

FIGURAS DE LA CRISIS EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

Alfredo Dillon

Universidad Católica Argentina (Argentina)

Resumen

Este trabajo propone un recorrido por los tres largometrajes de la directora argentina Lucrecia Martel –*La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2007)– para rastrear en estas obras los modos de representación de la crisis colectiva e individual. La figuración de los cuerpos signados por el agotamiento, la desintegración de la familia, las referencias al género trágico y la utilización del fuera de campo como recurso para representar la catástrofe son algunos de los rasgos que se exploran para dar cuenta de las huellas que la crisis imprime en el cine no solo desde el punto de vista temático, sino, sobre todo, en el plano formal.

Palabras clave: Nuevo Cine Argentino, Lucrecia Martel, crisis, narrativa audiovisual.

Introducción

El objetivo de este trabajo es proponer un recorrido por los tres largometrajes de la directora argentina Lucrecia Martel –*La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2007)– para rastrear en estas obras los modos de representación de la crisis. Entendemos aquí *crisis* en un sentido amplio: no solo como un hecho puntual que puede circunscribirse al período 2001-2002 y sus consecuencias –muy próximo al estreno del primer largometraje de Martel–, sino como un “espacio” temático que nuclea una serie de figuras: el colapso colectivo, el derrumbe personal y las trayectorias de movilidad descendente, la catástrofe individual, la visibilización de las desigualdades, la disolución de los horizontes de futuro, etcétera.

Estas figuras ingresan a la obra de Martel siempre dentro del marco del universo familiar, en cuyo ámbito se vuelven evidentes las huellas de los procesos sociales, políticos y económicos que tienen lugar fuera del hogar. En este sentido, refiriéndose al cine argentino contemporáneo, Amado afirma que “en los relatos familiares –sociales y también representacionales– se encuentran las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras y (...) a la vez en sus enunciados se revela el germen de la resistencia o los dilemas de un cambio” (2009: 45).

La familia se vuelve entonces el núcleo social donde registrar las fisuras sociales: en el cine de Martel – como en buena parte del cine argentino posterior a 2001– la expresión de la política se ha vuelto un asunto “privado”, que se despliega puertas adentro del hogar y entre los vínculos que constituyen una célula familiar. Sin caer en interpretaciones alegóricas y siguiendo a David Viñas, puede pensarse en la familia

como una “mancha temática” que atraviesa la narrativa argentina desde sus orígenes –Viñas circunscribe su análisis a la literatura–, lo que genera un “juego antagónico intemperie / domesticidad” (2005: 14).

Es entonces en el seno de estas familias en el que leeremos las huellas de una crisis que es, en realidad, social: vínculos que se desintegran, historias que conducen indefectiblemente al horror, catástrofes personales que determinan las vidas de los personajes y la dilatación de un presente sin futuro son solo algunos de los rasgos que aparecen en el cine de Martel.

El Nuevo Cine Argentino y la crisis

Lucrecia Martel es una de las referentes más emblemáticas del denominado “Nuevo Cine Argentino” (NCA, según la sigla acuñada por la crítica). Existe un consenso más o menos generalizado en torno a la idea de que es *Rapado* (1991), de Martín Rejtman, la obra precursora de este “nuevo” cine (2), que para Aguilar constituye un nuevo régimen creativo caracterizado por rupturas fundamentales tanto en terreno de la producción como en el de la estética.

No hay un programa generacional entre los autores del “nuevo cine”; resulta imposible delinear una propuesta estética común a todo el NCA, entre cuyos representantes se encuentran nombres tan heterogéneos como los de Rejtman, Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso, Albertina Carri y Adrián Caetano, por nombrar solo algunos. En medio de esa heterogeneidad, que se vuelve aún más diversa con el avance de la primera década del 2000, Horacio González reconoce el impacto de la crisis como una de las características comunes a muchas de estas películas: “Hay un ‘cine nacional’ que se está viendo, y que, en toda la extensión de sus términos, está tratando la crónica de la disolución nacional” (2003: 156).

En su estudio sobre el cine argentino contemporáneo, Page (2009) reconoce que la crisis es la marca propia de este “nuevo” cine, caracterizado por la opacidad y la búsqueda deliberada de la ilegibilidad de las imágenes. Algunas características que enumera Page: los personajes actúan por medio de sus gestos y posiciones, los individuos son individuos y no “símbolos” de otra cosa, temas como el desempleo se representan como condiciones particulares de los individuos en su vida cotidiana, se rechazan las formas narrativas clásicas y los temas políticos tradicionales (aunque, Page aclara, no es un cine “apolítico”). Entre las principales influencias sobre estas películas, la autora destaca el neorrealismo italiano y su mirada centrada en la materialidad del presente.

Los acontecimientos de diciembre de 2001 marcaron un quiebre institucional, económico y social en la historia argentina. El colapso anímico y la radical incertidumbre de esa etapa dejaron su huella en los relatos producidos en aquellos años. Amado sostiene que “el clima de convulsión popular, el paisaje humano y social de la crisis, inspiró un gran activismo simbólico en distintas manifestaciones del arte” (2009: 208); incluso los “dramas de la subjetividad” exploraron diferentes aspectos de la “experiencia social objetiva” de decadencia y desintegración (2009: 209).

