



IdIHCS | Instituto de Investigaciones en
Humanidades y Ciencias Sociales
Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género

Eje 8

Teorías y producciones artístico-estéticas

Coordinadoras Laura Villasol y Virginia Bonatto

Representaciones de violencia contra las mujeres en *La niña santa* de Lucrecia Martel

María Laura Villasol
Facultad de Bellas Artes, becaria de investigación
Universidad Nacional de La Plata

*El arte trabaja con la opacidad, con lo no dicho,
por eso es un revelador privilegiado entre el terreno de la cultura y la época.*
Ticio Escobar

Problematizaciones

Una de las funciones sociales del arte en la contemporaneidad ha sido la de problematizar representaciones institucionalizadas y naturalizadas y, por lo tanto la de exponer cuestiones y regímenes de poder/saber relacionados al valor de ciertas prácticas sociales y culturales. En algunos casos, además de ampliar la experiencia de lo sensible (y por lo tanto del conocimiento), ha podido volver controvertido algún aspecto de un tema anteriormente aceptado como "normal" o, en otros, ha dado lugar a algo no abordado.

Estas problematizaciones de representaciones institucionalizadas, se han dado bajo diversas modalidades. Las poéticas particulares, en sintonía o rompiendo algunos cánones, han dado cuenta de un modo de ver la realidad y también, de un momento histórico social.

El segundo de los filmes de la guionista y directora Lucrecia Martel, *La niña santa*, se presenta para nosotros como uno de los ejemplos más claros de instalación de diversas temáticas relacionadas a las experiencias de las mujeres, y también como posibilidad de re construir el sitio de las miradas. De acuerdo a lo propuesto por Annette Kuhn, en relación a las posibilidades de formular alternativas al predominio de los varones como productores de representaciones en general y de representaciones de la mujer en particular, nos interesó posicionarnos desde el presente trabajo a partir de concebir lo femenino como una relación con el lenguaje, y no una forma particular de él (Kuhn, 1991: 25, 26).

Las interacciones concretas con los materiales, y las posibilidades de diálogo y develamiento de otros y otras en el mundo, ha situado a las poéticas femeninas en un lugar de cierto privilegio si seguimos la línea del punto de vista feminista, aunque por cierto no desconocemos los techos visibles e invisibles de algunas de las posiciones y condiciones de las mujeres en tanto sujetas de la historia.

En términos de Hélène Cixous, son sobre todo las mujeres las que propician innovaciones o renovaciones temáticas desde sus textos porque sus mundos no han podido ser contados por ellas y también, porque pueden generar modos de enunciación diferenciado ya que no se han construido como la "otra" en sus historias, sino como la una.

La escritora denomina a este entramado como economía libidinal “femenina”, que no implica varones y mujeres, sino economías como posibilidad de surgir, que se manifiestan en modos de ser tanto en la vida cotidiana como en las producciones discursivas en general. Si el problema ha sido el relativo a la presencia de discurso y deseo femenino, será el de crear espacios desde los textos, donde aquellos, estén presentes.

La obra de arte es el lugar de encuentro y de interrelación entre dos operaciones, por un lado, la de producción de sentido de quien realiza la obra en interacción con el material con que la concreta y, por otro, la operación de reconocimiento de sentido dado en un horizonte simbólico-cultural y materializado en la recepción. Desde este lugar y como espectadoras, nos preguntamos a qué apuesta la cineasta con su propuesta?

En los extras del DVD del filme, en que se le hace una entrevista, podemos encontrar la respuesta: “me interesa que el espectador no se olvide de sí”, en clara oposición al *modo de representación institucional*, el cual consistía en presentar un mundo organizado en relato que no interfiriera en el “olvido de sí”¹⁰⁶.

Joan Scott al realizar una de las aproximaciones más interesantes y completas en relación a la definición del concepto de género como categoría histórica, y citando a Michelle Rosaldo, se pregunta sobre el sentido del lugar de las mujeres en la vida social, diciendo que será teniendo en cuenta el significado que adquieran sus actividades a través de la interacción social concreta.

El filme *la niña santa* que analizaremos a continuación, presenta un momento particular de la vida de una de sus protagonistas, en que se da comienzo a esta interacción social.

El cine realizado por mujeres es una práctica que da cuenta de la “experiencia de las mujeres” y, muchas veces, esta experiencia es la de la contradicción entre lo deseado y lo impuesto (Bach, Femenías, 1994: 65).

Aunque otro tipo de sujetos también pueda agenciar esta contradicción será este lugar de la escritura, en los términos en que habla y escribe Hélène Cixous, en el que no se está obligado a reproducir el sistema. Es por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos (Cixous, 1995: 26).

