



## El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad

Cécile François

Universidad de Orléans, Francia

[cecile.francois@univ-orleans.fr](mailto:cecile.francois@univ-orleans.fr)

---

**Resumen:** El propósito de este artículo es destacar las características narrativas y estilísticas del cine de la directora argentina Lucrecia Martel a través del análisis de sus dos primeros largometrajes, *La Ciénaga* y *La niña santa*. En estas películas, la construcción del espacio, el diseño de los personajes, así como la puesta en escena sutil y compleja afianzada en un arte consumado del encuadre y el montaje, le permiten a la cineasta elaborar una estética de la opacidad, capaz de mantener al espectador en un estado de duda permanente, obligándole a involucrarse y participar activamente en la revelación del sentido.

**Palabras clave:** Estrategia narrativa y enunciativa, Lucrecia Martel, *La Ciénaga*, *La niña santa*.

Recientemente, en un conocido periódico francés, un crítico daba cuenta de la última película de la cineasta argentina con este comentario tan lacónico como despiadado: "*La mujer sin cabeza* es un film totalmente incomprensible de Lucrecia Martel. Pero no por eso es poesía. Solamente confusión." [1] Este dictamen sumamente negativo no deja de sorprender si recordamos que, hace menos de diez años, en 2001, el estreno de *La Ciénaga*, ópera prima de la joven realizadora, había despertado el interés, cuando no el entusiasmo. En aquella época, la crítica internacional no escatimó sus elogios, alabando lo original e innovador de un film destinado a marcar época y ser un hito en la renovación del cine argentino. Aparentemente, nada dejaba presagiar, en aquel año 2001, la gélida acogida que iba a recibir *La mujer sin cabeza* en el Festival de Cannes donde incluso sería abucheada por algunos espectadores. En realidad, ya iba asomando algún desapego cuando se estrenó, en el año 2004, *La niña santa*, el segundo film de Lucrecia Martel. En efecto, a pesar de una crítica que seguía globalmente favorable, el público en su mayor parte se mostró reacio ante esta película exigente y bastante hermética que lo desorientaba [2].

Este desconcierto de los espectadores con su consiguiente distanciamiento respecto al cine de Lucrecia Martel plantea un problema. ¿Cómo explicar tan rápido desvío? ¿No era *La Ciénaga* una película tan densa y ambigua como *La niña santa*? ¿Pensándolo bien, no forman estas dos primeras películas de Lucrecia Martel una especie de díptico, un conjunto estéticamente homogéneo? Ya el tema nos incita a tender un puente entre ellas. En efecto, tanto en *La Ciénaga* como en *La niña santa*, la cineasta argentina va explorando el universo complejo de la adolescencia con sus contornos movedizos, sus ritos iniciáticos, sus enredos. Ahora bien, si el propósito de Lucrecia Martel es precisamente dar cuenta de la "complejidad y la delicadeza de los sentimientos de los chicos", como ella misma lo afirma [3], ¿no es lícito pensar que, en las dos películas, la directora se vale de la misma estrategia narrativa y enunciativa? En la construcción del espacio, el diseño de los personajes, la puesta en escena o la focalización escogida, ¿no presentan estas dos películas verdaderas afinidades? ¿*La Ciénaga* y *La niña santa* no serán al fin y al cabo una invitación para que el espectador se involucre y se pierda en ese mundo turbio, falto de puntos de referencia?

## Un espacio laberíntico y saturado

Lo que llama la atención en el cine de Lucrecia Martel es su concepción original del decorado y su manera de construir, o mejor dicho de deconstruir y reconstruir de manera permanente el espacio. Por lo general, los lugares dentro de los que se enmarcan y desenvuelven los personajes resultan sumamente imprecisos y complejos. Esto se debe esencialmente a la manera de filmar de la cineasta que se decanta por los planos cercanos. En lo que respecta al marco de la acción, se nota, en efecto, un número muy reducido de planos de conjunto o planos generales que permitan al espectador orientarse, idear la topografía de los lugares y comprender las relaciones que mantienen los personajes con el decorado. En eso se diferencia Lucrecia Martel de un cineasta como François Truffaut, el cual se empeñaba siempre en delimitar los espacios, identificarlos en seguida para ganar tiempo e introducir más rápidamente al espectador en el relato. Al privilegiar los planos cercanos, la realizadora argentina logra desorientar al espectador, quien tarda mucho en meterse en la historia por no comprender exactamente dónde se verifica la acción. En *La niña santa*, no aparece, en efecto, ningún plano largo del edificio en que se enmarca la historia, ni tampoco un letrero que permita identificarlo. Lucrecia Martel juega con el estatuto ambiguo del lugar de la acción provocando el desconcierto del espectador que se interroga ante este espacio híbrido entre hotel y hospital que descubre en la pantalla [4].

Por otra parte, dentro de las escenas, los desplazamientos de la cámara son muy rápidos. El encuadre parece en perpetuo movimiento. La cineasta sigue de cerca a sus personajes con la cámara en mano, acechando sus ademanes o sus gestos. El espectador apenas tiene tiempo para visualizar un lugar y memorizarlo, por lo movedizo del encuadre. Esta opción de la directora impide no sólo que se abarque el conjunto del espacio diegético sino que se puedan notar, clasificar y jerarquizar los datos proporcionados por la imagen. Por lo general, la impresión conseguida gracias a la planificación y los movimientos de cámara es la de una gran confusión, de un espacio laberíntico y abarrotado en los que proliferan personajes y objetos y cuya estructura general es difícilmente comprensible.

