

El cine de Lucrecia Martel como imagen crítica. La experiencia del Deseo más allá de la Clase, el Género y la Raza

The Cinema of Lucrecia Martel as critic image. The experience of Desire beyond the Class, Gender and Race

GUIDO FERNÁNDEZ PARMO*

Universidad de Morón, Argentina
guidofernandezparmo@gmail.com

RESUMEN

El mundo en el que vivimos, definido según las variables de clase, género y raza, se reproduce gracias a la existencia de una imagen hegemónica que refuerza esas clasificaciones. El cine contribuye a producir este orden mediante lo que llamamos la «imagen hegemónica». Existe sin embargo otro tipo de imagen, que llamamos «crítica», que rompe con la representación dominante poniendo en la imagen aquello que desborda a las clasificaciones de la clase, el género y la raza. Creemos que el cine de Lucrecia Martel se inscribe en esta imagen crítica. Su cine busca hacer sensible aquello que cae por fuera de la representación dominante y, en este sentido, es una crítica a cómo el mundo está organizado desde el punto de vista clasista, patriarcal y racial.

Palabras clave: imagen hegemónica, imagen crítica, Lucrecia Martel, Género, Raza, Clase.

ABSTRACT

The world where we live, defined by the class, gender and race variables, reproduces itself thanks to the production of a hegemonic image that reinforces these classifications. Cinema contributes to the production of these classification by means of what we call the «hegemonic image». There is, however, another kind of image that we call «critic» that breaks with the dominant representation by showing something that exceeds the class, gender and race classifications. We think that Lucrecia Martel's cinema represents this kind of «critic image». Her cinema seeks to make sensible that reality that falls out from de dominant representation and, in this sense, is a critic of how the world is organized by the classist, patriarchal and racial point of view.

Keywords: hegemonic image, critic image, Lucrecia Martel, Gender, Race, Class.

*Doctorando por la Universidad de Morón, Argentina. Profesor a cargo de Filosofía Contemporánea en la Universidad de Morón.

Recibido: 15/10/2017 Aceptado: 12/12/2017

I. Introducción

El cine comercial o industrial se ha impuesto finalmente ahogando a cualquier otro tipo de imagen. La industria se ha convertido en una gigantesca maquinaria de redundancia: de confirmar lo que ya pensamos y lo que ya sentimos. Esta redundancia es un movimiento en falso en donde el cine nos muestra lo que ya sabemos y lo que ya esperamos. Esta coincidencia entre mercancía y expectativas, que es el aspecto demagógico del capitalismo utilizado como estrategia de dominación, se lleva adelante mediante lo que llamaré la «imagen hegemónica».

En el cine, esta imagen se construye dentro del género cinematográfico. En las últimas décadas, el género se ha fundido con los intereses comerciales: nosotros ya sabemos qué esperar de una película y los productores saben qué esperamos. Todos consumimos satisfechos. Como con una hamburguesa de Mc Donald's. El consumo es la reproducción de lo mismo. Esta coincidencia de expectativas toma la forma de la representación que es la coincidencia del objeto con el sujeto. El cine comercial crea una representación que coincide con las representaciones que ya tenemos. Esta redundancia apela al Intelecto como la facultad capaz de alcanzar la coincidencia entre una representación y otra.

Frente a esto, el cine arte buscó y sigue buscando hacer de la imagen una instancia de pensamiento. Esto quiere decir que la imagen cinematográfica busca dar cuenta de lo nuevo. En este sentido, la imagen debe poder quebrar esa representación dominante y hacerle lugar a lo inesperado. En ese quiebre estará el pensamiento, en la falta de coincidencia entre las expectativas y la imagen creada. El cine como pensamiento busca, como ha dicho Deleuze (1968: 40), la repetición de la diferencia y no la reproducción de lo mismo. Cuando acontece esa Diferencia estamos ante la Novedad o, como dice Barthes, ante el “momento de verdad” (2005: 159). Ese momento de verdad es algo del orden de lo sentido (no es una representación intelectual) en la medida en que nos estremece y hace temblar. Llamaré «imagen crítica» a este tipo de imagen que busca dar cuenta de lo que escapa a la representación.

II. La imagen hegemónica y la imagen crítica

Barthes utiliza el concepto citado al referirse a Proust y a su famosa novela. El momento de verdad alude a la revelación de una esencia, de algo real de la vida. Pero no se tratará de una revelación de una esencia sino de la *verdad del afecto* (Barthes, 2005:159). Barthes dice que el momento de verdad en una novela, y nosotros lo pensamos aquí para el cine, no tiene que ver con una técnica realista de de-velamiento de una supuesta realidad objetiva. El momento de verdad surge en medio de una historia cuando se produce un “nudo brusco” que “toma un carácter excepcional: conjunción de una emoción que inunda (hasta las lágrimas, hasta la perturbación) y de una evidencia que imprime en nosotros la certeza de que lo que leemos es la verdad (ha sido la verdad)” (Barthes, 2005:159).

