

## **El diálogo hipertextual en la trilogía fílmica de Lucrecia Martel**

*Carolina Risé<sup>1</sup>*

### **Resumen**

En este artículo se aborda el concepto de *hipertextualidad* como una acción dialógica y relacional entre textos, obras y autores. A través de la selección y análisis de la trilogía fílmica salteña de la directora argentina Lucrecia Martel –“La ciénaga” (2001), “La niña santa” (2004) y “La mujer sin cabeza” (2008)–, junto con la recopilación de datos a través de entrevistas gráficas y audiovisuales donde participa la directora, se busca hacer un recorrido que arroje luz y revele huellas distintivas de autor y puntos de encuentro, de las posibles referencias hipertextuales que tienen lugar, no sólo dentro de la obra de Martel, sino a su vez, en relación a otros filmes o movimientos fílmicos, como así también en relación con la literatura. Este diálogo hipertextual, recupera, a modo de archivo histórico, las temáticas, técnicas, éticas y estéticas producidas desde lo cinematográfico y literario, tanto en el plano nacional como en el internacional.

**Palabras clave:** hipertextualidad, trilogía fílmica, cine de autor, Lucrecia Martel

### **Hypertextual dialogue in Lucrecia Martel's film trilogy**

#### **Abstract**

This paper addresses the concept of hypertextuality as a dialogical and relational action between texts, works and authors. Through the selection and analysis of the film trilogy made in Salta province by Argentinian director Lucrecia Martel –“The Swamp” (2001), “The Holy Girl” (2004) and “The Headless Woman” (2008)–, together with data gathering from graphic and audiovisual interviews that were taken to the director, the aim is to draw a course that sheds light and reveals the author's distinctive traces and meeting points, of the possible hypertextual references that take place, not only within Martel's work, but also, in relation to other films or film movements, as well as in relation to literature. This hypertextual dialogue recovers, as a historical archive, the themes, techniques, ethics and aesthetics produced within the cinematographic and literary fields, both nationally and internationally.

**Key Words:** Hypertextuality, film trilogy, auteur cinema, Lucrecia Martel

---

<sup>1</sup> Licenciada en Psicología y Becaria categoría "A" de investigación por la UNMDP. E-mail: carolina.rise.pedrotti@gmail.com

## 1. Introducción

A través del análisis de la trilogía filmica salteña de la directora argentina Lucrecia Martel –“La ciénaga”<sup>1</sup> (2001), “La niña santa”<sup>2</sup> (2004) y “La mujer sin cabeza”<sup>3</sup> (2008)–, se pretende dar cuenta de las referencias hipertextuales dentro de su propia obra, como así también en diálogo con otros filmes y con diferentes obras y autores literarios. Cuando hablamos de *hipertextualidad* nos referimos a las relaciones que se producen entre textos u obras, que enlazan entre ellas hilos narrativos que conducen a puntos de encuentro; es una forma de recuperar, a modo de archivo, la potencia de lo múltiple, en este caso, desde la narrativa del cine; recordemos que este es considerado el *séptimo arte*, surge luego de la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la literatura y la danza; se nutre de los lenguajes de estas y, a su vez, logra construir uno propio.

Se podría decir que el cine de Martel es un cine de autora, y esto implica que se reconocen en este las huellas distintivas de la directora, de un cine político y crítico de la realidad enmarcado dentro del movimiento *Nuevo Cine Argentino* de años ‘90, que expone las fallas institucionales y cómo las disfuncionalidades de estas pueden volverse desubjetivizantes para los sujetos.

Este movimiento, en diálogo con otras influencias fílmicas y literarias, se caracteriza por la representación técnico-estético-argumental, de escenas sobre lo marginal, lo periférico, la fragmentación de los lazos sociales y la pérdida del sentido de solidaridad y comunidad.

## 2. Desarrollo

### 2.1 Sobre el diálogo hipertextual: movimientos y autores/as

Kristeva (1981), siguiendo a Bajtín<sup>4</sup>, expresa que, “todo texto se construye como mosaico de citas, (...) es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad” (p. 190). Por otro lado, Genette (1989) incorpora este último concepto dentro de las “relaciones transtextuales” y se focaliza en el desarrollo de la noción de *hipertextualidad*, que define como “toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p. 14). De esta forma, el autor sostiene que la derivación que se produce de un texto a otro puede ser del orden “descriptivo o intelectual”, en donde B puede no hablar en absoluto de A, pero no “podría existir sin A” (p. 14), y esto es calificado por éste como una *operación transformadora*. Así, “cuanto menos masiva y declarada es la

hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa” (p. 19). Así, la hipertextualidad comprende la recuperación de otras voces a través de la voz propia; comprende un espacio de creación social y dialogado, un archivo de inscripciones que se sostiene y, a su vez, se actualiza y transforma en el devenir de los tiempos y las prácticas.

