

## Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel. Aportes desde la teoría crítica feminista

María José Punte

Universidad Católica Argentina

Publicado en:

*LETRAS*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Número monográfico *Discursos de la representación. Teoría y Crítica*, 63-64. Enero-Diciembre 2011, 101-113.

Resumen:

La teoría crítica feminista se viene ocupando del tema de la construcción de la mirada en el cine, sobre todo en su formato clásico codificado desde la industria norteamericana. Considera que el aparato cinematográfico funciona como lo que Teresa De Lauretis llama la “tecnología del género”, una forma de reproducción de los estereotipos imperantes sobre los géneros sexuales. Este artículo toma como punto de partida la posición de Laura Mulvey, acerca de una mirada que tiende a cosificar a la mujer y convertirla en fetiche. Explora las posibilidades que ofrece el cine de la joven autora argentina Lucrecia Martel como una forma de “contra-cine”. Es decir, de un cine alternativo a los formatos hegemónicos, en el cual aparece representada la complejidad del deseo femenino, las diversas posiciones que puede adoptar la mirada y la reivindicación de la voz en la configuración de ese deseo.

Palabras clave: cine – teoría feminista – mirada – voz – Lucrecia Martel

Abstract:

Feminist theory is working since the 70's on some topics related to the cinematic apparatus, like the construction of the gaze and the use of the voice. It refers particularly to classical films produced in the industry's heart, meant by Hollywood. Teresa De Lauretis speaks about the “technologies of gender”, referring to a form which tends to reproduce established stereotypes about gender representations. This article takes as a starting point Laura Mulvey's ideas about the construction of the gaze as a prerogative of the male. One of the consequences is the construction of a woman as an object *to-be-looked*. The aim of this analysis is to explore the possibilities of a “counter-cinema”, which is probably easier to find in the margins of the industry more than in its center. Young director Lucrecia Martel is perhaps one of the most interesting voices emerging from a new generation of argentinian film-makers. Her movies work through the complexity of female desire, the different positions of the gaze inside the screen, and the importance of the voice for shaping desire.

Key Words: cinema – feminist theory – gaze – voice – Lucrecia Martel

La teoría feminista viene trabajando desde hace más de tres décadas alrededor de la cuestión del cine y de su capacidad para continuar o subvertir los estereotipos de género. Uno de los prejuicios que surgen de esos estereotipos es el que reza que no existen diferencias entre la producción cinematográfica hecha por hombres y por mujeres, y que da lo mismo si detrás de la cámara se coloca un varón o una mujer. Esta afirmación considera una obviedad que las experiencias de hombres y mujeres sean diversas, debido a las posiciones que les han tocado ejercer dentro del complejo sistema societal montado a lo largo de siglos, y que los diferentes modelos de interpretación han colaborado en sostener. Entre ellos el psicoanálisis, que como se verá ha jugado un rol importante en relación con la constitución de lo que Teresa de Lauretis ha denominado “tecnología del género”, entre las que se puede ubicar al cine.<sup>1</sup> Las teorizaciones, por su parte, no se limitan a buscar las supuestas diferencias que deberían reflejarse en lo temático o en lo estético. Trabajan a partir de las estructuras del inconsciente que se encuentran en la base del goce. Qué es lo que nos atrae del cine y lo que nos produce placer al mirar sería la pregunta detonante planteada desde la teoría feminista. El puntapié inicial en esa línea lo da Laura Mulvey con su texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de 1975. Esta autora se pregunta si la seducción que produce el cine no estaría reforzada por modelos de fascinación preexistentes, moldeados ya en la estructura psíquica de los espectadores. El cine revela o refleja interpretaciones de la diferencia sexual que están establecidas socialmente y que controlan imágenes, así como modos eróticos de mirar. Ella apunta a demostrar las modalidades en las que el inconsciente patriarcal ha estructurado desde sus inicios al cine, cuya magia radica en una lograda manipulación del placer visual. En tanto que sistema de representación avanzado, el género cinematográfico propone cuestiones acerca de la forma en que el subconsciente estructura

---

1 Con la noción de “tecnología del género”, mediante la que ella parafrasea el concepto de Foucault de “tecnología del sexo”, y que da título a su libro, De Lauretis delinea una concepción de género que intenta superar la problemática de la diferencia sexual, en la que según ella se encuentra atrapada la crítica feminista de los 60 y 70. Su teoría es que el género es el producto de varias tecnologías sociales, entre las que se encuentra el cine, así como de discursos, epistemologías y prácticas críticas institucionalizadas, junto con las más diversas prácticas de la vida cotidiana (De Lauretis, 1987: 2).