Con este concepto de “momento de verdad”, Barthes quiere mostrar cómo algo es verdadero no porque representa con exactitud una situación real-objetiva, sino porque nos hace sentir vivos. En este sentido, la imagen comercial se aleja de los territorios del pensamiento en la medida en que, en primer lugar, no busca crear ninguna verdad, pero sobre todo, en segundo lugar, porque al apoyarse en la representación, se dirige al intelecto y a las representaciones que tenemos. Esta imagen busca el reforzamiento de la percepción que una determinada representación del mundo demanda.

El momento de verdad, por el contrario, es la ruptura con ese reforzamiento, con la redundancia, quiebra la reproducción al introducir lo inesperado. Esto inesperado, lo nuevo, irrumpe como una nueva forma de sentir y percibir el mundo. Barthes dice que en el momento de verdad surge lo “ininterpretable” que nos deja sin nada más que decir (Barthes, 2005:162). No hay nada que decir ni que interpretar porque se trata de una verdad sentida que no tiene significación. Necesariamente debe ser ininterpretable porque si no lo fuera no estaríamos ante algo nuevo. Si pudiéramos interpretar esos momentos, sería porque son simples ejemplos de lo que ya conocemos mediante nuestras representaciones previas. Otra cosa distinta es pensar a partir de esa sensación: pensar es continuar ese movimiento iniciado por la sensación que nos estremece para decir alguna cosa más, pero no para traducir intelectualmente lo provisto por los sentidos.

La pregunta que debemos hacerle a una obra de arte nunca es “¿Qué significa?”. Esta pregunta reduce al arte a ser una instancia representativa, como si la obra contuviera en su interior un sentido oculto que es preciso develar para entenderla. El arte no tiene que ver inmediatamente con el entendimiento, sino más bien con formas de sentir y percibir la realidad (Deleuze-Guattari, 1997)

La obra de arte expresa nuevas formas de percibir y sentir a la realidad que dejan huellas en nuestro cuerpo, marcas, a través de las cuales seguimos sintiendo y percibiendo a la realidad una vez que la obra ha desaparecido. Percibimos el amarillo de un campo a través de la pintura de van Gogh, la tormenta por la de Turner, la infidelidad en los tonos ocre del cine de Woody Allen, la paranoia y el terror por las novelas de Castellanos Moya. Nada de todo esto quiere decir algo ni se define por lo que significa. El arte deja huellas, cicatrices, por medio de las cuales las sensaciones y percepciones pasan más o menos “conducidas” por ellas.

Pero nuestras formas de sentir y percibir no están definidas por el arte, sino por la maquinaria de producción hegemónica de la imagen industrial. El cine comercial, en tanto dispositivo hegemónico, define también al mismo tiempo un tipo de percepción, de sensación y de representación. Toda imagen define cómo percibimos y sentimos, pero la imagen comercial además refuerza un particular modo de sentir y percibir mediante la representación. Como dice Uhlmann (2009: 48), la representación es la imagen que lleva en sí misma el código de su desciframiento. Eso es la coincidencia entre la imagen hegemónica y la representación. Allí acontece la redundancia. La verdad como coincidencia entre una representación y otra define la manera en que el poder produce hegemonía.

Representación y hegemonía

Oponerse al modelo de la representación es oponerse al mismo tiempo al mundo en el que vivimos, mundo capitalista, eurocentrado y patriarcal (Quijano, 2000). No se trata de una casualidad: la producción de imágenes dentro del capitalismo se da dentro de este paradigma de la representación. Esto es así porque la representación es un tipo de imagen que siempre sirve al poder dominante y hegemónico por las características que la definen: reproducción, identificación, reforzamiento de lo ya conocido, redundancia. El poder siempre necesita de imágenes que refuercen las representaciones ya existentes. El poder siempre necesita de imágenes que se entiendan unívocamente y que no den lugar a interpretaciones divergentes ni a lo inesperado.

Y la representación dominante, en el cine y en otros dispositivos discursivos, define al mundo por las diferencias de clase, raza y género. Propietarios y

trabajadores, blancos y negros, blancos e indios, varones y mujeres. Como sabemos, entre estas categorías existe siempre un orden jerárquico, es decir, el poder se organiza siguiendo estas clasificaciones y combinándolas de múltiples maneras: blancos-varones-propietarios dominando a indios-varones-trabajadores y un gran número de combinaciones como blanca-mujer-propietaria dominando a una india-mujer-trabajadora, etc.

Lo característico del modelo hegemónico sobre estas categorías es que las piensa metafísicamente como sustancias, es decir, como seres contenidos en sí mismos con independencia de sus opuestos. Lo que sea el blanco será independiente de lo que sea el negro, lo que sea el propietario será independiente de lo que sea el trabajador. Metafísica de la sustancia, fetichización de las clasificaciones culturales, la representación refuerza esta imagen que tenemos en donde la mujer está definida por una naturaleza, es decir, en sí misma e independientemente de las relaciones que tiene con el varón, así como el trabajador está definido por razones propias (inmoralidad, inferioridad, pereza) con independencia de las relaciones que tiene con sus patrones.

La imagen dominante en el cine nos presenta estas categorías como fetiches, con independencia de sus condiciones de producción, de las relaciones fundantes y genéticas que le dieron origen. Esto quiere decir que no es posible separar forma y contenido. La forma, la representación, es la que define el contenido, las clasificaciones fetichizadas del poder eurocentrado, clasista y patriarcal. La representación demanda que las clasificaciones sean sustanciales.