El desarrollo de la definición de género que Joan W. Scott realiza¹⁰⁷, se acerca a nosotros desde la consideración del “(...) concepto de agencia humana como la tentativa (al menos parcialmente racional) de construir una identidad, una vida, un entramado de relaciones, una sociedad con ciertos límites y con un lenguaje -un lenguaje conceptual que a la vez establece fronteras y contiene la posibilidad de negación, resistencia, reinterpretación y el juego de la invención y de la imaginación metafórica-.” (Scott, 1985: 62).

Prácticas y contextos, otros tiempos

La especificidad del momento estético formal de la obra de Lucrecia Martel se inscribe en el denominado Nuevo Cine Argentino, que funda en términos de Gonzalo Aguilar, un nuevo régimen creativo. Nacido en 1995 y consolidado en 1997, el cine del último entre siglo de la Argentina, es sin lugar a dudas el que más compromiso con el tiempo presente tuvo (Wolf, 2004: 177).

Este nuevo modo de hacer cine, se posiciona frente a lo real construyendo otra realidad que el autor va a denominar doble, alterna, subjetiva, ilusoria y que convive con lo que convenimos en llamar realidad (Wolf, 2004:173). Por lo tanto, se propone como lectura crítica sincrónica con su momento de producción.

Esta idea de tiempo como puro presente tiñe casi toda la producción de esta generación de cineastas. El autor plantea incluso que se ha instaurado otro realismo, ya que hay una continuidad total entre el plano de las acciones y el plano del pensamiento (Wolf, 2004: 177). El pensamiento como acto es puro presente. Refiriéndose al cine como modo de pensar y, a diferencia del cine clásico, como un modo de pensar en tiempo presente.

Las decisiones de representación de quienes producen y construyen obra, son las que hacen que el tiempo convierta a las películas en reservorios de signos para leer inscripciones de época. Estas inscripciones tuvieron

¹⁰⁶ Para más datos ver el artículo “Cine/Tecnología. Memoria y desmontaje del cuerpo” de Giulia Colaizzi, donde a su vez retoma textos de los inicios del cine como el “Manifiesto de las siete artes” de 1914, de R. Canudo, de donde proviene el concepto “olvido de sí”.

¹⁰⁷ A partir de las conceptualizaciones realizadas por Joan Scott en torno al concepto de género, las autoras Bach Ana María, Femenías María Luisa, Gianella Alicia, Roulet Margarita e Isabel Santa Cruz en “Para comprender el género: precisiones epistemológicas” en *Mujeres y Filosofía (I). Teoría filosófica de Género*. Centro Editor de América Latina, 1994, plantean la distinción entre diversos planos y cuestiones, con el objetivo de precisar distinciones epistemológicas. Distinguen cuatro planos: el fáctico, el teórico, el práctico, el metateórico. Como nuestro trabajo tiene el objetivo de articular representaciones sobre violencias y conceptualizaciones teóricas en torno a las nociones de género y violencia contra las mujeres, nos basamos en la vinculación de estos dos textos. Siendo el cine una práctica, se articulan los planos fáctico y práctico en sí, siendo este último “el ámbito de las acciones, de la trama ético-política (...) -donde- circulan ideologías, normativas, valores, prescripciones, metodologías” (pag. 60).

que ver con las condiciones sociales críticas por las cuales pasaron los cineastas en los 90, y con la herencia cultural de una generación hija del menosprecio hacia el propio lenguaje, al propio cuerpo, la propia voz. El nuevo cine va a abrir el juego, no va a “bajar línea”, dejará sus finales abiertos y no recurrirá a las alegorías, sino a situaciones y personajes ambiguos. En un punto, estas obras adherirán al paradigma contemporáneo de producción de sentido: el sentido no está en la obra no tiene localización fija, sino que se sitúa en la trama de intercambios sociales donde las obras son producidas, circulan, se legitiman y adquieren visibilidad y reconocimiento públicos.

La narración así recorrerá otros caminos, los personajes parecerán autómatas, *zombies* inmersos en lo que les pasa, y surgirá una opción estética constante relacionada a la no mención de datos nacionales contextuales, así como un rechazo sobre las demandas identitarias y políticas entendidas desde los términos modernos (A guilar, 2005: 27).

Parafraseando a José Jiménez, abrirá otros horizontes de sentido posibles. El Nuevo Cine Argentino debe leerse también a la luz de las variables contextuales económicas y políticas: muchos son los factores que posibilitaron que esto se produjese. Uno de los más importantes fue la conformación de una red institucional que habilitó espacios de producción, en particular la Ley del Cine N° 24.377 de 1994, donde se estableció el desvío de fondos del COM FER al Instituto del Cine, favoreciendo el financiamiento específico de producciones nacionales. También la producción de festivales como el Internacional de Mar del Plata de 1997, el festival Internacional de Cine de Derechos Humanos, el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 1999 primera edición). Esta red estuvo además acompañada por la creación de nuevas escuelas y por reaperturas de carreras de cine¹⁰⁸, más la aparición de otros espacios de exhibición a nivel internacional como Festival de Róterdam que dieron lugar a filmes argentinos. Fue muy importante también la creación del ciclo “Historias breves” en 1995 en el que realizadoras/es en su mayoría estudiantes de escuelas de cine, pudieron mostrar sus primeras obras.