Pensar el cine argentino y, concretamente, el cine de Martel a partir de la categoría de “crisis” no implica entender las narrativas como mero “reflejo” de la estructura económica en línea con las formulaciones marxistas clásicas, sino que más bien se fundamenta en propuestas como la de Williams, que entiende la relación entre base y superestructura en términos de “determinación negativa” (1997: 107). En su concepción, las condiciones históricas materiales determinan negativamente los fenómenos culturales, en el sentido de que “son experimentadas como límites”. En otras palabras, es posible leer en la ficción las huellas del contexto histórico social en que fue producida, reconociendo que ese contexto opera marcando límites y no imponiendo temas, formas o estilos.

El cuerpo como signo de la crisis

“Entre las películas argentinas, *La ciénaga* es, quizás, la que permite percibir un sentido excepcional de la temporalidad expresada [...] a través de las actitudes y posturas del cuerpo, de la repetición ritualizada de las acciones más corrientes, más triviales” (2009: 229), escribe Amado. De esta manera, la autora propone leer las posiciones de los cuerpos como signos que revelan rasgos de la trama, caracterizada por la detención de la temporalidad a partir de un presente que parece eterno. Esta perspectiva se basa en el concepto de “imagen-tiempo” de Deleuze: en el cuerpo es posible leer distintas “capas de pasado” (1987: 149), la historia de ese sujeto y su “interioridad”.

Los personajes de *La ciénaga* viven acostados en la cama –en la suya o en la de algún miembro de su familia–. Incapaces de actuar y paralizados en el encierro dentro de la finca La Mandrágora –que obtiene su nombre, precisamente, de una planta antiguamente utilizada como sedante–, la posición natural para estos personajes es la horizontal. Una y otra vez se dejan caer, oprimidos por un clima que los aplasta –los rostros siempre aparecen sudorosos, los personajes andan semidesnudos, la protagonista (Graciela Borges) vive obsesionada con los cubitos de hielo– y por una temporalidad que no ofrece futuro ni horizonte alguno.

La película nos instala en ese universo de parálisis desde la primera escena: vemos una serie de *reposeras* en las que yacen los personajes. Con el avance de la narración quedará claro que esa necesidad de reposar nada tiene que ver con un cansancio generado por el trabajo: en *La ciénaga* los únicos personajes que trabajan son las mucamas.

Tan agotados están los personajes, que no son siquiera capaces de levantar las *reposeras* para moverlas: las arrastran, y ese sonido chirriante produce un efecto de extrañamiento en la primera y la última escena de la película, ambas ubicadas junto a la pileta. *La ciénaga* comienza con una suerte de peregrinación de zombis: esos cuerpos viejos que la pantalla presenta mutilados, sin cabeza o con rostros inexpresivos, velados por los anteojos negros, anuncian una historia de “muertos vivos”.

El principio y el final de *La ciénaga* aparecen marcados por accidentes análogos: ambos son caídas. El primero de ellos es el tropiezo de Mecha, el personaje interpretado por Graciela Borges, que cae al suelo

como consecuencia de su borrachera, y queda tumbada en el piso, entre los zombis de anteojos negros. En esa secuencia inaugural, que desafía a quienes califican el cine de Martel como “realista”, Mecha permanece en el piso sin que los demás personajes se inmuten.

Es una suerte de fin de fiesta: antes de caer, Mecha murmuraba quejándose porque “la gente no se va”. ¿Quién recoge los vidrios rotos? No son, ciertamente, los que han disfrutado de la fiesta: atrapados en el solipsismo, ellos se quedan paralizados o, a lo sumo, siguen tomando vino, indiferentes a lo que sucede a su alrededor. Incluso la hija de la protagonista se muestra incapaz de colaborar: “Yo no quiero ver sangre” dice desde la cama. Serán las mucamas las encargadas de levantar el cuerpo de la protagonista –debajo de ella, el vino se confunde con la sangre– y de limpiar el desorden cuando se hayan ido los invitados. La escena invita a pensar en aquella otra “fiesta” que terminaba mientras comenzaba la filmación de la película: la denominada “fiesta menemista”.

Si en *La ciénaga* la posición predominante de los personajes es horizontal y su espacio preferido es la cama (o la reposera), en *La niña santa* se reitera otra configuración del cuerpo no menos significativa: los personajes aparecen una y otra vez de espaldas. No es casualidad que este punto de vista sobre los cuerpos prevalezca en esta película en la que Martel explora con mayor amplitud las posibilidades del lenguaje sonoro y en la que lo auditivo también aparece tematizado. El disparador de la historia es un congreso de Otorrinolaringología; la madre de la protagonista (Mercedes Morán) tiene un problema de audición; la escena fundamental tiene lugar frente a un theremín (instrumento emblemático del cine, que funciona por medio de ondas invisibles); Amalia, la “niña santa” (María Alche), y sus compañeras de catequesis cantan canciones religiosas, recitan oraciones aprendidas de memoria y viven obsesionadas con la vocación, es decir, el *llamado* de Dios.

Martel es rigurosa en sus procedimientos: ya en la primera escena de *La niña santa* emplea el recurso de mostrar a los personajes –la catequista y sus alumnas, entonando una canción de Santa Teresa de Jesús– primero de frente y luego de espaldas. La primera vez que el doctor Jano (Carlos Belloso) ve a Helena (Mercedes Morán), la mujer con la que se terminará involucrando, ella está de espaldas; a lo largo de la película Helena usa varios vestidos que dejan su espalda descubierta; en la última secuencia, las dos adolescentes nadan espalda hasta que desaparecen del plano.