Barthes (2013) también ha propuesto aportes para el desarrollo de este concepto. El autor plantea que

“El Texto (...) está enteramente entretelado de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales, (...) antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las «fuentes», las «influencias», de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado”. (p. 78)

De esta manera, el autor se corre de la idea de mitos fundacionales originarios y habla de una “pluralidad estereográfica” (p. 77), que puede ser pensada como líneas proyectadas que encuentran su curso en puntos de apoyo o focos para generar una determinada representación. El *susurro* – término que elige Barthes– remite a algo del

orden de lo oculto, un secreto a develar mediante un hilo a seguir. Las ideas y emociones narradas nos susurran sobre otros tiempos y son parte de un registro de lo que *fuimos* y *somos*, con la posibilidad de una reescritura de lo que *podemos ser*: contar otras versiones de la historia.

Por otro lado, el hipertexto en el lenguaje cinematográfico activa una red de posibilidades de lecturas y armado de relatos fílmicos, donde críticos y/o espectadores enlazan pistas o referencias que abren un extenso abanico a diferentes análisis; esto nos conduce a pensar en la noción de *autor* en el ámbito fílmico y, en las formas singulares y a la vez sociales de narrar. Esta noción tiene sus orígenes en los años 50’ y 60’ a través de la crítica especializada de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, encarnada en las figuras de André Bazin, François Truffaut, Jean Luc Godard, Éric Rohmer, Christian Metz, entre otros. Los análisis de los filmes europeos de esa época daban cuenta de contextos arrasados por la guerra, y se diferenciaban de la *irrealidad* de gran parte del cine estadounidense industrializado de consumo masivo (con claras excepciones como John Cassavetes<sup>5</sup>), que no representaba los restos, ni los escombros bélicos, sino que se presentaba como un cine para el entretenimiento teñido de artificialidad y sueños rosas.

Lucrecia Martel utiliza la herramienta cinematográfica para poner en cuestión las miserias humanas y las fallas y faltas institucionales desde el lugar de *autora situada*; filma una Argentina arrasada por crisis de toda índole –social, cultural, política, económica– y en esos contextos desgastados (visualmente apastelados), propone la desdomesticación de los sentidos y con ello, la idea de romper con la hegemonía de la vista; construye un cine sostenido en el recurso sonoro, donde gran parte de los sonidos no se ven en el campo visual –*fuera de campo*<sup>6</sup>– y dan lugar a la ambigüedad, el desconcierto y a la posibilidad de que tanto espectadores como personajes creen distintas realidades en base a lo que escuchan. A su vez, y teniendo en cuenta su lugar de autora, con un determinado posicionamiento ético y estético, incorpora diálogos en contextos que remiten a distintas regiones del norte argentino, con sus diferentes acentos y expresiones.

## 2.2 Hipertextualidad intra-filmica

El conjunto de insistencias técnicas, temáticas y estéticas en la trilogía salteña, da cuenta de un estilo y forma de narrar característica de un cine, en este caso, *de autora*. Estas recurrencias se dan en el marco de los vínculos familiares, es la *familia* el epicentro, dirá Martel, de esas

historias que se narran en sus películas. (Martel en Solina, 2019)

En los tres filmes, los finales no finalizan ni dejan abierta a la reflexión sobre posibles desenlaces, sino que descubrimos que el mensaje es que esas mujeres no podrán abandonar esa quietud y abulia, no van a fugarse de la vida que tienen en esa película. La *encerrona* es *trágica*, como plantea Ulloa (2011), porque ni las y los espectadores ven posibilidad de quiebre y transformación en esas realidades. La “salvación”, el “rescate”, no está posicionado desde ellas mismas en carácter reflexivo sobre el ser, sino que esperan una justicia divina que reorganice el caos, la desgracia, la desolación. En este *desorden*, aparece la imagen del *agua*: en situaciones en la que se mimetiza con las protagonistas y se encuentra inmóvil, *estancada*, en las piscinas que no se limpian, o formando una ciénaga que detiene y que aísla (no se puede pasar sin el riesgo de quedar imposibilitado/a en la salida, como una trampa); también aparece desbordada en su caudal, *alterada*; y amenazando, con una previa eterna, de la posible llegada de grandes tormentas ante la presencia de un extenuante calor, en este caso, *silenciosa* pero al acecho.