Los elementos de esta imagen, que comparte con el modelo clásico (aristotélico) de narración, son: personajes bien definidos, hechos, acciones, una situación inicial, su alteración y la reconstitución de su normalidad, un espacio y un tiempo definidos por su extensión. La narración suele avanzar linealmente mediante las acciones que el héroe realiza.

Las películas progresan siguiendo básicamente las acciones que realizan los personajes algo estereotipados según el género cinematográfico y según las clasificaciones dominantes de la clase, el género y la raza: la acción excepcional en el género de acción, el descubrimiento en el policial, el matrimonio o la conquista en el género romántico. El modelo narrativo se orienta por la defensa del status quo en la medida en que las acciones de los personajes tienden al orden y a la recuperación de la situación inicial que muchas veces no es otra cosa que el reforzamiento de las identidades dominantes. El género cinematográfico garantiza que los varones hagan cosas de varones, las mujeres de mujeres, los trabajadores de trabajadores y los indios de indios. Todos entendemos lo mismo porque podemos identificar los rasgos distintivos, universales, de cada uno (cualidades viriles, femeninas, salvajes, primitivas, etc.).

La representación de estas tres variables (clase, raza, género) con las que se percibimos a la realidad está definida hegemónicamente por un modelo de percepción que se corresponde con la narración. Comenzando por *El Nacimiento de una Nación*, el cine se ha encargado de suturar las tres variables mediante un modelo narrativo en donde cada una de ellas aparece naturalizada y cosificada. El ser del blanco se define en sí mismo, de igual modo como el ser del negro, es decir, cada uno tiene su naturaleza independiente de la del otro. Esta manera de pensar a la realidad permite ocultar las relaciones fundantes que cada variable tiene y que la constituye en co-dependencia con su opuesto. Sabemos que el blanco se define como blanco en el momento en que define al otro como negro, etc.

En la película de Griffith este procedimiento resulta clarísimo: los negros son en sí mismos violentos, sean esclavos o libres. Luego de la abolición de la esclavitud, los blancos, buenos por naturaleza, se ven amenazados. El negro, naturalmente malo, se vuelve peligroso. El héroe blanco fundará el Ku Kux Klan y el orden perdido se restituirá.

La narración necesita de estos elementos. Narrar es poner en relación estos elementos, pero ponerlos en una relación de exterioridad: los blancos se encuentran con los negros, los buenos con los terroristas, etc. El modelo clásico de narración se basa en una percepción de la realidad en donde ésta está constituida por “sustancias”. La historia comienza cuando unas se encuentran con otras.

Por eso oponerse a la imagen hegemónica es al mismo tiempo oponerse al modelo de la representación y a los contenidos impuestos. No alcanza con decir otras cosas, con hablar de otros temas olvidados por la representación hegemónica de la imagen comercial. Para quebrar a la hegemonía es preciso además modificar los modos de expresión y de percepción. De ahí que el desafío sea filmar algo invisible: porque de lo que hay que hablar no es de lo que tenemos una representación clara y distinta. La política de las imágenes, las imágenes críticas, no se definen exclusivamente por sus temáticas y contenidos, sino por la capacidad que tienen de producir nuevas formas de percepción y de sentir.

Y entonces un cine que se proponga deconstruir las clasificaciones dominantes al mismo tiempo es un cine que rompe con el modelo de la representación y de la narración, es decir, con las representaciones eurocentradas, patriarcales y clasistas. Un ejemplo de un cine crítico, en el sentido marxista opuesto a la fetichización, es el de Lucrecia Martel. En su cine nos encontramos al mismo tiempo con un cuestionamiento al modelo narrativo y al mismo tiempo de las categorías de clase, raza y género.

III. La imagen crítica en el cine de Lucrecia Martel

El cine de Lucrecia Martel nos invita a reflexionar sobre la percepción de la realidad. Puntualmente, sobre la percepción de tres grandes campos de la realidad: la clase, la raza y el género. Cada uno de estos campos, como sabemos, se divide en posiciones definidas por desiguales relaciones de poder: blanco-negro, masculino-femenino, burguesía-proletariado.

Entendemos que su cine gira en torno al problema general de la percepción y de cómo hacer para sentir algo distinto de lo que el cine hegemónico ofrece. Si la imagen hegemónica impone la idea de que esas identidades están separadas, la imagen crítica buscará expresar lo “indistinguible”, esto es, la experiencia en donde esas categorías ya no tienen sentido y se confunden.

Romper con esa concepción metafísica de la realidad, clasista, racista y patriarcal, supone, abandonar el modelo clásico de la narración en donde todos reconocemos unívocamente lo que está ocurriendo al identificar elementos “sustanciales”. Porque si los elementos no son sustancias (blanco-indio, masculino-femenino, etc.) entonces cada uno de ellos se constituye en relación con su opuesto, en relaciones de poder con su opuesto. Cuestionar al mundo es cuestionar así los fundamentos de la percepción de la misma. Y, como vimos, esto supondrá un cuestionamiento del modelo narrativo a través del cual la imagen hegemónica impone sus representaciones.