Tanto en la Mandrágora, la finca de *La Ciénaga*, como en el Hotel Termas de *La niña santa*, la cámara pasa de habitación en habitación, en fila corredores y pasillos, recorre los lugares sin apenas salir al exterior. Los planos cercanos recortan trozos aislados del decorado que parecen repetirse y multiplicarse bajo el efecto del montaje fragmentado. Lucrecia Martel construye así en los dos casos un verdadero laberinto de lugares imbricados y caóticos en cuya maraña parecen cogidos los personajes. La sensación de desorientación y de encierro viene reforzada por la presencia en el campo de espejos que no sólo reconstruyen la imagen multiplicándola sino que contribuyen a subrayar la impresión de confinamiento. Por otra parte, se observa en las dos películas un juego de ecos, de rimas internas, de motivos recurrentes que enfatizan la idea de

repetición y de estancamiento. La reiteración de escenas, diálogos, situaciones y planos induce a pensar que los personajes están condenados a dar vueltas y más vueltas dentro de un tiempo parado y una existencia rutinaria. Tanto la vida de la familia de *la Ciénaga* como la de las dos adolescentes de *La niña santa* está constituida de una serie de hábitos y pequeños rituales, de costumbres que condenan a los personajes a un viaje inmóvil a pesar de sus aparentes cambios de sitio. En realidad, tenemos la impresión de que los trayectos no son lineales, ya que los personajes constantemente vienen a parar a los mismos lugares como si desanduvieran lo andado o vagaran por un laberinto cuya salida no encuentran. A este respecto, la primera película presenta una estructura claramente circular que muestra que no hay salida posible para las adolescentes, condenadas en el desenlace a repetir, cerca de la pileta, los ademanes de los adultos al principio del relato.

Lo que parece construir la cámara es un espacio metafóricamente uterino. En *La Ciénaga*, los corredores y pasillos suelen llevar a los personajes a lo que parece ser el centro del laberinto, es decir la habitación de la madre. Ésta constituye en cierto modo el núcleo alrededor del cual gravitan los miembros de la familia. La cama de Mecha parece atraer irresistiblemente, con fuerza centrípeta, a los distintos integrantes del clan que vienen a congregarse alrededor de ella. Una secuencia de la película nos los muestra irrumpiendo en la habitación con gran alboroto antes de arrancar a bailar y dar vueltas riendo. El montaje rápido y fragmentado, combinado con los encuadres cercanos, resalta la promiscuidad que reina dentro de la finca, así como la sencillez de los intercambios que no precisan ser verbalizados sino que pasan por mediación del cuerpo. En varias secuencias de *La Ciénaga*, descubrimos a José tendido en la cama junto a su madre. Parece como si no pudiera dejar el nido tibio y protector. Su incapacidad para cortar el cordón umbilical que lo mantiene en un estado de dependencia respecto a Mecha está puesta de relieve en una escena en la que el joven le anuncia a su madre que tiene que volver a Buenos Aires. Ahora bien, José es ya un adulto que goza de cierta autonomía puesto que trabaja en la capital donde vive con su amante Mercedes. Pero, como sus hermanos, José manifiesta un comportamiento regresivo, casi infantil, cuando vuelve a la finca. La Mandrágora representa para él un refugio fuera del tiempo al que se acoge con gusto, alegrándose de poder compartir por algunos días los juegos y bromas de los adolescentes de la familia, regresando así a un estadio anterior a la edad adulta. Por eso cuando su amante le llama por teléfono para pedirle que vuelva a Buenos Aires, José acepta con desgana. Pero, en vez de recoger sus cosas y preparar el equipaje, el hijo se cuelga por debajo de la colcha, hecho un ovillo, abrazado a las piernas de su madre, como un niño en busca del amparo materno. Por su parte, lejos de ayudarlo a independizarse de ella, Mecha le alienta y le conforta con su actitud y sus palabras: "aprovechá , m'hijito, aprovechá".

En la segunda película, *La niña santa*, una escena parecida descubre las relaciones ambiguas que mantiene Helena con su hermano, al que atiende como a un niño. Un plano nos la muestra tendida en la cama, junto a Freddy, examinándole el pelo. La ambigüedad de la toma de vistas y la penumbra favorecen la emergencia de la imagen de una mona espulgando a su cría. Gracias a este modo de comunicación no verbal, algo primitivo, Helena y Freddy procuran recrear por unos minutos un modelo materno que les permita compensar quizá el naufragio de sus matrimonios. Igual que en *la Ciénaga*, los miembros de la familia de Helena viven en una promiscuidad aceptada cuando no reivindicada. En el Hotel Termas, cuando Freddy vuelve tarde y se da cuenta de que ha olvidado la llave de su habitación, en vez de despertar a la encargada, se dirige al dormitorio de Helena y se mete sencillamente en la cama al lado de su hermana y de su sobrina. Ahí este cincuentón encuentra por algunas horas un cobijo, una especie de nido mullido que le remite a la época dorada de la infancia.

En realidad, todo lo que procede del exterior parece constituir una amenaza para los personajes de las dos películas, como da fe de ello la reiteración de conferencias telefónicas voluntariamente interrumpidas. La cámara capta el disgusto que experimenta Helena, la dueña del Hotel Termas, cada vez que su ex marido intenta ponerse en comunicación con ella. Frente a esas intrusiones del exterior, ella se niega sistemáticamente a atender el teléfono, sobre todo cuando intuye que su ex pareja le quiere dar parte del nacimiento de sus mellizos y compartir con ella su felicidad. De hecho, cada llamada funciona, para Helena, como un recuerdo de su propio fracaso, provocando en ella una sorda irritación no exenta de envidia. Se nota la misma desazón en su hermano, cuando ella le pide que telefonee a su ex mujer para pedirle un favor. En este caso, Freddy se muestra muy reacio a la idea de entrar en comunicación con "la chilena", como llama despreciativamente a su ex esposa. A regañadientes hace ademán de marcar el número antes de colgar precipitadamente en cuanto oye la voz de su mujer. En *La Ciénaga*, es la madre de la familia la que se niega a atender las llamadas de Mercedes por recordarle, como a Helena y a Freddy, un pasado doloroso o por lo menos desagradable. En efecto, Mercedes no es tan sólo la amante de José sino que ha sido también la de Gregorio, el padre de José. A Mecha, la madre, la voz o la presencia de Mercedes le recuerda no sólo el adulterio de su marido sino la traición de la que fue en otros tiempos su mejor amiga. Frente a lo desagradable que pueda proceder del exterior, los personajes terminan por aceptar su aislamiento, una especie de autoencierro o de refugio deliberado en el seno de la familia. [5]

