

Apuestas en escena.

Un análisis del cine como experiencia sensorial
en los largometrajes de Lucrecia Martel.



Iara van Benthem Fuentes

Agosto, 2017

Tesis Maestría de Investigación

Estudios Latinoamericanos, Universidad de Leiden

Supervisor: Dr. Gabriel Inzaurrealde

Agradecimientos

Primero y principal quiero expresar mi enorme gratitud al dr. Gabriel Inzaurre, por su excelente supervisión, sus consejos teóricos, sus palabras alentadoras y su amistad. De la Universidad de Leiden también me gustaría agradecer a la dra. Nanne Timmer, por la dedicación y el cariño con la cual acompaña a los estudiantes y nos hace sentir en casa.

Esta aventura que comenzó hace dos años hubiese sido mucho menos interesante sin mi amiga del alma, Giselle. Gracias por tus risas y palabras ingeniosas, pero más que nada gracias por tu amistad y tu apoyo en este periodo de escritura.

Por todas las charlas que tuvimos sobre esta tesis, las recomendaciones de lecturas, las caminatas y el cariño en los momentos más difíciles, mi eterna gratitud a mi compañero de vida, Gabriel.

La última persona que quiero agradecer es la más importante, Glenda, mi madre. Sos una inspiración, como mujer y como ser humano. Gracias por tu fuerza, tu amor, tu apoyo, y por siempre creer en mí.

La realización de esta tesis ha sido, una de grandes obstáculos personales e intelectuales, pero también de hermosos desafíos académicos. Al final, puedo decir que ha sido una experiencia magnífica.

Iara Fuentes

Índice

I	Introducción	p. 04
II	Capítulo 1: Estado de la cuestión	p. 06
III	Capítulo 2: Análisis cinematográfico	p. 17
IV	Capítulo 3: Análisis de interpretación	p. 38
V	Conclusión	p. 55
VI	Bibliografía	p. 59
VII	Anexo	p. 62

I

Introducción

El cambio de siglo fue una época turbulenta en la historia argentina, el nuevo milenio fue recibido con un pie en el derrumbe de la economía nacional y sólo tardó unos meses más para declararse en bancarrota. El colapso del sistema neoliberal implementado por los gobiernos a partir de la segunda parte de los años 70, tuvo como resultado una significativa decaída en el bienestar social. La producción de cine, sin embargo, no se detuvo ante los escasos recursos, la situación social quizás hasta impulsó a los jóvenes directores a explorar las posibilidades. A diferencia del cine político de los años 70 y 80, que se caracterizaba por el extenso empleo de la alegoría, el cine del cambio de siglo se mete en el comedor, entre las sábanas, acompaña a sus personajes al trabajo. En otras palabras, gira el lente hacia el cuerpo, hacia la intrahistoria del pueblo, hacia el día a día, hacia los espacios domésticos.

Lucrecia Martel (Salta, 1966) es una de esas cineastas. Tras una trayectoria de cortos y programas televisivos, en 2001 se estrena su primer largometraje titulado *La Ciénaga* en el Festival Internacional de Cine de Berlín y por el cual recibe varios premios internacionales. Tres años más tarde le sigue *La Niña Santa*, este filme fue seleccionado para el festival de Cannes el mismo año. Su tercer largometraje, *La Mujer sin Cabeza*, fue estrenado en 2008 y recibió el Premio Fipresci en el Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro. Si bien el cine de Martel forma parte del Nuevo Cine Argentino, la directora ha compuesto su propio estilo autoral, inconfundible.

Los tres largometrajes mencionados formaran el cuerpo de estudio de este trabajo, el cual se presenta en el marco de la asignación final para la Maestría de investigación en Estudios Latinoamericanos, en el trayecto de Análisis Cultural, de la Universidad de Leiden. La intención de esta investigación es contribuir humildemente a los estudios críticos de cine nacional argentino y específicamente la obra de Lucrecia Martel, en relación a la política y lo social. El debate académico sobre sus obras es extenso, sus primordiales enfoques son: las estrategias cinematográficas empleadas por la directora y las diversas reflexiones propuestas por sus filmes, ciertamente estos enfoques son inseparables.

La directora salteña elige retratar vidas cotidianas en la privacidad de sus hogares, casi como si fuera un documental retratando el día a día de la especie humana. La cámara frecuentemente cercana a la piel, frecuentemente desplazada de foco, guía la atención del espectador en una dirección, mientras que el sonido lo dirige hacia otra. Apelando de esta forma a la ambigüedad, a la confusión de los sentidos en el espectador, presenta tramas que se sienten familiares y se ofrecen como una experiencia sensorial directa. Proponemos entonces, hacer una lectura conjunta de los tres filmes, postulando que no sólo hay un estilo en común sino también una forma política de exponer por medio de la representación de mundos domésticos, el presente y el pasado de las estructuras de poder de la sociedad argentina, y acaso el de toda la región latinoamericana.

El primer capítulo de esta investigación estará dedicado a introducir al lector en el debate académico en torno a estos filmes y demostrar de qué forma esta investigación pretende contribuir a los estudios del cine argentino. Para esto nos serviremos de libros, artículos académicos, ponencias presentadas en congresos relevantes y artículos de diarios. La segunda parte de la tesis se enfocará específicamente en presentar los filmes y analizar las técnicas cinematográficas empleadas por la directora, para así formar una imagen más clara de cómo fueron contruidos los filmes y cómo esas técnicas dirigen la atención del espectador. Ya que las obras proponen una experiencia sensorial, presentan asimismo un desafío para el espectador, quien debe tomar una posición frente a lo que está presenciando.

Este segundo capítulo formará la base para el análisis de interpretación que constituye la última parte de esta tesis, el análisis de interpretación. Sirviéndonos de la teoría de la distribución de lo sensible del filósofo Jacques Rancière, y partiendo en consecuencia de que toda estética supone una política y viceversa, proponemos una lectura de las obras en relación con la sociedad. La idea es exponer cómo a partir de ciertas estrategias expresivas como la desjerarquización de la mirada, la fragmentación de encuadres, la representación de la negación, la condición trágica y la ausencia de catarsis, una serie de modelos de poder naturalizados que estructuran y han estructurado la sociedad hasta el desgaste, pueden convertirse, mediante las imágenes fílmicas, en experiencias sensibles.

II

Capítulo 1

Estado de la cuestión

En las últimas dos décadas los críticos de cine hablan de cine de autor al referirse a la obra de Lucrecia Martel, esto porque si bien los relatos varían unos entre otros, el lenguaje cinematográfico es inconfundible. Su elección por filmar en la provincia de Salta, la fragmentación de encuadres, la yuxtaposición de sonido, la abundancia de personajes femeninos y la falta de explicación la distinguen. Este trabajo se centra en los tres primeros largometrajes de Martel, *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). Hay según los críticos determinadas características que son constantes en los tres filmes.

Para este estado de la cuestión nos serviremos de artículos de análisis cinematográfico en revistas críticas y libros sobre el nuevo cine argentino. Dentro de la vasta cantidad de material crítico reconocemos dos enfoques, uno más orientado hacia la estrategia cinematográfica y otro que se inclina hacia las interpretaciones, estos dos enfoques, como veremos más adelante, se entrelazan e influyen.

Estrategias cinematográficas

La característica más notoria con respecto a las estrategias cinematográficas en la obra de Lucrecia Martel es que interpela todos los sentidos del espectador, a diferencia del típico cine de Hollywood donde la imagen visual tiene privilegio. François señala en 'El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad' (2009) que 'El cine de la realizadora argentina afirma la primacía de la sensación sobre el análisis psicológico o la cohesión narrativa'. Jagoe y Cant indican en 'Vibraciones encarnadas en La niña santa de Lucrecia Martel' (2007) que en el segundo largometraje de Martel los cinco sentidos actúan para "representar las múltiples relaciones entre el cuerpo y el mundo exterior" (183). Hugo Ríos (2008) relaciona el trabajo de Martel con la teoría del cine háptico y explica:

La hegemonía de lo visual no es total; existen modos de desplazar el control de la mirada, utilizándola para fomentar otros sentidos, otras maneras de percibir el

cuerpo cinematográfico, estrategias para acercarse a la textura, sabor y olor de la imagen a través de lo visual pero eliminando su control y autoridad. (9)

Según Ríos las estrategias empleadas por Martel para reorientar la mirada al campo sensorial son las siguientes: la descentralización de lo visual, lograda por escenarios recargados, la fragmentación de la imagen visual, el autor dice al respecto que es una manera de explorar la superficie sin controlarla, y la irrupción de otros sentidos, como el sonido, el olfato o el tacto (13-14). Estos sentidos se pueden desvincular de la imagen en el encuadre y crear sus propios caminos, desorientando al espectador o servir justamente para alimentar la trama (15).

Esta desorientación François (2009) la adjudica a una 'estética de la opacidad' empleada por Martel, que mantiene al espectador en una situación de duda constante y lo convierte en un espectador activo en búsqueda de sentido. La estrategia de la directora argentina para esta estética señala François, es la construcción de espacios imprecisos que desorientan al espectador, el diseño de personajes opacos, que son ambiguos y siempre focalizados externamente y por último por medio de la puesta en escena, una que propone la incomunicabilidad, por un lado, representada por los problemas auditivos y la negación y por otro por la fragmentación discursiva, visual y sonora. Joanna Page (2009) indica que estas estrategias destacan constantemente la cuestión de la percepción y la distorsión de la misma, al insistir en el exceso o el fracaso de los sentidos (187) y retoma una entrevista con Martel, donde la directora afirma que espera generar en el espectador la misma sensación de abandono y desorientación que sufren los personajes de sus filmes (185).

La fragmentación de imagen y sonido es la estrategia más notoria empleada en los filmes de la cineasta argentina. Dillon (2014) aclara que lo central en la obra de Martel 'no sucede en la imagen, sino en la imaginación del espectador' (65). En la fragmentación de imagen y sonido, la directora hace gran uso del fuera de campo y entonces la imagen y sonido en *off* contribuyen tanto a la trama como lo que sí entra en el encuadre (François, 2009).

El fuera de campo según Ríos sirve básicamente para reforzar lo sensorial (20), es decir para que todos los sentidos vuelvan a formar parte de una totalidad. María José Punte señala en 'Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel. Aportes desde la teoría crítica feminista' (2011) que Martel utiliza los tres niveles nombrados por Laura Mulvey, la visión de la cámara del director, la visión de los personajes y la visión del espectador que en este caso es un espectador activo en busca de sentido (7) para desbaratar el sistema visual. Forcinito (2006) y Weis (2015) concuerdan con esta idea, pero señalan que el fuera de campo conlleva algo más, la problematización de los sucesos dentro del encuadre (Weis). Ana Forcinito en 'Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel' agrega:

Martel utiliza ese espacio de manera muy particular, situando con frecuencia acciones importantes por fuera del campo de visión del espectador y tan sólo al alcance del oído. Esto tiene un doble efecto: por un lado, genera un mayor equilibrio entre los aspectos visuales y sonoros de la experiencia cinematográfica y brinda un contrapeso al dominio de la cámara, la cual de todas maneras ya ha sido desplazada de su lugar tradicional; por otro lado, le permite agregar información que contrasta con lo que se ve en la pantalla, frecuentemente con efecto irónico. (176)

Cabe destacar aquí que si bien todos los autores concuerdan en que el fuera de campo contribuye a retornar lo visual al campo total de los sentidos y problematiza lo que está dentro del encuadre, sólo Forcinito menciona que esta técnica tiene un efecto irónico.

Como han señalado entonces los críticos, las estrategias empleadas por Martel tienden a desorientar al espectador. Natalia Weis señala en 'La inscripción del fuera de campo en los films de Lucrecia Martel' (2015) que esta fragmentación visual, sonora y discursiva indican un quiebre, en vez de ser portadoras de información. Hay una ruptura entonces con el vehículo de información convencional y según Jagoe y Cant también hay una ruptura con la convención como indicamos antes, ya que el film comienza colocando el énfasis en el sonido en vez de la imagen (177). Daniel Quirós (2010) retoma en su estudio sobre la obra de Martel, la idea de Dominique Russel sobre el sonido, el cual crea un 'contacto físico con el espectador' (249) y declara que el uso particular del sonido en

los filmes de Martel contribuye a la ambigüedad del relato y su objetivo sería no tanto crear una trama legible sino desarrollar un ‘sentimiento afectivo’ (249) con la obra.

Punte señala que, a través de la yuxtaposición de los niveles sonoros, el empleo continuo del fuera de campo, encuadres fragmentarios y asimétricos y un montaje que no privilegia la relación causa-efecto, se generan diferentes capas de sentido (8). Sin embargo, estas capas de sentido nombradas por Punte, contribuyen justamente a la confusión. Es a través de la fragmentación narrativa, insiste Page (2009), que se produce la desorientación del espectador, ya que éste no sabe distinguir entre lo que es importante para el relato y lo que no. Y la ansiedad que genera esto, no es aliviada por algún tipo de revelación al final (185). Varas y Dash (2007) agregan que esta desorientación también es ocasionada por las tomas rápidas y éstas producen en el espectador un sentimiento de ‘encierro y futilidad’ (204). Tanto la desorientación y el encierro son adjudicados a los planos cercanos y fragmentados que parecen repetirse, idea reforzada por la vasta presencia de espejos en los filmes, y de esta forma contribuyen según François (2009) a crear lugares sofocantes tanto para los personajes como para los espectadores.

Tanto Ríos como François coinciden en que en la obra de Martel nos encontramos con espacios imprecisos y complejos (2008, 11 y 2009, 2-3), creados por la abundancia de primeros planos, la ausencia de planos generales que imposibilitan la orientación y el desplazamiento rápido de la cámara (François, 2-3). Martel colma los espacios con una “textura y campo sensorial saturado” (Ríos, 11). El empleo de sombras y espacios oscuros suman a la imposibilidad de crear un mapa cognitivo completo (Lange-Churión, 2012, 472-473). Estas estrategias de rápido desplazamiento de la cámara, de desorientación y la impresión de trayectos circulares (los personajes vienen a parar siempre a los mismos lugares), crean según François un “espacio metafóricamente uterino” (2009). Esta idea se refuerza por la presentación del exterior como espacio de peligro, añade la autora. Es más, François menciona en su artículo una entrevista en donde Martel dice que, los diálogos en sus películas no sirven para informar, sino que más bien forman un lugar interesante para encubrir cosas.

En *La Ciénaga* y *La niña santa*, donde predominan las escenas hogareñas, acorde a Joanna Page (2009, 186. inglés) el hogar se presenta no como lugar de refugio y paz sino como lugar siniestro, a través de diálogos confusos y un erotismo latente (François, 2009). Sin embargo, estos lugares siniestros y peligrosos no se limitan solo al espacio del hogar sino que conforman el ambiente total, Dillon aclara:

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. (Dillon, 57. Negrita es mía)

Dillon, como la mayoría de los críticos, afirma que ‘[...] el de Martel es un cine de crisis porque apela a la tragedia como modelo.’ (64), sin embargo, la catástrofe le es escamoteada al espectador y con eso toda su posibilidad de catarsis (58). ‘La relación de causa-efecto, ingrediente esencial en el melodrama, que generalmente se establece en el diálogo oral y corporal, se borra para presentar un mundo anticlimático, lleno de fisuras y de diálogos truncos que se autocontiene en ese rincón salteño.’ (198), explican Varas y Dash. Page (2007) afirma que son ‘lo banal y lo irracional’ (160) en la obra de Martel que ponen en riesgo ‘los últimos vestigios de la estabilidad, el orden y el sentido’ (160), y esta amenaza es constante e inevitable aparentemente.

Los personajes contribuyen a este clima amenazante, la directora presenta personajes opacos, donde el espectador no tiene acceso a sus consciencias, la focalización es siempre externa y en las ocasiones que se adopta el punto de vista de alguno este es siempre perceptivo. Estos personajes se desdoblán, mostrando su ambigüedad, tanto en sí mismos como en relación con el otro (por ejemplo, la insinuación constante de incesto en los tres largometrajes), de esta manera se hacen imprevisibles, explica François.

Es también a través de los personajes y sus espacios, que se presentan las temáticas de la diferencia de clases y el racismo, Lange-Churión señala que los miembros de cada clase ocupan un campo sensorial específico (479). El escenario generalmente es el de la clase media alta, a la cual pertenecen los protagonistas de los filmes, este se presenta

como mencionado antes, como espacios cerrados, claustrofóbicos. Los subalternos, es decir los empleados domésticos y demás, nunca forman el punto de enfoque del encuadre. Generalmente cruzan el encuadre sin serle otorgada alguna importancia o son filmados de espaldas (480). Quirós agrega que las tomas desenfocadas y oscuras de estos personajes, son simbólicas de las relaciones de poder y revelan la violencia de la jerarquía social (252-253).

