

# “Listen to the girl”: *Kitsch* y mirada adolescente en la filmografía de Lucrecia Martel y Sofía Coppola

María José Punte

Ponencia leída en las *IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Rosario, Argentina, 30 y 31 de julio y 1° de agosto 2008

Listen to the girl  
As she takes on half the world  
Moving up and so alive  
In her honey dripping beehive

*Just like Honey*, The Jesus and Mary Chain

Las distancias que separan las propuestas estéticas de estas dos jóvenes cineastas<sup>1</sup> no impiden ver una serie de coincidencias temáticas que permiten establecer algunas coordenadas en común y que pueden ser consideradas generacionales. Resulta sugerente por los contextos tan dispares de los cuales ambas surgen y en los que desarrollan su tarea, más allá de desenvolverse en un rubro en el que hoy por hoy la interconexión planetaria es algo indiscutible. Las dos tienen en común haber irrumpido con éxito dentro de la escena cinéfila con obras que tuvieron aceptación o al menos clara resonancia en un público amplio. Sofía Coppola, a diferencia de Lucrecia Martel, proviene de una estirpe de cineastas reconocidos por lo que se puede decir que mamó el cine desde siempre. Además produce desde el centro de la industria cinematográfica transnacional con todos los medios a su disposición. La argentina Lucrecia Martel, en cambio, arranca desde una doble periferia (Salta, Argentina), y su proyección se realiza en un circuito de prestigio, pero más restringido con respecto a la cultura de masas de cuño global. Sin embargo, y a pesar de estas marcadas diferencias, hay algo que las une: una cierta temática centrada en la mirada femenina juvenil o adolescente. En la totalidad de los largometrajes estrenados hasta la fecha<sup>2</sup>, tanto Martel como Coppola relatan historias de niñas o mujeres jóvenes, a las que se muestra en un momento de tránsito. A través de este tópico, se indagan cuestiones relacionadas con la ambigüedad y la indefinición, mediante las que se pretende abrir una brecha en contextos estáticos o dominados por certezas indiscutibles. Como consecuencia, comparten un tipo de estética determinada por esa mirada adolescente, que suele caracterizarse por la fascinación hacia formas que vistas desde afuera pueden dar con lo cursi o *Kitsch*<sup>3</sup>. Esa estética tiene una fuente común en la cultura de los años 70, en la que ambas directoras experimentaron su niñez. En ella convivían las fotos de David Hamilton junto con el *pop*, la televisión y el cine, y el incipiente *glam*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Lucrecia Martel nació el 14 de diciembre de 1966 en Salta; Sofía Coppola, el 14 de mayo de 1971 en New York.

<sup>2</sup> De Lucrecia Martel: *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004). De Sofía Coppola: *The Virgin Suicides* (1999), *Lost in Translation* (2003) y *Marie Antoinette* (2006).

<sup>3</sup> Para las definiciones de lo cursi o lo *Kitsch* recurro al texto de Lidia Santos, *Tropical Kitsch*. Santos hace una distinción entre los términos cursi y *Kitsch*. Ambos surgen a fines del siglo XVIII, uno en el ámbito hispano, el otro en el alemán. Denominan en principio a algo que tiene una raíz común. Se refieren a los objetos de mal gusto. La palabra *Kitsch* emerge identificada con el arte barato que copiaba objetos de arte aristocráticos, para hacerlos más accesible a otras capas sociales. *Kitsch* en principio es una palabra que tiene connotaciones de tipo estéticas, mientras que la palabra cursi encierra en sí misma una connotación ética, porque se usa para referirse a la tendencia a aparentar, a querer ser otra cosa de lo que se es. Se identifica con la ostentación y la pedantería.

<sup>4</sup> El *Glam* o *Glam Rock* es un género musical que nace en Gran Bretaña. Su apogeo tiene lugar entre 1971 y 1974. El nombre es apócope de la palabra “*glamour*”. Sus representantes comenzaron a buscar algo de la espontaneidad que se había ido perdiendo con el virtuosismo del rock psicodélico. Volvieron a un rock básico de inspiración en los años 50 y lo