las maneras de ver y el placer de mirar (Mulvey, 2000: 35). Uno de los componentes de ese placer ofrecido por el cine es el de la “escopofilia”, que implica no sólo el goce de mirar sino también de ser mirado. Supone tomar al otro como objeto, sujetándolo a una mirada curiosa y controladora. El cine, a través de la oscuridad de la sala y la individualidad de la experiencia, pone en escena la fantasía del “voyeurismo”, que incluye a su vez el placer de creer que al no ser observado, se maneja una cierta forma de dominación. Además le permite al espectador la represión del propio exhibicionismo y la proyección del deseo reprimido sobre los caracteres que aparecen en la pantalla. El cine clásico, bajo el cual se suele entender al generado en las usinas de Hollywood y que está en la base de la actual producción masiva, satisface por partida doble el placer de mirar, al permitir un reconocimiento en el espectador que es espurio, que alimenta sus tendencias narcisistas, porque la imagen que proyecta tiende a ser más perfecta que las que circulan fuera de la pantalla. A eso se suma el “*star system*” cuya función es proveer a los espectadores de un ego ideal. El recurso de evasión que se suele adjudicar al cine de espectáculo remite a esta pérdida temporaria del ego, mediante la cual perversamente se lo refuerza, en una forma de falso reconocimiento.

Una vez desgranados estos dos aspectos, el de la escopofilia y el narcisismo, Mulvey se lanza a desglosar el tema de la mirada, uno de los ejes centrales de la construcción cinematográfica, para aplicarlo a las formas de sujeción mediante los que la cultura del patriarcado ha establecido funciones diferenciadas para el hombre y la mujer. El mundo se encuentra montado sobre una asimetría que le adjudica a la mujer un rol pasivo y al hombre la prerrogativa de lo activo. Así como la mirada masculina proyecta sus fantasías sobre la mujer, ésta es construida en tanto que “ser-para-ser-mirado”. El cine clásico es un ejemplo magistral de este funcionamiento de la mirada, como lo demuestran numerosos análisis a cargo de teóricas feministas (desde Ann Kaplan, pasando por De Lauretis y Silverman, hasta Joan Copjec). La mujer funciona en estos ejemplos como objeto erótico tanto en el interior de la pantalla, como en

la relación de ésta con el espectador/espectadora, y sirve a la tensión entre ambas miradas. Durante la proyección se realiza una puesta en escena del deseo mediante la mujer-imagen, que a su vez suscita el congelamiento de los momentos narrativos en vistas a generar instantes de contemplación erótica. La mujer no sólo sostiene la mirada, sino que se constituye en significante del deseo masculino. De todos modos, al cerrar su célebre texto, Laura Mulvey deja picando una idea que da pie para hablar de los cambios posibles en dirección a un tipo de mirada que logre superar este sistema bipolar, consagrado a congelar ciertas figuras del imaginario cinematográfico. Ella afirma que “The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exploring it” (Kaplan, 2000: 46). Para Mulvey, al menos en el punto al que arribó en este artículo, variar el lugar de la mirada implica de algún modo destruir el placer visual. La cuestión es si no habría formas de modificar o transgredir un orden visual codificado para continuar con los estereotipos de género, desde un tipo de cine asequible para un público mayor. Esto es lo que proponía Claire Johnston ya en 1973, al hablar de un “contra-cine” hecho por mujeres directoras, que no desdeñara al cine de entretenimiento, sino que se apropiara de él (Kaplan, 2000: 22-33). Fundamental para esta autora era que el cine liberara nuestras fantasías colectivas. Una forma de lograrlo implicaba para las mujeres a cargo de la dirección plasmar el trabajo a través del deseo.

La crítica Ann Kaplan coincide en el diagnóstico acerca del cine en cuanto a su capacidad para modelizar la subjetividad y respaldar el *status quo*, un rol que ella extiende al psicoanálisis. Se pregunta si la mirada en sí es masculina, a lo que no responde de manera afirmativa. Pero sí constata que, en nuestro lenguaje y dada la estructura con la que se ha moldeado el subconsciente, poseer y ejercer la mirada es colocarse en la posición masculina (Kaplan, 1983: 62). El acto de mirar ha sido identificado con la acción y la posesión, lo que implica una masculinización del mismo, a la vez que una demarcación y exclusión de lo femenino. La mujer, dentro de este esquema sostenido por el cine dominante, representa dos aspectos de la mirada

que ya habían sido analizados por Mulvey y a los que Kaplan retorna, y que constituyen dos conceptos freudianos básicos: el *voyeurismo* y el fetichismo. El primero se asocia al poder adjudicado a la mirada, en la medida en que cierto aspecto del placer está implicado en la posesión. Es la mirada en posición masculina la que realiza esta acción de apropiarse del objeto al mirar. La noción de fetiche se encuentra ligada a la cosificación del sujeto convertido en mero sucedáneo de aquello que es una ausencia, y tiene que ver con el temor a la castración que el hombre siente ante la mujer, en su percepción de ésta como carencia. La cámara fetichiza a la mujer lo cual se encuentra en la base del “*star system*” y su glorificación de la mascarada, de la mujer como impostación. Tanto en el *voyeurismo* como en la fechitización hay un deseo de control y dominación.