Así, resulta claro que la aparición del filme *La niña santa* de Lucrecia Martel en el año 2004 y tres años después de su opera prima *La ciénaga*, (2001), se da junto al surgimiento de una nueva generación de cineastas jóvenes que van a proponer de modo heterogéneo, estéticas claramente diferenciadas respecto de sus antecesoras.

Violencias y concepto de género

La representación de violencias contra las mujeres en el filme se vincula con lo que hoy diferentes movimientos sociales denominan como una problemática social originada en conflictos concretos que, si bien se presentan velados por diversos discursos hegemónicos y sus mecanismos, aparecen a la luz de las acciones políticas de dichos movimientos. Considerar estos conflictos implica no solo atender a la cuestión del género, sino al atravesamiento clase-etnia e identidad sobre los cuales consideramos que el filme también interpela pero que no serán tenidos en cuenta ya que hacerlo excedería el objetivo del presente escrito.

La historiadora feminista Joan Scott partiendo del sentido empleado por Michel Foucault, realiza una definición de la categoría de género¹⁰⁹ ligada a las relaciones sociales, al poder y a los saberes en donde se manifestarían:

- símbolos culturales que evocan representaciones
- conceptos normativos que se expresan en múltiples doctrinas de diverso tipo
- instituciones que reproducen, refuerzan lo anterior (Bach, Femenías y otras, 1994:64)

El artículo de la Joan Scott nos sirve inicialmente para situar nuestro análisis ya que considera el carácter relacional social de la categoría pero consideraremos las limitaciones que ven las autoras Bach, Femenías y otras. Estas ampliarán la definición de género como “la forma de los modos posibles de atribución a los individuos, de propiedades y funciones imaginariamente dependientes de su sexo. Esta forma refiere siempre a relaciones entre prácticas, las que pueden darse en diferentes modos o, lo que es lo mismo, en diferentes modelos. En este sentido debe entenderse el género como un conjunto de prácticas interrelacionadas” (Bach, Femenías, 1994: 65). Pueden o no ser acciones de poder, a depender de cómo son significadas socialmente. Acciones de unos respecto de las de otros. O sea siempre relacionales.

¹⁰⁸ Como por ejemplo la carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata para un seguimiento de este caso particular véase el trabajo realizado por la becaria Romina Massari, artículos... -.

¹⁰⁹ Género entendido como un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias que distinguen los sexos, que participa como una forma primaria de relaciones significantes de poder, y como el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder. Así también, es el conjunto de saberes sociales (creencias, discursos, instituciones y prácticas) sobre las diferencias entre los sexos.

Momentos

El filme transcurre en un hotel en la Provincia de Salta, a cargo de una familia de clase media formada por dos hermanos: Helena, separada y con una hija llamada Amalia, y Fredy, separado también, con hijos pero que no viven con él. El resto de los personajes conforman otras familias, la de la amiga de Amalia, Josefina, supuestamente la más "normal" e integrada por varios hermanos, madre y padre, la familia de algunas trabajadoras del hotel como Mirta y su hija, y que ocupan los pasillos y tareas varias de este local/hotel.

El evento extraño es que se va a realizar en el hotel un congreso de medicina, por lo tanto se recibirán a diversos huéspedes de otras ciudades. Uno de ellos, médico *abusará* a una niña/púber en la calle, y toda la trama tendrá que ver con este hecho.

Si bien lo presentado como síntesis argumental parece simple es sólo en el transcurso del filme que se reconoce progresivamente el tipo de relación que se da entre personajes, sean hermanos, madre e hija, amigas, incluso de cuáles son los nombres de cada quien, lo cual dificulta la tarea de identificación.

1^o escena

El tipo de vínculo predominante al comienzo del filme, es el de la amistad y la complicidad que se da en un grupo de niñas púberes adolescentes que están en un encuentro de catequesis.

En este encuentro las niñas Amalia y Josefina cuchichean y comparten rumores, se ríen de la catequista quien les imparte educación católica. Leído esto como resistencia necesaria, Gabriela Castellanos explica que ante la circulación del poder presente, esta dominación convive también con las *resistencias* de los subordinados, que se ponen en juego en el escenario de los saberes y los discursos, pudiéndose leer bajo las formas de la complicidad entre dominados o ciertos tipo de chistes donde se minimiza el poder patriarcal.

El modo particular de caracterizar ciertos personajes, ciertos modos del "decir", los silencios y ruidos de la palabra no dicha, los otros sonidos, y la manera de posicionar la cámara, situándose demasiado cerca de las personas, hacen que entremos en contacto con el filme de una manera casi corpórea. Estamos ahí. En esa reunión casi somos otra de las muchachas.