El primer elemento en común, la mirada adolescente, puede ser analizado a partir de una de las temáticas centrales de ese mundo, que es la cuestión de la soledad. Se refiere al descubrimiento del hecho de estar solos en el mundo, desligados de instancias superiores, y que crea en la adolescencia una confrontación particular con las estructuras establecidas socialmente. En las dos obras de Martel esa soledad está ligada al tema de la religión e implica descubrir un desamparo existencial que la autora define paradójicamente como “inmenso y maravilloso”<sup>5</sup>. Se manifiesta en un sentido de búsqueda por parte de sus protagonistas, en vistas a la adquisición de una forma de lucidez. Tanto Momi, uno de los caracteres principales de *La Ciénaga* (2001), como Amalia, protagonista de *La niña santa* (2004), son presentadas en un momento de exploración que podría llevarlas (o no, de acuerdo a como se interpreten los finales abiertos de Martel) a romper con los círculos viciosos del mundo del cual son emergentes. En el caso de *La Ciénaga* a través de esta indagación se recorta el personaje de Momi por encima de los demás, que como ya la crítica ha hecho notar, conforman una masa no del todo clara y caótica. Por otro lado, hay una tendencia en los personajes martelianos a aparecer como obsesionados por alguna cosa, lo que provoca que se aislen afectivamente del grupo. La obsesión responde también a un patrón de comportamiento asociado con la ceguera, el tema de ver o no ver. Momi está obsesionada de manera casi excluyente por la mucama Isabel y por alcanzar sus favores. Este lazo, que camina en el filo de lo homoerótico sin caer de uno o de otro lado, ha sido interpretado bajo la marca del “amor imposible” (Oubiña 2007: 40). Está hablando de una especificidad del período de la adolescencia, que es la indeterminación. Sin lugar a dudas, en el film se acentúa una doble torsión mediante este vínculo que no sólo transgrede la norma social heterosexual, sino también la separación de clases. En cuanto a Amalia, la “niña santa”, su figura alcanza más protagonismo tal y como señala el título del film. Su obsesión o capricho adquiere un papel casi exclusivo en la narración, ya que las otras líneas terminan subordinándose a este relato principal. La película ha sido descrita por su directora como “un cuento de esa gente que vive en *La Ciénaga*” (Oubiña 2007: 66), de ahí que en términos generales la anécdota se encuentre más acotada y resulte más artificial. Martel la ofrece como si fuera una de las leyendas urbanas que circulan en el registro de la tradición oral, cuya estructura le sirve para organizar sus películas. La obsesión de Amalia, de tipo religioso, consiste en llevar a cabo su vocación que adquiere rasgos de salvífica. La soledad de los dos personajes martelianos, Momi y Amalia, se ve subrayada por la cantidad de personajes que pululan alrededor. Los escenarios son una casa de campo venida a menos, la hacienda La Mandrágora, y un hotel también algo derruido. Los dos han sido retratados de modo deliberado mediante la evocación al laberinto. Se pierden tanto las proporciones como la posibilidad de ser captados en tanto que todo. En estos espacios de fronteras difuminadas, se mueven una cantidad imprecisa de personajes, a los que cuesta individualizar. Juegos de simetrías así como la abundancia de niños generan esa dificultad para separar los subgrupos familiares. Tanto Momi como Amalia se encuentran en zonas de pasaje entre ambos mundos, el de los adultos y el de los niños. Van y vienen creando un complejo entramado de vasos comunicantes, en el cual arrastran sedimentos a la vez que movilizan corrientes. Son ellas las que por lo tanto insuflan algo de dinamismo en los ambientes empantanados de ambas historias.

---

combinaron con el pop surgido en los 60. Se orientaron a letras con claras referencias sexuales y un lado más salvaje. Un aspecto esencial al Glam fue la creación de una estética que era parte sustancial de la música. Sus cultores propusieron una imagen de músico opuesta al roquero tradicional, en la que jugaba la ambigüedad sexual sumada a una actitud provocativa.

<sup>5</sup> “Es inevitable sentir cierto desamparo, que de ninguna manera es triste ni paralizante, sino inmenso y maravilloso. Y es el desamparo divino, el abandono de las criaturas a su suerte, sobre lo que he preferido construir mi propio pensamiento. *La Ciénaga*, *La Niña Santa*, giran en torno a eso. Lo religioso es una cuestión extremadamente actual para mí. Nos obliga a pensar en nosotros, abandonados en esta tierra a nuestras propias cárceles, sin embargo, capaces de ser inmensamente libres”. En [www.laninasanta.com](http://www.laninasanta.com).