Interpretaciones

Viviana Rangil afirma que en los trabajos de Martel se presenta el cuestionamiento de la dicotomía bien/mal (2007) y dice que los personajes de los filmes transitan por ambos. Según la crítica '[...] Martel nos hace pensar en lo escurridizas que pueden ser las dicotomías a las que estamos acostumbrados: lo bueno y lo malo, lo moralmente correcto y lo pecaminoso.' (214). Forcinito resalta el cuestionamiento que se presenta en la obra de Martel sobre los discursos institucionales religiosos sobre el cuerpo y afirma que se abre la polémica a través del erotismo latente de los filmes (124). Rangil agrega que, si bien los personajes buscan algún tipo de refugio en la religión, ésta no es capaz de presentar 'alternativas válidas' (212). Dillon, a su vez, señala que la religión '[...] se limita a una repetición tradicional de ritos huecos, o se identifica con una fe sensacionalista y fanática.' (64). Los críticos concuerdan entonces con Rangil en que,

Marina Warner (1983) dice que ya no existe la realidad que el mito de la Virgen María articula, y que los códigos morales que ella afirma se han perdido y que posiblemente, en un futuro cercano, la idea de la Virgen se transforme en pura leyenda. No estoy muy segura de que las predicciones de Warner se concreten a corto plazo, pero sí es posible que estemos en una etapa de análisis crítico en la que nos cuestionamos seriamente las implicaciones de lo religioso en lo social y en lo personal. Las películas de Martel nos invitan y nos incitan a no quedarnos impávidas ante lo que el catolicismo nos enseña desde hace siglos. No nos proponen conceptos ni ideologías universales-universalistas como podría ser el feminismo, sino que al reclamar lo local y el detalle proponen una estrategia de resistencia hacia las formas naturalizadas de opresión. (2007, 220)

El cuestionamiento del discurso religioso en lo personal y lo social es posible a través de estas historias narradas por Martel, que tienen lugar en el espacio doméstico. Como señalan Varas y Dash, en el cine de la cineasta argentina se borran '[...] las distinciones entre lo privado y lo público, lo interior y exterior' (205). Estas historias donde la separación interior/exterior no es clara, también permite el cuestionamiento de otro tema: el del racismo y la identidad nacional. Problemática expuesta por la representación de la diferencia de clases (Lan, 474). Varas y Dash explican con respecto a *La Ciénaga*: 'El racismo de Mecha no sólo enfatiza la marginación espacial de la región, sino que también refiere al proceso inacabado e incompleto de la construcción de la identidad nacional argentina.' (201).

Esta marginación se extiende a los personajes, Page (2007, 164) al igual que Varas y Dash (202), concuerdan que los personajes pertenecientes a la clase dominante también sufren la alienación y sólo se sienten cómodos cuando se mueven en su propio espacio (sus hogares, por ejemplo). En estos espacios "el otro", es decir los empleados domésticos, jardineros y demás, toman roles polifacéticos. Para unos son sirvientes, para otros forman el objeto de deseo y para otros su objeto de indignación (Lange-Churión, 477). El comentario que hace Natalia Weiss con respecto a la escena del accidente en *La mujer sin cabeza* es representativo:

[...] la acción principal, también violenta, ocurre fuera de cuadro, en el accidente de auto del personaje principal [...]. Se manifiesta en realidad que poco importa que la víctima no sea el niño de una clase social alejada de la protagonista sino el perro que vemos tirado en el camino. El valor de la vida de ambos parece ser, de todos modos, más o menos el mismo. (2015)

Quirós coincide señalando que la violencia se revela en lo cotidiano, como la diferencia de clases, la desigualdad de género y el racismo (246).

Los análisis realizados con el soporte de la teoría feminista, demuestran que en las obras de Martel predominan los personajes femeninos, encarnando 'todos los papeles posibles de la domesticidad femenina' (Varas y Dash, 200). Sin embargo, como es bien claro en el caso de *La Ciénaga*, los personajes maternos están limitados en su rol y la

representación de estos límites cuestionan las 'construcciones convencionales de la femineidad' (200) explican Varas y Dash, y con relación a los dos primeros largometrajes Rangil menciona que los personajes femeninos 'no pueden cumplir con su "vocación"' (2007, 212). Es decir que los personajes ocupan diferentes posiciones femeninas.

Hemos mencionado antes que por medio del uso de cámara tiene lugar la desjerarquización de la mirada, y es de esta forma que se presenta una multiplicidad de la mirada femenina, afirma Forcinito (122). Esta mirada toma por momentos la posición de la mirada patriarcal, la cual es subordinada a la mirada masculina y en otros, es justamente una mirada transgresora y hasta acechante (como sería el caso de Amalia en *La niña santa*). La fluidez de la cámara posibilita múltiples puntos de vista, y Jagoe y Cant señalan entonces que se trata de una mirada oblicua, la cual se ubica de manera indiferente en el ojo de un hombre o de una mujer (175-176). Punte se ubica entre estas dos teorías, y afirma que debido a la abundante presencia de mujeres, diferentes modos de posicionarse frente a la visión son posibles y entre estas posibilidades algunas pueden quedar atrapadas en la mirada y otras 'son capaces de generar nuevas formas de ver' (7). Estas diferentes posiciones de la mirada implican que no hay un objeto de deseo predeterminado, éste puede variar según quien mire y contribuir a la tensión erótica en los filmes que desbarata la estructura social (14).

De la misma forma se multiplican las voces femeninas, las cuales aparecen a menudo como susurros y muchas veces son además yuxtapuestas con otras conversaciones o sonidos, presentes dentro y fuera de campo, según Punte. Estas voces, acorde a Forcinito, ponen en escena el carácter silenciado de la voz femenina, pero en doble sentido: el susurro es síntoma del silenciamiento, pero a la vez espacio de rebelión puesto que su carácter de "casi inaudible" lo coloca en una zona liberada de opresión (127). Quirós concuerda con esto señalando que en el silencio se inscribe la desigualdad de género (254) y añade que el silencio del personaje de Verónica en *La mujer sin cabeza* está directamente vinculado con la posición de la mujer en una sociedad patriarcal y conservadora (253). No obstante, a diferencia de estos dos críticos, Punte relaciona la yuxtaposición de sonidos más con un problema de incomunicabilidad. En todo caso todos concuerdan que lo que se cuestiona de una u otra forma en los filmes de Martel es la jerarquía hegemónica, Quintana señala que la obra de Martel '[...] está ya fuertemente

armada y consiste en narrar cierta inadecuación del universo femenino, cierta desmesura en la que habitan y que pone en jaque la economía familiar y social de la clase a la que pertenecen.' (2)

Como la diversidad en personajes femeninos y su representación abren un espacio para pensar la posición de la mujer en la sociedad conservadora y patriarcal, la representación de la familia ha servido a varios críticos para pensar sobre la nación. Varas y Dash dicen con respecto a la familia disfuncional de *La Ciénaga* que la carencia de armonía familiar alude a la 'falsa homogeneidad nacional' (199) y dicen,

[...] Este instante congela todo un sentir y pensar sobre la familia argentina, cuestionando oblicua y contradictoriamente las relaciones sexuales de poder, la recuperación de lenguajes o narrativas tradicionales que garanticen la desalienación de sus miembros, el temor a la amnesia y el dolor por las utopías perdidas donde no hay vencedores ni vencidos, al mismo tiempo que confirma la posibilidad de renovación, de salir adelante y reinventarse en el presente de la hibridez de la globalización. (205)

Varas y Dash señalan:

La realidad del presente debe ser atrapada no miméticamente para cambiarla, como habían señalado los "padres" del nuevo cine latinoamericano, sino que debe ser **percibida en su multiplicidad conflictiva para buscar las fisuras del sistema dominante**, representarlas, analizarlas y presentar alternativas donde nuevos significados, valores y relaciones de poder se puedan inscribir. (195. Negrita es mía)

Siguiendo esta línea de pensamiento, Joanna Page aclara que 'la retirada del cine a esferas privadas' (2007, 166) es significativa, ya que revela problemáticas estrechamente relacionadas con el poder, es en lo cotidiano que se expone la violencia de la época aclara Quirós (251).

Si bien se han hecho múltiples interpretaciones de la obra de Lucrecia Martel desde el estreno de su primer largometraje, los críticos concuerdan que realizar una lectura de sus filmes no es simple. Varas y Dash destacan que ‘esta dificultad de “leer” la vida planteada por Martel nos hace pensar en **la fisura del símbolo, en la pérdida del optimismo de interpretar y revalidar la realidad** [...]’ (197, negrita es mía), ya que en las alegorías presentes no hay un vínculo convencional entre la imagen y el significado (198). Page señala entonces que en forma de reflexión la obra de Martel, presenta la ‘descomposición de la alegoría’ (2007, 157) de modo que las diferencias entre esfera pública y esfera privada se van esfumando. Lo que estas alegorías “incompletas” revelan según la crítica, es la nostalgia por “la plenitud y la seguridad” (2009, 191). De otra forma, Varas y Dash afirman que estas alegorías son necesarias justamente para crear un mapa cognitivo, que ayude a resolver la tensión proveniente del trauma (del golpe militar argentino) y de la crisis (económica) (196). Lange-Churión contribuye a esta idea afirmando que son los elementos que no están conectados de manera tradicional al argumento del film, que funcionan como ruinas alegóricas (en el sentido Benjaminiano) y que cada uno actúa como una pieza de un rompecabezas, al cual el espectador activo debería darle significado (481). Quintana sostiene que la alegoría en los films de Martel ‘hace emerger otras zonas de la experiencia’ (1).

En los análisis críticos de la obra de la cineasta argentina, encontramos diferentes tipos de lecturas de los mismos. Rangil afirma que los filmes de Martel son ‘reflexiones mucho más amplias’ (210) sobre temas que la sociedad no se atreve a abordar o porque ya están tan internalizados en las estructuras sociales que se han vuelto la norma. Podríamos leer entonces el retiro a los espacios privados como ‘una intervención crítica que señala el fracaso de un Estado disfuncional en quiebra y pone énfasis en la primacía de la vida biológica en tiempos de grave crisis económica’ (Page, 2007, 166 y Lange-Churión, 469). François concuerda que toda la obra de la cineasta argentina habla de la pérdida de valores e intenta exponer el derrumbe de las estructuras sociales y de valores incuestionables.

Al profundizar más, los críticos como Page, Lange-Churión y Quirós, hacen una lectura de la crisis en la obra de Martel y señalan el desmoronamiento y decadencia de la clase dominante tras la crisis económica. Otros como Forcinito, Jagoe y Cant y Punte, se

refieren más bien a la exposición (y quizás el derrumbe) de la mirada patriarcal y religiosa sobre el cuerpo femenino. Jagoe y Cant señalan, por ejemplo, que en *La niña santa* se desacraliza el lenguaje para exponer 'la naturaleza represiva de la cultura religiosa' (179). Forcinito afirma que es por medio de la tensión erótica que se alborota la 'estructura patriarcal' (120-121) y Punte agrega que de esta forma la directora sabe captar la 'compleja estructura del deseo femenino' (15).

Podemos observar una similitud entre la estrategia cinematográfica, es decir el análisis a primer nivel (lo sensorial) y el análisis interpretativo, que usa el análisis sensorial para pensar la relación entre la obra y la sociedad. Es decir, dentro del material analizado vemos que las estrategias tienden a construir espacios sofocantes, que desorientan al espectador y destacan la ruptura del vehículo de información. Asimismo, el modelo trágico utilizado, carece de explicaciones, y justamente contribuye a la opacidad de los personajes. A este nivel los cuestionamientos presentados por los films son: la crisis del discurso religioso sobre el control sobre el cuerpo femenino y la construcción de la femineidad, la incomunicación, el racismo y la diferencia de clases. A nivel interpretativo los teóricos destacan la fisura del símbolo, la pérdida de valores y el desmoronamiento de la clase dominante. Podríamos afirmar entonces que, los críticos coinciden en señalar, como tema central los films de Lucrecia Martel, la descomposición de las formas de legitimación de las estructuras sociales dominantes, expuesta como experiencia sensorial.

III

Capítulo 2

Análisis cinematográfico de *La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*.

El objetivo de este capítulo es demostrar, apoyándonos en algunos textos de análisis cinematográfico y por medio de ejemplos de los tres films, cómo funciona esta descomposición expuesta como experiencia sensorial, ya mencionada en el estado de la cuestión. En la primera parte de este capítulo brindaremos un resumen de los argumentos de *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). Una vez establecidas las tramas de los pequeños universos creados por Lucrecia Martel, proseguiremos con el análisis de la puesta en escena. Cuando se habla de la obra de la cineasta, se habla de cine autoral, porque se argumenta que tiene un estilo particular presente en la totalidad de su obra. Proponemos en este capítulo entonces, diseccionar los filmes en cuatro elementos: la posición de la cámara, el sonido, la iluminación (y colores) y la escenografía, y analizarlos por separado¹. Pretendemos de esta manera identificar el estilo de la directora como un total, siempre teniendo en mente que cada filme representa un universo en sí.

Tres universos

***La Ciénaga* (2001)**

En la ciudad de La Ciénaga, en la provincia de Salta, viven Tali y su marido Rafael, junto a sus cuatro hijos. En el campo, en la finca La Mandrágora, vive la prima Mecha y su marido Gregorio con sus hijos adolescentes. También tienen un hijo adulto, José, que vive en Buenos Aires con Mercedes, con quien trabaja y mantiene una relación. Mercedes fue en su juventud compañera de facultad de las primas y además tuvo una aventura con Gregorio. Mecha la detesta. La trama tiene lugar en época de carnaval, los adultos en la finca parecen todos anestesiados, no se mueven o se mueven con extrema lentitud. Los hijos de Tali van a la Mandrágora, supuestamente a disfrutar de la pileta, cosa casi imposible ya que el agua está podrida. Mecha y Tali planean un viaje a Bolivia, para comprar los útiles escolares, pero su plan no se realiza porque Rafael compra los útiles sin consultar con su esposa. Tali a diferencia de Mecha viene de una clase social

¹ Encontrará el análisis de las escenas, de donde provienen las imágenes empleadas en este trabajo, en los anexos

más baja, en cambio Mecha es parte de la burguesía argentina, con su casa en el campo y empleados que le sirvan a cualquier hora. Mecha no pierde ocasión de expresar su desprecio hacia los empleados y más que nada contra Isabel, de quien su hija Momi está enamorada. Durante todo el filme el cerro se presenta como un lugar peligroso y amenazador, la película comienza con el accidente de Mecha (por embriaguez) y termina con el accidente fatal del más joven de la familia de Tali, Luchi, quien se cae de una escalera tratando de ver al perro-rata.

La niña santa (2004)

En alguna ciudad del interior de la Argentina, un grupo de adolescentes se preocupa por su rol en el plan divino. Una de esas chicas es Amalia, quien vive con su madre y tío en un hotel, del cual son propietarios. Por esos días se organiza un congreso de otorrinolaringología en el hotel, y llega el doctor Jano para participar en el mismo. Un show callejero misterioso atrae indistinguiblemente a jóvenes y adultos, es ahí donde Jano, disfrutando de su anonimato, rosa sexualmente a Amalia. Ésta tras el shock del encuentro, interpreta lo sucedido como una señal de dios y decide que su vocación divina será salvar a este hombre de sus pecados. Mientras tanto, entre Helena y el doctor se produce un juego de seducción. El filme está marcado por la continua interpretación incorrecta de la situación y de las señales y termina antes del clímax. Amalia y su amiga nadan tranquilas en la pileta, mientras que la madre de Josefina está esperando el final del congreso para denunciar el comportamiento obsceno del doctor Jano.

La mujer sin cabeza (2008)

Verónica maneja su auto por una ruta del interior del país, al distraerse con una llamada telefónica atropella algo, pero en vez de bajar y ver qué pasó, decide seguir su camino por la ruta. Días más tarde le confiesa a su esposo que mató a alguien en la ruta, él la lleva hasta ahí para confirmarle que sólo ha sido un perro y al consultar con otro familiar, descansan en la idea que no ha habido ninguna noticia de un accidente en esa zona. Sin embargo, una visita al vivero por la misma ruta, hace renacer el malestar, han encontrado el cuerpo de un niño. El marido de Verónica, junto a su hermano y su primo (con quien pasó una noche pasional después del accidente) se ocupan de borrar toda evidencia de su presencia en la ruta, el hospital y el hotel. Verónica que desde el

momento del accidente ha quedado en un estado de amnesia y parálisis, deja que estos hombres encubran cualquier prueba de su culpabilidad.

Ya que insistimos en que la fuerza de los filmes de Martel está en cómo cada uno de los elementos coopera con el resto para conformar una totalidad, resulta casi contradictorio proponer analizar cada componente por separado. Sin embargo, y justamente porque cada elemento tiene importancia y crea su efecto en armonía con los otros, proponemos primero estudiar las obras y analizar más detalladamente sus elementos, para luego sacar conclusiones.

Whether a filmmaker uses it [camera movement] to reveal detail, to convey the sensory experience of motion, or to symbolically express thematic and narrative ideas, camera movement provides filmmakers with an essential means of shaping and organizing the visual space of a scene. Camera movement gives structure and meaning to the composition of a shot. (Prince, 2012, 33)

El cine no existiría sin la cámara, por lo tanto, empezaremos este análisis fijando la atención en el uso de la misma, sus movimientos, ángulos y distancia, luego nos enfocaremos en el uso del sonido, seguiremos con los efectos en términos de luz y colores y la última parte será dedicada a la escenografía y los personajes.

La posición de la cámara: movimiento, distancia y ángulo

Lucrecia Martel hace mucho uso de la cámara estática privilegiando los planos cercanos, lo que no quiere decir que no haga uso de la cámara dinámica. La cámara dinámica, es decir la cámara en movimiento, se produce de diferentes formas, una es la cámara en mano (hand held camera), la cual le otorga mucha flexibilidad y espontaneidad a una toma (Prince, 10 - 29). Otra opción es la cámara que se mueve sobre su propio eje, de manera horizontal y vertical, este movimiento tiende a conectar objetos, establecer relaciones entre ellos o llamar atención a nuevas áreas de la escena, también se utiliza para seguir el movimiento de un personaje. La tercera opción es la de la cámara que se mueve a través del espacio, ésta pretende generar fluidez y de esta forma revelar más información dramática al abrir el campo de vista del espectador, también sirve para

enfocar la atención en determinados objetos o personajes. Además, agregan sensualidad y excitación dramática (27 – 31), señala Prince.

En la siguiente escena de *La Ciénaga*, observamos a Rafael que lleva a su hijo Luchi a la cama para dormir (il. 1-73). Esta escena está filmada con una cámara 'hand held', los movimientos son mínimos, sin embargo, funciona muy bien para transmitir el sentimiento de cariño y cuidado que el padre expresa por su hijo.



Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3

La segunda posibilidad sería la cámara que se mueve sobre su propio eje. En una de las primeras escenas de *La mujer sin cabeza*, vemos a un grupo de mujeres, entre ellas la protagonista, paradas en un estacionamiento, hablan de cuestiones domésticas y demás, mientras un grupo de niños juegan alrededor de ellas (il. 4-7).



Ilustración 4



Ilustración 5



Ilustración 6



Ilustración 7

En este caso, la cámara se mueve, no siguiendo a la protagonista que todavía no sabemos quién es, sino que filma al grupo y sus movimientos. Lo que se establece aquí es la relación de amistad entre estos personajes. Esta escena es precedida por una escena de niños jugando alrededor de la ruta, en este caso, la cámara en movimiento también establece la relación de amistad entre los personajes (il. 8-9). Es en el cambio de una escena a la otra, que se establece la igualdad entre los personajes de una y la otra escena y donde se marca la diferencia de clase entre ambos grupos.



Ilustración 8



Ilustración 9

La cámara en movimiento es poco utilizada en las obras, y cuando lo es, generalmente es para seguir a los personajes jóvenes, como podemos ver en la siguiente escena de *La niña santa* (il. 10).



Ilustración 10

En esta escena, las jóvenes corren por el bosque tras haber oído la historia de un accidente y un milagro en ese mismo lugar. Ellas entran corriendo al bosque y se separan, se empiezan a buscar con una cierta desesperación. La cámara imita sus movimientos, chocándose con ramas en el camino, al igual que lo hacen ellas y consigue captar la confusión y desesperación del momento.

En *La Ciénaga*, al comienzo también hay una escena de cámara en movimiento, ésta sigue a Joaquín por el cerro, con escopeta en mano. Si bien la cámara sigue a Joaquín, lo que esta toma más bien comunica es la sensación de encierro y sofoco, ya que el cerro se ve extremadamente espeso y la cámara tiene que adoptar la altura del adolescente que corre medio agachado para esquivar mejor las ramas (il. 11-12).



Ilustración 11



Ilustración 12

Como hemos mencionado al principio, en los filmes de Martel reconocemos el uso extenso de la cámara estática. En los planos filmados de esta manera es más significativa la distancia representada entre la cámara y el objeto/sujeto. Esta distancia determina la relación que el espectador establece con lo que ve en la pantalla, es el modo por excelencia para guiar y dirigir la atención del espectador. En la jerga técnica se habla de primeros planos, planos medios y planos generales.

En los tres filmes se privilegian los primeros planos y los medios. En los primeros planos se destacan personajes u objetos, y este modo se utiliza con propósito dramático o expresivo, y tiende a acercar al espectador al estado emocional del personaje. En otras palabras, a menos distancia entre espectador y personaje más implicación emocional, y dependiendo de la manera en que se sienta el espectador con respecto al personaje, esta emoción varía entre positiva y negativa (Prince, 7 – 11).

Veremos por medio de ejemplos de los tres largometrajes que, el empleo de los primeros planos en las obras de Martel se aleja de esta idea de primeros planos como acercamiento al estado emocional del personaje y, más bien lo que se consigue es demarcar lentamente el significado simbólico. En *La Ciénaga* el espectador tiene acceso limitado al estado emocional de los personajes, los primeros planos nos acercan más bien a un estado de estancamiento y encierro, simbólico también del lugar donde viven, La Mandrágora, nombre que comparte con una raíz que se utilizaba como sedante. Las dos primeras imágenes muestran a Gregorio y a Joaquín tirados al sol (il. 13-14), afirmando esta sensación de estancamiento. La tercera imagen muestra a Mecha caminando por la casa, cerrando las ventanas para que no entre la luz del sol (il. 15).



Ilustración 13



Ilustración 14



Ilustración 15

En *La niña santa*, por ejemplo, en una de las primeras escenas hay un primer plano de la maestra de educación religiosa, donde la vemos emocionarse con la canción que canta (il. 16). Sin embargo, a medida que va avanzando el filme, estos primeros planos tienden a alejarse de los primeros planos frontales y dejan en medio del encuadre ojos, o piel o con más frecuencia una oreja (il. 17). De esta manera no sólo se enfatiza el problema de comunicación, sino que también se relativiza la idea de que la imagen, y por lo tanto la

vista sean únicamente los portadores de sentido. La imagen de Helena de espaldas, por ejemplo, enfatiza la textura de su piel, y de esta forma se convierte en una toma sensual sin necesidad de mostrar al personaje de cuerpo completo (il. 18).



Ilustración 16



Ilustración 17



Ilustración 18

En el caso de *La mujer sin cabeza*, observamos un cambio en los primeros planos de la protagonista luego del accidente, éstos son en su mayoría tomas del lado posterior o lateral de la cabeza, impidiéndole al espectador el acceso a los gestos faciales de Verónica y de esta manera también a su estado emocional. No obstante, la protagonista cae en un estado de amnesia y anestesia, y entonces, la parcialidad perceptiva de su rostro sirve justamente para enfatizar esa parálisis emocional del personaje (il. 19-21).



Ilustración 19



Ilustración 20



Ilustración 21

Los planos medios, tienen un efecto similar al primer plano mientras que todavía revelan una parte del escenario (Prince 9-11). En estos filmes de Martel, lo que se revela en esos pedazos de escenario son las condiciones del personaje en escena. Es decir, estos planos generan un ambiente representativo del estado emocional de sus personajes.

Tal es el caso en las siguientes imágenes. En la primera, vemos a Verónica sentada en el restaurante del hotel tras haberse ido a hospedar ahí luego del accidente. Observamos a la protagonista sentada en la oscuridad, casi indistinguible si no fuera por su pelo rubio. En este sentido, la escena representa la fuga de la protagonista y el hotel es su escondite (il. 22).



Ilustración 22



Ilustración 23

Algo similar sucede en *La niña santa*. Al final, mientras Jano espera para subir a la tarima, sabiendo que su indecencia ha sido descubierta y será revelada. Las sillas parecen empujarlo contra la pared, el espacio angosto y cerrado no le ofrece

escape (il. 23). asimismo, en la imagen de *La Ciénaga*, por ejemplo, vemos a Mecha afuera, con el cerro de fondo. El fondo se ve borroso y la cámara tambalea un poco al ritmo del personaje, representando su estado de ebriedad (il. 24).



Ilustración 24

Por último, tenemos los planos generales (long shot), que sirven según Prince, para enfatizar el ambiente/escenario y la posición del personaje en él, es decir que su función es orientar y situar al espectador. Sin embargo, éste no es tanto el caso en los films de Martel. Sus planos generales sólo orientan una vez que el espectador ya se ha familiarizado con los espacios. *La Ciénaga* comienza con una toma general del cerro, con unas cajas de pimientos en primer plano, lo único que nos dice esta toma es que estamos fuera de la ciudad, es mucho más adelante en la película que nos enteramos que la familia de Mecha se sustenta de la producción y venta de esta verdura. Asimismo, las tomas generales de la calle en la ciudad sólo muestran eso, una calle con mucho tránsito, pero sin indicación de donde es (il. 25-26).



Ilustración 25



Ilustración 26

Los filmes que le siguen emplean una estrategia similar, sabemos que *La niña santa* tiene lugar en el hotel Las Termas, pero el filme no provee ni una toma general de la fachada del hotel, como sería la costumbre en el cine tradicional. Y tanto en estas dos películas como en *La mujer sin cabeza*, los planos generales tienden más bien a plantear un ambiente significativo para las escenas que le siguen (Il. 27-28).



Ilustración 27



Ilustración 28

El efecto de los planos no sólo es determinado por la distancia entre cámara y el objeto/sujeto, el ángulo de la cámara es determinante para el impacto de una escena. En términos de ángulo del dispositivo, hay tres posiciones generales: bajo, medio (eye-level) y alto. Si bien el ángulo bajo y alto se utilizan para enfatizar emociones y perspectivas de un personaje, como por ejemplo adoptar el punto de vista del mismo o, al contrario, para ocultar cosas al espectador, estas posibilidades están estrechamente ligadas al contexto de la escena (Prince, 14 – 19). En las obras de Martel la combinación de ángulos bajos o altos con el primer plano apelan al sentido del tacto más que al estado emocional del personaje (il. 29-31) y su combinación con los planos medios, que resulta frecuentemente en la fragmentación de cuerpos porque se adopta la altura de un niño o en el punto de vista de algún personaje reducen la distancia entre espectador-personaje, creando así la idea de un espectador espía (il. 32-34).



Ilustración 29



Ilustración 30



Ilustración 31



Ilustración 32



Ilustración 33



Ilustración 34

El sonido

Barsan y Monahan (2013) indican que un buen empleo del sonido en un filme sensibiliza las dimensiones espaciales y temporales para el espectador, asimismo despierta expectativas, establece el ritmo y el desarrollo de personajes. Consciente o inconscientemente entonces, el sonido contribuye a la creación de atmósfera y le provee al espectador pistas para interpretar y dar sentido a las escenas. A diferencia de la

imagen, explican los autores, el espectador no separa el sonido en constituyentes y, por lo tanto, el sonido es muy útil para manipular las emociones (414 – 416)

En los tres largometrajes tratados en esta investigación tratamos con sonido real, es decir que no hay música o efectos especiales de sonido, y es exclusivamente diegético. El tiempo del sonido es sincrónico, el espectador lo percibe en el momento en que es emitido. En los tres filmes el sonido ambiental es constante, ya sea en el cerro donde tiene lugar parte de *La Ciénaga*, en la pileta termal de *La niña santa* o la ruta en *La mujer sin cabeza*, para nombrar algunos. Este sonido ambiental se mezcla con voces emitidas por los personajes, alguna canción que tocan en la radio y uno que otro silencio. Lo peculiar y característico de estas obras es justamente la yuxtaposición ilimitada de sonidos, donde generalmente no se le otorga privilegio a ninguno. El efecto de esta composición de sonidos es que los diálogos, que en el cine tradicional forman el centro de la narración, se desjerarquizan. Asimismo, los diálogos representados en las obras son malinterpretados o incomprendidos por su interlocutor, de modo que las conversaciones funcionan más bien como una fuente de desinformación.

Otra particularidad del uso del sonido en las obras de la cineasta argentina es el extenso uso del sonido off (sonido emitido fuera de encuadre), este tipo de sonido sugiere siempre otro espacio. En el caso de *La Ciénaga*, por ejemplo, el sonido ambiental (off, ya que muchas escenas aluden a este sonido, pero son filmadas dentro de la casa) crea expectativas. En este filme los truenos constantes y los disparos provenientes del cerro, crean la sensación de peligro, lo que puede desesperar al espectador ya que esta premonición no se cumple, el que muere es otro (Luchi) y en otro lugar (su casa, que está en la ciudad). En el segundo largometraje de Martel, el thereminvox (instrumento que se toca sin tocar) llama la atención de las jóvenes sentadas en la clase de formación religiosa, el sonido proviene de la calle. Más adelante en las tomas de la calle mientras los personajes observan al artista, el espectador observa a las jóvenes, el thereminvox se convierte en un instrumento misterioso y de fascinación para cualquiera que esté en la ciudad. En *La mujer sin cabeza*, en varias ocasiones, el sonido le precede unos segundos a la imagen, generando fluidez en la narración. Un detalle que adquiere una significación particular cuando percibimos que, la protagonista después del accidente siempre reacciona tarde a lo que su alrededor le dice o espera de ella.

La luz y los colores

Prince señala que la luz organiza y define el espacio en el cine, la distribución de luz y sombra expone profundidad, distancia y textura al caer la luz sobre los objetos (64), potencia la nitidez de una imagen o justamente la difumina, es decir que la luz funda la atmosfera del filme. En el caso de Martel, la luz utilizada en sus films es luz natural, esto deviene en muchos planos oscuros y muchas sombras (57 – 59), menos en las escenas al aire libre con cielo nublado, ya que esta luz natural es lo que llaman luz suave, y no genera sombras. Asimismo, la luz natural produce 'hard lighting', que crea un contraste fuerte entre las áreas oscuras y las luminosas, esto le otorga una apariencia de documental a las tres ficciones de la cineasta argentina. Su contrapartida es el 'soft light', que es una luz difusa o dispersa y no forma sombras, se crea utilizando un filtro y se utiliza para dirigir la luz, este método se utiliza para marcar detalles (62 – 66). Peculiar entonces en la obra de Martel es que utiliza luz natural y 'hard lighting', y dirige de esa manera la mirada hacia el detalle, como veremos en las siguientes imágenes (il. 35-37).



Ilustración 35



Ilustración 36



Ilustración 37

La luz organiza entonces los espacios y dirige la mirada, el color en el cine es un elemento que tiene como fin, en primera instancia, adecuar la imagen a la realidad. Sin embargo, y al igual que la luz, el empleo de colores en el cine tiende a dirigir la atención del espectador, apoyar el ritmo de la narración y poner énfasis en ciertos momentos importantes para la trama. Según Prince, el empleo de color tiene tres funciones básicas (70), sirve para instaurar una asociación simbólica en el espectador, establecer la organización narrativa y, por último, sirve para crear un tono y estado de ánimo psicológico. Estas funciones son transmitidas a partir del empleo de los colores, definidos por la gama cromática, el tono del color, su saturación y el brillo. En otras palabras, se trata de la elección de colores, la tonalidad de los mismos, definida por el grado de luz que recae sobre el color, la saturación del color, la cual también es determinada por el tipo de iluminación. En este caso dependiendo del tipo de luz que recae sobre el color, éste se percibe más intenso o más debilitado. El brillo de un color refiere a su claridad u oscuridad.

Según diferentes fuentes de análisis cinematográfico², los colores en el cine tienen significado. Los significados se definen por la elección de colores, los patrones que se forman y cómo éstos influyen la percepción. El empleo de determinados patrones de colores en las obras, varía entre efectos simbólicos, donde los colores enfatizan y/o sugieren determinado efecto, y efectos psicológicos, la elección de un patrón de colores concreto reproduce un efecto anímico determinado. En las tres películas de Martel predominan los colores: azul, blanco, gris y marrón, y sus tonalidades. Se alterna entonces entre colores fríos, que marcan lejanía y soledad, y colores cálidos, que justamente indican proximidad y emociones fuertes. El empleo de la luz, transforma los colores en tonos bajos (de poca iluminación), lo cual tiende a la aproximación, y genera fondos oscuros, que debilitan los colores y le dan un aspecto decadente a la imagen. Puesto que la falta de brillo de los colores y la abundancia de sombras presentan un mundo opaco y en decaída.

Todas las imágenes utilizadas en el curso de este capítulo revelan la preferencia por determinados colores y tonalidades. En la siguiente secuencia de ejemplos

² La Asociación Profesional de Orientadores y Orientadoras en Castilla-La Mancha (APOCLAM) ha recopilado esta información en diferentes esquemas muy útiles para un análisis esquemático del uso de color en el cine (<http://cineyvalores.apoclam.org/la-estetica-cinematografica-luz-y-color.html>)

demostraremos cómo la directora argentina pone en práctica la luz y los colores con efectos simbólicos y psicológicos. En *La Ciénaga*, sólo dos escenas tienen lugar en el patio de la casa de Tali, una cuando ella arregla un sustento con alambre para una de las plantas y Luchi la acompaña, hasta que llega la hermana y lo “mata” y la otra es una de las últimas escenas donde se observa a Luchi en el suelo luego del accidente (il. 38-39).



Ilustración 38



Ilustración 39

Las imágenes son muy similares, sin embargo, en la primera donde Luchi se tira jugando al suelo simulando una muerte, observamos una tonalidad más cálida. Al contrario, en la segunda imagen, a través de la cual el espectador se entera de la muerte del niño, hay un contraste más fuerte entre oscuro y claro y el verde le da un aspecto más frío, terrorífico. El espacio no es alterado, sin embargo, el empleo de tonos de color diferentes le dan otro efecto, enfatizando el terrible accidente del niño.

En *La niña santa*, donde uno de los temas centrales es la sexualidad, se enfatizan escenas sensuales que en realidad sólo contribuyen a la desorientación. Las siguientes imágenes muestran a los hermanos Helena y Fredy en el cuarto, la imagen es muy oscura pero su tonalidad es cálida, privilegiando la sensualidad de la piel (il. 40-41).



Ilustración 40



Ilustración 41

El efecto psicológico del uso de colores más significativo lo encontramos en *La mujer sin cabeza*, donde el cambio de colores marca un antes y un después en la protagonista Verónica, que se convierte en una figura soñolienta después del accidente. Se puede observar un desplazamiento de colores cálidos a colores fríos, significativos del estado anímico del personaje principal (il.42-43).



Ilustración 42



Ilustración 43

Escenografía y personajes

Los escenarios en el cine establecen principalmente el tiempo y espacio, aunque también introducen ideas y temáticas y pueden crear el ambiente de un filme (Pramaggiore y Wallis, 93 – 97). El escenario de los filmes de Martel es Salta, su lugar exacto no se menciona (excepto en *La Ciénaga* donde en determinado momento se refieren a la ciudad la Ciénaga). La falta de exactitud geográfica no forma un problema, ya que las tramas se limitan a los confines domésticos. En términos temporales se podría decir que *La Ciénaga* y *La niña santa* tienen lugar en la segunda mitad de los años '90 y *La mujer sin cabeza* a principios de este siglo.

Los escenarios en cada film contribuyen significativamente al desarrollo de la trama y la creación de ambiente. En *La Ciénaga*, por ejemplo, se elige un lugar pantanoso, y en este sentido la imagen de la vaca empantanada tiene un obvio valor simbólico. Ambas aluden al estancamiento en el que están “empantanados” los habitantes de la Mandrágora. El hotel donde tiene lugar *La niña santa*, fue un hotel emblemático de la época próspera de la Argentina. En el filme es un lugar que ya ha decaído (las piletas de agua fría están cerradas) y es manejado por Helena y su hermano. Es en ese lugar dónde Amalia encuentra su objeto de deseo, malinterpretando el mensaje cristiano que la maestra intenta inculcarles en las clases de formación religiosa. En la tercera película, *La mujer*

sin cabeza, la protagonista comete un crimen en la ruta, pero es en el espacio doméstico, “en familia”, que se encubre el delito y se mantiene el status quo.