Como ya se dijo, la estética cinematográfica que está en la base de estas teorizaciones es la preconizada desde un espacio que se ha convertido en hegemónico, el del cine de Hollywood. La crítica a esta estética resulta pertinente en la medida en que son pocos los resquicios que deja la agresiva política oligopólica y mercantil originada en este centro, que por un lado se asienta sobre la ilusión de la circulación de bienes, pero en realidad lo que hace es convertir en minorías culturales a mayorías demográficas. Todos y todas parecemos quedar obligados a ver el mismo tipo de cine, siempre igual a sí mismo, narcisista e inconsistente. A pesar de esto, es posible comprobar que las producciones locales ofrecen de manera creciente posibilidades para el desarrollo de estéticas alternativas. Si bien son regionales y circulan por canales menos masivos, permiten abrir campos de interpretaciones. Desde mediados de los años noventa se habla en nuestro país de un Nuevo Cine Argentino, denominación vaga y que ha sido discutida, pero que todavía sirve como etiqueta para delimitar nuevas búsquedas en el campo de la cinematografía.<sup>2</sup>

---

2 Los críticos han optado por esta denominación, que por otro lado vive siendo relativizada. Gonzalo Aguilar opina que se puede hablar de “nuevo cine argentino” porque la filmografía que comienza a mediados de los 90 supone una ruptura con respecto a la producción anterior. Para él lo definitorio es que “Antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo, un lenguaje, un clima, unos personajes... un *trazo*. Un trazo que no responde a preguntas formuladas insistentemente de antemano sino que bosqueja sus propios interrogantes” (Aguilar ,2006,:23). Es decir, se da como surgimiento de un “nuevo régimen creativo”. Esto implica no tanto un programa estético común, sino una renovación en varios planos, que van desde lo temático, pasando por lo técnico, hasta el régimen de producción.

En lo que atañe a la crítica feminista, es de tener en cuenta una importante producción de cine que lleva el sello de directoras mujeres. Si bien en términos de cuotas las mujeres siguen siendo un minoría, al hablar del cine argentino actual, la visibilidad de estas figuras es insoslayable.<sup>3</sup> Resulta muy simplista pensar que un cambio en la mirada que apunte a desestabilizar las representaciones de género, depende exclusivamente de que quien se coloque detrás de la cámara sea hombre o mujer. Pero lo cierto es que cualquier modificación en ese terreno se encuentra supeditado, como planteaba ya Claire Johnston, a liberar nuestras fantasías colectivas. Y sólo el que se reconoce como enajenado, es el que puede llegar a desear liberarse de un sistema organizado sobre la conversión en objeto de la subjetividad.

Tal vez el aporte más contundente en términos de una revisión de la mirada sea el que ofrece la obra de la cineasta Lucrecia Martel, que ha alcanzado un reconocimiento tanto nacional como internacional acorde con la novedad que implica, pero que no deja de permanecer relegada al lugar de cine para minorías. En su libro *Otro punto de vista*, Viviana Rangil encara a tres generaciones de cineastas mujeres entre las que incluye a Martel, con el objetivo de estudiar el campo a partir de la “construcción de una experiencia femenina” (Rangil, 2005: 9). El texto de Rangil da cuenta de un desarrollo en sentido positivo para el mundo del cine argentino, en lo concerniente a una conciencia de género. Se nota la consolidación de la presencia femenina en un espacio profesionalizado, cuya asunción implica un cambio en las configuraciones de poder. Lo cierto es que el trabajo de Martel ya ha recibido numerosos estudios críticos, incluso abordajes desde una perspectiva feminista o de género. En gran medida esto es así porque uno de los temas centrales en la estética marteliana es la cuestión de la mirada, de su desjerarquización, y del carácter dominante de la visión en una cultura patriarcal. Ana Forcinito aborda las dos primeras obras de Martel, *La Ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004). Centra su análisis en la manera de poseer y de ejercer la mirada por parte de los diferentes personajes, pero sobre todo de