Un ejemplo de cómo Lucrecia Martel desarma el modelo narrativo lo vemos cada vez que se sustrae un elemento de la narración: no vemos eso que debería

ocurrir y, en cambio, Martel elige mostrarnos otra cosa en su lugar. En *La Ciénaga* no vemos la caída de Luchito que fue anticipada durante toda la película (la muerte ronda al niño y a los protagonistas constantemente). En *La niña Santa*, hacia el final, la familia de Josefina se entera del abuso que Amalia sufrió en manos de doctor Jano. Se dirigen al Hotel donde se encuentra el doctor al mismo tiempo que su familia está llegando. Esperamos ver el desenlace. La narración que resolvería el nudo demandaría que Martel nos mostrara cómo el doctor es acusado públicamente ante su familia y ante Helena, la madre de Amalia. Sin embargo, lo que vemos es a las dos chicas en la pileta. Martel sustrae el acontecimiento narrativo, lo borra y lo hace a un lado para poner en escena, por el contrario, los cuerpos de esas adolescentes ajenos a percepción moral de los adultos.

Para poder hablar de esa otra realidad oculta por la imagen dominante es preciso abandonar la exigencia de la narración. De lo contrario, nos quedaríamos en un cambio de contenidos y no alcanzaríamos, propiamente, una mirada crítica. En el caso recién citado, toda la película se hubiera reducido a que se expusiera al doctor como perverso, los malos terminarían castigados y los buenos recompensados. Por el contrario, lo importante en el cine de Martel pasa siempre en el medio de sus películas, de ahí los tiempos estancados o circulares. Para hacer crítica es preciso poder llegar a ese punto en donde una relación constituye los elementos, es decir, a una experiencia irreductible a cada una de las identidades. En el cine esto supone que podamos sentir y percibir esa parte de la realidad no identificable que se encuentra en la base de todas las cosas y que siempre nos estremece como la magdalena de Proust.

Entonces la imagen crítica, como opuesta a la imagen hegemónica, rasga la representación y fisura sus clasificaciones solidificadas. Hacer cine crítico es poner en imagen eso tapado por la construcción dominante. De lo que sube del fondo, de la génesis en co-dependencia, no se tiene una representación, no se capta con el Intelecto, sino con los sentidos en tanto cuerpo vibrante. Creemos que esto propone Lucrecia Martel con su cine.

Lo Invisible

La primera experiencia que uno tiene al ver una película de Martel es que nada pasa, y sin embargo, todo parece estar pasando. Nada pasa por la mínima narración que emplea en sus films. Pero todo parece estar pasando porque no podemos evitar sentir cierta inquietud a lo largo de todo el film: la presión de *La Ciénaga*, algo incómodo y perverso en *La Niña Santa*, el desconcierto de *La Mujer sin Cabeza* y el absurdo de *Zama*. Eso que sentimos pero no podemos identificar es la parte de la realidad que escapa a la imagen hegemónica.

Se trata de lo que está por debajo del nivel representativo y es al mismo tiempo el plano de lo fundante. Este plano sub-representativo es el origen de las cosas, la Vida como vibración. Aunque no tengamos una representación clara, sin embargo, podemos tener un registro sensible de eso invisible: se siente de algún modo. Vamos a llamar a este plano de la realidad «Deseo». Todo el cine de Lucrecia Martel está habitado por fuerzas que no pueden identificarse aunque sí sentirse. Se siente algo allí en la imagen, como una presión que no podemos identificar exactamente, una fuerza invisible, ominosa (Casale, 2012: 2), que tiene la capacidad de hacer saltar todas las clasificaciones de la representación dominante.

En todas sus películas algo detrás de lo que vemos amenaza al orden y a la narración. Y, conforme a lo dicho anteriormente, si la narración colapsa es porque colapsan las identidades dominantes. Pura vibración y sensación, potencia de crea-

ción que irrumpe como lo inesperado. La muerte de Luchi, el deseo de Amalia, el asesinato de Verónica y lo primitivo de Zama. En ninguna de las películas, esa potencia está representada propiamente, aunque su presencia invade la imagen. Así lo sentimos. El problema está en cómo llevar a la imagen esa sensación sin caer propiamente en la representación, en la figuración.

Desencuadres

Los encuadres de Lucrecia Martel sacuden a la representación. En principio, la posición de cámara casi siempre resulta evidente, es decir, percibimos que allí hay un punto de vista. Esto supone entonces que lo que vemos en pantalla es una realidad fragmentada que, mediante el montaje, no alcanzará nunca la unidad deseada. En el modelo clásico de la narración, el montaje tiene que pasar desapercibido y cada corte debe poder crear la imagen hegemónica. El montaje tradicional debe al mismo tiempo recomponer la unidad de una escena, la unidad de un cuerpo (de un personaje) y la unidad de la historia para que sea identificable y reconocida por todos por igual. Esta recomposición que el montaje hace es exitosa siempre y cuando coincida con la representación dominante. Para esto, las tomas pueden ser primeros planos, planos detalle, medios, abiertos, de ubicación, etc.