En los tres filmes elegidos, hay una articulación narrativa en base a un episodio inicial que enlaza y ordena cada una de las

historias (las caídas, los cortes y el sangrado en Mecha y Luchi en “La Ciénaga”; el abuso sexual en la calle en “La niña santa”; el accidente y huida en la ruta en “La mujer sin cabeza”). De esta manera, los personajes van a organizar y articular sus acciones a través de estos eventos: las entradas y salidas de escena, las formas en que se van a vincular con otros/as, y el acercamiento o alejamiento a los espacios de mayor tensión y conflicto.

### 2.3 Hipertextualidad con otros filmes

Aparecen en el cine de Martel, como en la gran mayoría de contemporáneos/as que exponen en sus filmografías las crisis políticas, económicas y sociales que atraviesa un país, referencias al movimiento cinematográfico *Neorrealismo Italiano*, surgido en Italia durante la Segunda Guerra Mundial. Este cine denominado de *posguerra*, de los *restos* o *escombros*, deja ver un contexto bélico que ha sido arrasado por el hambre y la destrucción. Este tipo de cine, al igual que el de Martel, deja ver estas dolencias a través de sus personajes y sus afecciones: los vestigios de la guerra se expresan en los rostros, las miradas y los cuerpos desganados. En el cine de Martel, nos encontramos también con una Argentina arrasada por el desabastecimiento que dejó a su paso la crisis del 2001, que fue el

estallido de saqueamientos políticos e institucionales anteriores y actuales, representado a través de la imagen de familias en estado de inercia, detenidas en el tiempo, añorando un pasado que fue “mejor”. Aguilar (2010) sostiene que el cine neorrealista no presentaba “meramente una cuestión de temas (los desahuciados en las calles), sino una serie de procedimientos (el plano secuencia, la narración elíptica y errática, la puesta en escena despojada, el uso de decorados naturales, la profundidad de campo) y una pulsión rabiosa por apoderarse de lo real” (p. 64). Justamente en este punto radica la diferencia mencionada anteriormente en torno al surgimiento de la noción de autor, y la diferencia con respecto a los exponentes y representaciones fílmicas del cine europeo de posguerra y el cine comercial de entretenimiento estadounidense.

En el plano nacional, una década más tarde, surge la llamada *generación del '60*, con referentes cinematográficos como Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio, Manuel Antín, Fernando Birri, David José Kohon, entre otros. En palabras de Félix-Didier (2003) esta generación “concibió al cine como un medio de conocimiento de la sociedad argentina y como un espacio de reflexión acerca de la argentinidad y no como un soporte pasivo para la transmisión de valores nacionales residentes en algún

lugar abstracto” (p. 29). Un gran número de películas de este movimiento denunciaron lo que sucede ante la caída de las instituciones –Estado, Iglesia, Familia–, que deberían garantizar el cuidado y sostén necesario para propiciar a los sujetos un bien-estar en el mundo. La familia y el Estado, desdibujados en sus misiones, muestran su lado más fantasmal y aterrador; se exhiben imágenes de la decadencia de estos ámbitos, donde se enfatizan la trasgresión, la hipocresía, la mentira y el desamor; y se muestra a las mujeres incapaces de avance y transformación, debido a una continua y sistematizada discriminación por género, que las conduce inevitablemente al abandono y a la pérdida de autonomía.

Félix-Didier (2003) sostiene, además, que los filmes de esta generación se alejan de un montaje de cortes clásicos, para poner en juego un tipo de cámara con impronta documental que acompaña a los personajes. Con respecto a esto, Martel (2015) habla en varias entrevistas sobre la posición de la cámara que elige para sus filmes, en donde reconoce que siempre hay *algo de espiar*:

“(…) tenía una manera más fácil para conectarme emocionalmente con dónde poner la cámara. ¿Dónde pondrías un chico de 10 años?, lo colgarías de esa viga, no, entonces no pondría ahí la cámara, ¿lo pondrías afuera en el capó de un

auto? (...) y no, porque se daría un golpe. Todo eso empieza a organizarte y a saber dónde poner la cámara, la altura, y después ¿por qué un chico y no un adulto?, porque a mí me interesaba en esas películas que (...) fuese una cámara que tuviese curiosidad, pero no tanto acceso a la escena. A los chicos siempre los rajan de los lugares, entonces como que siempre están espiando”