Por lo general, el exterior está diseñado como un espacio peligroso o por lo menos amenazador. En la calle es donde Amalia es manoseada por un médico que participa en el congreso organizado en el hotel Termas. Por lo que respecta a *La Ciénaga*, unos cuantos planos del cielo encapotado, así como el retumbar del trueno en el fuera de campo, señalan que se aproxima una tormenta. Además, del campo lindante con la finca casi no se nos muestra más que una ciénaga en la que se va hundiendo una res. En realidad, el cine de Lucrecia Martel suele ser parco en exteriores y en muchos casos el encuadre cercano relega el entorno al fuera de

campo. En las escenas callejeras de *La Ciénaga* o de *La niña santa*, casi no se ve el cielo ni el suelo, ni siquiera las fachadas de las casas. En cambio, los lugares suelen aparecer atestados de gentes, de coches y de una multitud de vehículos y objetos que saturan el espacio. El exterior se exhibe así tan cerrado como el interior de los edificios, dando la impresión de que los personajes se desenvuelven en un callejón sin salida, pugnando inútilmente por encontrar una escapatoria. [6]

Los movimientos de la cámara participan también en la creación de un espacio denso y saturado. Lucrecia Martel suele seguir a los personajes con la cámara en mano, lo cual desestabiliza el encuadre y provoca una fragmentación de los sujetos cuyas cabezas o miembros se ven cortados y echados al fuera de campo. Por otra parte, cuando recurre a los planos fijos, la cineasta coloca a menudo en primer término una pierna o parte de un rostro, dando así la impresión de que los personajes no caben dentro del encuadre. Pero lo que caracteriza sobre todo el cine de Lucrecia Martel, es la proliferación de objetos y personajes dentro del plano, lo cual crea a menudo una atmósfera asfixiante, reflejo del malestar y del encierro físico y psicológico de los personajes. La aparición de Tali en *la Ciénaga* es reveladora del procedimiento. Mientras está charlando por teléfono con su amiga Teresa con la que evoca el viaje a Bolivia que anhela hacer, la cámara enfoca el bullicio de media docena de niños alborotados que van entrando y saliendo, persiguiéndose, peleándose e interrumpiendo constantemente la conversación de la madre. De Tali, al principio, no se oye más que la voz en *off*. El espectador comprende que el personaje está llamando por teléfono gracias al hilo que aparece en primer plano a la izquierda en los planos descriptivos de la actividad de los niños. Cuando por fin descubrimos a Tali, la vemos desbordada y abrumada por los gritos y el tumulto que la rodea, como darán fe de ello sus reiteradas quejas en la secuencia siguiente.

Al revés, la saturación del plano puede servir a veces para dar una impresión de energía y vitalidad como es el caso en la secuencia ya comentada de la habitación de Mecha. Aquí también, la cámara capta el ir y venir ininterrumpido de los personajes (adultos, adolescentes, niños y perros confundidos) alrededor de la cama de la madre. La atmósfera en esta escena es a la vez relajada y campechana. Basta con que el hijo de la familia finja utilizar su maquinilla de afeitar a modo de micrófono y canturree un aire de moda para que todos arranquen a bailar y den vueltas por la habitación riendo y alborotando. Esta vez lo que la cámara destaca es la exaltación de los miembros del clan y la alegría de verse reunidos, como lo demuestra la sonrisa que se dibuja por primera y única vez en la cara de Mecha. En general, estos recursos técnicos y estilísticos sirven para involucrar al espectador en la ficción, o bien haciéndole compartir las sensaciones de los personajes como es el caso en los dos ejemplos anteriores, o bien desorientándolo y mareándolo como en las escenas del carnaval en *La Ciénaga*. Así, en la secuencia del baile, el montaje fragmentado y el recurso de la cámara en mano permiten crear un espacio superpoblado en el que se apiñan los cuerpos de los carnavaleros. Pero, ante todo, permite hacer tangible la atmósfera de tensión y violencia contenida que reina en este lugar, así como lo turbio de las relaciones que los personajes mantienen unos con otros.

### Unos personajes deliberadamente opacos

En las dos películas, la cámara de Lucrecia Martel pone de relieve un espacio íntimo : el dormitorio. Los relatos vienen salpicados de planos de camas cuya frecuencia, asociada a la imbricación de los lugares, resalta la promiscuidad que reina tanto en la Mandrágora como en el Hotel Termas. En este caso, la fragmentación del espacio favorece la confusión de los cuerpos. En efecto, las más veces, la posición de la cámara y el montaje no permiten al espectador distinguir claramente a los personajes tendidos en las camas. La mirada capta bultos, partes de cuerpos aisladas, que al espectador le cuesta relacionar con una figura determinada. En *La niña santa*, una de las secuencias se abre con el plano de un cuerpo femenino tendido boca abajo en una cama. Luego, por la izquierda, una mano entra en el campo para tocar el hombro desnudo. La postura del personaje de bruceas, la oscuridad de la habitación, así como la posición de la cámara que no encuadra más que la espalda, resultan sumamente ambiguas. ¿De quién es esta mano? y ¿quién es el personaje en la cama? ¿Helena, Amalia o cualquier mujer participante en el congreso médico? La figura de la sinécdoque abre un amplio campo de posibilidades. Por otra parte, la contigüidad de este plano con el anterior, del que no está separado más que por un corte en seco, tiende un puente invisible entre esta secuencia y la precedente, la cual había terminado con la irrupción de un personaje enigmático (¿suicida, muerto en vida o aparecido?). El espectador sigue con la mente puesta en esta última imagen cuando descubre bruscamente el cuerpo en la cama. ¿Qué le habrá pasado a esta mujer? ¿Estará dormida, desmayada o muerta? Hará falta un leve movimiento de la cámara para poder aclarar la situación y descubrir la identidad de las dos figuras, en este caso Helena y su hija Amalia.