El acontecimiento central de la película también sucede de espaldas: Jano, detrás de Amalia, se apoya sobre la adolescente y la toca. El contacto físico, desprovisto de la visión, produce la epifanía: una súbita luz ilumina tres veces el rostro de la protagonista, que en ese episodio encuentra su “vocación” de salvar al hombre que abusó de ella. Esta ubicación de los cuerpos se reitera en las escenas que transcurren en el ascensor del hotel, donde también los cuerpos se posicionan unos delante de otros: allí se dará una inversión del episodio de la “epifanía”, en una escena en la que Amalia queda detrás de Jano. Esta lógica perceptiva se reproduce incluso en las escenas de sexo: Josefina, la amiga de la protagonista, no quiere

tener “relaciones prematrimoniales”, pero acepta acostarse con su primo siempre y cuando sea “de espaldas”, para no verle la cara (además, le exige una y otra vez: “No me hables”).

La película plantea dos universos bien diferenciados: el de las adolescentes –Amalia y Josefina– y el de los adultos. La cuestión de la fe aparece asociada a las preocupaciones de las primeras: es en relación con ellas que se pone de relieve la importancia de las creencias en la vida de las personas –creencias asociadas al “no ver”, es decir, a la “ceguera”. Por otra parte, en el caso de los personajes adultos –que se muestran completamente ajenos al misterio y la búsqueda religiosa, empezando por la propia catequista–, la presencia recurrente de las espaldas puede leerse como un “no querer ver”. En este sentido, *La niña santa* es una historia de negación: Helena niega que su exmarido va tener hijos con otra mujer (y por eso se rehúsa a atender el teléfono); la mamá de Josefina (Mónica Villa) niega que su hija tiene relaciones con su primo, aunque los vio juntos en la cama; Jano niega (no se atreve a reconocer) que él es tan “tentado” como el doctor Vesalio (Arturo Goetz), a quien terminan echando del congreso por haberse propasado con una mujer. En esta cadena de negaciones que se acumulan, la película termina justo antes del “momento de la verdad”: la narración concluye cuando comienza la representación que da cierre al congreso, mientras la madre de Josefina espera para revelar lo que Jano le hizo a Amalia. En su capacidad de negación, los personajes de *La niña santa* se asemejan a los de *La ciénaga*.

En *La mujer sin cabeza* Martel también propone una figuración corporal minuciosamente construida y anticipada desde el título: a la protagonista, Verónica (María Onetto), le falta la cabeza en varios planos, en los que queda fuera de campo. En algunos de esos planos, la “mutilación” del fuera de campo logra imprimirle una forma monstruosa al cuerpo de la protagonista.

La “pérdida” de la cabeza, como el cambio de color de pelo, se asocia a una suerte de “pérdida” de la identidad de la protagonista, luego del accidente que –como en *La ciénaga*– inaugura la película. Lo primero que percibimos de ella son sus rulos rubios, en un plano desenfocado que le oculta el rostro. Varias veces la veremos reflejada en vidrios o en espejos: Verónica se busca pero no se encuentra, no lee en su rostro ningún signo que le permita reconstruirse a sí misma. Como *La ciénaga*, la película comienza con el final de una reunión: los personajes femeninos se despiden, sus ojos escondidos detrás de los anteojos negros.

Tras el accidente que sucede inmediatamente después –Verónica atropella algo o a alguien, la duda la perseguirá durante toda la película–, los primeros gestos con los que la protagonista busca recomponerse para recuperar la normalidad son, justamente, el volver a ponerse los anteojos negros y tocarse el pelo, como acomodándose el peinado. Luego de un instante de duda, vuelve a encender el motor y deja atrás un bulto al que no se atreve ni a mirar. Más adelante, cuando termina el camino de tierra y llega a una ruta asfaltada, la protagonista se baja del auto: vemos entonces su cuerpo deambular alrededor del vehículo; la cabeza queda fuera de campo. Reaparece aquí la figura del muerto vivo que habíamos registrado en *La ciénaga*: Verónica es una mujer sin cabeza porque ha perdido la memoria, la voluntad, los afectos y el deseo. Con respecto a este último punto, la película vuelve a marcar un contraste entre los adultos y los

adolescentes: el personaje de Candita (Inés Efron) es puro deseo sin forma, con una sexualidad desbordante.

La mujer sin cabeza es, tal vez aun en mayor medida que las anteriores, una película sobre la negación: luego del accidente Verónica no mira, no baja del auto, no vuelve atrás. Solo más adelante querrá saber, pero no le alcanzará con lo que ve: cuando vuelve al lugar de los hechos, encuentra un perro tirado, pero de todas maneras insiste: "Me parece que atropellé a alguien". Como en *La niña santa*, Martel desjerarquiza la vista: el personaje no cree en lo que ve. Y su sospecha se fortalece cuando se entera de que hay un chico que desapareció el día de la tormenta (el mismo en que sucedió el accidente). La cabeza y el rostro se recortan del plano una y otra vez; el cuerpo de Verónica es un cuerpo sin subjetividad, despersonalizado. Verónica vive en un estado de estupor permanente; no es más que un objeto de las miradas y voluntades de los demás personajes. Hacia el final de la película, su situación existencial se condensa en un plano que la muestra sola en medio de la recepción del hotel, sin nadie que la mire ni le hable. Esa soledad instala un tiempo muerto: cuando nadie la rodea, la protagonista no tiene nada que hacer, apenas mira; su vacío radical queda en evidencia. Verónica es una mujer que se siente imperceptible –en el hospital no hay registro de que la hayan atendido; en el hotel no ha quedado constancia de que se haya alojado allí–, y en la última secuencia esa sensación se traduce en su imagen desenfocada.