Esta primera escena es fundamental para presentar la posición crítica del film respecto de los mundos discursivos dominantes encarnados en la religión, el amor sentimental, la medicina, las normas, las leyes.

Las formas de la violencia simbólica que vivenciamos como espectadores, van a estar teñidas de esta primera forma de proponer su "modo de decir" y de presentar su propia "visión de mundo".

2da escena

Pasillo del hotel. Es un hotel de grandes aberturas y puertas ventanas con vidrio repartido: un grupo de personas enfrentado a la cámara, que los presenta de cuerpo entero. Movimiento, sonido ambiente, ruidos de qué tipo?. La voz que se escucha de un varón, no es de uno de los personajes que se ven, adelante del grupo una mujer con uniforme azul lleva un bolso, parecen ser los huéspedes, y quienes los están hospedando, alguien dirá:

- Galería nº 11, entonces atención Doctor!- dirigiéndose a uno del grupo.

Un niño se cruza en dirección opuesta al grupo como esquivando los cuerpos. Los niños son como ráfagas, que se escabullen, entre los torsos, piernas y espaldas. En atención a esta composición y concepción de los cuerpos, Ana Mado señalará del film las velocidades dobles, de los cuerpos de niños y adultos. Los niños reponen una relación con el mundo, (Mado, 2004:195) con el afuera, con los semejantes, con el otro. Las mujeres cineastas, según Mado, insisten en mostrar actitudes corporales como signos del estado de su psique. Mado apuesta a una pedagogía de la percepción que sitúa a los cuerpos y sus posiciones no como liturgia estética sino como testimonios sociales y políticos del presente. (Mado, 2004:193).

El grupo de varones escoltados por mucamas o empleadas del hotel uniformadas, llega en bloque, alguien direcciona y planifica la acción misma, presenta y habla en voz alta, establece los lugares (habitaciones en este caso) para cada quien. Ocupa el espacio común del hotel esta energía.

En las dos escenas hay una cancelación de la idea de futuro en sintonía con el cine contemporáneo. Lo que elige Mado como opción narrativa es describir diferentes grupos familiares, tradicionales y no, como lugar de observación de la sociedad, de confrontación de discursos, para proponer "un abordaje que se deja descifrar como documento antropológico: edades y generaciones, hábitos y actitudes de hombres, mujeres, niños, como reveladores de modalidades heterogéneas del tiempo y sus ritmos (presente, pasado y futuro, detención, repetición, velocidades) en tanto clave formal de una poética y cifra de la reproducción probada del trauma colectivo, con su dosis indecible de comedia y tragedia" (Mado, 2004: 193).

Desde el encuadre¹¹⁰, observamos en las dos primeras escenas un recorte parcial de dos mundos, dos ambientes, dos espacios del campo de la realidad (Bonitzer, 2007: 65).

En la primera casi todas las tomas son de primeros o primerísimos planos, hay fragmentación de las figuras y desencuadres importantes. Desencuadres que se dan a causa del movimiento de los personajes en algún caso, y representaciones y desencuadres que se dan por la evocación de lo oculto.

No sabemos a quién miran las niñas extrañadas. No sabemos quién canta. No sabemos a quién mira la catequista cuando canta. No sabemos por qué está angustiada. Hay un carácter enigmático en este suspenso.

Toda la escena genera en nosotros este interés primero y deseo de saber qué es lo que sucede.

El desencuadre implica una extrañeza que, en términos de Bonitzer, sería una extrañeza re-marcada. El ojo está acostumbrado a centrar de inmediato, al no encontrar nada se dirige hacia quien se va del marco de la pantalla. Martel utiliza en este filme una y otra vez el procedimiento del desencuadre como modo de descentrar la expectativa. Nos hace ir a la periferia. (Bonitzer 2007:87) por lo tanto genera y multiplica nuevas disposiciones.

Pasaje y marcas

Como Martel sintetiza en las dos primeras escenas, El mundo de *La niña Santa* (así como el filme anterior *La Ciénaga*) se encuentra entre la zona de pasaje entre el mundo de los adultos y el mundo de los niños¹¹¹. El primero representado desde la quietud, el sopor, olvidos, sorderas, depresiones, neurosis y represiones, y el segundo desde la espacialidad, el movimiento, el peligro, la adrenalina, la rapidez y fugacidad. La mirada adolescente de la protagonista Malia está en soledad (Punte), desamparada e indeterminada. Se mueve como niña, pero ya está en espacios sociales determinados, tanto por la predicación religiosa, como por la salida a la calle, para ver, oír y sentir otros estados del cuerpo, otras experiencias. En palabras de Eva-Lynn Jagoe y John Cant¹¹², "Malia (...) busca establecer las conexiones entre el mundo visible y el invisible a través de las señales y vibraciones que recibe su cuerpo" (Jagoe, Cant, 2004:169).