Nada de todo esto sucede en las películas de Martel. En *La Ciénaga*, no tenemos imágenes de la casa, La Mandrágora, en donde sucede gran parte de la película. La crítica ha notado la ausencia de tomas de situación (Page, 2007:160) para que los espectadores nos hagamos una idea general del espacio en donde ocurren las escenas. En *Zama*, por ejemplo, es difícil hacerse una idea sobre qué tipo de casa es donde vive el protagonista. Los personajes están metidos en espacios reducidos, fragmentados, como arrinconados por la cámara. La casa, para el espectador, aparece como una sucesión de espacios más o menos geométricos, cuadrados, que, antes que darnos una idea de la planta general de la misma, se presentan como un laberinto (François, 2009: 2).

Al Hotel de *La niña santa* le pasa lo mismo. No hay ninguna imagen de la fachada del mismo que nos permita ubicarnos. Este desencuadre nos pone en una relación no representativa con los espacios y los cuerpos. Para la representación, el espacio es algo extenso en donde un cuerpo se mueve. Por el contrario, el espacio inundando por el Deseo es un espacio intenso en donde los cuerpos ya no se definen por cualidades fijas y estables. Los cuerpos aparecen amputados, nunca completos. Los fragmentos se liberan de la unidad organicista del cuerpo y se ponen a sentir. Por el desencuadre podemos tener cuerpos sin cabeza y, como dice Casale, “pueden quedar también fuera de campo los miembros, o alguna parte ser tomada en forma parcial o separada, revistiendo de este modo cierta ‘independencia’” (Casale, 2012: 2).

Los cuerpos siempre están fragmentados y son, antes que organismos identificables, superficies de vibración, cicatrices perceptivas en donde el fondo sub-representativo vibra. De ahí que el espacio siempre tenga una profundidad en donde lo que importa es cómo se siente antes que su extensión. Los cuartos siempre ponen algo actual en primer plano, presente, y otra cosa en segundo plano, virtual. Este diseño de cuarto dobles, de espacios desdoblados, es lo que permite tratar a la imagen como al sonido: sin referentes claros. Lo que queda en segundo plano, en la profundidad intensa del espacio, es algo que nos estremece, que nos hace sentir una vibración antes que ser algo identificable y reconocible.

Por ejemplo, luego del accidente con el auto en donde Vero parece haber atropellado a un niño, mientras está en primer plano su rostro, sobre la ventanilla

del auto una huella de una pequeña mano se ve vagamente. El espacio encerrado del automóvil se abre en profundidad intensiva. En otra escena, Vero atiende a un niño que se ofrece en la puerta a lavarle el auto. El niño queda apenas como una sombra sin que podamos identificarlo, aproximándose así al posible niño muerto del accidente que da origen al film.

Así ocurre también con los cuerpos de *La Ciénaga*, muchos lastimados y heridos, que antes que moverse en la extensión de las habitaciones, pasando de una a otra, se mueven intensamente teniendo sensaciones que trasgreden al orden, sin que podamos, muchas veces, identificar las partes de los cuerpos que vemos en el plano. Cuerpos sin identidad, superficies de vibración pre-personales, ajenas a su pertenencia clasista, racial o de género. El cuerpo en Martel no es tanto la máquina de un sujeto de acción sino la superficie pasiva de registro de las sensaciones. De ahí la ausencia de narración, porque el cuerpo no actúa, *siente*.

Estos desencuadres fisuran la representación. Entonces algo de lo que estaba tapando sube por entre las grietas y rajaduras, una siniestra fuerza invade el plano. Pero, ¿qué es lo que sube? Una fuerza que tiene la capacidad de desplazar a las posiciones rígidas y a las identidades establecidas. Esta estética de lo fragmentado, de lo desunificado, permite así la presencia de una fuerza aberrante. Pascal Bonitzer dice del desencuadre que es una “perversión” (Bonitzer, 1995: 85). Lo que sube es entonces el Deseo como fuerza transgresora y como “potencia productiva” (Deleuze-Guattari, 1995: 34) de experiencias irreductibles. Un Deseo perverso, transgresor, subversivo y peligroso.

Esta fuerza que sube del fondo suele estar asociada a algún acontecimiento fundante y disruptivo. Lo que sube es un Acontecimiento alrededor del cual se organiza cada film: la muerte de Lucho, la señal-abuso en Amalia, el accidente de Vero, el traslado de Zama. Estos acontecimientos no son parte de la representación y siempre quedarán como velados. La manera de aproximarse a ellos es mediante dobles o disfraces que los sustituyen. Con la trilogía de Salta, Lucrecia Martel presentó tres formas distintas en que se puede dar el Acontecimiento: algo pasará (*La ciénaga*), algo pasa (*La niña Santa*) y algo pasó (*La mujer sin cabeza*). ¿Podríamos decir, acaso, que *Zama* trata de la ausencia ya del Acontecimiento, como un vaciamiento lento de la realidad?