3 Una lista bastante representativa aunque no exhaustiva de realizadoras incluiría a Anahí Berneri, Albertina Carri, Lucía Cedrón, Verónica Chen, Gabriela David, Sabrina Farji, Vera Fogwill, Daniela Goggi, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Ana Katz, Lucrecia Martel, María Victoria Menis, Lorena Muñoz, Celina Murga, Ana Poliak, Lucía Puenzo, Julia Solomonoff.

las niñas protagonistas, Momi y Amalia. Con respecto a *La Ciénaga*, Forcinito sostiene que esta película “plantea la problemática del poder de la mirada y sus limitaciones: no sólo a través de la indagación del mirar cinematográfico como herramienta de representación y de saber (quién mira, quién ejerce el poder del mirar, quién es mirado, quiénes o qué quedan afuera de esa mirada, como excluidos por ella) sino también propone repensar la visión como metáfora” (Forcinito, 2006: 114). Las mujeres que proliferan en las películas de Martel, de diversas edades y condiciones sociales, ofrecen diferentes modos de posicionarse frente a la visión. Algunas terminan presas en la mirada de los demás. Otras logran liberarse de la mirada ajena y generar nuevas formas de ver. En este sentido sus películas no ofrecen interpretaciones unívocas en cuanto a las maneras de posicionarse en el género. Muy por el contrario, favorecen la polifonía. Es posible comprobar que en ellas las generaciones mayores se mantienen atrapadas dentro de un orden visual fuertemente jerarquizador. Es el caso de la madre en *La niña santa*, que vive pendiente de la opinión de los otros, pero sobre todo aparece cosificada por la mirada del doctor Jano. Las niñas, por el contrario, ponen en cuestión este orden de la mirada, lo contradicen o diluyen en la corriente del propio deseo. Lo corporiza Amalia, la “niña santa”, que confía más en sus otros sentidos: el táctil, el auditivo, el olfativo. Pero que también se apropia de la capacidad de ver y la ejerce sobre el objeto de su deseo, que es el doctor Jano. En este triángulo instalado entre madre, hija y doctor, se pone en escena la rebelión generacional, el pasaje al estadio adulto. En el caso de Amalia, ella entra desarmando un sistema que ya no le ofrece un marco regulatorio para la convivencia armónica del cuerpo y el espíritu, de lo sensorial y las reglas normativas de lo social. El cine de Martel devela que el entramado que conforman los modos de mirar es complejo, funciona a partir de una dinámica de “yuxtaposiciones” (Forcinito, 2006: 109), como capas que la mirada “quirúrgica”<sup>4</sup> de la directora va separando ante nuestra vista. La acción de desbaratar el sistema visual funciona por lo tanto en los tres niveles que demarcaba Mulvey: la visión de la cámara o del director/a, la de los caracteres dentro de la pantalla, la del espectador.

---

4 El término es usado por David Oubiña en el estudio crítico que le dedica a *La Ciénaga* (Oubiña, 2007: 51).

Gracias a este procedimiento deconstructor, Martel nos obliga a reflexionar sobre la complejidad del sistema visual, sobre los órdenes que tiende a demarcar y jerarquizar. Como consecuencia, muchos espectadores permanecen desorientados frente a su cine, sin comprender por completo qué es lo que han visto, porque nunca está claro. Todo tiende a ofrecer más de una interpretación, tema que luego retomará con creciente vehemencia en su tercera obra, *La mujer sin cabeza* (2009). Cada escena puede desmembrarse en diferentes capas de sentido, efecto que la directora produce mediante una serie de recursos: superponer niveles sonoros, el uso constante del fuera de campo así como de encuadres fragmentados y asimétricos, un montaje que no privilegia la relación causa-efecto. Para Jagoe y Cant uno de los rasgos que definen su método es evitar la toma de orientación, con lo que se reduce el dominio de la cámara. A la par que relativiza esta perspectiva, se logra crear un espacio diegético más fluido en el que se multiplican los puntos de vista y se hace posible otro tipo de interacción entre los cuerpos (Jagoe y Cant, 2007: 175). No cabe la menor duda de que Martel sabe lo que hace al dismantelar las estructuras establecidas por los hábitos a los que durante décadas de cine nos ha acostumbrado un orden visual patriarcal. Lo que ella intenta es comunicar una experiencia propia, transmitir a una subjetividad ajena la percepción del afuera, hacerla asequible mediante una serie de “trucos”. No deja de ser un artificio, una aspiración fracasada de antemano, nos dice. Pero por otro lado, ella reconoce que en ese intento de comunicar subyace un deseo “amoroso” para superar la “soledad absoluta” a la que cada sujeto está condenado de principio a fin (Oubiña, 2007: 68).<sup>5</sup>

