: Argentina

Título: La mujer sin cabeza

Director: Lucrecia Martel

Año de producción: 2007/2008

Categoría: Ficción

País: Argentina