Catástrofe, tragedia y representación

El de Martel es un cine de crisis porque se asienta sobre el modelo de la tragedia, aunque por momentos lo trágico se acerque a lo cómico con la irrupción de cierto humor negro. Sus tres películas se caracterizan por un clima de amenaza permanente, en el que la catástrofe ronda a los personajes como un destino inminente, aunque se trate más bien de un destino absurdo y arbitrario, sin ningún tipo de "justicia poética" que justifique los hechos o restablezca un orden.

Para Aguilar, una de las características comunes a varias películas del Nuevo Cine Argentino es la construcción de una "poética del accidente" (2010: 29): paradójicamente, la fatalidad se somete aquí al imperio del azar. Como ya dijimos, *La ciénaga* comienza con un accidente –una caída– que puede leerse como símbolo de la trayectoria moral de sus personajes: sujetos en decadencia, en "caída libre". Y es un accidente el que determina el final de la película: otra caída, que esta vez implica la muerte del pequeño Luciano. Absurdamente, el personaje infantil parece pagar por los pecados de los personajes adultos: la película sacrifica a una víctima inocente.

Este último accidente se preanuncia de varias maneras a lo largo de la historia: en los juegos de los chicos, que terminan con Luciano "muerto" en el suelo del patio (donde efectivamente morirá), o que consisten en que el niño aguante la respiración; en los ladridos del perro del vecino, al que nunca vemos (es apenas un sonido fuera de campo que se agiganta en la imaginación de los personajes infantiles); en la obsesión de Luciano con el "perro rata" que protagoniza una historia que le contó su prima; en la amenaza permanente a

la que están sometidos los chicos, que salen a cazar solos al cerro y se apuntan distraídamente con las escopetas.

A la inversa, en *La mujer sin cabeza* el accidente fundamental sucede al principio: la protagonista atropella algo en la ruta. La culpa y las dudas en torno a este hecho desatarán un cuestionamiento generalizado de las certezas de Verónica, que de pronto pierde toda referencia de sí misma y se queda sin nada a que aferrarse. La representación de este accidente pone en juego una dialéctica de incertezas en torno a qué sucedió realmente, en la que queda involucrado también el espectador. El hecho nos remite a la primera escena de la película: allí habíamos visto a tres chicos con un perro que corrían por el mismo camino de tierra donde sucede la catástrofe. La pregunta es quién es la víctima: ¿un chico o un perro? La verdad está fuera de campo: Martel ofrece apenas el plano subjetivo de una curva en el camino, el sonido de un teléfono celular, un sacudón registrado en plano medio corto de perfil –sobre la alegre melodía de “Soley soley”– y el polvo blanco que se levanta y cubre la ventana del auto.

Los accidentes ponen en cuestión los límites de la representación. La muerte de Luchi en *La ciénaga* también recurre necesariamente al fuera de campo: vemos un plano detalle de un escalón que cede, escuchamos un suspiro sorprendido y un sonido seco; desde el otro lado de la pared llegan los ladridos. La muerte se explicita con distancia, con la naturalidad de lo inevitable: vemos, en silencio, la mesa del comedor, el ventilador y la tele, la puerta del baño. Desde dentro de la casa se recorta el patio: en el fondo está el cuerpo inerte de Luchi, luego aparece el vaso de agua que acaba de tomar, su triciclo abandonado.

La representación también se ve cuestionada en *La niña santa*, que precisamente concluye justo antes de que comience una puesta en escena. Se nos sustrae el escándalo cuando está a punto de estallar frente a los personajes: el espectador no llega a presenciar la catástrofe y, por lo tanto, no hay catarsis posible. Esta tensión entre lo que vemos y lo que no vemos también acerca el cine de Martel a la tragedia: el género trágico relata el horror sin mostrarlo; allí la catástrofe nunca sucede sobre el escenario.

En el cine, el fuera de campo sustituye al detrás de escena: es en ese fuera de campo donde se constituye la densidad de las películas de Martel. El sonido desempeña un rol determinante en esta construcción; como señala Aguilar, funciona como una materia significativa “que tiene una relativa autonomía respecto de la imagen o que la dota de nuevas dimensiones” (2010: 94). Aquello que no se muestra –que no puede mostrarse– sí puede ser escuchado. El fuera de campo es el espacio (imaginario) de la catástrofe: es allí donde se despliegan los verdaderos núcleos traumáticos –es decir, inaccesibles– que definen la atmósfera inquietante del cine de Martel.

Basta pensar en la función que desempeñan los ladridos del perro de los vecinos en *La ciénaga*: un sonido fuera de campo que vuelve una y otra vez a lo largo de la película, y que dispara la imaginación de Luciano. A este personaje lo mata su imaginación: basta apenas un ladrido para que él conciba que del otro lado hay un monstruo (el perro rata). De alguna manera, el funcionamiento de esos ladridos sintetiza el modo de

operar del cine de Martel: la mayor densidad de sentido está en aquello que no se ve, el espacio fílmico no es solo un espacio visual, sino, como sostiene Aumont, un “espacio imaginario” (1995: 25).