Es así que al escuchar un estímulo que en el relato viene desde la calle, va con su amiga a ver/escuchar de que se trata esa música y sobre todo tanta gente alrededor. Es allí donde uno de los médicos el Dr. Jano (Carlos Belloso) apoya a Malia.

Modos del decir

Qué poder tiene ese cuerpo sobre esa niña? El Dios Jano es aquel de la mitología romana denominado el dios de las puertas, de los límites y de los umbrales. Es bifronte, tiene un rostro que mira hacia la paz y otro que mira hacia la guerra. A Malia ya la conocemos desde la primera escena, al Dr. Jano también desde la segunda cuando llega al hotel y es guiado junto a otros.

Pero para el médico Jano (quien apoya) Malia, su objeto, es alguien desconocido, no sabe su historia, no sabe que vivirá mucho más cerca de lo que cree por unos días.

Al éste, no le importa el sujeto, el nombre, de dónde viene o hacia dónde va, es importante para sus pulsiones. En contraposición, en el relato Malia va a querer saber quién es él. Tratará de averiguar esto y le encontrará un sentido a esa búsqueda: ubicará y situará el hecho del abuso, en el contexto de su formación religiosa, donde se está hablando en los encuentros de catequesis, de la existencia de "un llamado", de "una señal" de Dios y de estar atentas a que esto ocurra.

En consecuencia el Dr. Jano pasará a ser el objeto de su misión, y desde su omnipotencia adolescente, lo va a salvar¹¹³. Ella no es una víctima del hombre que la ha molestado: él es la víctima del perdón de ella (Jago, Cant: 188). La historia es contada desde cada personaje de forma diferente. Joanna Page al explicar los equívocos y las interpretaciones erróneas a las que el filme nos expone, describe la función de la catequista y la posición de escucha de Malia. Ella escucha todo, como los niños: "todos los medios son buenos en las manos de Dios para llamarnos", entiende y recibe a partir de ello la confirmación de su misión divina de persecución del Dr. Jano (164), una vocación subversiva no programada por la Iglesia.

Frente a la pregunta realizada por una de las alumnas sobre "cómo saber que Dios te está llamando", la catequista representada por Malia Maestro, dice:

¹¹⁰ Al encuadre se lo análoga al punto de vista.

¹¹¹ Para un mayor desarrollo de este tema ver la conferencia ofrecida por Punte, María José "Listen to the girl: Kitsch y mirada adolescente en la filmografía de Lucrecia Martel y Sofía Coppola" en Panel en IX Jornadas de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Rosario, Argentina, 2008.

¹¹² En la compilación *Pensar el cine 2* de Gerardo Yoel.

¹¹³ De los extras del filme que están en el DVD, Martel relata "sé lo que es ser adolescente, compenetrada en los temas místicos, donde hay una idea de relación personal con Dios".

- “No creo que alguien pueda confundirse algo feo con algo lindo, algo que te llena de ... con algo tan horripilante¹¹⁴, no?”

Este personaje presenta ya la contradicción entre lo dicho, el peso de las palabras y las sensaciones del cuerpo y sentimientos del alma. Se encuentra en una disyuntiva respecto de saber percibir las emociones que la embargan. En el relato hay una presencia tácita inscrita por los rumores de las alumnas, de un hombre con el cual se está relacionando, por el cual llora cantando: - “... qué queréis señor de mí?” presencia que se apoya en las miradas y distracciones del personaje que mira hacia la ventana, y por decisiones de “irse”, como casi estableciéndose una analogía entre aquella pregunta del canto y la realidad misma en la cual se encuentra.

A los encuentros siguientes de catequesis las alumnas deben llevar distintos relatos, uno de ellos dice:

- “y entonces vi al señor, que tenía en brazos a un enemigo mío que estaba muerto y por el que yo había rezado. A quién está nuestro hijo: a quién prefieres más a mí o a tu hijo. Ella respondió:- a nuestro hijo, prefiero el sufrimiento de *salvar un alma* que la gloria de estar con Dios”.

De este modo vuelve a inscribirse en el proyecto de A malia, la necesidad de salvar un alma. Molina Petit en *Dialéctica feminista de la Ilustración*, en relación al poder del patriarcado de nombrar y de distribuir los espacios físico y simbólicos, desarrolla esta aplicación expuesta en la película. Primero desde el lugar de la mujer hablando para decir la palabra de los otros (MolinaPetit,1994: 259), luego y citando a Julia Kristeva, en relación al contrato socio-simbólico del lenguaje donde cabe implícitamente otro sacrificio de la mujer, (MolinaPetit,1994: 262) derivado del contrato social/sexual resultado de un pacto y basado en una relación de sacrificio. Y por último, en relación a los contenidos específicos del relato, de sumisión aceptada y sacrificio inducido, donde la mujer siempre relacionada a María y su dignidad, es tal por referencia al Hijo (MolinaPetit,1994: 269). Y esta es la dignidad que tiene la mujer en la Iglesia, alcanzar la plenitud de lo femenino a través de la maternidad o la virginidad -que es la maternidad espiritual- como prueba de la alianza con Dios.