La proliferación de los personajes dentro del encuadre provoca también la desorientación del espectador, tanto más cuanto que a la afición de Lucrecia Martel al relato coral se añade la abolición de cualquier tipo de jerarquía. Por los pasillos del hotel Termas circulan y se cruzan personajes de distintas clases y profesiones (médicos famosos, azafatas, encargados del establecimiento, mucamas), sin que la cámara señale claramente la posición social de cada uno. Asimismo, desde el punto de vista narrativo, a veces resulta difícil comprender las relaciones que los personajes mantienen entre ellos, así como el papel que cada uno desempeña, no sólo dentro de la familia sino dentro del relato. Éste es el caso de Mirta en *La niña santa*.

¿Encargada o empleada del hotel, amiga o pariente de Helena? No se sabe exactamente. Incluso la relación que mantiene Mirta con la quinesióloga resulta sumamente opaca. Lucrecia Martel introduce de manera reiterada una breve escena que funciona a modo de rima interna pero cuyo valor narrativo (o simbólico quizá) es difícil de determinar. Varias veces, en efecto, Mirta le conmina a la joven a que se limpie el ojo con actitud muy autoritaria como si se tratara de una niña. La relación entre las dos mujeres nunca será aclarada, igual que otras tantas, apenas esbozadas, que configuran la trama de las dos películas.

Algunos personajes llevan en sí esta ambigüedad fundamental del cine de Lucrecia Martel. Éste es el caso del doctor Jano, uno de los protagonistas de *La niña santa*. Varios críticos han resaltado el simbolismo de su nombre. Siendo Jano el dios de las dos caras opuestas en la mitología romana, el apellido del médico lo señala ya como un personaje dual, presa de un doble impulso hacia la madre y la hija del hotel en que se aloja, un impulso ambiguo que no será capaz de reprimir ni de asumir [7]. La protagonista femenina de la película entraña esta misma dualidad con su actitud equívoca en la que se mezclan misticismo y erotismo. El espectador puede tener serias dudas acerca de la pureza de la actuación de la adolescente que confunde, sin darse clara cuenta de ello, llamada de Dios y atracción sensual. Asimismo la relación que mantiene con su amiga Josefina no deja de resultar hartamente compleja. La opacidad de las relaciones entre las dos adolescentes culmina en la creación de un parentesco imaginario que tiene traza de pacto secreto entre ellas cuando, al final de la película, Josefina le dice a Amalia: "Soy tu hermana". Estas palabras remiten, en cierta medida, a la figura del doble que ya encarna el personaje del doctor Jano y que se manifiesta en las dos películas por la presencia reiterada de espejos, superficies reflectantes o elementos acuosos que difuminan los contornos y comunican una impresión de incertidumbre moviediza.

Este juego de espejos o desdoblamiento de los personajes se manifiesta en *La Ciénaga* en la reduplicación de nombres y funciones como en el caso de Mercedes, la amante de José, el hijo mayor de la familia. La relación que ambos personajes mantienen es particularmente ambigua, no sólo porque Mercedes tuvo en otros tiempos un trato privilegiado con los padres de José, por ser primero amiga íntima de Mecha antes de convertirse en la amante de Gregorio, sino porque lleva el mismo nombre que la madre, lo cual favorece a veces la confusión entre las dos mujeres. Es lo que pasa en una escena en que José, al llamar por teléfono a su amante, la llama "Mecha" en vez de "Mercedes", utilizando así el diminutivo hipocorístico de su madre, la cual al oír el lapsus significativo, no deja de manifestar su disgusto. Además, lo que refuerza el juego de espejos entre las dos mujeres es la actitud de Mercedes que se porta como una madre con José. Por lo general, más allá del ejemplo del hijo mayor, algo muy turbio parece regir las relaciones de los miembros de esta familia. En efecto, lo que la cámara de Lucrecia Martel recoge y escenifica es la circulación de un deseo latente, tácito, entre los personajes. A ratos, el espectador capta así un intercambio de miradas insinuantes, revelador de la tensión sufrida por los cuerpos de los adolescentes. Otras veces, la violencia de los afectos reprimidos se traduce por un ademán esbozado, un roce, una caricia furtiva. De hecho, el desasosiego del espectador nace de este erotismo latente que emana de las situaciones, los gestos, los juegos entre inocentes y sensuales, que infieren una relación casi incestuosa entre los miembros de la familia.

Obviamente, tanto en *La Ciénaga* como en *La niña santa*, la configuración del espacio favorece la emergencia de la fantasía erótica. La Mandrágora y el Hotel Termas son lugares laberínticos, oscuros, por cuyas entrañas deambulan personajes imantados por el deseo. En *La niña santa*, si el matiz incestuoso desaparece [8], el espectador experimenta la misma impresión de desasosiego que en la película precedente, al presenciar el juego perverso que se organiza en torno al doctor Jano, atenazado por sus impulsos y agobiado por un terrible sentimiento de culpabilidad. El espacio laberíntico del hotel se cierra como una trampa sobre el médico, víctima de un deseo que él mismo ha despertado en el cuerpo de la joven Amalia. La ambigüedad rige también las relaciones que las dos adolescentes mantienen a lo largo de la película. Los encuadres cercanos las presentan en sus diferentes actividades, siempre nimbadas de un halo de erotismo turbio. Apretaditas una contra otra durante la coral, o tendidas juntas en algún cuarto del hotel, Amalia y Josefina se pasan el tiempo intercambiando confidencias a media voz, susurrando palabras atrevidas, o tarareando canciones de amor que hablan de caricias, de ardor, de promesas. Su relación alcanza su punto álgido en la secuencia en que las dos adolescentes se besan en los labios, preludio de su acceso a la sexualidad adulta.