Dobles y disfraces

Cuando el Deseo sube a la superficie confunde todas las cosas. El Deseo como fuerza revolucionaria y transgresora, desterritorializante, confunde lo que la metafísica de la sustancia y la representación buscan separar. Otra cosa que se confunde es la distinción clara y distinta entre realidad y fantasía. La realidad cae en el pantano que pretendía ocultar, las representaciones se empastan, se enchastran, se contaminan. En la ciénaga de las imágenes, realidad y ficción se confunden y entonces lo que queda es una realidad móvil, creativa y cambiante. Esta es la intensidad de las imágenes: poder despegarse de los referentes duros que las sujetan clara y distintamente al orden hegemónico. Que la imagen se vuelva intensa quiere decir que se vuelve simulacro, esa es su profundidad.

En el modelo representativo, una imagen debe poder referir o bien a la realidad o bien a otra imagen que tenemos de la realidad. En la imagen crítica, la imagen busca dar cuenta de las fuerzas genéticas que producen a la realidad, es decir, de ese Deseo de donde vienen todas las cosas. Una imagen que da cuenta de esto no puede ser representativa, sino que es un simulacro. Siguiendo a Deleuze (1968: 93), podemos decir que un simulacro no se define por su referencia a un

modelo sino por su potencia creativa, es decir, por encarnar la novedad irreductible a cualquier otra imagen conocida. De ahí la importancia del sonido para Martel. Lo que el sonido le da a la realidad es, precisamente, esa falta de referentes claros y distintos. El sonido desfonda a la imagen y la vuelve simulacro.

Las imágenes son siempre dobles de otras imágenes (que serán dobles de otras). En el caso de *La mujer sin cabeza*, todo comienza con el accidente y la posible muerte del niño. Este niño aparecerá de muchas maneras: en el perro que inmediatamente vemos tirado en la ruta, en el niño que lava el auto, en los que bajan las masetas, etc. Aquí lo ominoso, el Acontecimiento que sentimos pero no podemos identificar, es el accidente. Toda la película será el intento de esta mujer por negar ese Accidente, por ocultarlo y volverlo imperceptible, insensible. Pero eso imperceptible retorna siempre disfrazado. La muerte aparece como un doble en el animal muerto que el marido trae la misma noche del accidente. Vero ve el animal muerto. Lo que la percepción representativa nos devuelve es un animal, pero lo que se siente es el niño atropellado (esto recuerda a las magdalenas vistas por Marcel en los escaparates y la magdalena sentida en el salón al final de *En busca del tiempo perdido*: las primeras representaciones intelectuales, la otra la sensación que estremece al narrador sin que pueda identificarla). Aquí podemos ver cómo la representación no podría nunca hacernos sentir lo que siente Vero. Lo siniestro que atormenta al personaje desaparecería si se hubiese puesto allí un niño muerto, como si viéramos en un flash una alucinación. Ese procedimiento, muchas veces utilizado en el cine hegemónico, vaciaría a la imagen del estremecimiento que siente el personaje y nosotros como espectadores. No habría momento de verdad allí. Otro doble aparece cuando uno de los chicos, viajando en auto por una ruta parecida en la que Vero atropelló al niño, tira la zapatilla por la ventana. El auto se detiene y Vero baja para levantarla. La imagen que vemos es la que ella ve: la zanja, la ruta y un objeto caído atrás. Por último, en la cancha de fútbol, un fuerte ruido, un joven tirado, de fondo los ladridos de un perro, y Vero que lo mira, va al baño y llora.

El disfraz es lo ominoso desplazado en una imagen, como ocurre con el caso de la rata africana de *La Ciénaga*. Al principio de la película escuchamos la historia de la rata africana que tiene unos dientes extraños. Luchito escucha el relato aterrado. En otra escena vemos cómo el niño está en el dentista por un diente que le salió fuera de lugar. Entre la rata africana y los dientes de Luchito hay una relación de desplazamiento en donde el Deseo se desplaza entre ellos sin que quede reducido a esas formas particulares. Y en el medio, no podemos dejar de sentir que algo siniestro se avecina, que claramente no es ni la rata africana ni los dientes del niño.

Eso que se desplaza siempre disfrazado es la fuerza que amenaza al orden. Desde el punto de la raza, la clase y el género, esa fuerza se presenta como aquello que ya no encaja en ninguna de esas clasificaciones. A partir de la presencia de esto ominoso, entonces, las películas se articulan como una tensión entre la reproducción del orden y la producción de la diferencia, de lo nuevo.

Incesto

Lo que los cuerpos sienten, en primer lugar, es algo impersonal, es esa fuerza sub-representativa que desborda las clasificaciones del género, la clase y la raza. Los personajes no sienten como deberían sentir según la identidad que el mundo les asigna. Las relaciones incestuosas siempre presentes son un ejemplo de ese Deseo transgresor. La presencia del incesto en las películas se explica por