Cómo unir lo horripilante y lo lindo? Sólo actuando sobre lo horripilante, entiende o siente A malia. Encuentra una respuesta para salir de las sensaciones posteriores al abuso que se enmarcan en el sistema religioso de devoción al sacrificio. Se autodesigna como Niña Santa ya que salvará a otro. Salvará el alma de quien detenta lo horripilante.

Otros argumentos son los que a lo largo del filme aparecerán apoyando este posicionamiento de A malia. Lo que las alumnas interpretan de las lecturas que llevan es clave:

- Ella prefiere salvar a un hombre que estar con Dios, me parece- dice la más pequeña.
- Miren, dice la catequista,- no vamos a poder pasar a otros temas si ustedes no colaboran. Ya hace más de dos semanas que estamos con lo de la Vocación y no podemos salir...
- Pero el plan divino, no es el plan de salvación? A cá la mujer dice que ella haría cualquier cosa con tal de salvar a alguien.

Una de las alumnas:

- Claro, hay que *estar dispuestas a cualquier cosa, aunque dé miedo, aunque haya que mentir, lo que sea...*

(...)

- Pero una madre no es una vocación?- M alestar, confusión y duda de la catequista, que resuelve el encuentro de la siguiente manera:

- Hay muchísimos materiales que nos permitirían pensar cuál es *nuestro rol en el plan de Dios*. Para ayudarnos a estar preparadas para el llamado.

Su amiga Josefina ante las resistencias explícitas, le dice a su amiga:

- No la escuches. Ella sólo quiere besos de lengua. Desde que está con el tipo ese, para mí creo que ya tuvo relaciones prematrimoniales, si se lo preguntás seguro te lo va a negar, pero yo no creo que ella pueda... - Interrumpe la catequista:

- Página 177, hay también en nuestra vida unos llamados misteriosos, más o menos claros, mas 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.

¹¹⁴ El concepto de *lo horripilante*, va a aparecer en otros contextos y dichos por otros personajes, como Josefina, alumna de ella. Por la madre en relación a los versos que la abuela le pasa a su hija para que se aprenda, también frente a la caída de un obrero que se salva de milagro, y también en el mismo momento preocupada frente a la situación de no saber qué ponerse.

En A malia, en Josefina y en la pubertad hay complicidad, existe. Las amigas se recorren, se exploran, caminan, viajan, se ríen, persiguen, tocan, se besan, hablan, cantan, rezan solas pero no en soledad, abiertamente, juntas, seducen, se contienen, se registran, construyen y ocupan diferentes espacios, establecen vínculos alternativos. Martel muestra este lugar: ser púber o adolescente como una posibilidad sobre la cual poetizar. Se está entre el movimiento y el despliegue infantil¹¹⁵ y la voluntad de encorsetamiento¹¹⁶ que de alguna manera le devuelve la sociedad bajo distintas formas, incluso *toques*.

Este situar representaciones ha sido tomado aquí para comprender el acoso como parte de una situación de violencia estructural. “El sentido común patriarcal caracterizado por la norma de la inferioridad y subordinación de las mujeres y la aceptación implícita de la violencia está siendo sustituido por una nueva visión en que la violencia patriarcal se hace visible e intolerable para la mayor parte de la sociedad.” (Ana de Miguel) Las problematizaciones a las que aludimos al comienzo del escrito cobran aquí relevancia, ya que hablar sobre lo que les sucede a las mujeres en la calle en relación a la intimidación y peligro constante que implican algunos varones para ellas, da cuenta de un tipo particular de control social.

Re-cortes

Para ver la realidad y desmontar las construcciones que la “velan” Martel propone como estrategia mirar los detalles. Es a partir de este elemento formal que la cineasta nos propone tener una mirada crítica, aguda y detallista. El detalle presupone que un sujeto corte un objeto, de acuerdo a la etimología de la palabra. O sea es un “recorte, que indica la existencia de un corte de un conjunto ya desarrollado precedentemente por alguien (...) el verbo ‘cortar’ enfoca la atención sobre la acción misma del sujeto y, por lo tanto, lleva a pensar en el hecho de que el entero precedente y la parte sucesiva sean concomitantes en la acción. En fin, la relevancia de la acción de cortar subraya el hecho de que el detalle se hace tal por el sujeto: por tanto, su configuración se depende del punto de vista del ‘detallante’, que normalmente explica la razón del detalle y clarifica su causa subjetiva y su función”. (Calabrese, 1987: 87).

Esta parte-detalle da cuenta entonces de un todo anterior y también de un origen del detalle, o mejor dicho, de las razones que produjeron o provocaron el recorte.