En sus dos películas, Lucrecia Martel explora las fronteras moviedizas entre ritos inocentes y juegos eróticos más o menos perversos. La cineasta bucea con deliberada ambigüedad en el universo turbio de la adolescencia con sus intercambios codificados y su sexualidad fluctuante. Pese a la presencia de primeros planos, las relaciones entre los distintos personajes son siempre difíciles de delimitar nítidamente. Las más veces siguen siendo muy opacas hasta el desenlace que ni siquiera permite aclarar las situaciones. Como lo señala la propia Lucrecia Martel acerca de *la Ciénaga*, "la película tiene que ver con las complejas relaciones de un grupo familiar" [9]. Para resaltar esta complejidad, la cineasta argentina pone en escena unos personajes ya de por sí ambiguos, cuya opacidad enfatiza por el juego de las focalizaciones. El cine de Lucrecia Martel afirma la primacía de las sensaciones sobre la psicología o el intelecto. Por eso los personajes de sus películas suelen ser captados desde fuera, sin ninguna intrusión en el campo de su conciencia. La cineasta procura, en efecto, eliminar cualquier tipo de explicación, sea de tipo psicológico o sociológico. En la mayor parte de los casos, la focalización es externa y los personajes son esbozados a grandes trazos mediante unos cuantos rasgos físicos o unas características propias, tal como el cuidado maniático que Gregorio, el marido de Mecha, le otorga a su pelo y a sus manos. De esta forma, el espectador

sólo puede tener una visión limitada de los personajes de los que no aprehende más que actos, ademanes o gestos.

Sin embargo, el juego de miradas e intercambios mudos entre los personajes, alrededor del cual se estructuran las dos películas, puede hacer pensar que la cámara adopta a ratos el punto de vista de uno de los protagonistas. Entramos en estos casos en un régimen de focalización interna. Es lo que confirma la propia cineasta, en una entrevista llevada a cabo por Serge Kaganski, al declarar que *La Ciénaga* "se fundamenta en la mirada de los niños, quienes perciben lo monstruoso del mundo adulto" [10]. Pero, en este caso, asistimos también a una reducción de la información ya que el saber de los niños es obviamente parcial y limitado. Del mundo de los adultos, ellos no captan sino unos fragmentos que no alcanzan a formar un conjunto coherente. Y el espectador comparte el mismo desconcierto de los niños al encontrarse con las piezas de un rompecabezas que no puede reconstituir. En realidad, la ambigüedad del cine de Lucrecia Martel nace de la diferencia que François Jost establece entre los dos tipos de punto de vista, perceptivo y cognitivo [11]. En varias secuencias de *La Ciénaga*, Momi observa desde lejos a Isabel, la criada india por la que siente una atracción sensual. Cuando la adolescente espía los encuentros de la mucama con El Perro, el contraplano ofrece una escena muda en la que se divisan, en el fondo de la imagen, a los dos novios. Sus ademanes y sus gestos dejan suponer que están bromeando o discutiendo pero no se oye lo que dicen porque el cristal de una ventana o la distancia le impide a Momi oír y entender sus palabras. La cámara adopta así tan sólo el punto de vista perceptivo de Momi vedando su acceso (y el acceso del espectador) al conocimiento o al saber.

*La niña santa* presenta la misma ambigüedad en el juego de las focalizaciones. En esta película menudean las escenas en que Amalia observa en secreto al doctor Jano. Aquí también el contraplano permite al espectador descubrir a quién está mirando la adolescente. Pero, a diferencia de Momi en cuya cara se traslucían sus reacciones (despecho, celos, ansia), Amalia no deja asomar sus sentimientos. Nada en la manera con que está filmada permite saber lo que ella piensa, imagina o siente realmente. Su sonrisa sigue tan ambigua y su gesto tan enigmático a lo largo de la película. Hasta el final, la opacidad será total en lo que concierne a su relación con el médico y se mantendrá la tensión entre misticismo y erotismo, inocencia y perversidad. Este juego de focalizaciones es particularmente desconcertante para el espectador porque, aunque la cámara finge adoptar el punto de vista del personaje, en realidad se mantiene en una posición externa negándose a penetrar en su conciencia para motivar, explicar o justificar sus actos o reacciones.

La ausencia de profundidad psicológica se manifiesta también en lo escueto y superficial de los diálogos. Como lo señala Gustavo Noriega, "la palabra predomina ostensiblemente aunque el contenido de los discursos sea más bien irrelevante" [12]. El discurso de Tali en *La Ciénaga* da fe de ello. La prima de Mecha es uno de los personajes que más habla pero sus palabras suelen ser anodinas. No sólo lo que dice carece de sustancia sino que entraña dudas y contradicciones. Además, las palabras de los personajes rara vez forman un discurso completo y coherente, capaz de brindar todas las informaciones necesarias para la buena comprensión de sus motivaciones. Lucrecia Martel cultiva voluntariamente el arte de lo implícito y alusivo, como ella misma lo revela al comentar su primera película: "Me parecía atractiva la forma en que el sentido aparece a través de lo que no se dice [...] : eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo" [13].