La soledad es también el tema en las películas de Sofia Coppola<sup>6</sup>. La segunda de su producción de largometrajes, *Lost in Translation/ Perdidos en Tokyo* (2003), sigue a su protagonista Charlotte por algunos espacios de Tokio, que remiten a la experiencia del turista: calles, restaurantes, bares, un templo, jardines. El escenario dominante es el Hotel Park Hyatt en donde se alojan tanto Charlotte como Bob Harris, con quien establecerá una camaradería forzada por las circunstancias. En Tokio, esta joven universitaria egresada de Yale, se convierte en *flâneur* en un territorio ajeno, lo cual determina su alejamiento del resto. Este enfoque provoca que sólo los personajes principales estén definidos, y que los demás se pierdan en el fondo de la escena. En este caso el laberinto es la ciudad, casi tan protagonista como Charlotte y Bob. Tokio es el personaje testigo de esa delicada relación que se establece entre ambos como un puente, que por otro lado certifica el estado de extrañamiento y soledad de cada uno. Más patente aun es la soledad en *Marie Antoinette* (2006) a pesar del despliegue de actores y de extras, de las fiestas multitudinarias, de la permanente compañía a la que se somete a la joven reina. La directora se encargó de remarcar en numerosas ocasiones que su intención había sido narrar la historia de esta reina adolescente. Lo llamativo tal vez radicara en el oxímoron que supone el enfoque elegido para retratar un personaje histórico desde un rasgo, la edad, incompatible con el rol social y político que le estaba destinado. Este tal vez constituya el mayor anacronismo del film, al cual se le adjudicaron otros tantos. Las extravagancias de María Antonieta, que ocuparon gran parte de la trama y de la puesta en escena, eran un aspecto más dentro de una cuestión que apuntaba a hablar de su aislamiento y desamparo. No sólo era joven, sino que además era extranjera y mujer. En tanto que extranjera, la “Austria”, representaba lo otro temido y estigmatizado. El hecho de ser mujer estaba trabajado a la luz de su carácter de mercancía, objeto de intercambio entre dos poderes, en este caso imperiales. Los vestidos, pelucas y zapatos (moños, lazos, afeites, guantes, abanicos, plumas, pasteles e infinitos etcéteras) no eran otra cosa que la máscara barroca para disfrazar el *horror vacui* de su posición en el entramado político de su tiempo y de su posición. La imagen más clara para subrayar la distancia entre el rostro y la máscara se encuentra en la escena de la así denominada “entrega” (en la película se usa la palabra *handover*), en la que la todavía prometida y candidata a delfina, tiene que pasar desnuda la frontera que separa los dos reinos. Es despojada de su pasado austriaco para ser investida de francesa mediante un cambio simbólico de vestidos. También tiene que dejar del otro lado a sus compañeras e incluso a su perro (a cambio obtendrá una mascota francesa, le aclara la Comtesse de Noailles). Luego cuando María Antonieta comprenda que, en tanto que reina, lo único que se espera de ella es que sea una máquina procreadora, se abandonará al vértigo de una *performance* desaforada, que en el film de Coppola adquiere rasgos de una estética *camp*<sup>7</sup>. Se ve una puesta en escena de la femineidad que ella impulsará y que se convertirá en paradigma de una época declinante. Los zapatos y las pelucas se alargan hasta lo impracticable; los vestidos se harán también voluminosos hasta la exageración. La mujer como un “dulce”, por lo tanto como un lujo o un accesorio, es lo que aparece parodiado en la escena *video-clip* de “I want candy”. La mujer ahí es una impostación. Anudada a la cuestión de la soledad adolescente se puede ver también una manera particular de tratar el cuerpo. Laura Martins al analizar *La Ciénaga*, lo examina desde el punto de vista de la memoria colectiva y de cómo se narra la historia a través del cuerpo, cuando no se puede hablar sobre esto de

---

<sup>6</sup> No incluyo *The Virgin Suicides* (1999), más que nada porque aquí el personaje central es colectivo. Aunque muchas de las características de las que se habla en la ponencia se encuentran también presentes. Y esta película de Coppola es más cercana a las de Martel, sobre todo en lo que se refiere a la temática social y al análisis de familias disfuncionales.