Gran parte de la acción en los filmes tiene lugar en dormitorios, comedores, baños y jardines. Estos en su mayoría se presentan como lugares opacos y saturados, ya sea de objetos o de sujetos. En este sentido es interesante ver cómo estos últimos se mueven por el espacio y su representación, en términos de posición de cámara y luz. Ya que su posicionamiento puede ser determinante para el desarrollo de motivos y el refuerzo de temática (Pramaggiore y Wallis, 104).

Como hemos mencionado en la introducción a este capítulo, los protagonistas son personajes de la clase burguesa argentina, que viven en el interior del país. Se trata de familias convencionales o no tan convencionales, la representación de las relaciones familiares es bastante ambigua, el parentesco entre unos y otros no se establece desde el principio, lo cual crea confusiones en el espectador, los padres no siempre se comportan como tales y los jóvenes asumen roles que no les corresponden, hay una constante insinuación de incesto y relaciones amorosas “prohibidas”. Estas relaciones prohibidas refieren a los enamoramientos homosexuales de las jóvenes con chicas de la clase baja (Momi e Isabel en *La Ciénaga* y Candita y su amiga en *La mujer sin cabeza*).

Esto nos lleva a los otros personajes en los filmes, los casi invisibles, que se mueven por las sombras, los trabajadores: empleadas domésticas, cocineras y jardineros. Estos personajes que en general no toman ningún rol principal, aparecen de fondo en las penumbras, en silencio o están presentes en las charlas despectivas de los protagonistas (oímos, por ejemplo, a la madre de Josefina en *La niña santa*, comentar con una amiga sobre la falta de higiene de la empleada doméstica que contrató). En la primera imagen de *La niña santa*, por ejemplo, vemos a la mucama del hotel rociar aerosol en los cuartos (il. 44). La cámara sólo la enfoca porque Helena y Fredy la están mirando. En la segunda imagen, de *La mujer sin cabeza*, vemos a Verónica en el jardín de su casa y en el fondo se percibe levemente la presencia del jardinero, que pasa casi desapercibida ya que los colores se mezclan y la sombra lo cubre (il. 45). De esta manera los paisajes humanos en las películas de Martel consiguen mostrar un efecto doble: por un lado, la inevitabilidad

del personal subalterno y por otro, su relativa “in-existencia” en el entramado subjetivo de los personajes principales.



Ilustración 44



Ilustración 45

Este análisis en detalle de la puesta en escena de los primeros tres largometrajes de Lucrecia Martel, nos permite sacar dos conclusiones:

1. El estilo de Martel genera un determinado tipo de espectador. El empleo de primeros planos y planos medios, si bien no nos acercan al estado emocional del personaje, apelan a los sentidos del tacto y consiguen sensibilizar el ambiente de la trama. La manera en que la directora hace uso de los sonidos sugiere una falta de jerarquía, que se manifiesta en la yuxtaposición de sonidos, donde los diálogos pierden el privilegio logocéntrico que suelen tener en el cine convencional y tienen como efecto general contribuir a la conformación sensible de una atmósfera más que a explicar las motivaciones conscientes de los personajes. El empleo de la luz y los colores, asimismo, otorgan un aspecto de documental a las obras y enfatizan el misterio y la decadencia, mientras que aproximan al espectador al espacio de la representación.

La cámara que está siempre cerca, a veces espía, a veces se posiciona al hombro de algún personaje (punto de vista), o detrás de una ventana o umbral. Las imágenes junto con el empleo del sonido, consiguen implicar (imaginariamente) al olfato y al tacto y conducen la percepción del espectador a lo largo de la trama, hacia distintas dimensiones de lo sensible. El espectador puede llegar a tener la sensación de estar ahí, observando, espiando y asimilando con cierta libertad perceptiva, es decir tomando decisiones personales o propias (y en cierto sentido también “impropias”) sobre lo que se percibe. En definitiva, se hace surgir un espectador irremediadamente o involuntariamente activo, que asista al filme como a una experiencia.

2. El empleo de la cámara, la iluminación, el sonido y la escenografía apuntan a crear una determinada atmósfera a nivel sensorial que es tan significativa como el relato. Es decir, el argumento de la película no se sostiene primordialmente en la concatenación lógica de los eventos y los diálogos, sino que es la segregación de una atmósfera creada básicamente a través de la puesta en escena. Cada filme presenta un mundo en sí, por lo tanto, las atmosferas que presentan difieren unas de las otras a pesar de que compartan el mismo estilo.

La atmósfera que se construye en *La Ciénaga*, por medio de una cámara inquieta, siempre cercana a los cuerpos es, en cierto sentido, sofocante. Asimismo, también hay una alerta constante de peligro, representada por las caras con cicatrices de los personajes, la imagen retornante de la vaca empantanada, el sonido de los truenos y los disparos; este peligro es representado por el cerro. Otra imagen recurrente son las empleadas domésticas, que Mecha, y con ella el resto de la familia que repite sus palabras, detestan. Sin embargo, no pueden vivir sin ellas: son ellas quienes ayudan a Mecha cuando tiene el accidente, quienes le traen el “hielito” para su vino y quienes les dan de comer. Todos estos cuerpos conviviendo diversamente en el mismo espacio contribuyen a este ambiente sofocante y hostil.

En *La niña santa*, se crea un ambiente acechante, empleando muchas sombras y una cámara que con frecuencia se posiciona detrás de algo o alguien, como si se estuviera espiando a los personajes, hacen surgir un espectador voyerista. El sonido de rezos en

susurros repetidos frenéticamente y las historias sobre accidentes y milagros, complementan el efecto de la cámara. Asimismo, un simple cambio en el empleo de los colores sensualiza la trama, al acercar al espectador a la piel y el tacto. En este filme los empleados pasan como fantasmas por el hotel, siempre en las sombras. La madre de Josefina, por su parte, expresa su rechazo por su empleada doméstica, a quien no deja usar el baño de la casa, pero este personaje que está presente a través del sonido nunca es representado.

Esta invisibilidad de los empleados, representantes de la clase baja, se explota de la forma más terrible en *La mujer sin cabeza*. Si bien, al igual que en los dos filmes anteriores los empleados aparecen en las penumbras, en esta película la trama está basada en esta invisibilización. La protagonista y responsable del crimen es Verónica, las tomas largas y oscuras de su cabeza de espaldas y los ángulos bajos que le cortan la cabeza, en conjunto con colores azules y grises, crean un ambiente apático, representativo del estado de parálisis de la protagonista.

IV

Capítulo 3

Análisis de interpretación

'El jardín forma parte de un país que forma parte de un universo que es un pedacito de diente de ratón apesado en una ratonera puesta sobre la masa de un desván en una casa de arrabal. El arrabal forma parte... Un pedacito de cualquier cosa, pero siempre un pedacito, y la magnitud es una ilusión que casi da lástima.'
Fragmento de "Mudanza", Julio Cortázar.

Con el análisis de la puesta en escena, hemos establecido que Lucrecia Martel tiene un estilo determinado en sus filmes, donde se implican todos los sentidos en la conformación sensible de una atmósfera. Esta atmósfera, que varía en cada filme, es tan significativa para el relato como los eventos y los diálogos. Asimismo, este estilo hace surgir un espectador inevitablemente activo, que asiste al filme como a una experiencia. Hemos reconocido en la puesta en escena también, que ya a nivel cinematográfico, los filmes de la directora salteña, cuestionan las estructuras sociales. Es a través de la representación de pequeños universos que se ponen en evidencia fisuras en el orden social que estructura a la sociedad argentina.

Tomando entonces como punto de partida el análisis elaborado en el segundo capítulo de esta investigación, proponemos enfocarnos en esas fisuras que han sido sensibilizadas en los filmes. Para así trazar un modesto esbozo sobre lo que ha sido propuesto en las obras de Martel, e indagar cómo pueden contribuir a una reflexión sobre el estado de la sociedad argentina contemporánea. Sirviéndonos de la teoría de Jacques Rancière sobre la distribución de lo sensible, pretendemos entonces, posicionarnos frente a las obras, examinar cuales son la fisuras, desplazamientos y disensos representados en ellas, para luego reflexionar sobre los planteamientos expuestos con respecto a las estructuras sociales dominantes.

Le daremos estructura a este capítulo comenzando con una breve exposición de la teoría sobre la distribución de lo sensible de Jacques Rancière. A partir de esto podremos establecer lo común en los filmes de Martel por un lado, y por el otro indagar dónde y cómo son presentados los disensos y cómo estos se relacionan con la hipótesis de esta tesis, que afirma que los filmes de Martel cuestionan las estructuras sociales.

La distribución de lo sensible

Si hay algo con lo que toda la crítica concuerda con respecto a la obra cinematográfica de la directora salteña, es que esta es política y que es justamente el retorno a los confines domésticos lo que le permite constituirse como tal. Para Jacques Rancière 'La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte' (1996, 25). En este sentido, detectar lo político en una obra de arte sería reconocer eso que en una comunidad está marginado y que se vuelve visible a través de su representación.

Sin embargo, los personajes en las películas de Lucrecia Martel parecen seguir el régimen de la tragedia griega (con excepción de Amalia, tema que retomaremos más adelante en el capítulo), incapaces de escapar de sus destinos. La pregunta que surge al plantear esto es ¿en dónde, entonces, señalamos lo político de las obras de Martel? Jacques Rancière señala que lo político establece lo común en una sociedad e introduce objetos y sujetos que visibilizan lo que antes no era percibido. Este común es establecido por la distribución de lo sensible y lo que la política es capaz de hacer, es justamente redistribuir lo sensible. Para el filósofo francés, la distribución de lo sensible consiste en la manera en que se organizan y reorganizan los lugares y las identidades, como se cortan y recortan los espacios y los tiempos, lo visible y lo invisible, y el ruido y la palabra (Arcos Palma, 146).

En términos de acciones y eventos, con algunas excepciones, es difícil encontrar disensos. No obstante, es imposible negar, si leemos toda la crítica, que los filmes son políticos y como hemos ido viendo en el capítulo anterior, es en la forma donde se manifiestan los desplazamientos más interesantes. Rancière dice en *El desacuerdo* (1996): 'Lo que constituye el carácter político de una acción no es su objeto o el lugar donde se ejerce sino únicamente su forma, la que inscribe la verificación de la igualdad en la institución de un litigio, de una comunidad que sólo existe por la división.' (47). Es decir que es la forma en que se presentan las acciones, en el caso del cine es la puesta en escena de acciones, que tienen potencial político.

Como hemos constatado antes, Lucrecia Martel tiene un estilo que es particularmente suyo y este estilo es aplicado a los pequeños universos que cada filme representa. Cada

filme por su parte, sensibiliza nudos y desplazamientos que evidencian las fisuras de la sociedad. Siguiendo la reflexión de Rancière, sólo identificando primero los espacios, tiempos, identidades y lugares que conforman lo común, podemos reconocer cómo y dónde hay desplazamientos que reconfiguran la distribución sensible y proponen una experiencia diferente.

Lo común

Lo común en la teoría de la distribución de lo sensible, es justamente la configuración de los espacios y los tiempos y cómo los sujetos funcionan dentro de ellos y de qué manera interactúan entre sí, que determina lo admisible en una sociedad. En el primer largometraje de Martel, *La Ciénaga*, una familia vive en su estancia a las afueras de la localidad La Ciénaga en la provincia de Salta. Resulta evidente dadas sus propiedades y hábitos que la familia representa a la clase dominante en Argentina. Una clase social que tradicionalmente ha dominado tanto la economía, como la vida social y cultural. Las constantes referencias articuladas por los personajes protagonistas con respecto a las empleadas y la clase que estas representan, establecen claramente el hábito de la diferencia, una diferencia naturalizada y consagrada por la costumbre y continuamente expresada en términos raciales y morales. El propietario se cree más limpio, más educado y más inteligente, y no pierde la oportunidad de expresarlo.

En la finca trabajan y viven dos empleadas domésticas. Estas se diferencian de sus empleadores por características étnicas que son como las señales exteriores de la desigualdad: una piel más oscura o un cabello más liso. La trama tiene lugar en los días de carnaval, época de fiesta y exceso. El hijo mayor de Mecha, José, ha llegado de visita desde Buenos Aires. Él se mueve con fluidez por la casa de su familia y sus alrededores y resulta evidente que este es su espacio. Una noche sale con sus amigos y van a una fiesta popular, donde se encuentra Isabel, la empleada doméstica. En estado de embriaguez y de fiesta, él y sus amigos intentan “jugar” con Isabel (en esta escena la música predomina por lo que no escuchamos lo que se dicen). Isabel escapa, pero se lo cuenta al Perro (su novio), quien ataca a José severamente. La familia, y su clase, dominan gran parte de los espacios, pero no todos y esta escena es un ejemplo de eso.

Esta familia, representa a la clase dominante y representa, de algún modo, a la clase impulsora o beneficiada por el modelo neoliberal que triunfó en los ochenta en la Argentina. Modelo de exclusión, que al igual que los modelos que lo precedieron, requiere de un grupo subyugado cuya precariedad y subordinación es la condición del bienestar de los otros. Esta diferencia está directamente relacionada con la diferencia de clases, y se personifica entonces en los personajes protagonistas y sus empleadas domésticas. Quienes están a disposición de sus empleadores, por lo tanto, se mueven por la casa como tal y son captados en cámara sólo en la medida en que están en relación con otro personaje principal. Pero adquieren protagonismo en la fiesta mencionada antes, ya que ese sí es su espacio. La distribución de los sensible entonces abarca la división de los espacios, los modos de habitarlos y moverse por ellos, así como los tiempos (que dividen el trabajo, el ocio y el tiempo común de la fiesta) y los recortes de imágenes que visibilizan o invisibilizan a los individuos.

En el caso de *La niña santa*, la cual también tiene lugar en Salta, se forma un triángulo amoroso entre Amalia, el doctor y su madre, donde Jano se encuentra en el medio. La trama se construye a partir de una serie de comportamientos aparentemente transgresivos. Por el lado de la joven, su comportamiento sería pecaminoso y peligroso para su buena reputación. Aunque se trata de un encuentro de mutuo acuerdo, su enredo con Helena sería tan escandaloso como el que mantiene con Amalia, aunque este resulta más turbio e inconfesable. Mirta es la voz de la moral sobre el comportamiento de una mujer adulta con respecto a su vida amorosa y no deja pasar ocasión para recordarle a Helena que Jano es un hombre casado. Asimismo, la madre de Josefina cumple el mismo rol, pero con respecto a la maternidad. Reconocemos aquí la estructura patriarcal, que establece una norma de comportamiento sobre los cuerpos, las reglas de conducta en los espacios y entre sujetos. Estas normas de conducta están ligadas al discurso religioso y se reproduce en las clases de catequismo a las que asisten Amalia y Josefina, donde a las jóvenes se les enseña a buscar el camino cristiano y comportarse según la ley de Dios. En el tejido que constituye el sistema de reglas implícitas que rigen lo permitido y lo no permitido el filme muestra su escala de posibilidades. No todas las transgresiones tienen el mismo valor.

El tema central de *La mujer sin cabeza*, es el accidente que Verónica tiene en la ruta al comienzo del filme y que parece situarla en un estado de anestesia por el resto de la trama. Nuevamente tratamos aquí con una mujer blanca de clase alta, que vive en un pueblo del norte de Argentina. Tras el accidente en la ruta, su marido junto con el primo y el hermano de la protagonista se encargan de borrar toda prueba de lo sucedido. Aquí se reproducen dos estructuras sociales que en realidad no están completamente separadas la una de la otra: la estructura de dominación económica capitalista en su versión dura, neoliberal y la del tramado patriarcal, acaso más antiguo. Ambas parecen complementarse, conviven, determinando la forma y la estética que gobierna una forma de percibir el mundo.

Con el primero señalamos el hecho del accidente, una mujer blanca de clase alta que atropella a un niño de clase baja en la ruta. Verónica y su familia parecen dominar todo lo que sucede en este lugar, ya que tienen el número del comisario de la policía en su teléfono y pueden acceder tanto a los registros del hospital como del hotel. En otras palabras, todo el pueblo es su espacio, y sólo son invisibles cuando ellos lo eligen. La clase baja en cambio, aparece solo en imagen en función de los protagonistas, éstos definen cuando y como se pueden mover en los espacios. Al mismo tiempo, en el momento que surgen los problemas son los hombres y no las mujeres, a pesar de ser profesionales como es el caso de Verónica, quienes toman la decisión, sin consultarlo con ella, de encubrir el crimen.

Como hemos ido mencionando desde el principio de esta investigación, los filmes de Lucrecia Martel cuestionan estructuras de dominación y consideramos que, al establecer la distribución sensible de cada película, distinguimos campos comunes como: las clases sociales, el modelo neoliberal, el patriarcado y cómo estos determinan el lugar de la mujer y la identidad nacional, que definen lo común en estos pequeños universos.

Los disensos

Ahora bien, si postulamos que son estas estructuras hegemónicas que se exponen en la representación de los filmes, debemos demostrar dónde detectamos las fisuras o desplazamientos que revelan este cuestionamiento. En este sentido, hemos postulado

que Mecha y su familia simbolizan la clase burguesa, y en su representación ya se detecta una decadencia.