El otro elemento del aparato cinematográfico que ha merecido un análisis desde la teoría, ha sido la voz. Uno de sus teorizadores, Michel Chion, hace notar que el renovado interés por este fenómeno, y que se remonta a los años setenta, se debe en gran parte a la emergencia del

---

5 En esta entrevista Martel define de modo magistral lo que es el cine, por lo que vale la pena citarla completa: “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).



feminismo. Él lo adjudica a la centralidad que el discurso feminista concede a la voz, en tanto que oposición a la palabra, sea en su forma escrita o no. La voz es lo que fluye, expresión de lo continuo, contra la forma discontinua y rígida de la palabra. Chion ha centrado su interés en estudiar una forma particular que circula en el cine que es la voz sin cuerpo. Se trata de una entidad a la que él llama “acusmaseur”, aquello que se pone a funcionar cuando se disocia a la voz de su emisor material. Según este teórico, el cine es uno de los lugares privilegiados para pensar la voz y uno de los pocos en los que la voz existe sin un soporte. El efecto que produce esta disociación es claramente inquietante. Sobre todo porque uno de los mecanismos que se ponen en funcionamiento alrededor de lo visual es que la imagen termina imponiéndole un orden al sonido. Esta idea también aparece sugerida por Lucrecia Martel, cuando dice que “La imagen es un modo de esquivar algo que quiero escuchar y no ver” (Oubiña, 2007: 60). En lo que respecta a la voz, se tiende a olvidar su materialidad, porque se la ve como mero vehículo de la palabra. Por el contrario, para Chion la fuerza del cine radica en esos sonidos que han sido desligados tanto de la palabra como de la imagen: “los sonidos y las voces que vagan por la superficie de la pantalla, pensando en busca de un lugar en el que detenerse, pertenecen al cine y sólo al cine. Pero su efecto es tanto más inasequible y turbador porque sólo se produce dentro de un movimiento, de una circulación” (Chion, 2004: 17). El vínculo entre imagen y sonido es mucho más complejo de lo que nos solemos plantear. Tendemos a naturalizar esta escisión de la percepción, que en realidad no es natural. Según Chion, el cine permite hacerlo evidente porque es capaz de explorar y de poner en escena la voz que no tiene cuerpo. La voz sin cuerpo rebasa la pantalla, que es el marco de lo limitado, un lugar encuadrado. La voz, al presentarse como la dimensión de lo ilimitado, adquiere un poder que es singular. Y éste es un recurso que el ser humano conoce desde la pre-conciencia. Porque el primer sentido, el más sutil y arcaico, es el oído, cuyo uso se remite al estado fetal. La “voz de la Madre” se erige entonces como una instancia de las dos que Chion va a rastrear en el cine, dentro de las formas de trabajar esa voz-

objeto.<sup>6</sup> La “voz de la Madre” forma una red de vínculos que funciona como una “tela umbilical”. Desde esta configuración puede resultar ambivalente e inspirar algo de miedo. En lo que respecta a los lazos familiares, la “voz de la Madre” es la que mantiene esos vínculos y sirve para volver a reanudarlos.

La teórica Kaja Silverman retoma algunas de las ideas de Chion para analizar de modo específico el rol configurador de la voz en el cine clásico de Hollywood. Silverman parte de la idea de que la diferencia sexual se construye también como un régimen de sonido además de como un régimen visual, y que la voz femenina se encuentra tan sujeta a las representaciones y funciones normativas como el cuerpo femenino. Constata la existencia de ciertas fantasías culturales en torno al tropo de la voz materna, que deriva en dos versiones opuestas. El punto de partida común es la noción de la voz materna metaforizada como una forma de envoltorio sonoro que rodea al infante y lo provee de su primer sistema de impresiones. Esta fantasía que ella llama “de origen” presenta una naturaleza ambigua profunda, de modo que puede dar pie a dos sistemas de interpretación. Uno tiende a priorizar sus aspectos positivos o compensatorios. Remite a la unidad idílica entre madre e hijo a través de la voz. El otro pone el acento en las ideas de agobio o de opresión, también presentes en la imagen del envoltorio. La autora interpreta esta concepción negativa como un síntoma de la paranoia masculina y su miedo a la castración. En una forma de cine que apela a recursos convencionales, con una fuerte codificación patriarcal, la voz femenina suele ser percibida como amenaza. Según Silverman, esta voz funciona para el hombre como un “espejo acústico” (en referencia al concepto de estadio del espejo tomado de Lacan), que le devuelve una imagen primigenia reprimida y genera por lo tanto un profundo rechazo. En una segunda interpretación, la voz femenina inquietante