<sup>7</sup> En el nivel del relato, el personaje de María Antonieta adopta un estilo que remite a la *performance* estilizada del *camp* como un recurso para desafiar al gusto y los modales que le imponía la corte de Versailles. Ahí se da una primera torsión hacia una exageración de la norma y una proliferación (las pelucas descomunales, las joyas, el número desmedido de prendas, etc.). Este mensaje no iba dirigido al pueblo francés, sino al mundo de la corte de los Borbones, pero también a la corte de los Habsburgo. En el nivel de la narración, a su vez se trabaja a partir de un *camp*, como clara referencia a una estética que engloba tanto a los 60 y 70, como a los 80. De ese modo están citados el movimiento *hippie*, el *punk* y el *glam*. La cita se realiza a través de la banda sonora, así como de la fotografía y el vestuario.

manera directa. Corrobora su tesis la idea de que en *La Ciénaga* los cuerpos se encuentran siempre al borde del peligro. Aparecen mutilados (Joaquín ha perdido un ojo), heridos (el film abre con la herida que se provoca Mecha al caer sobre los vasos rotos), anormales (a Luciano le está saliendo un diente superpuesto sobre los otros). Y por cierto, toda la película no hace otra cosa que exhibir un deambular de cuerpos exhaustos en una apenas encubierta promiscuidad. Este recurso vuelve a ser utilizado en *La niña santa*. Aquí reaparecen las camas como espacio dominante en el que los cuerpos se amontonan, borroneando las fronteras de lo aceptado por la pauta social, lo que llevó a la crítica a hablar de *La ciénaga* como “un film sobre camas” (Oubiña 2007: 38). En ellas pierden validez el tabú del incesto, la norma heterosexual y las diferencias de clase. Los cuerpos en las películas de Martel están siempre entre vestidos y desnudos, en una carnalidad directa que ocupa gran parte del encuadre. La presencia de la piel le da a la película una textura de una poderosa materialidad a la vez que recrea lo táctil<sup>8</sup>. El procedimiento narrativo central se funda en los cuerpos, con un rasgo de estilo que consiste en mostrar partes, o la casi totalidad del cuerpo fuera del encuadre.

A diferencia de Martel, Coppola utiliza tácticas narrativas más convencionales, que dan con productos más aptos para el consumo masivo. Sin embargo, en *Lost in Translation* ella se acerca a un tipo de cine de cuño más *indie*, con un ritmo muy pausado y reflexivo. La escena que abre la película, no obstante, tira sus lazos hacia una estética que evoca a la de Martel. Allí aparece Charlotte recostada de espaldas frente a la ventana del hotel. Su cuerpo ocupa gran parte del cuadro. Los colores predominantes son los pasteles, subrayados sobre todo por su bombacha rosa que es traslúcida. Esta imagen de luminosidad difuminada remite al trabajo del fotógrafo inglés de los años 70 David Hamilton, quien con su estilo delimitó un espacio estético de su época, al que hoy en día definiríamos como *Kitsch*. Una escena similar da comienzo a *Marie Antoinette*. Luego de los títulos y de un fundido en negro, la película comienza con la joven princesa recostada en su cama. Su figura ocupa la mitad inferior del cuadro. La estética de Hamilton aparece citada en *Marie Antoinette* para referirse al período bucólico de la reina que se abre con la maternidad satisfecha. Las escenas campestres entrecruzan imágenes de póster con las citas del filósofo Rousseau, con las que las saciadas aristócratas pretenden dar consistencia a un nuevo estilo de vida. Este recurso que no llega a convertirse en un pastiche, deja fundir en el imaginario de Coppola con algo de ironía las referencias al movimiento *hippie* con un *New Romantic* siglo XXI (puede ser visto también como una parodia al movimiento *New Age*). Aunque con un uso diferente, las camas están omnipresentes en las dos películas de Coppola. En *Marie Antoinette*, porque el lecho es escenario del conflicto marital que la autora elige como estratégico para hablar del fracaso de la gestión de la protagonista. También porque en esa situación se confirma el carácter de mercancía que compete a la mujer dentro del sistema de alianzas matrimoniales. En *Lost in Translation*, Charlotte y Bob pasan mucho tiempo yacentes en sus camas tratando de superar el desfase horario. Las camas enfatizan el estado de desánimo en el que cada uno se encuentra y aluden a sus respectivas crisis. No obstante, a diferencia de las películas de Martel, en esas camas no circula el deseo, sino que allí se empantana.