La familia de Mecha es una familia en descomposición, el accidente de Mecha con el cual comienza la película es el último de una larga historia de accidentes, ya que todos los miembros de la familia muestran cicatrices. Hay una escena ejemplar, donde todos los miembros de la familia, más los hijos mayores de Tali se encuentran a la mesa, la cámara en plano medio enfoca a cada uno de ellos, revelando sus cicatrices tanto como una decadencia compartida. Al igual que la vaca empantanada en el cerro, los miembros de esta familia parecen no poder salir de su letargo, en ese sentido el nombre de la finca donde viven, La Mandrágora, es significativo por hacer referencia al sedativo que era empleado en el ganado. Mecha, aparentemente, seguirá el curso de su madre, quien pasó los últimos años de su vida sin salir de su dormitorio. Ella vive ebria, cubriendo sus ojos con gafas de sol, escapando de la luz, su accidente le dio la razón perfecta para justificar su encierro, camina por los pasillos cerrando ventanas, su bata se mezcla con la oscuridad que ella misma va creando, el ambiente sofocante del verano parece retenerla en este estado pasivo.

En una de las primeras escenas del filme Mecha tiene un accidente, camina ebria con unas copas en la mano, se tropieza y cae, todos sus invitados que están reposando alrededor de la pileta, inclusive su marido Gregorio, observan su cuerpo desparramado en el suelo, pero ninguno se levanta a ayudarla. La cámara se desplaza por los cuerpos inertes, exponiendo su parálisis y su apatía (il. 46). Lo fuerte de esta escena es justamente que evidencia el estado de descomposición en el que se encuentra este grupo, del cual aparentemente ellos, plácidos en sus sillas al lado del agua podrida de la pileta, no se percatan. La trágica muerte de Luchi, con la cual termina la película, revela asimismo la incapacidad de escapar a ese destino.



Ilustración 46

La diferencia de clases es constantemente reproducida y reafirmada por Joaquín, el hijo adolescente de Mecha, quien repite los insultos discriminatorios que su madre lanza contra las empleadas a diario. Él, además hace suposiciones que comparte con su primo, sobre las “porquerías” que comen los chicos con quien juega en el cerro, y cómo estos copulan con los perros. Estas descripciones le sirven para marcar la diferencia entre él y su clase, y los de abajo. La estructura de dominación liberal, requiere de un grupo subyugado, bajo la suposición del trabajo pago, para que otro grupo más pequeño pueda disfrutar de más riqueza. Sin embargo, Joaquín se contradice casi inmediatamente.



Ilustración 47

Desecha los pescados que cazaron en el dique, que luego Isabel recoge y sirve de cena a toda la familia esa noche, y él elogia, mientras come con una mano y con la otra acaricia al perro que tiene en su regazo (il. 47).

La jerarquía clasista, determinada por el grupo dominante, y basada en el bienestar económico del sujeto, es sometida a una exposición interesante: la clase burguesa es expuesta en decadencia, y los pilares que definían la superioridad de este grupo, se ven afirmados y contradichos dentro de los mismos personajes. Varios críticos como Varas y Dash (2007) y Joanna Page (2009), han identificado aquí también una representación de

crisis, referenciando a la crisis del modelo neoliberal en el cambio de siglo. Las escenas retratadas aquí arriba exponen claramente la decadencia de las estructuras de este modelo como resultado de la crisis económica. A través de la representación de sujetos como Tali, representante de la clase media, se cuestiona el lugar que ocupan en la sociedad en tiempos de recesión económica. Tali es quien por ejemplo propone viajar a Bolivia para ahorrarse unos pesos en la compra de útiles escolares.

La intención de Tali de viajar a Bolivia, se ve impedida por su marido Rafael quien se adelanta a comprar los útiles sin consultarlo con ella, revelando así la estructura patriarcal que domina en su casa. No obstante, Tali no es la ama de casa ejemplar, con frecuencia la observamos distante y ausente mientras su hija mayor se ocupa de las tareas de la casa, como cuidar a sus hermanos menores y ayudarlos con las tareas escolares. Asimismo, el marido de Mecha, Gregorio, es la imagen del patriarca derrotado. Este personaje patético, siempre pasivo y exclusivamente preocupado con su aspecto, no toma ninguna decisión y genera miedo en los niños más pequeños porque “se tiñe el pelo”, disgusto en sus hijas a quien este traspasa sus responsabilidades y desprecio en su mujer, quien decide echarlo a otro cuarto con el pretexto de que le mancha las sábanas con la tintura de su cabello, mientras que la verdadera razón es que ya no lo soporta.

Al mismo tiempo, el personaje de Verónica en *La mujer sin cabeza*, que a diferencia de las mujeres en *La Ciénaga*, no es madre ni ama de casa, entra en un estado de ausencia similar al de Tali, recluyéndose en su interior, siempre perdida en su propio mundo anestesiado y de esta forma entregándole todo el poder de decisión a los personajes masculinos. Estos, como hemos mencionado antes, se encargan de encubrir el accidente, mientras Verónica parece moverse en un cuerpo inhabitado (il. 48).



Ilustración 48

Estos hombres parecen dominar todos los aspectos de la sociedad en ese pueblo, empleando su omnipresencia para hacer desaparecer todas las pruebas que puedan inculpar a Verónica de su delito y exponen así la impunidad de la clase dominante. El poder de esta clase representa también la falta de poder, visibilidad y valor de los que están debajo. La invisibilidad de la clase trabajadora, concentrada en la vida perdida del niño atropellado (il. 49), justamente visibiliza la falta. Didi-Huberman, quien retoma la teoría de Rancière, señala que '[...] volver sensibles las fallas, los lugares o los momentos a través de los cuales, declarándose como "impotencia", los pueblos afirman a la vez lo que les falta y lo que desean' (2014, 99), es decir que la marcada invisibilidad de estos personajes, manifiesta en sí un reclamo de falta y deseo. Los personajes que representan la clase baja generalmente están de fondo, en las penumbras, sin embargo, su presencia se introduce a través de los diálogos de la clase alta, la imagen entonces se desplaza y la información se transmite por el sonido.



Ilustración 49

Estas diferencias marcadas por el estado económico de los personajes, encuentran su origen en los comienzos de la nación argentina, cuando estas separaciones se basaban en el origen étnico de los sujetos. Estos antagonismos son evidentes entonces en el sistema colonial, y también en la sociedad capitalista, donde la violencia física ejercida como sistema de dominación era moneda corriente. Sin embargo, y en línea con la sutileza de la representación de estas diferencias en el filme, el sistema neoliberal es más sutil. Su estrategia se basa en la meritocracia, la violencia es negada por los que la ejercen y se manifiesta por otros medios, como el acceso a la educación, la salud y el empleo digno. La muerte del niño, plantea la falsedad de la identidad nacional, que

determina que hay vidas que valen más que otras. La imagen de la ruta con un bulto casi indistinguible, opera a nivel sensorial, ya que niega al espectador la vista directa de la muerte del niño.

En este camino que hemos ido trazando apoyándonos en ejemplos específicos de las películas, reconocemos desplazamientos sutiles y sin embargo perspicaces, en su exposición de las estructuras dominantes. Los espacios por donde se mueven sus personajes, son tornados agobiantes o apáticos, las identidades distorsionadas, las relaciones entre los personajes exponen fisuras, y la temporalidad es expuesta en formato de tragedia. Podríamos decir que el desplazamiento sensible más interesante en la trama, en términos de la creación de disensos la encontramos en el personaje de Amalia en *La niña santa*. Rancière enuncia que,

La política es asunto de sujetos, o más bien de modos de subjetivación. Por *subjetivación* se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia. (1996, 52)

La transgresión de Jano incita en la joven a una actitud inesperada. En una situación donde la reacción lógica sería posicionarse como víctima, el personaje de Amalia, invierte los roles y altera así el campo de experiencia.

El filme comienza con las jóvenes en la clase de formación cristiana, que mientras oyen cantar a la maestra ‘Vuestra soy. Para vos nací’, susurran sobre las “indecencias” de la joven maestra, transgrediendo así desde el comienzo los límites invisibles de lo admisible dentro de una clase de catequismo. Amalia y Josefina se colocan así desde el principio en un espacio limítrofe, entre la norma y la transgresión, mezclando el discurso religioso con su incipiente sexualidad. La distribución sensible del discurso religioso, revela una jerarquía de poder y una definición de la mujer, que la posiciona siempre pasiva y sumisa al hombre. En la religión cristiana, basada en los escritos de la biblia, la mujer puede ocupar dos lugares: el de santa, con su virginidad, y el de madre. Por un lado, entonces se niega el deseo sexual femenino y por el otro se rechaza

cualquier relación sexual (y amorosa) que no sea heterosexual y en función de la reproducción biológica.

En la clase de catequismo, las jóvenes estudian la vocación cristiana, estas charlas conllevan mucha confusión, ya que las chicas tienen dificultad en reconocer las “señales de Dios”. Esto irrita a la maestra, quien no comprende que no puedan diferenciar entre bien y mal. No obstante, Amalia reconoce en el acoso de Jano su llamada vocacional y decide salvarlo del pecado. Por lo cual en el momento que Amalia confunde la búsqueda de su vocación cristiana con la exploración de su despertar sexual, transgrede la norma y observamos entonces un desplazamiento identitario y espacial.

Reconocemos en primera instancia el desplazamiento identitario, desde el momento en que Amalia decide “salvar” a Jano del pecado, percibimos un cambio en la mirada de la joven, capturado por la cámara en tomas cercanas, que nos acercan al estado emocional del personaje revelando una mirada acechante como de felino en caza (il. 50-51). Si en primera instancia Amalia representa el objeto de deseo de Jano, a partir de ese momento se convierte en sujeto. Por otra parte, la cámara toma el punto de vista de Amalia, resultando en imágenes fragmentadas (generalmente de Jano), creando la idea de que la protagonista está espiando a Jano. Si bien el hotel es el hogar de la joven, para espiar a su objeto de deseo/vocación cristiana, ella debe moverse con cautela en espacios donde no debería estar, como la habitación del médico.



Ilustración 50



Ilustración 51

El discurso religioso en su capacidad de establecer normas para la sexualidad femenina, se ha ido intercalando y a veces, colaborando con el discurso médico. Si el primero demanda pureza, y crea mitos sobre el género femenino, construye tabúes, y emplea la

culpa y el castigo para avalar sus normas, el discurso médico define la sexualidad femenina como una patología. Desde los tiempos antiguos el cuerpo femenino es considerado como imperfecto, específicamente por la posesión de un útero, órgano que se creía se movía por el cuerpo generando malestares. Esta “enfermedad” se conoce como histeria, ‘Médicos tan reputados como Hipócrates y Galeno ya mencionan este concepto en sus escritos y lo usan para solventar la patología femenina.’ (Fernández Laveda, 65).

En el siglo XIX, Freud desarrolla con éxito el diagnóstico de la patología y recomienda tratamientos de masajes pélvicos para curar la histeria. Foucault en su *Historia de la sexualidad I*, afirma con respecto a la mujer y la relación entre sexo y el poder y el saber:

Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre, con su imagen negativa que es la "mujer nerviosa", constituye la forma más visible de esta histerización. (1976, 62)

Queda claro entonces que, si bien estos discursos varían en sus diagnósticos y curas, lo que tienen en común es su percepción de la mujer, ya que cuando se comporta fuera de las normas se convierte en una amenaza. Martel juega justamente con esto, el comportamiento de Amalia intimidada, se mueve entre el bien y el mal, lo cual es un terror para los discursos religioso y médico, ya que todo su esfuerzo se concentra en redimir el mal que habita en las mujeres. De aquí también la ambigüedad del título del filme, que alude a la inocencia de la joven protagonista, pero al mismo tiempo revela su carga irónica.

En este sentido, Jano, figura patética, que siente una irrefrenable pulsión al acoso de jóvenes en la calle, en total anonimidad, e incapaz de rechazar el juego de seducción que ha puesto en marcha con Helena, representa la malinterpretación. Él junto a Helena, el médico y su paciente, muestran que el equívoco, la ambigüedad y la malinterpretación de diálogos y situaciones abren un espacio de posibilidades. Jano expone el equívoco, el doble camino, simbólico también de su nombre, que es el del dios de dos caras en la mitología romana. Cuando Jano se da cuenta que la persecución de Amalia no tiene límite, decide ir a hablar con Helena, quien malinterpreta la dificultad de hablar de Jano, y cree que la busca para confesarle su amor. Éste, a su vez, se deja llevar por el equívoco y terminan enganchados en un beso pasional (il. 52).



Ilustración 52

Esta malinterpretación también involucra al espectador a través del erotismo, como hemos mostrado en el segundo capítulo, hay escenas que contienen una carga erótica visual, que es contradicha por el sonido, como sería el caso en las escenas entre Helena y su hermano Fredy. Esta discrepancia de sinestesia, entre sonido e imagen, contribuye entonces a la desorientación del espectador, pero también desafía la posición de la imagen visual como vehículo de información exclusivo (il. 53).



Ilustración 53

Retomando el concepto de Rancière sobre los modos de subjetivación, afirmamos que Amalia se postula como tal porque al yuxtaponer su interpretación de la palabra santa con el descubrimiento de su sexualidad, sus actos la posicionan en un espacio antes desconocido para ella y asimismo adquiere de esta manera una capacidad de

enunciación inesperada y en diagonal al reparto de roles y perspectivas. Cuando la joven persigue a Jano hasta su cuarto y le dice que 'él es bueno', no sólo se postula como una figura de salvación para la conducta inapropiada del médico, sino que parece no percibir que éste está aterrorizado con su presencia. Foucault en el texto citado antes, también define la sexualidad de los niños y aclara:

Pedagogización del sexo del niño: doble afirmación de que casi todos los niños se entregan o son susceptibles de entregarse a una actividad sexual, y de que siendo esa actividad indebida, a la vez "natural" y "contra natura", trae consigo peligros físicos y morales, colectivos e individuales; los niños son definidos como seres sexuales "liminares", más acá del sexo y ya en él, a caballo en una peligrosa línea divisoria; los padres, las familias, los educadores, los médicos, y más tarde los psicólogos, deben tomar a su cargo, de manera continua, **ese germen sexual precioso y peligroso, peligroso y en peligro**; tal pedagogización se manifiesta sobre todo en una guerra contra el onanismo que en Occidente duró cerca de dos siglos.' (62-63. Negrita es mía)

Obsérvese así lo conflictivo del discurso religioso con respecto a la sexualidad de Amalia, "peligrosa y en peligro", lo cual significa que en ella se encuentran el bien y el mal, como podemos comprobar en su conducta.

Laura Mulvey indica que la mirada (gaze) en el cine está compuesta por dos maneras de ver que se contrastan: la escopofilia, es decir el placer de ver a alguien como objeto de deseo, y el ego libido, que es el proceso de identificación a través de la mirada (1999, 843). Y agrega con respecto al personaje femenino:

The image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its favorite cinematic form – illusionistic narrative film. The argument turns again to the psychoanalytic background in that woman as representation signifies castration, inducing voyeuristic or fetishistic mechanisms to circumvent her threat. (843)

En otras palabras, la figura de la mujer significa amenaza, y desde la mirada patriarcal tanto la mirada voyerista como la fetichista son empleadas para evadir el riesgo que representa. En *La niña santa*, la escopofilia es satisfecha por el personaje de Helena, quien parece disfrutar de la mirada masculina de todos los médicos presentes en el congreso y en especial de la mirada y atención de Jano. En varias ocasiones se presentan así tomas de varios médicos juntos observando la figura de Helena (il. 54-55).



Ilustración 54



Ilustración 55

Ambos modos de mirada son aplicables para huir de la amenaza que podría presentar este personaje. Sin embargo, a través del lente de la directora, la problematización está en los personajes masculinos, sus indecencias son siempre captadas por la cámara o transmitidas por la boca de algún otro personaje, estos hombres de medicina, que supuestamente deberían ser ejemplares, son patéticos.

No obstante, el gran miedo a la amenaza que significa la representación femenina, se convierte en real con la figura de Amalia. Quien transgrede rápidamente el lugar de objeto de deseo, posicionándose como sujeto intimidante, este desplazamiento sensible en la trama se ve reforzado por las tácticas cinematográficas. Si bien la cámara no adopta nunca el punto de vista de Helena, con regularidad el espectador se posiciona junto a Amalia para observar a Jano (il. 56-57). Como hemos mencionado antes, su mirada es acechante, y estas imágenes, resultado del punto de vista de Amalia, refuerzan la idea de la inversión de roles.



Ilustración 56



Ilustración 57

Reflexiones

Al principio de este capítulo señalamos que en la representación de la trama de cada filme podíamos reconocer desplazamientos sensibles que evidencian fisuras en las estructuras hegemónicas. Y nos referimos específicamente a cómo se presentan los disensos en la posición de la mujer y la identidad nacional, dentro del modelo patriarcal, el modelo neoliberal y sus clases sociales. Hemos podido identificar durante el análisis, que Martel crea tensiones en esos espacios entre la norma y la transgresión, posicionando al espectador cara a cara con la falsedad de las representaciones; tanto de la propia construcción de ese objeto que se está consumiendo, como la de los discursos puestos en juego en las tramas.

El truco empleado por la directora salteña parece presentar sutiles desplazamientos en los campos sensibles, que no denuncian, pero sí desnudan a los objetos y sujetos de sus máscaras y exponen sus verdaderas caras. Así, la familia en descomposición de Mecha es simbólica de la decadencia de la clase dominante, que a pesar de en todo momento marcar la diferencia entre ellos y los otros, parece convertirse uno con el grupo que más detesta. Su discurso gastado se ve refutado casi inmediatamente por sus propias acciones. El sistema económico que sustenta esta falsa superioridad identitaria de un grupo a otro, se soporta por un sistema social de exclusión. La evidente dominación del espacio de los hombres de Verónica, es prueba de ello. No obstante, estos hombres no son retratados como victimarios, sino que su forma de operar es expuesta como una normalidad, la normalidad del modelo patriarcal. La total negación de la muerte del niño, convierte su silencio en un peso que Verónica parece cargar sobre sus hombros dejándola en un estado de amnesia y desidia.