Fatalismo y crisis del sujeto

El cine de Martel también es trágico porque es fatalista: en *La ciénaga*, por ejemplo, el desenlace se anticipa, ineludible, prácticamente desde el comienzo. Pero también es fatalista porque carece de héroes individuales: en Martel los sujetos son rehenes de fuerzas superiores a ellos mismos. Esa es, para Festugière (1986), la esencia de lo trágico: la certeza de que las catástrofes humanas se originan en fuerzas sobrehumanas. En *La ciénaga*, esa fuerza es la naturaleza, condensada en el clima. Los personajes no pueden sobreponerse al calor que los aplasta: ese ambiente se construye desde la textura de la imagen, pero también desde los rostros sudorosos, desde los cuerpos agobiados que no pueden más que cambiar de posición en la cama, desde los ventiladores siempre encendidos y la obsesión de Mecha con los cubitos de hielo.

El sonido es tal vez el elemento más importante en esta construcción. Desde el comienzo, la directora juega con la ambigüedad del sonido de los truenos y los disparos de las escopetas: esos sonidos son determinantes en la caracterización del cerro y definen el clima de amenaza que atraviesa toda la película. Los truenos anuncian una tormenta, que puede interpretarse como símbolo de la catástrofe que efectivamente sucede al final. La muerte, anticipada en esos truenos-disparos que abren y cierran la película es el sello final que consuma la tragedia.

En *La niña santa*, la fuerza que conduce a la protagonista es el deseo, encarnado en un supuesto “llamado” divino que la obliga a “salvar” al hombre que se propasó con ella. El llamado coincide con el despertar sexual de la adolescente, el descubrimiento del placer y la curiosidad. Ese deseo que moviliza a Amalia detrás de su vocación está ausente en los personajes adultos, que no llegan a articular ninguna forma de acción: Helena y su hermano viven proyectando decisiones que instantáneamente olvidan; Jano queda prisionero de su error y no es capaz de hacerse cargo de la situación.

En esta película también es el sonido el elemento que define el clima: el theremín en la calle, las canciones que Amalia musita, el permanente sonido de acople en el hotel, los “acúfenos” que padece Helena y que distorsionan su percepción auditiva construyen una atmósfera en la que el misterio se insinúa a través de los sonidos acusmáticos (3) que envuelven a los personajes. Detrás de esas capas auditivas resuenan los ecos del cine de terror: la película dialoga con ese género, también caracterizado por la amenaza y por una sensación inquietante que, en este caso, acecha a los personajes.

En *La mujer sin cabeza*, la subjetividad de la protagonista se disuelve en la pérdida de la memoria, en sus dificultades para reconstruir los hechos y su incapacidad para confiar incluso en lo que ve con sus propios ojos. Lo que somete al individuo aquí es la mirada del otro: Verónica se vacía cuando no tiene enfrente alguien que le diga qué hacer, alguien que le asigne un rol o característica. Este desconcierto queda en

evidencia hasta en las situaciones más cotidianas que tiene que enfrentar la protagonista. Pero más allá de lo que dice y lo que calla, de lo que hace y lo que omite, la situación existencial de Verónica se lee en su rostro: la actuación de María Onetto logra transmitir el estupor de su personaje, el inmenso esfuerzo con el que intenta sostener su vida cotidiana después del desastre.

En esta película la distorsión de la percepción se juega más en el plano de lo visual: el espectador ve a lo lejos el cadáver del perro atropellado, pero la protagonista no; luego, la protagonista vuelve al lugar de los hechos a ver el cadáver (esta vez, el espectador no ve nada) y, a pesar de que lo ve, luego desconfiará de esa evidencia. La película termina con una imagen distorsionada de Verónica, desenfocada por el efecto de un vidrio opaco. El final parece desafiar al espectador y cuestionar su propia percepción: entre las dos puertas de vidrio queda una mínima grieta a través de la cual la realidad podría percibirse "tal cual es", pero ese espacio es tan estrecho que solo queda la posibilidad de mirar a través de los vidrios.

Familias en descomposición

La precariedad de los sujetos en el cine de Martel se corresponde con la puesta en crisis de sus vínculos: en estas películas las familias se muestran en proceso de desintegración. Las relaciones entre familiares y amigos se instalan en un plano de ambivalencia que las vuelve confusas ante la mirada del espectador: las historias despliegan una maraña de vínculos que resulta difícil desentrañar.

La familia es uno de los temas preferidos del Nuevo Cine Argentino. Aguilar sostiene que los modos de presencia (o ausencia) de la familia en estas películas trazan dos grandes líneas, la "línea sedentaria" y la "línea nómada": "Mientras el nomadismo es la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos o normativos) y una movilidad permanente e impredecible; el sedentarismo muestra la descomposición de los hogares y las familias, la ineficacia de los lazos de asociación tradicionales y modernos y la parálisis de quienes insisten en perpetuar ese orden" (2010: 41).