El discurso incompleto de los personajes puede favorecer el equívoco, complicando así una situación ya de por sí ambigua. Es lo que se comprueba en una secuencia de *La niña santa*, en que el doctor Jano acude a la habitación de Helena para confesarle la turbia relación que mantiene, a pesar suyo, con Amalia. Molesto o cohibido, no logra expresarse claramente y Helena interpreta su confusión de manera errónea, creyendo que el objeto del deseo del médico es ella misma: "Yo siento igual. Es una locura", balbucea antes de besar con pasión a Jano, quien sale de la habitación aún más confundido de lo que estaba. El cine de Lucrecia Martel estriba en el desfase: nunca se dicen las cosas a tiempo; nunca se oyen ni se comprenden a tiempo. En realidad, el discurso de los personajes rara vez sirve para informar sino que participa de esta estética de la opacidad que caracteriza las películas de la directora argentina. Ella misma hace hincapié en esta particularidad en una de sus entrevistas: "El diálogo es fundamental en mis películas, no porque sirva para informar nada al espectador, sino porque me parece que es un lugar interesante para enmascarar, cubrir cosas" [14].

Lo que el discurso de los personajes pone de relieve también, es cierta forma de incomunicabilidad enfatizada por la distancia focal que contribuye a aislarlos en el campo y por las interrupciones constantes en las conferencias telefónicas. En *La Ciénaga*, la conversación de Tali con su amiga Teresa es cortada constantemente por las preguntas y las irrupciones de los niños que corretean por la habitación, interfiriendo en el discurso de la madre e impidiendo la buena comunicación entre ella y su amiga. Igual pasa con Mecha que no logra conectar correctamente con sus interlocutores y a la que vemos perder la paciencia y renegar de los teléfonos que no funcionan. El motivo de las interferencias aparece también en *La niña santa*, enfatizado por los problemas auditivos de Helena y la omnipresencia de especialistas del oído, así como por la abundancia de los primeros planos de orejas que aparecen a lo largo de la película.

El problema de la incomunicabilidad se transparenta también en la puesta en escena. Los efectos de cuadro dentro del cuadro, conseguidos gracias a la presencia en el plano de espejos o marcos de puertas y ventanas, contribuyen a aislar a los personajes y separarlos unos de otros. Al mismo tiempo, resaltan lo inasequible del objeto del deseo. Una secuencia de *La Ciénaga* presenta a Momi, semidesnuda, ocupada en untarse los

hombros de bronceador bajo la mirada de su hermano mayor, quien la viene provocando con palabras ambiguas. En este plano, el cuerpo de la adolescente se recorta en el espejo haciendo que se interponga así una barrera invisible entre José y ella. Asimismo, en *La niña santa*, la secuencia de la llegada de los congresistas al hotel yuxtapone, alternándolos, planos del doctor Jano que va avanzando por el pasillo con planos de ventanas interiores que recortan, haciéndolas resaltar, partes del cuerpo de Helena (en este caso su espalda desnuda y sus piernas). Este dispositivo tiene un doble interés. Por una parte, permite esbozar a grandes rasgos la personalidad del médico cuya mirada parece imantada por el cuerpo de la dueña del hotel. Además, desde el punto de vista narrativo, plantea desde el principio el problema que las pulsiones del doctor Jano le van a acarrear tanto en su vida personal como en su carrera. El trabajo sobre el encuadre sugiere, en efecto, lo inaccesible del objeto del deseo, vedado por las convenciones sociales y los escrúpulos morales del médico. Es interesante notar que este mismo juego de filtros que permite mantener a raya a un personaje de la diégesis se utiliza también a nivel narrativo para construir la mirada del espectador y señalarle el lugar que le corresponde.

## Un juego complejo con el espectador

En *La Ciénega*, una secuencia funciona como una puesta en abismo del dispositivo cinematográfico recordando al espectador su posición de mirón, cuando no de voyeur. La escena ha empezado unos minutos antes cuando los niños de la Mandrágora se han refugiado en el coche de Gregorio para guarecerse de las mordeduras del "perro rata", ese animal monstruoso cuya leyenda les ha contado Vero una tarde cerca de la pileta. El grupo intenta detectar a través de los cristales de las portezuelas y el parabrisas la presencia del perro al exterior. En el plano siguiente, Vero entra en el campo persiguiendo a José y forcejeando con él para que le devuelva las bragas que, en un ademán entre lúdico y retador, acaba de colocarse en la cabeza a modo de gorro. En ese momento, los niños escondidos en el coche se apiñan detrás del cristal para observar a hurtadillas el espectáculo que se verifica ante sus ojos. Paulatinamente, la cámara va desplazándose hasta colocarse detrás de los niños, mientras el parabrisas va delimitando un espacio luminoso como una pantalla de cine en la que se enmarcan los juegos ambiguos de José y Vero. La posición de la cámara le recuerda de esta forma al espectador el lugar que ocupa, un lugar detrás de los niños, pero situado en este caso fuera de la ficción, es decir en un espacio extradiégetico. Este dispositivo especular introduce, entre los espectadores y la escena que protagonizan José y Vero, un filtro parecido a los juegos sobre el encuadre en la secuencia de la llegada del doctor Jano al hotel Termas. El efecto producido es el de un distanciamiento forzoso que invita a reflexionar sobre el voyeurismo que acarrea la posición y la función del espectador quien, a ejemplo del médico de *La niña santa*, difícilmente puede controlar esa pulsión escópica inherente a su situación.

En realidad, nuestra desazón nace sobre todo de la tensión que mantiene la cineasta entre implicación y distanciamiento. En varias secuencias de las dos películas, Lucrecia Martel procura hacernos partícipes de la turbación de las adolescentes ante el despertar de los sentidos. En la escena del ascensor de *La niña santa*, los primeros planos del cuello del doctor Jano imantan la mirada del espectador, obligándolo a observar la textura de la piel, la tensión de los músculos, el leve rubor que le cubre la nuca. La focalización escogida es obviamente interna ya que la cámara adopta el punto de vista perceptivo de Amalia, la cual se ha colocado precisamente detrás del médico para observarlo. Lo exiguo de la cabina del ascensor así como la estatura de la adolescente justifican el primer plano del cuello del doctor Jano. A todas luces lo que la cineasta procura hacernos compartir, es la emoción o, mejor dicho, la turbación física de Amalia nacida de la proximidad, cuando no de la promiscuidad, de los cuerpos. La posición del espectador es, por tanto, particularmente incómoda, ya que la puesta en escena parece favorecer un proceso de identificación con el personaje de Amalia aunque, en realidad, impide el acceso a cualquier tipo de interioridad. El malestar nace de este oscilar permanente entre proximidad y distanciamiento.