Con respecto a la institución eclesiástica, esta ocupa el lugar clave de restricción del deseo y el placer, principalmente en las figuras femeninas, donde estas prácticas están vinculadas al pecado, la culpa y el castigo. Esta crítica a las instituciones y sus fallas, también aparece en las películas de la directora argentina María Luisa Bemberg y el director español-mexicano Luis Buñuel, ambos como referentes hipertextuales del cine de Martel. Con Buñuel comparten las imágenes de los sectores de clase alta y la banalidad de ciertos consumos de clase; tanto en los filmes de Martel como en los de Buñuel, y principalmente en “El ángel exterminador” (1962), los protagonistas no pueden llevar a cabo acciones que posibiliten la salida de la casa (de la ciénaga), del país, de sus propias cabezas. En relación con “El ángel exterminador”, Deleuze (1984) plantea que podría pensarse el concepto de *repetición* en la construcción de ese filme, entendido como aquello “que nos pierde y nos degrada, pero también lo

que puede salvarnos y hacernos salir de la otra repetición” (p. 190). Aquí el planteo deleuziano radica en pensar la repetición de determinadas prácticas e ideas, como positivas o negativas, lo cual a su vez puede relacionarse con los conceptos desarrollados por Freud ([1923] 1986) de *pulsión de vida* y *pulsión de muerte*, entendiendo que la primera está vinculada a una forma posible de reelaboración y transformación que implica la actuación en devenir de un sujeto deseante, y por el contrario, el segundo destino, conlleva necesariamente a lo inorgánico, a un sin salida.

Con respecto a la figura de María Luisa Bemberg, Martel ha expresado en una entrevista con el crítico de cine Juan Pablo Cinelli (2009), que cuando ella tenía quince años, esta directora era la persona más exitosa y con más popularidad en el cine argentino. En relación con esto, Martel agrega que esa era la *normalidad* en esa época, que la presencia de mujeres haciendo cine era algo que sucedía con naturalidad. Así, la influencia del cine feminista de Bemberg ha impactado en muchas generaciones de realizadores/as de Argentina y el mundo. Con respecto a los puntos de influencia, podrían pensarse en espejo o contracara; por un lado, en el cine de Bemberg, las protagonistas (también mujeres como en Martel) llevan a cabo

intentos de fuga de lo normativo, buscan traspasar sus propios límites y aquellos establecidos por el orden patriarcal. Si bien los destinos de estas protagonistas son desfavorables o incluso trágicos, se fomenta desde este cine, la posibilidad de una resurrección, de un cambio de vida, aunque justamente sea esta la que les cueste; por el contrario, las protagonistas de la trilogía salteña no logran materializar ideas de cambio y quedan subsumidas en sus propias miserias.

Otra referencia bien marcada, es la influencia del cine del español Pedro Almodóvar. La directora dirige a éste su admiración a través de la lectura de una carta en el marco del Festival de Cine de Venecia en el año 2019; en esta menciona cómo el cine de este director ha cambiado no sólo el arte fílmico sino la forma de habitar el mundo:

“Afinó sus oídos en los chismes de peluquerías, con las lavanderas en el río, en callejones de adictos insomnes, en el cotilleo de los vecinos. (...) Todos sabemos que hizo cine sin ir a una escuela de cine, y festejamos esa carencia. (...) Para varias generaciones de directores latinoamericanos su cine fue una reconciliación con el castellano. (...) Esos livings de empapelados desquiciados, los enfermeros amantes, esas alfombras de animal print, los peinados con spray, las mujeres asimétricas, los aros de cafetera nos hicieron más libres. Nos liberaron del buen gusto, de la buena educación, de la moral mezquina de los que se llaman a sí mismos

normales. Nos liberaron de la claridad de los lazos familiares. Nos reconciliaron con la estupidez, con los refranes incomprensibles, con los malentendidos. Mucho antes de que las mujeres, los homosexuales, las trans, nos hartáramos en masa del miserable lugar que teníamos en la historia, Pedro ya nos había hecho heroínas. Ya había reivindicado el derecho a inventarnos a nosotras mismas. Ya había puesto las prótesis de mamas, los dildos, al lado de un cucharón, o una olla de vapor, al mismo nivel que cualquier cosa útil. (...) Abrazó el ridículo para hacer un arma sin precedentes contra el maltrato (...) Si aceptamos que el cine expande el mundo que conocemos, el mundo ha crecido mucho desde que Pedro lanzó sus cortos a mediados de los años 70. Sus películas inauguraron territorios donde se puede vivir mejor”<sup>7</sup>