El autor clasifica a varios directores según estas dos categorías, e inscribe las películas de Martel en la primera. En *La ciénaga*, la familia de Mecha se descompone como la vaca atrapada en el pantano con la que se topan los chicos cuando salen a cazar al cerro. Madre e hijos, hermanos y hermanas se encuentran en la cama, muchas veces a medio vestir, unos encima de otros. La intimidad se diluye puertas adentro del hogar. El incesto se sugiere de manera permanente y llega al punto límite en la escena en que José (Juan Cruz Bordeu) asoma su pierna cubierta de barro dentro de la ducha mientras se baña su hermana Verónica (Leonora Balcarce). Esta relación, cargada de tensión sexual, se superpone con otro triángulo incestuoso: el que constituyen José, Mecha y Mercedes. Dentro del esquema familiar, solo Momi permanece al margen de estas dinámicas; es la única que no se acuesta junto a su madre y se atreve a reprocharle de frente su alcoholismo.

Martel refuerza la opacidad de los vínculos, su indefinición: Momi le dice "Gregorio" a su padre, y solo una vez avanzada la película sabremos cuál es efectivamente el vínculo que los une. Tali explica que ella y

Mecha son “medio primas”; el parentesco exacto nunca termina de aclararse. Tali se queja con su marido: “Es muy chica *tu casa, Rafael*”. Pero ella vive en la misma casa, con los hijos de los dos. Aunque tampoco queda claro si todos los hijos de Tali son también hijos de Rafael: la mayor le dice “Rafael”, no “papá”.

La niña santa también transcurre en un universo cerrado: el del hotel. Los responsables de manejarlo son dos hermanos cuyo vínculo se esclarece solo después de que los hemos visto compartir la cama: el incesto reaparece en esta película no solo de manera latente entre los dos hermanos, sino también de forma explícita en la relación prohibida entre Josefina y su primo, que tienen encuentros sexuales en la cama de su abuela.

Como en *La ciénaga*, la ambigüedad atraviesa el vínculo más genuino de la película: el que une a Amalia y Josefina. Las sugerencias del incesto y la homosexualidad también aparecen en *La mujer sin cabeza*. En su tercera película, la directora exhibe las zonas de ambigüedad de la relación de Verónica con su hermano y también retrata una relación “prohibida” entre la protagonista y su primo, apela de nuevo a la indefinición: los personajes pasan la noche juntos y solo al día siguiente el espectador descubre que son parientes.

El malentendido es la forma de comunicación que corresponde a estos vínculos al límite de la desintegración. En *La niña santa*, el más importante para la trama se consume en el beso que Helena le arrebató a Jano hacia el final de la película. Él toca la puerta de su habitación, ella le abre, él se queda en silencio y ella (mal)interpreta todo en un instante: “Yo me siento igual, es una locura”, afirma, y se besan. En esa escena Jano no llega a decir nada: su verdadera intención era confesarle a Helena lo que había pasado con Amalia. Este equívoco es antecedido por varios micromalentendidos que minan la comunicación entre los personajes desde el comienzo del filme, expresados, por ejemplo, en diálogos cruzados en los que, detrás de la apariencia de una conversación, cada personaje está hablando de temas diferentes.

En *La mujer sin cabeza* se reiteran permanentemente estos malentendidos, que en buena medida se explican por el estupor en que ha quedado Verónica después del accidente. Muchos diálogos responden a la estructura del siguiente intercambio:

JUAN MANUEL: ¿Querés que te deje en la puerta o en la esquina?

VERÓNICA: Bueno.

Los personajes están incomunicados: no solo Verónica, sino todos los que la rodean, que no se inmutan ante el fracaso de la comunicación. La película deja en evidencia una y otra vez la brecha de (sin)sentido que los separa.

En las tres películas aparecen varios personajes infantiles, que en muchos casos no tienen siquiera nombre y que resultan víctimas de la fatalidad. Los chicos pagan absurdamente el precio de la decadencia en la que viven sus mayores: basta pensar en la muerte de Luciano al final de *La ciénaga*, o en su primo tuerto; también en la muerte del hermano de Changulla en *La mujer sin cabeza*. En las películas de Martel la

infancia vive amenazada; si no están heridos o mutilados, están directamente expuestos a la muerte. Solo en *La niña santa* parece esbozarse un futuro diferente para estos personajes, aunque en realidad las protagonistas no son niñas sino adolescentes. Aquí no hay tanta presencia del peligro, exceptuando una escena –que remite tanto a *La ciénaga* como a *La mujer sin cabeza*– en la que Amalia, Josefina y una amiga se pierden en el cerro, donde se cruzan con un cazador y luego huyen y cruzan la ruta corriendo, justo cuando pasa un camión.

La brecha y los “otros”

En las películas de Martel la familia de clase media es un organismo en descomposición. La crisis de los vínculos familiares convive con la brecha que existe con respecto a quienes no forman parte de ese universo: “los otros”. Esos otros son los miembros de las clases bajas: fundamentalmente, las mucamas (en *La ciénaga*), el personal de servicio (en *La niña santa*) y los chicos del vivero (en *La mujer sin cabeza*).

En contra de los rasgos que Jameson les atribuía a las producciones estéticas del “Tercer Mundo”, el Nuevo Cine Argentino evita la alegoría nacional (4). Aguilar lo explica en estos términos: “Antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes... un trazo” (2010: 24). Martel no es ajena a este modo de entender la representación. De todas maneras, en sus películas las dinámicas que se establecen entre el adentro y el afuera del universo familiar permiten rastrear los síntomas de una crisis más amplia, que trasciende al núcleo familiar para proyectarse sobre el tejido social.