La mirada adolescente está construida a partir de una serie de pinceladas que podríamos definir como la intromisión de lo *Kitsch*. Esto puede no sorprender en las películas de Coppola, destinadas a un público masivo y que no reniegan de su diálogo con los medios de comunicación. La estética de Martel, en cambio, parecería desmentir la presencia de elementos cursis debido a su carácter de extrema sobriedad. Sin embargo, es posible considerar el componente religioso como uno de los catalizadores de lo cursi en las películas de Martel. Se ve en las dos películas, aunque de manera más concentrada en la segunda. En *La Ciénaga* está presente en las apariciones de la Virgen de las que se informa a través del aparato de televisión, y que provocan la irrupción de un discurso popular en el ámbito cerrado de la hacienda. Estas apariciones acaparan la atención de Momi, quien espera encontrar mediante la vía

---

<sup>8</sup> Laura Martins analiza el modo en que Martel trabaja la corporalidad, relacionándolo con la pérdida de la capacidad de visión de la sociedad que es retratada en su película. Las obras de Martel son fuertemente sensoriales, tal y como apuntan Eva-Lynn Jagoe y John Cant en “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel” (Rangil 2007, 169-190).

religiosa una posibilidad de obtener el cumplimiento de su deseo, que es el amor de Isabel<sup>9</sup>. La posibilidad de evasión de la realidad que ofrece esta vía, se resuelve al final, cuando Momi tenga que reconocer que en realidad ella no vio a la Virgen. Mediante esta certeza parece recuperar un rasgo de lucidez. Ella representa a la única de la familia que logra romper la actitud catatónica en la que se encuentran sumidos todos; la única al menos capaz de verbalizar el estado de las cosas<sup>10</sup>. En *La niña santa* el componente religioso aparece con más fuerza aún porque en él se concentra la acción principal. Aquí lo cursi se vehiculiza mediante los relatos que tienen que preparar las niñas en su clase de catequesis, dirigida por el personaje irritante de la catequista interpretado por Mia Maestro, cuyo discurso es expresión paradigmática de esa cursilería. En estos relatos se entrecruzan leyendas urbanas (la tradición oral a la que se remite Martel como substrato), con parábolas y la prédica religiosa. A través de estos discursos se incorporan los ecos de las narraciones que circulan en los intersticios. Dentro de la escasa musicalización que se permite Martel, la música es tomada como vehículo de lo cursi, sobre todo en *La niña santa*. El recurso consiste en superponer la canción religiosa, basada en una poesía de Santa Teresa de Ávila, con otro tipo de canción relacionada con géneros populares como el melódico o la balada, con textos de una fuerte carga erótica. La religión como manera de sublimar esa corriente erótica que circula entre las mujeres de la película. En las dos obras, lo cursi sirve para trazar una mínima frontera que delimite ese espacio adolescente, ya que todos los otros contornos se encuentran borroneados. Sin embargo tanto Momi como Amalia son los personajes que deambulan entre un mundo y el otro: Momi a través de su relación con Isabel; Amalia mediante su ataque de obsesión mística. Ambas, en torno a la cuestión de la sexualidad naciente y la dificultad para asumirla y orientarla.

En cuanto a las películas de Sofia Coppola, el *Kitsch* en tanto que expresión de la cultura de masas, se introduce mediante el recurso a la cita que impregna ambas películas, desde la banda sonora pasando por la fotografía. La evocación de David Hamilton, cuya estética forma parte de la adolescencia tanto de Coppola como de Martel, es más que evidente en ese sentido. Hay una utilización de la subcultura juvenil de la que se hace cargo Coppola no sólo como elemento descriptivo o incidental<sup>11</sup>. Sirve para crear una atmósfera de época, una sensibilidad cuyo punto de partida es la convivencia de lo heterogéneo y cuya problemática es tener que convivir en un permanente estado de translación/traducción. A su vez, el *Kitsch* se introduce mediante ráfagas en situaciones que resultan liberadoras para las protagonistas, en las que ciertos excesos estéticos son el correlato de una liberación de estructuras sociales opresivas.

Algunas de las coincidencias entre ambas autoras no son obra de la casualidad. Además de compartir un universo que es generacional, se asemejan en determinadas elecciones estéticas que resultan de maneras de trabajar semejantes. Ambas, por ejemplo, reconocen evitar el uso de *storyboard*<sup>12</sup>. Esto es porque les importa más la atmósfera que la trama. Las dos ponen énfasis en hacer la puesta a partir de la luz, sobre todo la que les ofrece el entorno. Otro elemento en el cual parece haber una sintonía a la hora de trabajar es el sonido, para dar, como dice Coppola, la impresión de estar allí realmente. Según propias declaraciones Coppola está más interesada en los personajes y sus sentimientos, que en un

---

<sup>9</sup> La primera vez que aparece Momi en escena, está recostada en la cama con Isabel (como en varias ocasiones) y repite obsesivamente una letanía en la que agradece a la Virgen por haberle dado a Isabel. La repetición de las letanias también está en una escena de *La niña santa*, para caracterizar el carácter obsesivo y fetichista de la religiosidad de las adolescentes.