Asimismo, las personalidades se presentan desplazadas. Las mujeres que supuestamente representan el arquetipo de ama de casa, deambulan por los pasillos de sus casas como ausentes. Ninguno de estos personajes es representado como víctima, más bien parecen estar sumergidas en sus propias existencias empantanadas. Los niños, a su vez, adoptan conductas adultas con frecuencia. Así pues, las presas se convierten en cazadores, como es el caso en *La Niña Santa*, donde una malinterpretación puede ser disparadora de un desafío tanto, a la mirada masculina en el cine, como al discurso de control sobre el cuerpo femenino del modelo patriarcal.

Los filmes de Lucrecia Martel exponen la realidad de las estructuras de poder, que pueden ser crueles y aterrorizantes. La directora obliga al espectador a tomar una posición y muestra a través de esos sutiles desplazamientos, que, sin embargo, resuenan como truenos, el estado de agotamiento de estas estructuras. Ya que se basan en identidades vacías, con sus fundamentos en estado de decadencia. Lo que parece poder ascender en este caso es una figura aterradora, que, en la propia interpretación de todos los discursos dominantes existentes sobre su cuerpo, los sacude y desplaza.

V

Conclusión

Al comienzo de esta investigación postulamos que no sólo hay un estilo en común en los tres filmes, sino también una forma política de exponer por medio de la representación de mundos domésticos, el presente y el pasado de las estructuras de poder de la sociedad argentina, y acaso el de toda la región latinoamericana.

Resumiendo lo hecho hasta ahora, constatamos en primer lugar que, en la amplitud de estudios dedicados a la obra de Martel, los críticos tienden a concordar que las estrategias cinematográficas construyen espacios que exponen como experiencia sensorial la descomposición de las estructuras sociales dominantes. A nivel sensorial las estrategias tienden a construir espacios sofocantes, que desorientan al espectador y destacan la ruptura del vehículo de información, y personajes opacos cuyas vidas siguen el modelo trágico. Estas estrategias sirven para presentar las diferentes tramas, los estudios al respecto señalan la fisura del símbolo, la pérdida de valores y el desmoronamiento de la clase dominante, como los temas principales de las obras.

El enfoque del debate académico en la potencialidad del lenguaje audiovisual de las obras de Martel, dio paso al segundo capítulo de esta investigación, el análisis cinematográfico. Por medio de un detallado análisis cinematográfico de cada filme, pudimos determinar cuáles son las estrategias y cómo son empleadas para crear ese estilo tan particular de la directora argentina. La observación del empleo de cámara, luz y sonido, es decir el análisis de la puesta en escena, nos permitió sacar dos conclusiones con respecto al estilo. Por un lado, determinamos que el empleo de los planos cercanos interpela o provoca al sentido del tacto, creando la sensación de un diálogo con y entre cuerpos. Asimismo, los diálogos propiamente dichos han perdido su posición de privilegio, contribuyendo así a la sensibilización de la atmósfera. Además, el uso de colores y el tipo de iluminación, les dan un aspecto documental a las obras y aproximan al espectador al espacio de la representación. Es decir que los elementos audiovisuales conducen la percepción del espectador hacia una vivencia concreta y sensible de las situaciones, obligando al espectador a suplir por medio de la reflexión propia lo que las imágenes le escamotean ya que no hay explicaciones a disposición.

La segunda conclusión, elaborada a partir del análisis audiovisual que hemos presentado, es que el argumento de la película no se sostiene primordialmente en la concatenación lógica de los eventos y los diálogos, sino que es la segregación de una atmósfera creada básicamente a través de la puesta en escena. Esto quiere decir que el uso de la cámara, la iluminación y el sonido procuran crear una atmósfera a nivel sensorial imprescindible para comprender la trama. El tipo de atmósfera se diferencia por película. En *La Ciénaga*, por ejemplo, el empleo de una cámara inquieta y cercana a los cuerpos, con frecuencia amontonados, crean una sensación de inminencia, e inminencia del desastre y un ambiente sofocante, sórdido y peligroso, donde los espacios son hostiles para quienes no forman parte de él. En el segundo largometraje de Martel, *La Niña Santa*, el empleo de sombras en abundancia y una cámara que con frecuencia se sitúa como si estuviera espionando, crean un ambiente acechante que contribuye a relatar una trama de relaciones personales ambiguas en los bordes de la ilegalidad y cercadas por el moralismo. El ambiente para *La Mujer Sin Cabeza*, es uno de apatía o abulia, donde los graves sentimientos de culpa e impotencia son sugeridos por las tomas largas y oscuras de la cabeza de Verónica de espaldas y complementado por el empleo de colores fríos, como el azul y el gris y el extenso empleo de sombras.

La atmósfera creada a partir del lenguaje audiovisual, entonces, apela a los sentidos más que a la intelección, y de esta forma propone al espectador una experiencia de proximidad sensible y casi física. La teoría estética de Jacques Rancière resulta sumamente útil para la investigación que propone este trabajo. Ya que este señala que el arte es político en cuanto es capaz de crear disensos y redistribuir lo sensible:

Yo llamo redistribución de lo sensible, este sistema de evidencias sensibles que dan a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los cortes que definen los lugares y las partes respectivas. Una redistribución de lo sensible fija entonces al mismo tiempo un común compartido y de las partes exclusivas. Esta repartición de las partes y los lugares se funda sobre una redistribución de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad que determina la manera misma en la cual un común se presta a la participación y en la cual los unos y los otros tienen parte en esta distribución. (Rancière citado en Arcos Palma, 150)

A partir de esta idea, nos dedicamos entonces a determinar lo común, y a detectar los eventuales desplazamientos que se producen en cada obra respecto a los recortes y repartos que organiza este común. Reconocemos así que lo común está regido por las estructuras de poder que condicionan la experiencia en la sociedad argentina contemporánea y sus sujetos, los dominantes y los marginados, aunque su enfoque varíe según la trama.

La decadencia de cierta burguesía en *La Ciénaga*, se expone en primer lugar por esa abundancia de imágenes de cuerpos en estado de impasibilidad en un ambiente vagamente amenazado y sofocante, resultado de una cámara inquieta cercana a la piel de los personajes y la frecuencia sonora de truenos y disparos. Asimismo, a través de los diálogos se expone el discurso normalizado de superioridad que reafirma una identidad tambaleante por un sistema económico en crisis que se niega o se desmiente en las acciones de estos sujetos, incapaces de asumir la verdadera naturaleza de su situación. Los personajes se muestran así desplazados del lugar que creen ocupar. Sin embargo, el maltrato que reciben las empleadas diariamente no es menos violento.

El sistema económico que sustenta esta falsa superioridad identitaria de un grupo sobre otro, configura un evidente sistema social de exclusión estructurado además en torno a un orden patriarcal y en torno al hombre blanco. De este modo la violencia que este sistema de relaciones segrega, se personaliza en los personajes masculinos de *La mujer sin cabeza*. Su evidente dominación del espacio es expuesta como una normalidad indiscutible. La cámara, sin embargo, se enfoca en el personaje de Verónica, quien en su estado de amnesia no expresa nada, los enfoques en la parte posterior de su cabeza, niegan al espectador el acceso a su estado emocional. Son los colores fríos y las tomas largas, es decir “los factores atmosféricos” los que deben orientar sensitivamente al espectador. La crueldad del sistema, se ve expuesta en su invisibilidad, en su falta. Las consecuencias psíquicas de la total negación de la muerte del niño, se representan en la alteración de la normalidad en Verónica.

La representación de mujeres en los filmes de Martel, es inquietante. Sus personalidades se ven desplazadas, ya que por un lado representan el paradigma de ama de casa y en tanto tales son sujetos emplazados a los que corresponde todo un sistema de funciones.

Pero, por otro lado, estas mujeres son capturadas en cámara como deambulando sin rumbo, observando el vacío. Éste, claramente, no es el caso de Amalia. La malinterpretación del discurso religioso, impulsa en este personaje una conducta que sacude los discursos religioso y médico sobre la sexualidad femenina. La inversión de roles sujeto-objeto de deseo en *La niña santa*, es acompañada por la inversión de la cámara y desafía así el orden patriarcal.

Podríamos concluir entonces, que a través de la representación de desplazamientos sensibles se producen espacios entre la norma y los cuerpos, colocando al espectador en un lugar que tiene tanto de cercanía como de distancia y esto les permite intuir la doble falsedad de la representación. Por un lado, la distancia torpedea la “suspensión de la incredulidad” y el pacto de ficción, obstaculizando el proceso de identificación, y por el otro, al involucrarlo sensorialmente, puede reconocer en estas representaciones el carácter arbitrario de los discursos hegemónicos, y su estado decadente. No obstante, la forma de estos desplazamientos sensibles no es la denuncia, sino la exposición. La cámara se acerca a las texturas, los sonidos guían la atención y paulatinamente el espectador se acerca a los cuerpos en su lugar. El espacio doméstico, lugar de amparo, pero también de domesticación, se manifiesta así, como suelo fértil para el cuestionamiento de temas universales.

A nivel cinematográfico, Lucrecia Martel, desarticula la jerarquía centrada en la preminencia de la imagen visual y de la mirada, y crea un lazo sensible entre el espectador y la obra. De este modo reconfigura lo sensible y propone otro tipo de lenguaje visual.

VI

Bibliografía

Arcos Palma, Ricardo Javier. “La estética y su dimensión política: según Jacques Rancière”. *Nómadas 31*. Universidad Central, Colombia. (oct. 2009), 139 – 155.

Asociación Profesional de Orientadores y Orientadoras en Castilla-La Mancha (APOCLAM). *El lenguaje audiovisual*. cineyvalores.apoclam.org/la-estetica-cinematografica-luz-y-color.html (última visita: 30 de junio 2017)

Barsam, Richard y Monahan, Dave. *Looking at Movies: An Introduction to Film*. 4ta edición. Nueva York: W. W. Norton & Company. 2013.

Cortázar, Julio. “Mudanza”. *Cuentos completos 1*. 2ª ed. 5ª reimp. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. 2011. 87 – 98

Didi-Huberman, Georges. “Volver sensible/hacer sensible”. *¿Qué es un pueblo?*, Alain Badiou (ed.). Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2014. 69 – 100.

Dillon, Alfredo. “Figuras de la crisis en el cine de Lucrecia Martel”. *Questión Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol. 1, No 44 (2014). 52 – 66.

Fernández Laveda, E.Mª; Fernández García, A. y Belda Antón, I. (2014) Histeria: Historia De La Sexualidad Femenina. *Cultura de los Cuidados* (Edición digital) 18, 39. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.7184/cuid.2014.39.08> (última visita: 29 de julio 2017)

Forcinito, Ana. “Mirada Cinematográfica y Género Sexual: Mímica, Erotismo y Ambigüedad en Lucrecia Martel”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 35, No. 2 (nov., 2006), 109-130.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. 25ª edición. México DF: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v. 1998 (1ª ed. 1976).

François, Cecile. "El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad". *Espectáculo: Revista de estudios literarios*. Año XIV, Nº 43 (2009).

Jago, Eva-Lynn y Cant, John. "Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel". *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos. 2007. 169 – 190.

La Ciénaga. Directora Lucrecia Martel, Lita Stantic, 2001

La Mujer Sin Cabeza. Directora Lucrecia Martel, Strand Releasing, 2008.

La Niña Santa. Directora Lucrecia Martel, Lita Stantic, 2004.

Lange-Churión, Pedro. "The Salta Trilogy: The Civilised Barbarism in Lucrecia Martel's Films". *Contemporary Theatre Review*. Vol. 22, No. 4 (2012), 467–484.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP. 1999. 833 – 844.

Page, Joanna. "Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel". *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos. 2007. 157 – 168.

---. "The politics of private space". *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke University Press. 2009. 180 – 194.

Pramaggiore, Maria y Wallis, Tom. *Film: A Critical Introduction*. 3ra edición. Londres: Laurence King Publishing Ltd. 2011.

Prince, Stephen R. *Movies and Meaning: an Introduction to film*. 6ta edición. Cambridge: Pearson. 2012.

Punte, María José. "Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel: Aportes desde la teoría crítica feminista". *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*. No 63-64 (2011), 101 – 114.

Quintana, Isabel. "La postración de la palabra: parálisis y melancolía en La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel". *Actas de VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata, Orbis Tertius, noviembre de 2009.

Quirós, D. (2010). "'La época está en desorden': reflexiones sobre la temporalidad en Bolivia de Adrián Caetano y La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel". *A contracorriente*. Vol. 8, No 1 (2010), 230 – 258.

Rancière, Jacques. *El Desacuerdo: Política y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1996.

Rangil, Viviana. "En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel". *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos. 2007. 209 – 220.

Rios, Hugo. "La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel". *ATENEA revista bilingüe de las humanidades y las ciencias sociales*. Vol. XXVIII, No. 2 (Dic., 2008), 9 – 22.

Varas, Patricia y Dash, Robert C. "(Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y La Ciénaga". *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos. 2007. 191 – 208.

Weiss, Natalia. "La inscripción del fuera de campo en los films de Lucrecia Martel". *Actas de V Congreso de Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*. 2010. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2011.

VII
Anexo

Il. 1-3	<p>Descripción: Rafael hace dormir a Luchi, éste sigue preocupado por la rata ('hay una rata enorme') pide que le deje la luz prendida, Rafael se acuesta junto a él.</p> <p>Posición cámara: plano medio y cercano. Casi estática</p> <p>Encuadre-fuera de campo:</p> <p>Sonido (off): calle, viento, agua y las voces de Rafael y Luchi</p> <p>Parámetro fotográfico: oscuro</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p>
Il. 4-7	<p>Descripción: mujeres y sus hijos hablando de estética y la inauguración de la pileta, que se encuentra detrás de la veterinaria dicen, en el parking de lo que sería la pileta del pueblo</p> <p>Posición cámara: planos medios y cercanos. Cámara fija o con movimiento sobre su propio eje</p> <p>Sonido (off): voces yuxtapuestas, el sonido de un tractor de lejos</p>
Il. 8-9	<p>Descripción: chicos corren, y juegan. Cruzan la ruta, uno trata de bajar la bicicleta que engancharon a un cartel. Le pide al otro que lo ayude</p> <p>Posición cámara: planos medios cercanos y planos generales. Cámara alterna entre fija y en movimiento, altura de los chicos</p> <p>Encuadre-fuera de campo:</p> <p>Sonido (off): [el sonido que oímos en la pantalla de presentación es de gaviotas y un chirrido] oímos el sonido de viento, pájaros y un sonido que se asemeja al agua (podría ser el viento), en todo caso presentan un espacio exterior / se oyen las voces de los chicos, el pasar de un camión y el ladrido del perro que los acompaña</p>
Il. 10	<p>Descripción: Amalia, Josefina y otra compañera en el colectivo. La última cuenta la historia de un milagro en un accidente. Próximo plano las chicas se bajan del colectivo. Las chicas dudan un momento si entrar al bosque donde fue el accidente, Josefina entra, dice '¿qué es esto? ¡Una mano!!' y salen corriendo las tres al otro lado de la ruta (bosque), ángulo detrás o enfrente de las chicas, cámara corre con ellas, Josefina se pierde. La velocidad de la cámara que se mueve junto con los sonidos off: pájaros (como gaviotas) y la ruta crean una sensación de peligro. Se escuchan unos tiros, las imágenes no son nítidas. Una vez que Josefina y Amalia se encuentran salen corriendo y riendo, el sonido sigue siendo acechador. Termina escena cuando las chicas desaparecen del plano y entran dos cazadores y un perro.</p> <p>Posición cámara: primeros planos de las caras de las chicas, cada una por separado - Plano frontal (cámara afuera del colectivo) - ángulo detrás o enfrente de las chicas, cámara corre con ellas</p> <p>Sonido (off): Sonido ambiental y la historia que cuenta la chica sobre un milagro en un accidente, sonido off: 'aquí es'. Sonido acechador (disparos)</p>

<p>Il. 11-12</p>	<p>Descripción: los niños corren en el cerro detrás de los perros, llegan a un pantano donde hay una vaca atrapada, hay una cierta violencia en la escena, el constante ladrar de los perros, la lucha de la vaca para salir del pantano, el niño que sujeta una escopeta y al darse vuelta vemos que tiene una gran cicatriz en la cara. (4 planos)</p> <p>Posición cámara: plano medio, vista de oruga - Toma en movimiento (corre detrás de los niños) con plano medio corto (vista de un niño, pero también asume la posición del actor que corre medio agachado) – plano sobre hombro (vemos mitad de la parte posterior de la cabeza) – plano general corto (del grupo de chicos) > alterna entre los niños y la vaca</p> <p>Encuadre-fuera de campo: cuerpos fragmentados – mirada de chico</p> <p>Sonido (off): los ladridos de los perros, las voces de los niños y sus pisadas / sonido ambiental</p> <p>Parámetro fotográfico: colores más bien oscuros (muchos árboles). Varios momentos borrosos</p> <p>Relación temporal-espacial: continua / toma final el niño mira para la izquierda y en la próxima toma (nueva escena) su madre mira hacia la derecha justo en el momento que se oye un trueno</p> <p>Comentarios: significativo que la cámara se mueva con los personajes, en determinado momento se posiciona al lado de la oreja del niño (borrosa) observando a la vaca empantanada (nítida)</p>
<p>Il. 13</p>	<p>Descripción: se oye un trueno y vemos a Mecha mirar para un lado (fluidez con escena anterior – raccord de secuencia)</p> <p>Posición cámara: plano medio (mecha y el hombre) – plano medio en picado (el hombre del torso para arriba)</p> <p>Encuadre-fuera de campo: mitad del cuerpo de un hombre</p> <p>Sonido (off): ambiental y el cantito del hombre/ trueno</p> <p>Parámetro fotográfico: colores claros, pero “desgastados”, imagen nítida</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p> <p>Comentarios: de fondo la pileta con agua estancada, combina con el estado de inercia del hombre</p>
<p>Il. 14</p>	<p>Descripción: una de las chicas adolescentes cuenta la historia de la rata africana que es confundida por perro, mientras todos los niños y José escuchan, están todos tirados al borde de la pileta</p> <p>Posición cámara: cámara estática, planos cercanos o medios</p> <p>Encuadre-fuera de campo: cada plano se enfoca en otro personaje, fragmentando el cuerpo de otro</p> <p>Sonido (off): ambiental y voz</p> <p>Parámetro fotográfico: bastante claro</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p> <p>Comentarios: sabemos que es Verónica quien habla, pero nunca vemos mover su boca / José parece volver a ser niño entre sus hermanas y primos, en vez de un adulto</p>