Por otro lado, Martel ha expresado reiteradas veces, su fascinación por el cine de terror, sosteniendo que este género le ha brindado “muchas enseñanzas sobre la arquitectura del espacio en el cine, la monstruosidad y lo inaudito” (Varea, 2012). Esta influencia queda evidenciada en el uso del sonido y la construcción del *fuera de campo*: ladridos, gritos, disparos que generan temor en las y los espectadores, como en los propios personajes; la “persecución” con la cámara en mano desde la espalda de los personajes o el manejo del tiempo, que se extiende con la finalidad de perturbar ante la espera de que *algo* malo pueda acontecer. Martel (2018 b) sostiene que “sin lo que el

espectador espera no se puede construir nada”.

A su vez, es clara la identificación de la técnica y estética de su cine, con la tetralogía Alien<sup>8</sup>:

“Por un lado, porque fue el primer relato épico en el cual hay una heroína con la cual era interesante identificarse. Pero, además, la primera y la segunda me interesan incluso mucho como cine. En la cuarta (...) hay un par de errores imperdonables: combinaron medio monstruosamente el mito de Medea con esa naturaleza doble o ambigua del personaje central (un clon) y además se la dieron a ese director que tiende tanto a lo humorístico (Jean-Pierre Jeunet, el codirector de *Delikatessen* y *La ciudad de los niños perdidos*). Alien 5 debería hacerla David Lynch. Y mi guion sería así: Ripley vuelve a la Tierra. El monstruo, aparentemente, ha sido eliminado. Pero de pronto se da cuenta de que el monstruo ha mutado y ahora tiene apariencia humana. Ripley debe descubrir cuáles de los seres humanos que la rodean son en realidad monstruos”. (Martel en Link, 2001)

La pista que nos deja Martel es que el *monstruo es humano* y que busca *reconocimiento* en este mundo. La directora plantea que “lo propio de lo orgánico es la mutación” y que “el monstruo es el que revela una naturaleza incomprensible”. De esta forma, la propuesta sigue siendo la misma, y es la necesidad de desnaturalizar aquellos anclajes absolutistas que no hacen más que detener y obstruir el reconocimiento de las disidencias: por



género, elección sexual, lugar geográfico donde se habita, gustos e intereses. Esta cita encuentra su punto máximo en la idea de romper con los binarismos y estereotipos de género, lo cual puede vincularse con los desarrollos sobre lo *queer* y la propuesta de *deshacer el género* (Butler, 2007; 2008), entendiendo, según Martel (2017), que “las ideas en torno a la identidad son ideas de fijación y deberíamos aspirar a cosas que nos permitan la mutación permanentemente, ir y venir en nuestras decisiones”; problematizar y transgredir lo instituido, a los fines de posibilitar lo múltiple y así un mayor espacio y representación para los sujetos.

#### *2.4 Hipertextualidad con la literatura*

Retomando la idea de la conexión de sus películas con el terror y lo monstruoso, Lucrecia Martel, cuenta, en torno a su infancia, que “en esas siestas, en las que los chicos tienen que ser inmovilizados por un par de horas” (Martel en Pérez Zabala, 2019), era su abuela Nicolasa quien narraba cuentos de terror a los siete hermanos. En otra entrevista, la madre de Martel refiere a Nicolasa como una mujer que juraba haber sido testigo “de la aparición del diablo, del jinete sin cabeza, de la Virgen. Se apropiaba de los cuentos de otros y los convertía en hechos verídicos (...) Uno que le gustaba mucho [a Martel]