Aunque el mundo ficcional de los filmes no explicita coordenadas geográficas precisas, los datos de la producción indican que los tres fueron filmados en Salta. Los protagonistas pertenecen a una clase media provincial; la brecha con la clase baja no es solo económica, sino también étnica (5). En el cine de Martel, los pobres son mestizos y pertenecen a un mundo diferente del de los protagonistas blancos: esos dos mundos apenas se intersectan. Y si en *La ciénaga* se esboza, aunque mínima, la posibilidad de un vínculo entre personajes de estos dos sectores sociales, en *La mujer sin cabeza* eso ya resulta mucho más difícil.

Antes dijimos que en *La ciénaga* los personajes principales están condenados a la inmovilidad y la decadencia, atrapados en una red de vínculos que se desintegran y agotados por su propio fracaso (como familia, como individuos). Sin embargo, hay un solo personaje que sí logra escapar de La Mandrágora, y al que la película parece augurarle, por lo tanto, una posibilidad de felicidad. Ese personaje es Isabel, la mucama. Al final, ella renuncia al trabajo en la finca y huye con su novio: es la única que logra sustraerse a la fatalidad que parece pesar sobre ese ambiente y los personajes encerrados en él.

En la secuencia inicial del accidente de Mecha, Isabel es el único personaje que reacciona. Mientras la protagonista ha quedado tirada en el piso, sobre los vidrios y el vino, las mucamas son las únicas que actúan: el resto de los personajes, borrachos, permanecen impasibles en sus reposeras. Isabel asiste a Mecha; Mamina, la otra mucama, se encarga de recoger los vidrios rotos. Esta escena deja en evidencia la diferencia fundamental que distingue a las “otras” (las mucamas) del resto de los personajes: ellas aún

pueden actuar, son capaces de *hacer* frente a la parálisis y el solipsismo de los demás. Esta condición se refleja hasta en su forma de caminar a lo largo de la película: Isabel y Mamina se desplazan por la casa a una velocidad distinta de la del resto de los personajes.

La brecha también se registra en los espacios: cada sector social tiene claramente delimitado cuáles son los lugares y recorridos que le corresponden. Cuando esas leyes implícitas se quiebran –por ejemplo, cuando José y sus amigos se infiltran en una fiesta popular de carnaval–, se desata la violencia: José no pertenece ahí, y el castigo por transgredir esa prohibición es la agresión física; el conflicto es inevitable. La banda sonora refuerza la pauta de que esa fiesta es un espacio “otro”: la cumbia y el cuarteto suenan en la película cada vez que la acción transcurre en los ambientes reservados a los personajes mestizos.

Las “otras” son también objeto de la desconfianza de los protagonistas; Mecha y sus familiares están convencidos de que Isabel se roba las toallas. En realidad, la ladrona es Momi: el único personaje que logra ver en Isabel un resto de sensibilidad, es decir, una alternativa a los modelos de indiferencia y disolución que le presentan sus mayores. El recelo y el rechazo se expresan en el lenguaje discriminatorio, condensado en las palabras que elige Mecha –y que sus hijos aprenden a imitar– para referirse a las mucamas: “estos indios”, “estos collas de mierda”, “chinas carnavaleras” son expresiones nombran con desprecio a los “otros”.

En *La niña santa* también hay “chinas”: así denomina la mamá de Josefina a la mucama que trabaja en su casa, a quien no le permite utilizar el mismo baño que usa su familia. La película evidencia las contradicciones morales de esta mujer, madre de familia y creyente, que discrimina a las “chinas atrevidas” con la misma convicción con la que sale a hacer “justicia” confesándole a Helena el pecado de Jano. El personal de servicio del hotel también forma parte de este universo de “otros”, que resultan casi invisibles para los protagonistas. Basta pensar en el personaje de la empleada que recorre los distintos espacios del hotel tirando desodorante de ambiente, sin pronunciar palabra y sin que nadie la registre, casi como si fuera un elemento más del entorno.

En *La mujer sin cabeza*, los personajes “otros” que revelan una brecha con el universo de los protagonistas son Changuila y los “changos” del vivero. La protagonista cree haber matado a uno de estos chicos: ese fantasma la atormenta a lo largo de la película. Aquí el vínculo entre burguesía y clase baja ya no es de desprecio, como en *La ciénaga*, sino de culpa y caridad: en otras palabras, la relación que construye Verónica con estos chicos es de una distancia aún mayor.

Aquí también la brecha social se traduce en una distribución concreta del espacio geográfico: los “otros” viven en un ámbito diferente del de los protagonistas, un barrio periférico y pobre. Cuando Verónica se sumerge en ese barrio –el de la familia del chico que cree haber atropellado–, necesita indicaciones para moverse: los personajes tienen que indicarle cómo salir, porque ella no pertenece a ese lugar. El único vínculo que logra quebrar esas “murallas” invisibles es el de la adolescente Candita y su amiga que anda en moto y escucha cumbia.

Hacia el final de la película, Verónica está desesperada por ejercer la caridad con Changuila, el niño peón que le acarrea las macetas. Ella le ofrece un café, un baño, un sándwich: él le dice sistemáticamente que no. Luego él le ofrece su mano de obra: le pregunta si puede lavarle la camioneta. Pero entonces es ella quien se niega. Y le ofrece otro regalo: una bolsa de remeras usadas. Changuila es la única persona con la que Verónica puede negociar; frente a todos los demás personajes, solo es capaz de acatar la voluntad ajena. Al final del intercambio con el chico, ella se sale con la suya: logra ser "solidaria"; "ayudar" al pobre. El conflicto interno no se resuelve, pero se apacigua; el regalo parece aminorar la culpa que carcome a la protagonista.