la centralidad de la familia como foco de problematización de las películas. La familia es el gran dispositivo productor de las identidades de clase, género y raza, una máquina de producir redundancia. Lo vemos a lo largo de toda la trilogía de Salta. En *La Ciénaga*, Verónica se está bañando y su hermano entra al baño y prácticamente entra en la ducha con ella. Los hermanos siempre se acuestan juntos, como en el caso de *La Niña Santa* en donde Helena y su hermano se acuestan en la misma cama, donde además duerme Amalia, cuando este no tiene las llaves de su cuarto. En *La Mujer sin Cabeza*, Vero y su sobrina tienen una relación amorosa, aparentemente no correspondida por la protagonista. Nos preguntamos qué lugar ocupan estas relaciones incestuosas. Porque, al mismo tiempo, Martel nunca las presenta condenándolas moralmente, sino con cierta distancia al tiempo que con mucho erotismo. Creemos que estas relaciones obedecen a una dimensión del deseo y el placer anterior a su codificación familiar. En este sentido, antes que una condena moral del incesto, lo que aparece es la fuerza desterritorializante para las configuraciones familiares y las identidades que la familia se encarna de producir y reproducir. De algún modo, que haya relaciones próximas al incesto nos habla de una disolución de la familia como dispositivo dominante en la construcción de las identidades.

Lo que empieza siendo un universo típicamente femenino, el espacio doméstico, se transforma en otra cosa. La Mandrágora es una casa en donde lo doméstico casi ha desaparecido, pero no porque hayan desaparecido las mujeres, sino porque éstas habitan ese espacio de otra manera: la bebida en Mecha, las camas donde los cuerpos se superponen, la cocina casi inexistente. En *La Niña Santa*, la familia de Helena vive en un hotel. En ambos espacios las mujeres mandan, lo que no quiere decir que hagan cosas de hombres ni que reviertan las relaciones de sometimiento. En *La Ciénaga*, Tali quiere ir a Bolivia a comprar útiles escolares, pero su marido pone objeciones cada vez que ella lo plantea. En *La Mujer sin Cabeza* son los hombres los que resuelvan las cosas hacia el final de la película.

Martel muestra otras facetas, otros escorzos, como diría Husserl, de las mujeres que la imagen hegemónica esconde. Mujeres sujetos de deseo en los casos de las adolescentes. Mujeres que bien o mal se han hecho cargo de los hijos: un padre inexistente en *La Ciénaga*, otro ausente en *La Niña Santa* (el padre de Amalia o el hermano de Helena, que hace tiempo no habla con los hijos). El espacio doméstico aparece, como dice Forcinito, “como el lugar de dislocación de los lazos sociales” (2006: 114), tanto de las relaciones de género como de las de clase.

Esta disolución de la familia tendrá consecuencias en otras esferas como son las de la clase, la raza y el género. Porque lo que se espera de una buena familia de clase media es que sus hijos o hijas no se mezclen ni con la servidumbre ni con los indios ni sean homosexuales. El Deseo, prohibido, incestuoso, cruzará todas esas fronteras y mezclará las identidades. Entre otras, las identidades heteronormadas, clasistas y racistas que la familia debe garantizar.

Género, raza y clase

Desde el punto de vista de la sexualidad, muchas de las mujeres del cine de Martel no cumplen del todo con lo que se espera de ellas. Por ejemplo, que se relacionen con hombres. Un deseo aparentemente lésbico recorre muchos de esos cuerpos. Pero si se trata realmente de percibir de otro modo, esto debe referirse a una experiencia distinta. En realidad, hablar de relaciones homosexuales, como entre Isabel y Momi de *La Ciénaga*, o entre Amalia y Josefina en *La Niña Santa*, sería un reduccionismo propio de la imagen dominante. En ningún caso esas rela-

ciones se presentan dentro de las identidades y marcas de género estereotipadas de gays o lesbianas. Allí hay un deseo, impersonal, que atraviesa a esos personajes que hace caso omiso de esas marcas de género.

Para que esas relaciones fueran relaciones homosexuales, lésbicas, el deseo debería estar fijado, definido por su objeto como algo permanente. Y aquí ocurre todo lo contrario porque el Deseo que atraviesa a esos personajes es pura movilidad. Lo que hay en Amalia en *La Niña Santa* es un deseo que recorre ese cuerpo que desborda las identificaciones, de ahí que al mismo tiempo que se bese con su amiga Josefina también se siente “atraída” por el doctor Jano.

Las relaciones de clase, por otro lado, están fuertemente definidas por las relaciones de raza. Como dijimos, el mundo está organizado siguiendo estas variables y en el caso del cine de Martel es evidente. Al menos en sus tres primeras películas, las familias de clase media son blancas y sus empleados indios. Según las exigencias de la representación, cada una de las clases debería ser independiente de la otra, como sustancias, pero también independiente de su pertenencia racial: ser indio y ser trabajador no deberían tener relación alguna. Recordemos que el modelo narrativo pone en una relación de exterioridad a las identidades que encuentra ya-constituidas: el blanco ya-bueno se encuentra con el negro ya-malo en *El Nacimiento de una Nación*, como el rico se encuentra con el pobre en todos los melodramas del cine argentino de los años 40.

Lo que nos muestra Martel con su cine entendido como imagen crítica son las relaciones de co-dependencia tanto de una clase con la otra, como de cada clase con las pertenencias raciales. En *La Ciénaga*, las empleadas domésticas son las “chinitas”, insultadas constantemente por Mecha. Insultos que se repetirán en *La Mujer sin Cabeza*. La presencia indígena en el cine de Martel, hasta *Zama*, estuvo fuertemente atada a la pertenencia de clase y de género: son chicas jóvenes que trabajan para los patrones blancos. Pero lo que vemos no es el estereotipo del indio sino detalles que no se unifican en ninguna representación: en el caso de *Zama* es importante cómo los indios están presentes desde gestos y detalles que no responden a la imagen sobre los indios que tenemos: el andar, el hablar, las miradas, los gestos provocadores, las formas de caminar.