era el de «La gallina degollada»” (en Yemayel, 2018), y esta es una de las historias que aparece en “Cuentos de amor de locura y de muerte” del escritor uruguayo Horacio Quiroga. En este cuento se narra la historia de un matrimonio que tuvo cuatro hijos “idiotas”, “bestias”, “monstruos”, que pasaban muchas horas sentados en el patio, “apagados en un sombrío letargo de idiotismo”. El punto de giro de la historia es el nacimiento de una hermana, la quinta de los hijos, “sana y hermosa”. En torno a esta niña, se va a despertar en los hermanos, los peores fantasmas de odio y violencia. En una de las escenas del cuento, la niña se trepa sobre un cajón para poder ver del otro lado de un muro que separa su casa; sus hermanos le agarran una de las piernas y la tiran al piso. Esta escena de espiar detrás del muro, en donde del otro lado se reconoce un peligro inminente, es recreada en “La ciénaga” a través del personaje de Luchi y la aterradora historia del “perro-rata” que habita en la propiedad lindera. Tanto en este filme de Martel como en el cuento, ambos curiosos observadores mueren, el primero ante un descuido que provoca su caída, y en el segundo caso, es uno de los hermanos el que le pisa el cuello a la niña y la mata, imagen que remite a una escena anterior, en donde la cocinera de la familia mata por el cuello a una gallina en la cocina.

Para Martel (en Farfán Cerdán et al., 2011), Quiroga es un escritor que se caracteriza por

“escribir cosas muy realistas, pero con un componente afebrado (...); por momentos con datos muy fantásticos. Son historias físicas que uno le cuenta a los chicos medio para asustarlos, muy provincianas. Y con una especie de atmósfera de fiebre todo el tiempo. (...) Yo conocí a Horacio Quiroga a través de los cuentos de mi abuela. Me enteré que eran de Quiroga cuando fui grande. Porque mi abuela los contaba como si fueran de ella”

Otra relación hipertextual se da con el escritor argentino Jorge Luis Borges, tanto con respecto al tratamiento del *tiempo* como por la puesta en escena de un mundo fantástico y fantasmal. Martel cuenta que trabaja con la idea del tiempo como un volumen (Martel, 2018 b), en donde no reconoce a este en una línea recta hacia adelante o hacia atrás, sino que lo piensa en términos de multidireccionalidad. Si tomamos como ejemplo el cuento borgeano "El jardín de los senderos que se bifurcan" (1941), el cual se reconoce como antecedente del hipertexto, se puede pensar en la noción del infinito y las múltiples combinaciones entre las *palabras* y las *cosas* (Foucault, 1966). El personaje principal de este cuento expresa: “(...) yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen

cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente” (Borges, J. L., 1996, p. 477). Borges habla de "infinitas series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”. (Ídem, 1996, p. 479).

Retomando lo anterior, en la obra de Borges y Martel, se vislumbran características de relatos fantásticos en donde tienen lugar, en espacios realistas, situaciones que generan desconcierto por ser de otro orden: vistas borrosas, presencia de divinidades religiosas, historias aterradoras, acecho por la espalda de los personajes, sujetos *muertos en vida*, el no-tiempo.

Por otro lado, la figura del escritor argentino Antonio Di Benedetto, enmarcado en el movimiento estético-literario denominado *Realismo Mágico*, tendrá también influencia en la obra de Martel. En este autor también se reconoce una trilogía de novelas que se unen en sus temáticas y atmósferas; es la denominada por Jorge Luis Borges como la *trilogía de la espera*, compuesta por “Zama” (1956), “El Silenciero” (1964) y “Los Suicidas” (1969).

En ambas trilogías sus protagonistas agonizan en sus existencias detenidas; son “víctimas de la espera”, como menciona Di Benedetto en “Zama”, no terminan de tomar consciencia de dónde están ni quiénes son o hacia dónde se dirigen; transitan por la vida de forma desdichada y abúlica, y pareciera que simplemente esperan que *algo* de orden superior suceda, lo que los aleja de toda decisión o acto de autonomía. Los personajes tanto en Martel como en Di Benedetto son como una especie de *zombies* que ni siquiera tienen la energía de matar para sobrevivir, sino que pululan por el territorio en silencio o sin voz, imposibilitados en el uso discursivo para manifestar lo que sienten y desean.

### 3. Consideraciones finales

Teniendo en cuenta las influencias audiovisuales y literarias expresadas anteriormente, se puede decir que Lucrecia Martel recoge y reescribe las temáticas, técnicas y estéticas de diferentes hitos del cine crítico y político –nacional e internacional– y problematiza, a la vez que evidencia, las afectaciones de las crisis políticas, económicas y sociales, particularmente de Argentina en el año 2001. La directora, desde su trazo de autora, distintivo y singular, dialoga con otras obras y recupera atmósferas que actúan como registro de la memoria histórica y

colectiva de la humanidad, y particularmente del impacto de los diferentes hechos sociohistóricos en la historia nacional.