Il. 15	<p>Descripción: anda Mecha por la casa, tambaleando y diciendo cosas casi incomprensibles, el teléfono suena, atiende es Mercedes, quiere hablar con José, Mecha grita su nombre varias veces no hay respuesta. Mercedes le comunica que va a viajar a la Ciénaga</p> <p>Posición cámara: planos medios, el movimiento de la cámara parece estar acorde al tambaleo de Mecha ebria</p> <p>Sonido (off): sonido del teléfono, ambiental y la voz de Mecha y el sonido de los cubitos de hielo en su vaso</p> <p>Parámetro fotográfico: oscuro</p> <p>Relación temporal-espacial: continuo</p> <p>Comentarios: en el primer plano, vemos a Gregorio recostado, Mecha abre la puerta, lo mira y dice: 'que porquería me resultaste Gregorio' / Mecha camina por la casa con gafas de sol y va cerrando las persianas (para tapar la luz)</p>
Il. 16	<p>Descripción: maestra canta, el grupo de chicas observa en silencio. La maestra se emociona, llora un poco. Las chicas cuchichean, hacen pasar una foto, dicen que llora por la falta de aire.</p> <p>Posición cámara: el espacio parece pequeño porque los planos generales siguen siendo cercanos algunos cuerpos y cabezas aparecen por la mitad</p> <p>Encuadre-fuera de campo:</p> <p>Sonido (off): música y voz de la maestra. Susurros de las chicas</p> <p>Parámetro fotográfico: Sombras en las caras de A y J, cuando cuchichean.</p> <p>Relación temporal-espacial: continuidad / continuidad sonora (era la voz de la maestra)</p>
Il. 17	<p>Descripción: la pileta, Amalia en la reposera observa a Jano nadar y luego sentarse al borde de la pileta. Entra Helena al agua, plano cercano de ella tocándose la oreja, Jano la observa. Helena vuelve al lado de Amalia, se sienta, Amalia sigue recostada rezando. Helena le habla, Amalia sigue rezando (Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo), a su madre le irrita</p> <p>Posición cámara: primeros planos y planos medios (Jano PdV Amalia - Helena PdV Jano), cámara estática</p> <p>Encuadre-fuera de campo: Salto de planos Helena - Jano - Amalia</p> <p>Sonido (off): Sonido off: alguien controla la temperatura del agua, sonido del agua, sonido encuadre: rezos de Amalia a la virgen. Sonido del agua se mezcla con conversación de Jano y un colega y los rezos de Amalia, yuxtaposición de sonidos</p> <p>Parámetro fotográfico: primer plano nítido fondo borroso</p> <p>Comentarios: cara de Amalia rezando a espalda de Jano saliendo, sentándose punto de vista de Amalia. Vemos nuca y cabeza de Jano, oreja central, imagen nítida, agua de fondo borrosa / plano detalle de orejas</p>
Il. 18	<p>Descripción: Helena bailando, sensual. Cámara baja a altura niños, el varón la observa y la niña la imita. Mirta le apaga la música, decepción.</p> <p>Posición cámara: Cámara estática, ángulo cambia porque Helena va dando vueltas. Altura intercala altura niños y altura cara de Helena.</p> <p>Sonido (off): música / pasos y la voz de Mirta hasta que aparece en cuadro</p> <p>Comentarios: la canción es 'Cara de gitana' de Sandro</p>

Il. 19	<p>Descripción: ella toma el té en el cuarto, llega la mucama con otro sándwich. Ella dice que ya no quiere. Se acuesta, él va a saludarla, ella lo tira y se empiezan a besar. Próxima secuencia es la siguiente mañana, hablan sobre un cuadro en la casa de la tía Lala (¡son primos!!!). Su teléfono suena, ella atiende sin decir nada y vuelve a colgar. Él le dice que se vaya a su casa y ella dice que está sin auto</p> <p>Posición cámara: planos cercanos o medios, cámara fija (con leve movimiento sobre propio eje)</p> <p>Sonido (off): las voces y los movimientos de los cuerpos (hay un sonido como de lámpara tl y una alarma, esta para cuando cierran la puerta tras la mucama)</p> <p>Comentarios: cuando atiende el teléfono oímos: 'hola, Vero, hola'</p>
Il. 20	<p>Descripción: Verónica mira hacia la puerta, la empleada la saluda, le dice que llegó el chico que lava y le pregunta si quiere que le hagan algo. Entra Marcos en plano que dice la camioneta no, ¿vos querés que te laven el auto? a Verónica, ella dice que si. Entra la empleada y dice que van a tener que tirar las bandejas que estaban en el baúl, ya que se rompieron con el choque</p> <p>Posición cámara: primer plano, cámara fija</p> <p>Encuadre-fuera de campo:</p> <p>Sonido (off): voces, la barrida del vidrio</p>
Il. 21	<p>Descripción: es la inauguración de la pileta. Llegan Verónica y Marcos. Ella se para al borde para hablar con Josefina que está en la pileta (no se va a mojar el pelo y tampoco deja al hijo que meta la cabeza al agua). Marcos se ve de fondo charlando con Juan Manuel, escuchamos que dicen que se van a tomar un café con un amigo.</p> <p>Posición cámara: plano general, primer plano y plano detalle (lateral de Verónica)</p> <p>Sonido (off): agua, pasos, voces, música de fondo (típica de las piletas)</p>
Il. 22	<p>Descripción: ella entra al restaurant del hotel, un encargado le pregunta si quiere algo para comer, ella pide un té. Está lloviendo, un grupo de hombres se acerca corriendo al hotel. Uno de ellos la conoce (le dice Vero) y la saluda, le pregunta que hace ahí. Ella dice que quería un té. Se van al cuarto. Él no logra abrir la puerta, ella se va caminando hacia otro lado, él vuelve a buscarla</p> <p>Posición cámara: planos generales, y cercanos. Cámara fija</p> <p>Sonido (off): voces, lluvia, taza de té</p> <p>Parámetro fotográfico: muy oscuro</p> <p>Comentarios: apenas se acerca a ella, el hombre ya quiere decidir por ella / le pregunta varias veces si está bien, si no quiere que llame a Josefina.</p>
Il. 23	<p>Descripción: primer plano sala de congreso, imagen saturada. Entran la mujer e hija de Jano y le dice que va a haber un escándalo, que un doctor tocó a Amalia. Helena sube al escenario, Jano espera atrás para entrar en escena. No vemos a Jano subir al escenario.</p> <p>Posición cámara: plano general – primeros planos y medios, alternancia cámara dinámica-estática</p> <p>Sonido (off): Yuxtaposición de voces, Sonido off: voces de la sala, un sonido eléctrico constante</p>

<p>Il. 24</p>	<p>Descripción: los adultos se encuentran todos reposando al sol, la cámara sigue más bien a Mecha quien camina ebria con unas copas en la mano. Se tropieza y cae, ninguno de los personajes se mueve o hace algún intento en ayudarla. Salen corriendo Momi e Isabel para ayudarla y ponen todo en movimiento, mientras Gregorio (el hombre) cruza el espacio pasando por encima de Mecha. Luego vemos a las chicas corriendo en la casa para llevar a Mecha al médico, Gregorio mientras se seca el pelo y observa sus manos. Mecha no para de hacer comentarios discriminatorios respecto a Isabel y rechaza la ayuda. Al final es Verónica quien conduce el auto.</p> <p>Posición cámara: plano medio. Hasta el momento de la caída, la cámara tambalea junto al paso de Mecha (movimientos externos a la cámara). En toda la escena la cámara se mueve dirigiendo la mirada del espectador hacia algún personaje (movimientos de la cámara sobre sí misma).</p> <p>Encuadre-fuera de campo:</p> <p>Sonido (off): las voces y las acciones de los personajes / sonido ambiental (una suerte de tiro o trueno)</p> <p>Parámetro fotográfico: más luz por ser afuera, se mueve más del lado borroso y los colores son más bien opacos</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p> <p>Comentarios: la indiferencia con que es tratada Mecha es impactante. Cuando se cae Gregorio le dice: 'levantate que se va a llover' y ella contesta: 'si, si, ya me levanto'. Los invitados ni siquiera voltean sus miradas hacia la accidentada. Es Isabel quien toma la dirección y la manda a Momi a buscar el auto, llamar al médico (el gringo), etc.</p>
<p>Il. 25</p>	<p>Descripción: alternancia entre pantalla negra y presentación del cast (los nombres aparecen en blanco como rescatados de un pantano) y cuerpos en traje de baño que arrastran sillas, todos con bebida alcohólica o cigarrillo en mano</p> <p>Posición cámara: plano medio</p> <p>Encuadre-fuera de campo: [afuera] los planos medios se enfocan en objetos o personajes (entre el cuello y las rodillas)</p> <p>Sonido (off): antes de presentar la primera imagen ya oímos el sonido ambiental > viento que parece anunciar tormenta (casi truenos) y un disparo y pájaros que salen volando. Luego el sonido de los grillos y las acciones de los personajes, servir una bebida, arrastrar reposeras (yuxtaposición de sonidos)</p> <p>Parámetro fotográfico: colores vivos y aparentemente amenazadores (rojo, verde y gris)</p> <p>Relación temporal-espacial: continuidad</p> <p>Comentarios: el plano de los morrones crea la sensación de estar fuera de la ciudad, pero no hay planos de orientación</p>
<p>Il. 26</p>	<p>Descripción: [primera vez que vemos la ciudad] llegamos de la calle donde niños tiran bombitas a la casa de Tali, quien habla por teléfono sobre viajar y hay niños corriendo por todo el comedor. El que entra deja algo en la mesada, Luchi se sube a la mesada para limpiarse la sangre de una herida y las nenas más chiquitas se quejan de los chicos que les tiran bombitas (días de carnaval), luego hacen un juego donde cantan en el ventilador (distorsión de voz)</p> <p>Posición cámara: altera entre close up y planos medios, la cámara se mueve sobre sí misma siguiendo a los niños que corren etc. Hay un plano general de la calle</p>

	<p>(no orienta, ya que es una calle muy recorrida, sólo muestra el cambio e/ campo – ciudad)</p> <p>Encuadre-fuera de campo: cuerpos fragmentados</p> <p>Sonido (off): las voces (+distorsión de voz) y el sonido del tráfico – la cámara se enfoca en determinado momento en Luchi y Mecha, pero escuchamos el ruido de la calle y las conversaciones de las nenas</p> <p>Parámetro fotográfico: bastante borroso – planos oscuros por el uso de luz y sombras</p> <p>Relación temporal-espacial: continuo</p> <p>Comentarios: hay cierta fluidez ya que en la escena anterior el auto parte a la ciudad (la ciénaga) para ver al gringo y en esta escena estamos en la ciudad, y a Luchi lo van a llevar a ver al gringo. – nótese también la toma donde Luchi se limpia la herida con el conejo muerto al lado</p>
Il. 27	<p>Descripción: cena restaurant hotel, Jano, Helena, Fredy y Mirta. Jano habla y habla, Mirta y Fredy se van de la mesa. Fredy y el fotógrafo dan vueltas por el restaurant. Helena que se toca la oreja, y Jano trata de diagnosticarla. Próxima toma los doctores “jugando” con las promotoras.</p> <p>Posición cámara: planos medios y de profundidad, cámara estática. Varias tomas a distancia. Seguido por tomas cercanas</p> <p>Encuadre-fuera de campo: encuadres saturados</p> <p>Sonido (off): voces / órgano, charlas y movimientos</p> <p>Comentarios: Alternancia entre sujetos y objetos de deseo / la charla entre Helena y Jano alterna entre una charla de seducción y una charla entre médico y paciente</p>
Il. 28	<p>Descripción: las señoras caminan alrededor de la cancha, donde los chicos tienen entrenamiento de futbol. Oímos el sonido de una pelota contra un cerco de alambres. Verónica se queda parada. La cámara enfoca a un chico tirado en el suelo y otros alrededor de él, diciéndole que se pare. Estos chicos hablan diferente y visten diferente, no son los mismos que viajaban recién con ella en el auto.</p> <p>Posición cámara: plano general-primer-medio, cámara fija (con leve movimiento sobre eje en plano general)</p> <p>Sonido (off): voces, patear de la pelota</p> <p>Parámetro fotográfico: el nivel de brillo de luz se sube a su extremo en el momento que ellas empiezan su caminata</p> <p>Comentarios: de un lado entrenan los niños de clase alta y del otro los de clase baja</p>
Il. 29	<p>Descripción: José entra a la ducha, donde está bañándose Vero, hace pis, mete los pies bajo la ducha para sacarse el barro. Vero lo echa, pero con poca convicción. Él se ríe.</p> <p>Posición cámara: planos medios, cámara en mano sigue a José por el baño a la altura de las caras. O enfoca en los pies bajo el agua</p> <p>Sonido (off): voces, agua</p>

<p>Il. 30</p>	<p>Descripción: la pileta, Amalia en la reposera observa a Jano nadar y luego sentarse al borde de la pileta. Entra Helena al agua, plano cercano de ella tocándose la oreja, Jano la observa. Helena vuelve al lado de Amalia, se sienta, Amalia sigue recostada rezando. Helena le habla, Amalia sigue rezando (Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo), a su madre le irrita Posición cámara: primeros planos y planos medios (Jano PdV Amalia – Helena PdV Jano), cámara estática Encuadre-fuera de campo: Salto de planos Helena – Jano – Amalia Sonido (off): Sonido off: alguien controla la temperatura del agua, sonido del agua, sonido encuadre: rezos de Amalia a la virgen. Sonido del agua se mezcla con conversación de Jano y un colega y los rezos de Amalia, yuxtaposición de sonidos Parámetro fotográfico: primer plano nítido fondo borroso Comentarios: cara de Amalia rezando a espalda de Jano saliendo, sentándose punto de vista de Amalia. Vemos nuca y cabeza de Jano, oreja central, imagen nítida, agua de fondo borrosa / plano detalle de orejas</p>
<p>Il. 31</p>	<p>Descripción: llega al consultorio, la gente la saluda, ella se sienta en la sala de espera. La recepcionista le dice 'la están esperando'. Se levanta y pasa al fondo. La asistente le quita el saco y le pone la camisa. Le comenta que la llamaron del hospital, se olvidó las llaves del auto y unas cositas más. Ella se acerca a la asistente y dice que no se siente bien, que está descompuesta del estómago. La asistente le entrega un paquete (de regalo) ella le agradece y le da un beso, la asistente le dice que no, que es lo que le encargó para la tía. Posición cámara: planos medios y cercanos, cámara fija Sonido (off): voces, aparatos dentales Relación temporal-espacial: continua Comentarios: la asistente insiste en llamar al hermano o al marido</p>
<p>Il. 32</p>	<p>Descripción: alternancia entre pantalla negra y presentación del cast (los nombres aparecen en blanco como rescatados de un pantano) y cuerpos en traje de baño que arrastran sillas, todos con bebida alcohólica o cigarrillo en mano Posición cámara: plano medio Encuadre-fuera de campo: [afuera]los planos medios se enfocan en objetos o personajes (entre el cuello y las rodillas) Sonido (off): antes de presentar la primera imagen ya oímos el sonido ambiental> viento que parece anunciar tormenta (casi truenos) y un disparo y pájaros que salen volando. Luego el sonido de los grillos y las acciones de los personajes, servir una bebida, arrastrar reposeras (yuxtaposición de sonidos) Parámetro fotográfico: colores vivos y aparentemente amenazadores (rojo, verde y gris) Comentarios: el plano de los morrones crea la sensación de estar fuera de la ciudad, pero no hay planos de orientación</p>
<p>Il. 33</p>	<p>Descripción: en el pasillo, los doctores siguen a Fredy. Primera vez que vemos a Helena, sólo su cuerpo desde el punto de vista de Jano, la cabeza está cortada por una ventana. Volvemos al pasillo con el doctor Jano, la mucama lo dirige hacia su cuarto y la cámara vuelve a Helena, que está hablando sobre la reparación de un cuarto – Jano mira a Helena – Fredi lo llama al cuarto, les explica sobre la radio,</p>