Las grandes zonas de la pantalla ocupadas por mejillas, brazos, diversos pliegues de las pieles como las orejas, primerísimos planos recortados por el marco de la pantalla o de otros marcos internos, ojos y sus miradas, hacen que nos metamos en los pliegues mismos de los cuerpos¹¹⁷. Al aludir a la realidad como totalidad, como una manera de ver, y como construcción, Martel planteará que “en el conjunto no ves la falsedad”. Entendemos entonces que lo que se propone con los detalles, con sus recortes, es dar cuenta de otra realidad, paralela, tal vez entramada, o invisibilizada por diversos mecanismos.

Este modo de representación propone detenernos, para que “el espectador esté dispuesto a espiar ese mundo” en propias palabras de Martel. Entonces estamos ante el hecho de que entero y parte estén “copresentes”.

Representaciones y organización formal

En relación a la nueva generación de cineastas, Malena Verardi¹¹⁸ intenta realizar una aproximación clasificatoria en torno a la existencia de dos líneas de producción en el Nuevo Cine Argentino, entre las cuales se ubica la producción de Lucrecia Martel.

Una de estas líneas como premisas de la organización formal, se caracteriza primero por dejar de lado la representación “explícita”¹¹⁹ de los *conflictos sociales*, luego menciona el distanciamiento, después la desdramatización y por último, el grado “cero” en la actuación.

La otra línea tiene que ver con “las consecuencias generadas por la aplicación del modelo neoliberal” en donde hay una clara alusión al contexto económico. O sea, relacionada al contexto específico de crisis socio-económica.

¹¹⁵ En la misma entrevista, la cineasta relaciona la representación de la infancia en la publicidad como inocencia estúpida concluyendo que “se desestima la vida sexual, tan rica y variada sin necesidad de la concreción tal como es entendida desde el mundo adulto.

¹¹⁶ El encorsetamiento tiene que ver con la tradición, impide el cambio. “Fue el terror de mi adolescencia, que mi vida no fuera más que repetir lo que habían hecho los demás”.

¹¹⁷ “Cuando se ‘lee’ un entero cualquiera por medio de detalles, está claro que el objetivo es el de una especie de ‘mirar más’ dentro del ‘todo’ analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a ‘primera vista’. Calabrese, p 88.

¹¹⁸ En publicación del INCAA, artículo “Representaciones y procedimientos espacio-temporales en el Nuevo Cine Argentino”.

¹¹⁹ Comillas de la autora.

Si bien los filmes de Lucrecia Martel se ubican claramente *entre* estas dos premisas, es posible problematizar la taxonomía de Verardi y plantear que lo que entra en acción en el caso del filme de Martel es el conflicto de género, posibilidad que también ha desarrollado Ana de Miguel Álvarez en relación al análisis de los nuevos conflictos sociales.

La representación del acoso en el filme es explícita, y como tal operó en nosotros como terreno fértil para la posibilidad de pensar sobre él. Lo entendemos como una de las formas posibles de “instalar” algo de lo real en la ficción, y como movilizador de percepciones. Si el acoso es parte del conflicto de género latente o invisible entendido desde el feminismo y del movimiento de mujeres, hay en *La niña santa* una representación explícita del fenómeno del acoso en la vía pública.

En términos de Castillo Vargas y Vadilla¹²⁰, el acoso podría ser una forma más del control sobre los cuerpos, las sexualidades, la autonomía y la propia voz de las mujeres. Y, como característica fundante tiene “voluntad de indistinción” parafraseando a María Luisa Femenías¹²¹, dado que se produce en un espacio de impunidad. Martel señala esta voluntad de indistinción y la re-corta, realizando un re posicionamiento en el marco de relaciones propuestas en el relato.

A modo de conclusión

En términos de Ticio Escobar, el arte actual “artistiza” situaciones ordinarias, cambiando o trastornando su economía significativa.

Un modo de hacer que un caso otorgue significado colectivo es proponiéndolo como tema, como evento de un texto que en el caso del cine, otorga cierta multiplicación de sentidos posibles, asegurada.

Lucrecia Martel al instalar el acoso sexual como tema del filme sobre el cual se desarrollarán los acontecimientos, visibiliza experiencias obviadas o no tematizadas, y sobre todo muestra algunos de los mecanismos que de alguna forma instalan a las mujeres en la subordinación y en la exclusión.

Kate Millett interpreta la violencia contra las mujeres como violencia estructural sobre el colectivo femenino. No es un problema personal entre agresor y víctima. Así entendida, tiene una función de refuerzo y reproducción del sistema de desigualdad sexual. Es una amenaza, doblega la voluntad de las mujeres y cercena sus deseos de autonomía¹²². La posibilidad de que esto no ocurra es que las mujeres (púberes o adolescentes en su mayoría) no salgan a la calle, ni estén en el espacio de lo “social.” No hay posibilidad de correrse, el peligro estará en cualquier lado. Es un gesto, una actitud, una posición de un cuerpo en representación de un colectivo que establece modos de convivencia y posibles modos de sumisión.