---

6 La otra figura, la del “acusmaseo”, es una voz sin cuerpo. Define a un tipo de ser especial que existe cuando todavía no se ha visualizado el lazo entre voz y cuerpo. Su papel es fluctuante. El uso más común es el de la voz en *off*, es decir la de un comentarista que puede luego aparecer o no con su cuerpo. Cuando el cuerpo no aparece, el efecto tiende a ser siniestro. El cine hablado no crea al “acusmaseo”, pero le ofrece un campo inédito de acción. Para Chion, esta separación de cuerpo y voz que luego debe ser cicatrizada mediante un “punteado”, es un recurso mediante el cual el cine hace evidente una cuestión ontogenética: la estructuración del sujeto en el lenguaje. La voz, concluye, “estará siempre de paso en la morada de la imagen” (Chion, 2004: 162).

sólo puede quedar identificada con la idea del confinamiento de lo femenino en el momento del pre-lenguaje. Es decir, como la imposibilidad de articular una palabra con sentido, prerrogativa que sólo se le concedería al hombre. La voz materna sería el espacio del caos originario, del envoltorio sonoro identificado con el mundo pre-natal, o una “noche uterina”, al que se le aplicarían sólo características negativas: la carencia de sentido, la cerrazón, la sensación de cautiverio dentro de una red o tejido. La interioridad se convierte en una condición indeseable, como consecuencia de ligar lo materno al subdesarrollo tanto perceptivo como semiótico del infante. Y por supuesto, con la impotencia discursiva. Silverman hace notar que ambas interpretaciones se desligan curiosamente del hecho de que la madre es quien organiza el universo lingüístico del niño, por ser la que le enseña el lenguaje. La que funciona como comentadora y como narradora de historias (Silverman, 1998: 100). La madre es la que en primera instancia introduce al infante en la noción de la otredad. A su vez, la voz materna cumple un rol central durante el estadio del espejo, en la medida en que a través suyo se define e interpreta la imagen reflejada y se adapta la imagen al niño. Silverman acota, para concluir, que es la voz materna la proveedora de ese espejo acústico, en el cual el niño se escucha antes que nada a sí mismo.

Si la cuestión de las discrepancias en el campo de lo visual había sido particularmente trabajada en *La Ciénaga*, su segunda película, *La niña santa*, continúa con el objetivo de desjerarquizar, pero esta vez poniendo el énfasis en el terreno sonoro. La película abre con una voz que canta mientras todavía el espectador se encuentra frente al marco introductorio, con la aparición de los títulos. Ese canto pertenece a una voz de mujer que entona una canción de tema religioso, en la que se reconoce con facilidad el texto de Santa Teresa de Ávila “Vuestra soy, para vos nací”. Este texto introduce la línea temática central de la película, que gira alrededor de la vocación como entrega. Lo que la película va a trastocar mediante el personaje de Amalia, la niña “santa”, es el carácter de esa entrega. La voz de mujer, que a pesar de la temática genera un

efecto de profunda sensualidad, se “desacumastiza” de inmediato. Deja de ser una voz sin cuerpo para quedar identificada como el personaje de la maestra de catequesis. La “caída” en la carne que se produce al desacumastizar la voz de esta mujer, va a ser luego reforzada cuando una de las niñas del grupo (Josefina) haga unos comentarios acerca de la maestra y su novio, a quienes ella vio besarse con menos recato del que exhibe ante sus alumnas. Esta dualidad entre carne y espíritu va a ser uno de los vectores principales alrededor de los cuales se cuestione el tema de la experiencia. Va a organizar el modo de encarar el pasaje al mundo adulto que realizan tanto la protagonista Amalia como su amiga Josefina. Pero en ambas va a adquirir características diferentes. Mientras que la primera elige concentrarse en una misión de tipo espiritual, salvar al doctor Jano de la materialidad de su deseo, Josefina tendrá que vérselas con problemas más concretos en lo concerniente a su ejercicio de la sexualidad (cómo ocultar frente a los padres que está teniendo relaciones con un primo).