<sup>10</sup> Se atreve a encarar a la madre para decirle en la cara lo que todos murmuran por atrás, y es que va a sufrir idéntico destino que su madre, es decir la abuela: quedarse en la cama para siempre. Por su parte, Mecha la reprende insultándola con el vituperio de “china” y remite la insolencia al hecho de que Momi pase tanto tiempo con Isabel.

<sup>11</sup> De hecho en *Marie Antoinette* fue percibido como disruptivo por los críticos y por parte del público que no entendía que se pusiera música contemporánea a una película “de época”. Sin embargo, la presencia de la música pop sirve para delimitar espacios y situaciones dentro de la trama: son específicamente los momentos en los que ambos personajes, Luis XVI y María Antonieta, disfrutaban de un cierto grado de liberación dentro de la rigidez de la corte.

<sup>12</sup> Lucrecia Martel lo dice en la entrevista con Oubiña; Sofia Coppola se refiere a esto en una entrevista en el año 2003, hecha por Michel Ciment y Yam Tobin, que puede verse en <http://www.zinema.com/textos/entrevis.htm>.

relato muy estructurado. Martel, por su parte, lo adjudica a su preferencia por el proceso que ocurre en el cine, que ella define como el momento crucial: cuando el espectador se encuentra frente a la proyección. Mediante ese proceso se constituye un sujeto, el director, que pretende revelar su percepción del afuera (Oubiña 2007: 69). Y pone al espectador en su cuerpo.

El interés por confrontar a estas dos cineastas apunta en realidad a buscar una respuesta para la siguiente pregunta: ¿se puede decir que la mirada de una directora de cine mujer aporta algo diferente? ¿Qué es lo que aporta la mirada femenina? La coincidencia temática en ambas directoras alude tanto a la superposición de una franja generacional, cuyo rol evidente no puede ser soslayado, así como a las dinámicas de la industria cinematográfica que forman parte de una cultura global y que generan otros “cronotopos”, se hable desde Nueva York o desde Salta la linda. Es evidente que la mirada se construye y sólo puede ser establecida desde el lugar de enunciación en el que se da el cruce entre el cuerpo (re)construido y el ojo que contempla. La diferencia entre Coppola y Martel tal vez se pueda codificar desde lo que Barthes llama “texto de placer” (*texto de plaisir*) y “texto de gozo” (*texte de jouissance*). En el primer caso, el texto de placer sería aquel que satisface, que colma y provoca euforia, que viene de la cultura pero no rompe con ella, sino que se mantiene ligada a una práctica confortable de la lectura. El texto de gozo, por el contrario, provoca una ruptura en la medida en que coloca en estado de pérdida, incomoda, llegando incluso a generar un cierto fastidio. Hace vacilar los cimientos históricos, culturales y psicológicos del lector (Barthes 1973: 25-26). Esto último se puede aplicar a las películas de Martel, mientras que lo primero a Coppola. Pero lo cierto es que ambas coinciden en trabajar sobre aquello que conocen y de lo que pueden decir algo. Lucrecia Martel, más reflexiva sobre su *métier* que Coppola, lo define magistralmente de la siguiente manera, que puede servir como síntesis de lo que veníamos planteando:

El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen estos pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permiten compartir lo imposible, permiten salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin (Oubiña 2007, 68).

El sufrimiento o la sensación de incompreensión que caracterizan a la mirada adolescente, se expresa en estas dos autoras mediante la colocación en un lugar de enunciación que parte de una condición de género, y en ese sentido las coloca en un espacio que es original. El sesgo resulta extraño e inquietante en Martel, melancólico en Coppola. La adolescencia es un territorio perdido, que ellas logran recuperar a través de una memoria que está en el cuerpo o tal vez, siguiendo algo más que una mera metáfora, perdida en el fondo de una caja.