Curiosamente, esas “chinitas” que representan al personal doméstico y de servicio de la clase media, se mezclan desde el punto de vista del Deseo con algunos personajes de las familias blancas. Como si el insulto racista y clasista, al mismo tiempo, buscara separar las posibles relaciones sexuales inter-raciales y “homosexuales” de las hijas. En *La Ciénaga*, Momi se siente atraída por Isabel, empleada doméstica de la Mandrágora. En *La Mujer sin Cabeza*, la sobrina parece tener una relación, no sólo con la tía, sino con una amiga de otra clase social, llamada “machona” repetidas veces. Los adultos, ya formateados por la imagen dominante que separa género, raza y clase, se encargan de marcar esa distancia, de separar lo que no debe mezclarse. Pero los niños invierten estas clasificaciones para borrarlas. Mientras que a las empleadas las tratan de “chorras” en la Mandrágora, la que roba una cadenita a Isabel es Momi. Y mientras Joaquín es uno de los niños más racistas del grupo, es al mismo tiempo el que más disfruta de la vida salvaje en el monte (Jubis, 2017: 34). Podríamos decir que *La Ciénaga* es la pesadilla de Sarmiento: la barbarie se ha devorado a la civilización. En realidad, lo que ocurre es una especie de devenir-salvaje de la civilización y de un devenir-civilizado de lo salvaje. Experiencias ambiguas, indistinguibles, mezcladas y contaminadas. Experiencias en

donde los sexos se mezclan junto con las razas y las clases.

Por otro lado, en *La Niña Santa*, en el Congreso (mundo adulto), son todos varones y Mirta, kinesióloga, queda fuera él. Las mujeres que circulan por el Congreso son promotoras, es decir, ocupan el lugar de objetos de compra y venta de los varones. Helena, la madre de Amalia, la niña santa, se pone ella misma como objeto de estudio en el cierre del Congreso. Pero si el mundo debe funcionar así, Martel nos muestra su disolución: para Amalia no hay géneros constituidos todavía, como para Momi tampoco existen además las razas. Las niñas se relacionan con independencia de lo que la familia les pide. La familia insiste sobre un fondo amorfo de Deseo vivido inocentemente y sin culpa por los personajes todavía más puros de estas películas: Momi y Amalia.

IV. Conclusión

Lucrecia Martel pertenece a ese grupo de cineastas que privilegian la potencia expresiva de las imágenes a su capacidad narrativa. Como todos los grandes directores, Martel entiende que el cine es imagen. Cuando la imagen está así entendida se vuelve ella misma un punto de vista nuevo sobre el mundo.

Sin inscribirse claramente en ninguna posición feminista ni ideológica, su cine logra romper con las representaciones tradicionales sobre la clase, el género y la raza para poder ver qué otras cosas son propias de las mujeres, la burguesía y los indios. En este sentido, lo que encuentra por debajo de cada una de estas identidades es una vida inclasificable, la vida misma. Poder sentir ese Deseo nos hace entonces partícipes de ese nuevo punto de vista: momento de verdad.

En este sentido, su cine produce una imagen crítica que al mismo tiempo que desarma la representación dominante nos muestra una realidad estremecedora en donde es posible Desear sin las ataduras de las clasificaciones de la clase, la raza y el género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. (2005) *La preparación de la novela*. Ciudad de México. Siglo Veintiuno
- BONITZER, Pascal. (1995) *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris. Éditiones de l'Étoile
- CASALE, Marta Noemí Rosa. (2012) *Lucrecia Martel: la realidad cuestionada*. La presencia de lo siniestro como elemento desestabilizador (ponencia en III Congreso Internacional de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual). Recuperado de https://www.academia.edu/2162999/Lucrecia_Martel_la_realidad_cuestionada._La_presencia_de_lo_siniestro_como_elemento_desestabilizador?auto=download; última consulta 10/15/2017
- DELEUZE, Gilles. (1968) *Différence et Répétition*. Paris. PUF
- DELEUZE, Gilles.-Guattari, Félix. (1995) *El Anti-Edipo*. Barcelona. Paidós
- _____. (1997) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona. Anagrama
- FORCINITO, Ana. (2006). *Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel*. *Chasqui*, 35,109-130
- FRANÇOIS, Cécil. (2009). *El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html> Última consulta: 10/11/2017
- JUBIS, Oscar. (2017) *The films of Lucrecia Martel. The Salta Trilogy*. Middletown. Verlag Dr. Müller
- PAGE, L. (2007) *Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel*. En Rangil, Viviana. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires. Biblos, 157-168.
- QUIJANO, Aníbal (comp.) (2000) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires. CLACSO.
- UHLMANN, Anthony. (2008) *Samuel Beckett and the philosophical image*. New York. Cambridge University Press