La disociación de sonido e imagen, así como de lo sonoro y lo táctil, va a ser uno de los asuntos centrales abordados por la película mediante diversos recursos. Como metáfora de esta disociación aparece un extraño instrumento musical, el “Thereminvox”,<sup>7</sup> cuya ejecución se realiza sin que la mano del músico toque al objeto. Pero el método principal que usa Martel para provocar una sensación de falta de certeza e inquietud en el espectador es la superposición de capas sonoras yuxtapuestas. Este artilugio le permite lograr una profundidad de campo recurriendo a algo más que lo visual. La ambigüedad producida a través de este efecto sirve en última instancia para desarmar los sistemas de jerarquización, aquello que da prioridad a algunos elementos por encima de otros. El tema del sonido va a estar también presente en la línea narrativa que vincula a Helena, la madre, con el doctor Jano, que es un investigador del aparato auditivo. Helena aprovecha la presencia del doctor en el congreso de medicina para hacerle una consulta acerca de una molestia que padece. Jano utiliza la posibilidad de establecer un lazo

---

7 El “Thereminvox” es la invención del ruso Lev Sergeyvitch Termen (o León Theremin), quien lo creó en 1919 y lo patentó en 1929. Consiste en una caja con dos antenas de radio, que emite sonidos cuando el intérprete mueve sus manos en torno a ellas.

médico/paciente para dar cabida a un flirteo. Ambos, tanto Helena como el doctor Jano, simulan bajo la puesta en escena de una consulta, este devaneo amoroso.

Además del triángulo que se forma entre Amalia, Helena y Jano, hay otro que se da entre Amalia, Helena y la maestra de catequesis, Inés. Y este segundo triángulo se establece a partir de la música. Inés aparece cantando en la apertura de la película, como ya vimos. Luego hay otra escena que la muestra a Helena bailando de manera muy sensual una canción de tipo erótico. Este uso de las canciones sirve para subrayar el tema de la polaridad entre cuerpo y espíritu de manera muy evidente. Amalia se encuentra entre las dos mujeres que le plantean alternativas opuestas de encarar la relación con el cuerpo, ambas situadas dentro de un sistema polarizado. La niña, por su parte, explora a lo largo de la película una posibilidad superadora de un esquema constituido a partir de lo binario, lanzada como está a estudiar la “dialéctica del lenguaje y el deseo” (Jago y Cant, 2007: 107). En ese sentido transgrede los mandatos de una forma mucho más radical que su amiga Josefina, quien en el fondo permanece presa de la dicotomía. Amalia es transgresora además porque se sale de la posición de víctima, frente al acoso sexual callejero del doctor Jano,<sup>8</sup> y revierte la relación de acosador/acosada. La “voz de la Madre” que trabajan tanto Chion como Silverman aparece en este caso tramada desde cierta ambivalencia. De estas dos elaboraciones teóricas es posible retomar la idea de un lazo con aquello simbolizado por lo materno, que conecta directamente con el deseo. Aquí el deseo se encuentra bifurcado, en ese doble llamado o doble discurso que reciben las jóvenes. Lo curioso es que Amalia no elige ni un camino ni el otro. Prefiere dejar discurrir su deseo por un camino que representa un intersticio, y que permite hablar de una apertura en el sistema de representaciones. Su despertar sexual aparece travestido, bajo la forma impostada de una cuestión religiosa. Si en un principio puede haber una cierta duda acerca de lo que la niña entiende bajo ese llamado “salvífico”, a medida que avanza la acción va quedando en claro que Amalia representa más bien lo siniestro, o la

---

<sup>8</sup> El personaje del doctor Jano es complejo y ambiguo, como se sugiere con su nombre. Vive situado entre dos aguas permanentes y su característica central es esta falta de precisión. Es un personaje oscilante: entre la madre y la hija, entre la respetabilidad y la transgresión, entre el discurso moral establecido y la ruptura de la norma. La manera en que finaliza sometido al deseo de Amalia hace que se lo vea también en su labilidad.

“maldad de la inocencia”.<sup>9</sup> Como consecuencia, al dar vuelta el rol de abusador/abusado, Amalia desbarata todas las fantasías sociales sobre las que se asientan las certezas del resto de los personajes, así como las estrategias de seducción de los adultos.