La noción de relación/relacional es clave en este recorrido sobre *hipertextualidad* dado el carácter social necesario y constitutivo. En este punto es interesante descubrir cómo la lectura/análisis de aspectos de diferentes disciplinas artísticas y/o expresivas, se contienen y complementan nutriéndose dialógicamente. Las obras remiten explícitamente a otras obras, exponen sus vínculos, nos permiten descifrar con qué ideas han conciliado sus autores/as, o inclusive cuales no sostienen e igual así las desplazan en sus escritos, imágenes y/o sonidos, quizá con fines reelaborativos, para mostrar lo que no desean, lo que no son, lo que rechazan para la transmisión en las sociedades. Quienes narran posicionan a las y los personajes en determinados lugares dentro del campo de la escena, posibilitando que estos fragmentos de historia, mediante el montaje, produzcan una trama de otras posibles significaciones. En este caso, los códigos cinematográficos del cine de Martel, crean una mirada, un punto de vista, que pretende dar cuenta sobre cómo se construye la imagen de las mujeres salteñas, con diferentes consumos culturales y económicos, en contextos

arrasados, poniendo el énfasis en aquello que sugieren las ruinas, los escombros y los restos que han dejado las decadencias de las instituciones.

Asimismo, también se torna fundamental el lugar de las y los lectores/espectadores como espacio articulador de puentes ideológicos, estéticos, a la vez como función problematizadora. Las y los espectadores quedan expuestos a la fuerza identificadora –figura humana– del cine que, por un lado, permite la proyección de la propia historia de vida en los relatos que encarnan esos/as personajes en la gran pantalla y, por el otro, posibilita la diferenciación y el reconocimiento de una alteridad que nos invita a vivir por unas horas “en sus zapatos”.

Por último, cabe reafirmar que la idea de cine de autor está presente en este escrito, tanto en términos de trazo singular, como resultante del diálogo con otros/as.

Lucrecia Martel es reconocida como una autora que se atreve a compartir su mirada, que se expone y muestra aquello que no es sencillo de asimilar; exhibe lo desgarrado en una sociedad y da lugar a que las y los espectadores construyan otras realidades a través del uso del sonido. A su vez, expone lo no dicho, lo que resulta aterrador, lo odiado por desconocido; nos enfrenta a nuestros propios prejuicios y miserias humanas. En este sentido, Martel también dialoga con ella misma y reflexiona a través de sus películas sobre el mundo y las posibles formas de habitarlo. Así, quien narra, lo hace siguiendo huellas pasadas y presentes, y lo hace desde la propia historia. La posibilidad de reescribir y rearticular esas tramas que se enlazan en una red infinita nos ubica de cara a marcas futuras, con la potencia de *inaugurar*, como expresa Martel en referencia a Almodóvar, territorios donde se pueda vivir mejor.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Sinopsis de “La Ciénaga”: “Dos familias unidas por parentesco, pero no tan cercanas a nivel vincular se encuentran en la sala de un hospital a raíz de los accidentes sufridos por dos de sus miembros. El film deja ver las tragedias evitables y una decadencia generalizada producto de la abulia y la inacción de sus personajes, en un contexto arrasado a nivel político, económico y social. *La ciénaga* no sólo es el nombre del pueblo en el que habitan, sino también un *espacio mental*, donde sus personajes se estancan, se hunden y ahogan mientras esperan que algo suceda y les cambie el curso de sus vidas detenidas” (Fragmento escrito en el informe de Beca de EA de la UNMDP 2021).

<sup>2</sup> Sinopsis de “La niña santa”: “En el marco de un congreso de medicina en un hotel de provincia,

Helena y su hija Amalia, conviven entre tensiones sexuales y normativas reflejadas en restricciones por parte de figuras de autoridad” (Fragmento escrito en el informe de Beca de EA de la UNMDP 2021).

<sup>3</sup> Sinopsis de “La mujer sin cabeza”: “Durante un viaje por la carretera camino a su casa, Vero atropella *algo*: no hay certeza si es un niño o un perro. Vero abandona la escena —se fuga—, y a partir de ese momento empezará un borramiento de su persona” (Fragmento escrito en el informe de Beca de EA de la UNMDP 2021).

<sup>4</sup> Mijaíl Bajtín (1895-1975): historiador, crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje nacido en Rusia.

<sup>5</sup> John Cassavetes: realizador estadounidense de la década del ‘60. Se instaló con un cine de autor, que muchos críticos denominaron realista radical, y

como uno de los representantes de la categoría de Cine Independiente Norteamericano (New American Cinema).