	<p>la masajista, los taxis. Posición cámara: Cámara los filma de frente y camina con ellos. Primeros planos frontales, cámara en mano Encuadre-fuera de campo: como si un adolescente tuviera la cámara, algunas cabezas están recortadas Sonido (off): El sonido de todo el ambiente se puede percibir, no solo escuchamos lo que dicen los personajes en pantalla, también lo que no vemos como las mucamas (sonido off). La correteada de los niños, los pasos Comentarios: Marta le ordena a Helena que se ponga los zapatos / Jano mira un poco disgustado tras saber que tiene que compartir el cuarto.</p>
Il. 34	<p>Descripción: ella toma el té en el cuarto, llega la mucama con otro sándwich. Ella dice que ya no quiere. Se acuesta, él va a saludarla, ella lo tira y se empiezan a besar. Próxima secuencia es la siguiente mañana, hablan sobre un cuadro en la casa de la tía Lala (¡son primos!!!). Su teléfono suena, ella atiende sin decir nada y vuelve a colgar. Él le dice que se vaya a su casa y ella dice que está sin auto Posición cámara: planos cercanos o medios, cámara fija (con leve movimiento sobre propio eje) Sonido (off): las voces y los movimientos de los cuerpos (hay un sonido como de lámpara tl y una alarma, esta para cuando cierran la puerta tras la mucama) Comentarios: cuando atiende el teléfono oímos: 'hola, Vero, hola'</p>
Il. 35	<p>Descripción: Mecha está en el baño frente al espejo, dice que teme por el otro ojo de Joaquín cuando va al cerro. La manda a Momi a buscarlos, así Tali no se queda horas charlando cuando pase a buscarlos. Posición cámara: plano general, cámara estática Sonido (off): sonido ambiental, truenos/disparos, la voz de Mecha Parámetro fotográfico: mucha sombra, no vemos las caras de los personajes Relación temporal-espacial: continua</p>
Il. 36	<p>Descripción: ella se está vistiendo, él está tirado en la cama. Él le habla y le habla, ella no reacciona. Entra a la cocina y encuentra los animales muertos sobre la mesada. Él pide café, le habla, se va al 'estudio'. Suena el teléfono, a ella la están esperando en el consultorio, dice que está sin auto. La empleada le llama un remis. Entra otra empleada, que saluda y se pone a afilar una cuchilla. Vero parece anestesiada y con amnesia Posición cámara: planos medios y cercanos, cámara fija Encuadre-fuera de campo: toma seguido altura de niño, cortando las cabezas de los personajes (Vero y el marido) Sonido (off): voces, chorrear de la sangre del animal, teléfono Relación temporal-espacial: continua Comentarios: la expresión facial de Verónica es como si quisiera decir algo que nunca sale / muchas tomas de ella de espalda</p>
Il. 37	<p>Descripción: Helena recostada en la cama y llega Amalia. Cuarto oscuro, entra un poco de luz por la ventana. Sus labios tocan el hombro de Helena (sólo vemos un pequeño fragmento del hombro). Helena le pregunta si ya sabía que va a tener hermanastros mellizos. Helena habla constantemente sobre el congreso y sobre el champú del hotel, le recomienda no usarlo, dice que le hace mal al pelo. Amalia</p>

	<p>se da cuenta que el hombre que se aprovechó de ella es un médico del congreso. Posición cámara: Altura de cámara de adolescente parado al lado de la cama. Plano cercano cara de Amalia, oreja central Sonido (off): ambiente del hotel Parámetro fotográfico: Helena en la sombra, Amalia en la luz. Comentarios: Amalia dice que está helado el cuarto y Helena, la madre le dice que no diga eso.</p>
Il. 38	<p>Descripción: luchi parece estar jugando a las escondidas con Mariana y la vecina, se distrae cuando ve a la madre arreglando el patio, le dice que tiene miedo que el perro de al lado (que sólo oímos) tire abajo el paredón. Las chicas se acercan corriendo y gritando ‘muerto, Luciano’. Él se tira al piso, la madre lo levanta y comienza examinar su boca (dice: ‘me están saliendo muchos dientes’) mientras las nenas se suben por la escalera y empiezan a decir que ahí está el perro-rata. Posición cámara: planos generales, medios y primeros planos de la cara de Luchi. Encuadre-fuera de campo: fuera de campo que la cabeza de Tali o las cabezas de las nenas. El enfoque está puesto en Luchi y su experiencia Sonido (off): voces, ladridos del perro y voces de las nenas que no vemos Parámetro fotográfico: esta escena enfoca en Luchi, por lo que el resto aparece medio borroso de a ratos Relación temporal-espacial: continua Comentarios: esta escena es un estilo de premonición del final</p>
Il. 39	<p>Descripción: luchi llega al comedor, toma agua. De repente escucha los ladridos del perro de al lado. Sube las escaleras para verlo, la madera se rompe y él se cae. Varios planos de diferentes espacios de la casa vacíos y un último plano desde el comedor del patio, donde esta tirado el cuerpo de Luchi. Posición cámara: cámara fija, plano medio y cercano. Por momentos adopta la altura de Luchi. Encuadre-fuera de campo: oímos la caída, pero no la vemos Sonido (off): ladrido del perro, ambiental Relación temporal-espacial: continuo</p>
Il. 40-41	<p>Descripción: Fredy y Helena en el cuarto. (Fredy y Helena son hermanos, ella le revisa la cabeza como chimpancés, hablan del pasado). Entra mucama con spray ambiental. Posición cámara: Planos detalle (texturas de piel y textil fluyen una en la otra) Sonido (off): voces Comentarios: Escena donde imagen es muy erótica, sonido lleva la narrativa / [apela a los sentidos: oído y olfato] / Helenita y Fredito</p>
Il. 42	<p>Descripción: la señora rubia va en su auto por la ruta, la radio prendida. Suena su teléfono, ella se agacha para buscarlo y atropella algo/alguien. Se detiene, se pasa la mano por el cabello, se pone las gafas nuevamente y sigue camino. Apaga la música y unos minutos más tarde se detiene, y se baja del auto, camina ida y vuelta. Suenan truenos, empieza a llover. Posición cámara: cámara fija, dentro del auto. Primeros planos de ella, plano general desde el auto de la ruta con cuerpo en el camino Encuadre-fuera de campo: una vez que ella se baja del auto, la cámara está fija</p>

	<p>dentro del auto. Por lo que al verla caminar vemos un cuerpo sin cabeza</p> <p>Sonido (off): radio, teléfono, golpe / sonido ambiental</p> <p>Parámetro fotográfico: claro</p> <p>Relación temporal-espacial: continuo</p> <p>Comentarios: la canción que suena en la radio es 'Soley Soley' de la banda Middle of the Road (banda famosa en los 70) / en el último plano vemos a la mujer sin cabeza / a partir de este momento ya no la oímos hablar más a la protagonista</p>
Il. 43	<p>Descripción: está en el hospital, observa la lluvia y una camioneta que trae presidiarias al hospital.</p> <p>Posición cámara: primeros planos, cámara fija a la altura de las cabezas</p> <p>Encadre-fuera de campo: la enfermera le indica sobre la radiografía, oímos su voz pero sólo vemos a la protagonista</p> <p>Sonido (off): voces de las enfermeras y los guardas / lluvia, pasos</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p> <p>Comentarios: se nota una leve incomodidad en la protagonista al ver a las presas y los guardias</p>
Il. 44	<p>Descripción: Fredy y Helena en el cuarto. (Fredy y Helena son hermanos, ella le revisa la cabeza como chimpancés, hablan del pasado). Entra mucama con spray ambiental.</p> <p>Posición cámara: Planos detalle (texturas de piel y textil fluyen una en la otra)</p> <p>Sonido (off): voces</p> <p>Comentarios: Escena donde imagen es muy erótica, sonido lleva la narrativa / [apela a los sentidos: oído y olfato] / Helenita y Fredito</p>
Il. 45	<p>Descripción: Verónica está en el jardín junto al jardinero. Observa las plantitas y ve un diario, observa la tapa. El jardinero, que está cavando un agujero, se choca con algo duro en el suelo (quizás antes hubo ahí una pileta). Ella vuelve a la mesa, toma el diario y lo abre (intentando encubrir un poco su lectura del jardinero)</p> <p>Posición cámara: planos generales y un primer plano (de V cuando lee el diario)</p> <p>Sonido (off): pajaritos, la pala, las voces</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p> <p>Comentarios: por la reacción de Verónica deducimos que está leyendo la nota sobre lo que pasó en la ruta.</p>
Il. 46	<p>Descripción: los adultos se encuentran todos reposando al sol, la cámara sigue más bien a Mecha quien camina ebria con unas copas en la mano. Se tropieza y cae, ninguno de los personajes se mueve o hace algún intento en ayudarla. Salen corriendo Momi e Isabel para ayudarla y ponen todo en movimiento, mientras Gregorio (el hombre) cruza el espacio pasando por encima de Mecha. Luego vemos a las chicas corriendo en la casa para llevar a Mecha al médico, Gregorio mientras se seca el pelo y observa sus manos. Mecha no para de hacer comentarios discriminatorios respecto a Isabel y rechaza la ayuda. Al final es Verónica quien conduce el auto.</p> <p>Posición cámara: plano medio. Hasta el momento de la caída, la cámara tambalea junto al paso de Mecha (movimientos externos a la cámara). En toda la escena la cámara se mueve dirigiendo la mirada del espectador hacia algún personaje (movimientos de la cámara sobre eje).</p>

	<p>Sonido (off): las voces y las acciones de los personajes / sonido ambiental (una suerte de tiro o trueno)</p> <p>Parámetro fotográfico: más luz por ser afuera, se mueve más del lado borroso y los colores son más bien opacos</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p> <p>Comentarios: la indiferencia con que es tratada Mecha es impactante. Cuando se cae Gregorio le dice: 'levantate que se va a largar a llover' y ella contesta: 'si, si, ya me levanto'. Los invitados ni siquiera voltean sus miradas hacia la accidentada. Es Isabel quien toma la dirección y la manda a Momi a buscar el auto, llamar al médico (el gringo), etc.</p>
Il. 47	<p>Descripción: cena familiar en la Mandrágora. Entra Mecha, todos le dicen a Joaquín que coma "bien". Mecha comunica que Mercedes va a venir, Verónica dice que no la soporta. Gregorio se va, luego se va Mecha.</p> <p>Posición cámara: plano cercano, la escena parece un juego de miradas. Toma la posición de algún personaje y luego alterna</p> <p>Encuadre-fuera de campo: al jugar con las diferentes tomas de mirada, vemos un personaje, pero escuchamos la voz de otro</p> <p>Sonido (off): conversación a la mesa</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p> <p>Comentarios: mecha pregunta si llamó a Mercedes, por la posición de la cámara parece dirigirse a Gregorio, quién mira con cara de asustado, sin embargo, la pregunta es obviamente para José / están comiendo pescado frito (Joaquín pregunta qué es (chupín de bagre) y dice que le gusta) / a nadie le gusta parece la visita de Mercedes, Mecha dice: 'hay que bancársela porque es la única que vende el pimiento. Cosa que ninguno acá hace' / la cámara parece hacer una vuelta a la mesa, mostrando las cicatrices de los personajes: Mecha, Joaquín, el mayor de Tali, José, Verónica (en la pera)</p>
Il. 48	<p>Descripción: Marcos le entrega el teléfono a JM, mientras echa a la empleada del cuarto. JM habla con un tal Chatito, le pide el número del Gordo Flores. Flores no atiende y le dejan un mensaje. Salen, JM y Marcos observan el auto y Veronica los observa desde la puerta. Suena el celular de JM (es Flores) le pregunta si sabe algo de un accidente. Ella se va.</p> <p>Posición cámara: planos cercanos y medios, cámara fija</p> <p>Sonido (off): lluvia, truenos, voces.</p> <p>Comentarios: ya se percibe una cierta complicidad entre los dos hombres</p>
Il. 49	<p>Descripción: la señora rubia va en su auto por la ruta, la radio prendida. Suena su teléfono, ella se agacha para buscarlo y atropella algo/alguien. Se detiene, se pasa la mano por el cabello, se pone las gafas nuevamente y sigue camino. Apaga la música y unos minutos más tarde se detiene, y se baja del auto, camina ida y vuelta. Suenan truenos, empieza a llover.</p> <p>Posición cámara: cámara fija, dentro del auto. Primeros planos de ella, plano general desde el auto de la ruta con cuerpo en el camino</p> <p>Encuadre-fuera de campo: una vez que ella se baja del auto, la cámara está fija dentro del auto. Por lo que al verla caminar vemos un cuerpo sin cabeza</p> <p>Sonido (off): radio, teléfono, golpe / sonido ambiental</p> <p>Parámetro fotográfico: claro</p>

	<p>Relación temporal-espacial: continuo</p> <p>Comentarios: la canción que suena en la radio es 'Soley Soley' de la banda Middle of the Road (banda famosa de los 70) / en el último plano vemos a la mujer sin cabeza / a partir de este momento ya no la oímos hablar más a la protagonista</p>
Il. 50	<p>Descripción: pasillo del hotel, en la esquina izquierda vemos un brazo y en su mano un manojito de llaves, nítido, más a la derecha la imagen se va volviendo borrosa. Es Amalia, va al cuarto de Jano, lo observa cámara dentro del cuarto, vemos a Amalia en la puerta, solo la mitad de su cara y cuerpo, el reflejo de Jano durmiendo en la cama en un espejo al lado de la mirada acechante de Amalia. Entra al cuarto, cámara altura de un niño, vemos de su nariz hasta la mitad del torso, nítido. Parece una escena de un documental de predadores felinos, fragmento de Jano (pierna) en el reflejo del espejo, borroso. Jano se despierta, se levanta buscando a alguien en el cuarto, no hay nadie. Último plano Jano en el cuarto, cuerpo entero (menos pies) oreja en el medio del encuadre.</p> <p>Posición cámara: cámara estática, planos medios altura niño y adulto</p> <p>Sonido (off): Sonido ambiente, llaves / Sonido off: afuera, un perro ladrando, atrae la atención de Jano.</p>
Il. 51	<p>Descripción: primer plano: una mano raspa con los dedos un [toldo/separador plástico], genera un sonido agudo. Segundo plano: la cara de Amalia detrás del toldo, se ve su ojo justo donde termina el plástico. Tercer plano: Jano en la piletta descansando con los ojos cerrados. Sonido del agua y un sonido metálico que produce Amalia con su dedo contra un poste de metal. Jano abre los ojos, la ve a Amalia y se asusta un poco, no sabe dónde mirar. Planos intercalan entre Amalia y Jano. Amalia mantiene la mirada fija en él, continua con el ruidito unos segundos más, se da media vuelta y se va por donde vino. Jano queda desconcertado.</p> <p>Posición cámara: primeros planos, cámara estática</p> <p>Sonido (off): agua / voces</p> <p>Relación temporal-espacial: continua</p>
Il. 52	<p>Descripción: Jano va a hablar con Helena. Se abrazan y ella le dice que se siente igual (él todavía no dijo nada), se besan. Plano cercano. Él pone cara de sufrimiento, se vuelven a besar, plano un poco más lejos, torso y cabeza. Helena le abre la puerta, él se va, ella se queda.</p> <p>Posición cámara: plano medio, cámara estática – primer plano, estática</p> <p>Sonido (off): voces / Voces del pasillo entran al cuarto.</p>
Il. 53	<p>Descripción: Fredy vuelve al cuarto, va a llamar a Chile donde están sus hijos. Helena se acuesta a su lado en la cama (imagen erótica, sonido no). Llama a un conocido en Chile para preguntarle la hora, conversación se complica por incomprensión. Los planos de Helena son eróticos si le sacamos el sonido. Mucho tacto, movimiento sensual de las piernas y las sabanas. Fredy llama a sus hijos, pero atiende su ex 'la Chilena', le corta. Último plano, cuerpo de Helena recostado, mano de Fredy sobre su pierna desnuda.</p> <p>Posición cámara: plano medio, estática</p> <p>Sonido (off): voces / off: la voz del otro lado del teléfono</p> <p>Relación temporal-espacial: continuidad</p> <p>Comentarios: ninguno de los dos sabe cuántos años tienen los chicos de Fredy</p>

Il. 54	<p>Descripción: pileta, varios participantes del congreso. Entra Helena nadando, los médicos la halagan.</p> <p>Posición cámara: Planos generales – medios y de profundidad. Cámara estática</p> <p>Sonido (off): voces, agua</p> <p>Comentarios: Helena es el objeto erótico del grupo. También se convierte en objeto de estudio, por su problema auditivo / los empleados siempre de fondo</p>
Il. 55	<p>Descripción: El doctor Jano y otro están ahí, llega Helena con otro doctor. No vemos la cara de Helena hasta que toma asiento en el cuarto de audición. Sus gestos faciales placenteros.</p> <p>Posición cámara: plano medio-profundidad, cámara estática, ángulo pasillo, frente a una puerta. / primer plano Helena y los hombres con PdV Helena</p> <p>Sonido (off): Sonido altera entre dentro del cuarto con Helena y fuera del cuarto por medio de los audífonos (oímos a Helena).</p> <p>Parámetro fotográfico: Oscuro, nítido.</p> <p>Comentarios: todos hombres observando a una mujer</p>
Il. 56	<p>Descripción: la pileta, Amalia en la reposera observa a Jano nadar y luego sentarse al borde de la pileta. Entra Helena al agua, plano cercano de ella tocándose la oreja, Jano la observa. Helena vuelve al lado de Amalia, se sienta, Amalia sigue recostada rezando. Helena le habla, Amalia sigue rezando (Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo), a su madre le irrita</p> <p>Posición cámara: primeros planos y planos medios (Jano PdV Amalia – Helena PdV Jano), cámara estática</p> <p>Encuadre-fuera de campo: Salto de planos Helena – Jano – Amalia</p> <p>Sonido (off): Sonido off: alguien controla la temperatura del agua, sonido del agua, sonido encuadre: rezos de Amalia a la virgen. Sonido del agua se mezcla con conversación de Jano y un colega y los rezos de Amalia, yuxtaposición de sonidos</p> <p>Parámetro fotográfico: primer plano nítido fondo borroso</p> <p>Comentarios: cara de Amalia rezando a espalda de Jano saliendo, sentándose punto de vista de Amalia. Vemos nuca y cabeza de Jano, oreja central, imagen nítida, agua de fondo borrosa / plano detalle de orejas</p>
Il. 57	<p>Descripción: en el ascensor. Suben Jano y un colega, hay una mucama con un carro lleno de ropa. Desde afuera, Jano de frente, cierran las puertas, próximo plano la cámara en la nuca de Jano. Próximo plano parte de la cara de Jano y parte de su compañero, Amalia en el fondo del ascensor, media borrosa. Ella intenta tocarle la mano, close up manos, justo se baja el, se rozan.</p> <p>Posición cámara: toma media y luego primeros planos y planos detalle (manos). Altura cámara, del torso para arriba. Desde afuera, Jano de frente, cierran las puertas, próximo plano, la cámara en la nuca de Jano. Próximo plano parte de la cara de Jano y parte de su compañero, Amalia en el fondo del ascensor, media borrosa.</p> <p>Sonido (off): voces, movimiento de ascensor (ambiental)</p> <p>Relación temporal-espacial: Fluye a la próxima escena</p>