El cine de Lucrecia Martel ha abordado hasta la fecha de manera explícita la temática de la circulación del deseo, así como de sus dinámicas y los obstáculos que frenan su flujo. En ese sentido parecería estar aceptando el desafío lanzado por Claire Johnston varios años atrás. En una larga entrevista que le realiza David Oubiña a propósito de *La Ciénaga*, Martel afirma que “el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita de la concreción del acto sexual, pero circula” (Oubiña, 2007: 38). Sobre todo los niños son quienes materializan en sus tres películas la vitalidad y la expresividad del deseo. A pesar de esta movilidad, no todos los niños corporizan una búsqueda hacia la asunción del propio destino. En *La Ciénaga* se recorta con claridad el personaje de Momi, que frente a la problemática del ver o no ver, la resuelve por el lado del escepticismo. O al menos, del abandono de la postura ilusoria y repetitiva que condena al universo de los adultos a la inmovilidad y la desidia ruinosa en la que están sumidos. En *La niña santa*, sólo Amalia se interna en una zona de indefinición que le permite experimentar por afuera de los marcos establecidos, presentados como claramente coercitivos. Los dos personajes adoptan actitudes de empoderamiento que las llevan a romper con los ambientes de los que emergen. Momi, al enamorarse de la mucama Isabel, se moviliza en pos de lo que desea. No necesariamente obtiene el objeto de su amor, pero sí parece resquebrajar la cáscara que sostiene las certezas de su familia. Sobre todo porque la joven se lanza a indagar en qué es lo que ella quiere. Al optar por la intemperie, logra al menos deshacerse de cierta forma de sujeción, la que inmoviliza en un mundo de fantasías y de reglas inútiles a las otras mujeres de la familia. Amalia, al confiar más en sus otros sentidos para la exploración de su libido, no se deja atrapar

---

9 El actor Carlos Belloso que interpreta a Jano, hace notar este sistema de dobles que cruza tanto en su personaje como en el de Amalia, ejes de opuestos contradictorios: Jano representa la inocencia de la maldad, mientras que la niña la maldad de la inocencia (Aguilar, 2006: 95).

por la mirada masculina. Gonzalo Aguilar ya había observado esta relación del deseo y su marco de posibilidad dentro del contexto social: “Martel muestra que el deseo, en esa sociedad, no se puede representar, y que cada vez que se lo pone en escena, la visión le impone sus órdenes, sus jerarquías y le imprime el dominio ocular masculino. Por eso Amalia es la única en la que el deseo puede expresarse sin ser sometido: no sólo porque huye de los ordenamientos visuales sino porque en su mundo, en su plan divino, no hay pecado” (Aguilar, 2006: 100). La imagen que se imprime como representativa de estos personajes es la de darse vuelta y ejercer la mirada, como se ve en el póster de presentación del film.

Para finalizar, volviendo al planteo de Laura Mulvey, lo que define a un cine como el de Martel es su capacidad para variar la mirada. No sólo para mostrar los cruces, desvíos y divergencias del sistema visual, que habla de la proliferación más que de un conjunto ordenado. Sus dos películas, que tienen numerosos personajes femeninos, permiten captar mediante la visualización pero también a partir de toda la gama de los sentidos, la compleja estructura del deseo femenino. Martel logra su objetivo de “armar el mundo de otra forma” (Oubiña, 2007: 58) por medio de la narración. Para ella, esta operación es tanto sanadora como reveladora, lo cual está hablando de un modo performativo de concebir el trabajo con el relato. Parece más que pertinente entonces la conclusión de Oubiña cuando afirma que Martel, así como otros exponentes del Nuevo Cine Argentino, operan en la fundación de una “nueva comunidad de lo visible” (Oubiña, 2007: 52), y que ésa sea tal vez la intervención más política que se les pueda adjudicar. Pero que esa acción transformadora no debería ser subestimada.

### **Bibliografía:**

Aguilar, Gonzalo, 2006, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Chion, Michel, 2004, *La voz en el cine*, Madrid, Cátedra.

De Lauretis, Teresa, 1987, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Forcinito, Ana, 2006, “Mirada cinematográfica y género sexual: Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 35 (2), Noviembre, 109-130.

François, Cécile, 2009, “El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N°43, Año XIV, Nov. 2009/Feb. 2010, 8/11/2009 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html>

Jago, Eva-Lynn y John Can, 2007, “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”, Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 169-190.

Kaplan, E. Ann (ed.), 2000, *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism, Oxford University Press.

Martins, Laura, 2007, “Bodies at Risk: On the State of Exception (Lucrecia Martel's *La Ciénaga*)”, Hortiguera y Rocha (eds.), *Argentinean cultural production during the neoliberal years (1989-2001)*, New York/ Ontario, The Edwin Mellen Press, 205-215.

Mulvey, Laura, 2000, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Kaplan, E. Ann (Ed.), *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism. Oxford University Press, 34-47.

Oubiña, David, 2007, *Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Picnic Editorial.

Rangil, Viviana, 2005, *Otro punto de vista. Mujer y cine en la Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Ríos, Hugo, 2008, “La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel”, *Atenea*, Vol. XXVIII N° 2, diciembre 2008.

Roberts-Camps, Traci, 2010, “Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N° 43, Año XIV, Nov. 2009/Feb. 2010, 2/02/2010, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html>

Silverman, Kaja, 1988, *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Blooming and Indianapolis, Indiana University Press.