<sup>6</sup> Giles Deleuze (1984) señala que el *fuera de campo* “designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que “insiste” o “subsiste” (...)” (p. 35).

<sup>7</sup> Fragmentos del homenaje ofrecido por Lucrecia Martel en la entrega del León de Oro al director Pedro Almodóvar. Festival de Cine de Venecia

2019. En:

<http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=27701>

<sup>8</sup> Alien 1: 1979. Dir. Ridley Scott - Alien 2: 1986. Dir. James Cameron - Alien 3: 1992. Dir. David Fincher - Alien 4: 1997. Dir. Jean-Pierre Jeunet.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010). *Otros Mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Barthes, R. (2013) *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Volumen 28. Paidós comunicación.
- Butler, J. (2008) *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cinelli, J. P. (27 de marzo de 2009). Entrevista a Lucrecia Martel. “Cada película es un mundo”. <http://letrasyceluloide.blogspot.com/2009/03/entrevista-lucrecia-martel-cada.html>
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación.
- Farfán Cerdán, G., Wiese Risso-Patrón, P., Saravia López, G. (11 de marzo de 2011). Entrevista a Lucrecia Martel. “Nunca he tenido una gran fascinación por el cine”. <http://entrevistasdesdelima.blogspot.com/2011/03/lucrecia-martel.html>
- Félix-Didier, P (2003) "Introducción" en Peña, F. M. (ed.): *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. MALBA.
- Foucault, M. (1966) *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Freud, S. ([1923] 1986) “El Yo y el Ello”. En: *Obras Completas*. Vol. XIX. Amorrortu Editores.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Kristeva, J. (1981) “La palabra, el diálogo y la novela”. En: *Semiótica 1*. Colección Espiral, dirigida por Julián Ríos.
- Link, D. (2001) “Tres mujeres”. RADAR, Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>
- Martel, L. (2018 a) Correspondencias. “Laberinto en el oído”. Sonorama Nro. 5. <http://correspondenciascine.com/2018/05/laberinto-en-el-oido-entrevista-a-lucrecia-martel/>
- Pérez Zabala, V. (6 de octubre de 2019). “Lucrecia Martel alza la voz”. Diario La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/lucrecia-martel-alza-voz-nid2294163>

Ulloa, F. O. (2011) *Salud Ele-Mental. Con toda la mar detrás*. Libros del Zorzal.

Varea, F. (2012) Espacio cine: cine de terror. <https://espaciocine.wordpress.com/2012/07/01/lucrecia-martel/>

Yemayel, M. (2018) Nodal Cultura. <https://www.nodalcultura.am/2019/09/el-ojo-extraterrestre/>

### **Videos de YouTube**

Martel, L. (30 de junio de 2015). Entrevista a Lucrecia Martel. CPA Quilmes.  
[https://www.youtube.com/watch?v=yZmeFjWd\\_88&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=yZmeFjWd_88&feature=youtu.be)

Martel, L. (4 de abril de 2017) Tercer Festival de cine Espacio Queer. La Plata.  
<https://www.youtube.com/watch?v=s8DNm3SkVOQ>

Martel, L. (18 de junio de 2018 b). Conversatorio con Lucrecia Martel. Cinemateca nacional de Chile. Facultad de Artes, Departamento de Teorías de las Artes /ICEI. Universidad de Chile.  
[https://www.youtube.com/watch?v=ku2vj-0\\_4hw&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=ku2vj-0_4hw&feature=youtu.be)

Solina, V. (2019, 11 de febrero). Lucrecia Martel. Pensar Ciudadanía Temporada 04, Programa 03.  
<https://www.youtube.com/watch?v=QRALqU3fMRQ&feature=youtu.be>

### **Filmografía**

Martel, L. (2001) *La ciénaga*. Argentina, España, Francia, Italia, Estados Unidos. Productora: Lita Stantic Producciones; Cuatro Cabezas.

Martel, L. (2004) *La Niña Santa*. Argentina, España, Italia. Productora: Lita Stantic Producciones S.A., El deseo D. A. y S. L. U., Sanso.

Martel, L. (2008) *La mujer sin cabeza*. Argentina. Productora: El Deseo, D.A.S.L.U., Teodora Film, R&C Produzioni, Aquafilmes, Slot Machine.

Fecha de recepción: 01 de agosto de 2022

Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2023