## **Bibliografía:**

- Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- Donoso Pinto, Catalina (2007), *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*, Buenos Aires, Corregidor.
- Martins, Laura (2007), “Bodies at Risk: On the State of Exception (Lucrecia Martel's *La Ciénaga*)”, en Hortiguera y Rocha (eds.), *Argentinean cultural production during the neoliberal years (1989-2001)*, New York/ Ontario, The Edwin Mellen Press, 205-215.
- Noriega, Gustavo, “Los jóvenes viejos”, *El Amante*, Año 10, N° 108, Marzo 2001.
- Oubiña, David (2007), *Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Picnic Editorial.
- Porta Fouz, Javier, “El arte de los planificadores”, *El Amante*, Año 10, N° 108, Marzo 2001.

- Quintín, “Es de Salta y hace falta. Lucrecia Martel antes de la largada”, *El Amante*, Año 9, N° 100, Julio 2000.
- Rangil, Viviana (ed.), (2007), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Rearte, Juan Lázaro (2007), “No future: métodos para troquelar una dramaturgia”, en [http://www.zonamoebius.com/lepoa\\_2003-2007/menu.htm](http://www.zonamoebius.com/lepoa_2003-2007/menu.htm), marzo 2007.
- Santos, Lidia (2006), *Tropical Kitsch. Mass Media in Latin American Art and Literature*, translate By Elisabeth Enebach, Princeton/ Madrid, Markus Wiener Publishers/ Iberoamericana.
- Schwarzböck, Silvia y Hugo Salas, “El verano de nuestro descontento”, *El Amante*, Año 10, N° 108, Marzo 2001.
- [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
- [www.laninasanta.com](http://www.laninasanta.com)

### **Datos biográficos:**

María José Punte se doctoró en la Universidad de Viena en 2000 con una tesis sobre peronismo y literatura publicada en España en 2002 con el título *Rostrros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década de los 80*. En 2007 apareció en Editorial Corregidor un segundo libro con la misma temática, *Estrategias de supervivencia*. Actualmente investiga en el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CINIG) de la Universidad Nacional de La Plata. Sus trabajos pueden consultarse en [www.punte.org](http://www.punte.org).

### **Resumen:**

A pesar de la distancia que separa la obra de estas dos realizadoras, es posible establecer algunas coordenadas comunes sobre ciertas líneas temáticas que remiten a una perspectiva de género. La industria cinematográfica es uno de los emergentes más visibles entre los fenómenos contemporáneos de producción y circulación de bienes culturales. En ese sentido no debería resultar sorprendente que se pueda colocar en la misma franja de análisis a dos cineastas que provienen de contextos culturales tan diversos. Por otra parte es innegable la distancia que separa el medio de producción de Sofia Coppola con el de Lucrecia Martel. La primera hace cine desde el corazón de la industria internacional, con el aditivo de que proviene de una familia reconocida de cineastas. Lucrecia Martel surge de la periferia de una periferia. No sólo trabaja en Argentina, sino que su mirada sale desde el interior del país. Sin embargo ambas hablan de temas con zonas de intersección y lo hacen desde estéticas que si bien dependen de los contextos mencionados, muestran afinidades. En parte tiene que ver con fenómenos de transmisión que las anteceden, circulaciones que se fortalecieron en los años 60 con el auge del Arte Pop y la expansión de los medios masivos de comunicación. En ese sentido se puede constatar la presencia del elemento *Kitsch* en las películas tanto de una como de la otra. No lo hacen de manera equivalente. El *Kitsch* o lo cursi se encuentra mediatizado a través de una mirada adolescente, que determina el foco adoptado en la filmografía tanto de Coppola como de Martel. Tiene su fuente en experiencias que para ambas no son lejanas, las de la niñez y el pasaje hacia la juventud. Mediante esa mirada se produce la irrupción de lo “*Unheimlich*” en el mundo de certezas establecidas por los cánones de reproducción de la estructura social. El uso de lo cursi podría ser interpretado como una forma de torsión que abre una cesura en esos mundos establecidos, precisamente desde los parámetros de lo que se supone que está aceptado en relación con la mirada femenina. Tanto los largometrajes de Martel (*La Ciénaga* y *La niña santa*) como los de Coppola (*Las vírgenes suicidas*, *Perdidos en Tokio*, *María Antonieta*) trabajan problemáticas que involucran a mujeres jóvenes, en momentos de transición y maduración, en sociedades a las que todavía les cuesta no sólo apreciar esos problemas sino también modificarse al ritmo de los cambios de roles que se producen en la actualidad con un vértigo creciente.