Los argumentos precedentes nos permiten presumir entonces que el acoso callejero, hasta ahora no había sido tema pasible de trato “poético”, no al menos como el desarrollado por la cineasta.

La autora, desde la forma audiovisual, representa la tendencia de subordinación en la socialización femenina, y la convierte en agencia y empoderamiento desde el relato ficcional.

Como ya introdujimos, el arte, además de contribuir a la emancipación de los sentidos y tener un papel fundamental en el enriquecimiento de lo sensible, posibilita la transmisión de valores socialmente compartidos. En la finitud de la obra se concreta lo infinito. El filme nos permite conocer y ver objetivada una problemática en una metáfora.

Antes de cualquier imagen, el largo metraje comienza con una voz de una señora mayor que dice, a modo de rumor de pasillo:

-Parece que lo encontraron.

¹²⁰ Castillo Vargas, Andrés y Badilla, Ivana Chinchilla “Entre la muerte y la justicia: reflexiones en torno al femicidio en América Central” en Revista Inter-cambio, año 7, nº 8 (2010) 91-107 en el presente artículo si bien el objetivo es dar cuenta del modo más extremo de la violencia basada en género, la muerte denominada femicidio y feminicidio si se la considera más ampliamente como crimen de Estado (ver Lagarde), se realiza un punteo de todos los conceptos implicados en la caracterización de la violencia basada en el género. Sobre los cuales nos basamos en el presente artículo para situar el contexto del acoso sexual como comportamiento violento.

¹²¹ En la Introducción de *Articulaciones sobre violencias contra las mujeres*, de Aponte y Femenías con el fin de contribuir a la explicitación de algunos de los modos que alcanza este concepto, hacen explícita la denominación “puesto que ocurre tanto en el ámbito público como el privado; contra niñas y adultas, parientes o ajenas, relacionadas más o menos cercanamente a la víctima, con presencia de testigos o no, individualmente o en grupo, de modo sistemático o casual, delineando geografías del miedo, de la inseguridad psicológica y física, de la imposibilidad del ejercicio de la igualdad y de la libertad a la que como seres humanos tenemos derecho”.

¹²² En el artículo “La violencia de género: la construcción de un marco feminista de interpretación” Ana de Miguel, Universidad de La Coruña. Mujeres en Red. El periódico feminista.

Bibliografía

- A GUILA R, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- A M A D O, Ana "Velocidades, generaciones y utopías" en YOEL, Gerardo. *Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Manantial.
- A M A T R I A I N, Ignacio (coord) (2009) *Una década de Nuevo Cine Argentino. 1995-2005. Industria, crítica, formaciones estéticas*.
- A P O N T E S Á N C H E Z, Elida y M aría Luisa F E M E N Í A S (Comp.): *Articulaciones sobre violencia contra las mujeres*. Editorial de la UNLP.
- B O N I T Z E R, P A S C A L (1987/2007): *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- C A L A B R E S E, Omar (1987): *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- C A S T E L L A N O S, Gabriela (2006) "Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna" Cali, Universidad del Valle.
- C A S T I L L O V A R G A S, Andrés y B A D I L L A, Ivana Chinchilla (2002) "Entre la muerte y la justicia: reflexiones en torno al femicidio en América Central", en *Revista Intercambio*, sobre Centroamérica y el Caribe, Universidad de Costa Rica. Año 1.
- C I X O U S, Hélène (1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre literatura*, Barcelona, Antropos.
- C O L A I Z Z I, Giulia (2001) "Cine/Tecnología. Memoria y desmontaje del cuerpo" en *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Sonia Mattalía y Nuria Girona, edas, Caracas, Ediciones eCultura.
- D E M I G U E L, Ana "La violencia de género: la construcción de un marco feminista de interpretación", Universidad de A Coruña, Sitio: Mujeres en red. El periódico feminista, 2006.
- F E M E N I A S, M aría Luisa "Nuevas violencias contra las mujeres" en *Revista Nomadías*. 10, 2009.
- K U H N, Annette (2001) *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra.
- L Y N N J A G O E, Eva y C A N T, John "Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel" en Viviana Rangil (edit.) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.
- M O L I N A P E T I T, C. (1994): *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos.
- O L I V E R A S, Elena (2007): *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, EM ECE.
- R A N G I L, Viviana (comp) (2007): *El cine argentino hoy: Entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos.
- S C O T T, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- V E R A R D I, Malena, "Representaciones y procedimientos espacio-temporales en el Nuevo Cine Argentino" en *Cuadernos de cine argentino. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*. INCAA, Marzo 2005.
- W O L F, Sergio, "Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino" en YOEL, Gerardo. *Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Manantial.
- Y O E L, Gerardo (comp) (2004) *Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Manantial.