Conclusión

Para Adorno, "las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos" (2003: 46). Este argumento invita a leer en el cine de Martel las marcas de la crisis con la comenzó el siglo XXI en la Argentina. Es un cine de crisis aunque no se refiera directamente al contexto social, económico y político del país a partir de 2001: no hace falta hablar de desempleo, de devaluación o de la caída de un presidente para dar cuenta de los procesos sociales que atraviesan una época. No hace falta, tampoco, explicar las desigualdades: basta con registrar las brechas que se han naturalizado en la vida cotidiana; alcanza con mostrar a los sujetos en los espacios diferenciados que la ficción les asigna.

La Historia se cuenta aquí por medio de historias privadas, que no pretenden constituirse en alegorías de relatos más abarcadores, sino que funcionan como fragmentos o recortes. La crisis social en Martel se vuelve crisis familiar o individual; en los lazos cotidianos se registra el deterioro de lo colectivo; en los malentendidos y la incomunicación entre los personajes pueden leerse también las consecuencias del quiebre de una sociedad agotada, sin horizontes y sin memoria.

El recorte de lo privado, y más concretamente de la escena doméstica, puede asociarse con la preferencia de Martel por retratar universos predominantemente femeninos: en estos hogares las protagonistas son las mujeres, o al menos eso se espera de ellas. La crítica suele señalar la mirada femenina que impregna el cine de Martel, su modo de construir la intimidad entre personajes femeninos. En algunos casos esa intimidad se presenta como un resguardo de autenticidad frente a la disolución de todos los vínculos, la confusión de roles y la precariedad de los sujetos frente a las fuerzas exteriores que los gobiernan.

La crisis implica también que no hay nada a lo que aferrarse: la religión aparece desvinculada del misterio y se limita a una repetición tradicional de ritos huecos, o se identifica con una fe sensacionalista y fanática; entre los personajes no hay proyectos individuales ni colectivos porque prácticamente no hay capacidad de actuar. La temporalidad se ha detenido para todos: solo queda un eterno presente que se dilata, un "aquí y ahora absoluto" que atrapa a los personajes en un tiempo muerto.

Pero el de Martel también es un cine de crisis porque apela a la tragedia como modelo. En estas películas la catástrofe es una amenaza constante: puede llegar al final o al principio, pero siempre gravita sobre los

personajes. Claro que no estamos ante tragedias de grandes héroes: aquí el desastre acecha a individuos cualesquiera y cae sobre ellos como una fatalidad absurda. En el corazón de la narrativa de Martel está la elipsis: el recurso trágico por excelencia, que exige ocultar el desastre, pero mostrar sus consecuencias. Por eso el fuera de campo, el lenguaje sonoro y la distorsión de la percepción visual –por medio de vidrios, ventanas, cristales– adquieren en estas películas una importancia infrecuente: lo central, en Martel, no sucede en la imagen, sino en la imaginación del espectador.

Notas

(1) Entendemos aquí “figura” como sinónimo de “motivo”, un concepto con larga tradición en la crítica literaria y la crítica de arte. Para Amado, el concepto de figura permite al análisis cinematográfico “atender a las formas en las que un film –al igual que otras obras artísticas– se proyecta en el mundo tanto como el mundo pasa por él” (2009: 212).

(2) Aguilar (2010: 14) también menciona entre los precursores a Alejandro Agresti y Esteban Sapir, y añade entre los hitos fundacionales del Nuevo Cine Argentino el estreno de *Historias breves I*, en 1995, una película integrada por ocho cortometrajes producidos por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y dirigidos por Lucrecia Martel, Daniel Burman, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Sandra Gugliotta, Ulises Rosell y Andrés Tambornino, Tristán Gicovate, Pablo Ramos, Paula Hernández, Jorge Gaggero y Matías Oks.

(3) Chion define el sonido acústico como aquel que “no revela su fuente” y afirma que siempre es “mágico o inquietante” (1999: 173).

(4) *All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel* (Jameson, 1986: 69).

(5) Margulis sostiene que en la Argentina (y en América Latina) se da una “racialización de las relaciones de clase”: los sectores más pobres de la población suelen compartir una serie de rasgos étnicos; en ellos se combinan “el mestizaje, la pobreza y formas culturales dominadas” (1999: 38).

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2003), “Filosofía de la nueva música”, en *Obra completa*, tomo 12, Madrid, Akal.
- Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y M. Vernet (1995), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- Chion, Michel (1999), *El sonido: música, cine, literatura...*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- Festugière, André Jean (1986), *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel.
- González, Horacio (2003), “Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino”, *El ojo mocho*, N.º 17, Buenos Aires.

- Jameson, Fredric (1986), "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, N.º 15, otoño 1986, pp. 65-88 [en línea]. Disponible en: <www.jstor.org/stable/466493>.
- Margulis, M. et al. (1999), *La segregación negada. Cultura y discriminación social*, Buenos Aires, Biblos.
- Page, Joanna (2009), *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham y Londres, Duke University Press.
- Viñas, David (2005), *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Williams, Raymond (1997), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Artículo recibido el 05/10/14 - Evaluado entre el 21/10/14 y 30/11/14 - Publicado el 21/12/14