La estrategia enunciativa de Lucrecia Martel refuerza así la impresión de opacidad que envuelve a los personajes y situaciones de sus dos películas. En efecto, la elección del punto de vista es fundamental para la buena comprensión de una historia, ya que es un medio privilegiado para regular el acceso cognitivo al mundo diégetico. La instancia enunciativa afirma aquí su superioridad respecto al saber del espectador. Éste no goza en ningún momento de una situación de omnisciencia. La realizadora le impide siempre tener una visión panóptica, negándole a cada momento la posibilidad de conseguir una respuesta a sus interrogantes; sea porque lo deja en una situación de ignorancia compartida con el personaje, como es el caso en las escenas en que Momi espía a Isabel en *La Ciénega*; o porque lo coloca en una posición de inferioridad cognitiva respecto al personaje, como en la escena del ascensor de *La niña santa*, en que el espectador comparte las sensaciones físicas de Amalia sin lograr saber lo que ella piensa en realidad. En los dos casos, Lucrecia Martel juega con su espectador procurando mantenerlo en un estado de duda permanente. Esto explica que sus películas no tengan un verdadero desenlace en el sentido clásico de la palabra. En *La niña santa*, la cineasta deja el final abierto, brindándonos un plano de la pileta en lugar del escándalo esperado, relegado al fuera de campo. Lucrecia Martel se niega así a aportar una solución a la crisis en que se encuentran sus personajes, dejando que sea el espectador quien decida y escoja su propio final.

En realidad, todo el arte de la cineasta consiste en buscar un modo de dar forma a unas historias que hablan de la pérdida de los valores, de las referencias, del sentido en suma. Se trata para ella de volver tangible el desmoronamiento de las construcciones sociales inquebrantables, el debilitamiento de los sistemas de valores incuestionables, la disolución de las líneas nítidas de una realidad unívoca. El principio de incertidumbre que introduce en sus películas se manifiesta a nivel formal en la subversión de la narración clásica. El cuestionamiento de las convenciones, de las instituciones morales, de los tabúes, corre parejo con el de los códigos del cine clásico. "No es como el cine norteamericano al que estamos acostumbrados", declaraba Lucrecia Martel en la presentación en su ciudad natal de *La Ciénaga*. Allí definió la cineasta argentina su primer largometraje como "una película sin trama en el sentido clásico, construida a base de detalles" [15]. Esto lo confirmaría poco después en la ya mencionada entrevista realizada por el crítico francés Serge Kaganski :

"No hay historia propiamente dicha en la película, ni encadenamiento clásico de causas y efectos. [...] En este relato estaba convencida de que no se necesitaba una trama narrativa muy elaborada. Una trama narrativa sustenta siempre una concepción moral muy fuerte. Como *La Ciénaga* muestra la desintegración de la moral, era importante desintegrar también la trama narrativa, para que los espectadores compartan esta experiencia, este desconcierto." [16]

En efecto, el espectador de *La Ciénaga* se encuentra ante una historia que carece de progresión dramática. La película se conforma a base de cuadros que se yuxtaponen en vez de encadenarse. Además, resulta difícil saber cuál es la intriga principal y cuál es el verdadero protagonista. El espectador empieza por fijar la atención en Mecha cuyo accidente abre la película y la sigue en su deriva sin que nada importante le ocurra a continuación. El interés se traslada entonces a la historia de Momi y su atracción por Isabel, la criada india, pero simultáneamente la directora introduce a José y su complicada relación con las mujeres de la familia. Finalmente, y contra toda previsión, la tensión acumulada a lo largo de la película alcanza su punto álgido con la muerte de Luchi, el hijo menor de Tali, un personaje secundario que no había focalizado la atención hasta el momento. En *La niña santa*, la estructura dramática se evidencia un poco más, aunque la película termina antes del desenlace esperado. En ambos casos, le toca al espectador participar en el desciframiento del sentido de lo que ha ido presenciando en la pantalla.

Además de no tener una línea argumental nítida a la que poder aferrarse, el espectador no encuentra asideros en los códigos narrativos de un género determinado, ya que *La niña santa*, por ejemplo, oscila constantemente en su tonalidad o registro, discurriendo "entre la comedia y el melodrama, entre el humor y la tragedia" [17]. Pero lo que más contribuye a desorientarle es la importancia otorgada a las elipsis. En general, la directora argentina adopta la estrategia de la evitación, rechazando las secuencias de índole explicativa y ocultando la información directa. El cine de Lucrecia Martel se caracteriza por tramas narrativas elípticas con bifurcaciones y rodeos constantes que dan la impresión de que el relato a ratos se estanca. Sus películas están llenas de historias secundarias, a veces apenas esbozadas, con personajes difíciles de identificar, que componen un mosaico o más bien un rompecabezas con piezas que faltan o no encajan. Al final de la película, el espectador se encuentra con una imagen incompleta con huecos imposibles de rellenar, una historia que le toca completar e interpretar a su antojo. ¿Cuál es en realidad el punto de partida de *La niña santa*? ¿Ha sido efectivo ese roce impúdico que va a desencadenar la catástrofe o no es más que el fruto de la imaginación enardecida de la joven? Asimismo, ¿cuál es el verdadero papel de Mirta y qué lazos unen esta figura misteriosa con Helena o la quinesióloga? En *La Ciénaga* también menudean los personajes de identificación problemática que se cruzan con los protagonistas sin que comprendamos claramente quiénes son. Los finales deceptivos de las dos películas no despejan las incógnitas, manteniendo así al espectador en un estado de duda y desconcierto. Y es que para Lucrecia Martel no importa tanto lo explícito como lo silenciado o lo oculto, como ella misma lo especifica:

No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo. Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios... Es algo muy común en la forma de contar de provincia." [18]

Todo contribuye por tanto a desorientar al espectador, hacerle perder sus puntos de referencia, sus certidumbres. Se trata, para Lucrecia Martel, de hacerle compartir a cada instante el desasosiego y la confusión de unos personajes perdidos en el laberinto de su propia existencia. La puesta en escena y las opciones técnicas y estilísticas de la cineasta acentúan en particular la pérdida de las referencias espaciales. Lo cierto es que, desde el principio, el espectador se encuentra metido físicamente en un espacio diegético incomprensible. A lo largo del relato, tiene que seguir a una multitud de personajes con los que no deja de recorrer espacios de extensión aparentemente ilimitada cuya cohesión no lograr detectar. En esos mundos cerrados, en los que todo comunica, casi le resulta imposible diseñar el plano del hotel Termas o determinar la localización de cada habitación de La Mandrágora, es decir construir un espacio imaginario coherente a partir de los lugares representados en estas dos películas. Esto se debe principalmente al montaje complejo que vuelve incomprensible la lógica de los trayectos de los personajes y a la utilización muy sutil del fuera de campo que ensancha un espacio ya laberíntico.

En otros casos, Lucrecia Martel consigue desorientar al espectador mediante la disyunción entre imagen y sonido. Uno de los mejores ejemplos se encuentra en *La niña santa*. En la segunda secuencia que se verifica en casa de Josefina, resulta poco menos que imposible saber quién habla. En efecto, el plano no sólo aparece rebosante de personajes sino que la realizadora los va enfocando de cerca con la cámara en mano. El movimiento continuo y rápido así como el encuadre fluctuante logran desestabilizar al espectador quien intenta en vano aferrarse a algún punto fijo. Pero lo más desconcertante para él procede de la inadecuación entre lo que ve y lo que oye. En la banda sonora se percibe un intercambio constante de réplicas pero éstas nunca corresponden al personaje que la cámara enfoca. Como el sonido siempre permanece en el fuera de campo, el espectador no consigue en ningún momento visualizar la fuente sonora y tiene que hacer un esfuerzo constante para saber quién habla y encontrar alguna coherencia en una secuencia aparentemente trivial y familiar.

El arte del montaje se puede manifestar también en escenas sin movimientos de la cámara y con un número reducido de personajes. En *La Ciénaga*, en una de las secuencias del monte, la cámara fija está colocada detrás de Joaquín, el otro hijo de la familia, impidiendo así que se le vea bien el gesto. El niño está charlando con un amigo o un primo suyo que se encuentra de perfil cerca de un arbusto, una de cuyas ramas se interpone constantemente entre la cámara y el personaje, ocultándole parte de la cara, y en particular la boca. Como, además, la cámara queda fija durante toda la secuencia, ningún campo-contracampo viene a enfocar al hablante, señalando así la fuente de la voz que se oye en la banda sonora. Hasta el final de la secuencia, el espectador se pasará el tiempo preguntándose quién de los dos está hablando, en vez de concentrarse en lo que están diciendo, o sea en el contenido del discurso. El rechazo de la técnica clásica del campo-contracampo en beneficio del plano fijo participa de esta voluntad de opacidad que caracteriza el estilo de Lucrecia Martel.

La desorientación del espectador se consigue también mediante la elipsis, generadora de situaciones ambiguas y equívocas. Como botón de muestra valen dos secuencias consecutivas de *La niña santa*, separadas por un corte en seco. En la primera están reunidos en el comedor del hotel el doctor Jano, Helena y su hermano Freddy. Éste está comentando un suceso protagonizado por una de las promotoras del congreso y un médico, el doctor Vesalio, el cual ha decidido abandonar el hotel sin despedirse. Al parecer, la conducta de los dos personajes ha sido juzgada reprensible ya que Freddy concluye diciendo: "Está comprometiendo su carrera". La elipsis del nombre del doctor Vesalio y la ambigüedad del adjetivo posesivo "su" favorecen el equívoco. Y, en efecto, la mala conciencia del doctor Jano le hace creer que están hablando de él ya que pregunta: "¿Mi carrera?". A pesar de la rectificación de Freddy ("no, no, la carrera de él"), un primer plano de la cara perpleja de su hermana revela que la turbación de Jano no se le ha escapado, lo cual genera un segundo equívoco, esta vez a cargo de Helena. Cuando Freddy explica, siempre sin mencionarlo directamente, que el doctor Vesalio es reincidente, pues "en todos los congresos hace lo mismo, no puede resistir", Helena pregunta: "¿quién?", como si pudiera haber una disyuntiva que implicase al doctor Jano. Acto seguido, éste se levanta y deja la mesa precipitadamente sin despedirse.

Tras un corte en seco, empieza la secuencia siguiente. Esta vez, la escena tiene lugar en la cocina, lo cual indica que el tiempo ha transcurrido. Sin embargo, a pesar de la elipsis temporal, el espectador tiene una impresión de continuidad, no sólo por la conversación entre Helena y Mirta que versa sobre el mismo tema reintroduciendo la misma ambigüedad respecto a los dos médicos, sino por la posición de Helena quien mira hacia el fuera de campo en la dirección por la que se fue el doctor Jano. El efecto conseguido es el de una contigüidad temporal como si Jano acabara de levantarse de la mesa. En esta escena nunca se aclarará de quién se está hablando. El espectador entra en la secuencia "in medias res", es decir demasiado tarde para saber cuál es el nombre que ha sido pronunciado. Así, cuando Helena dice: "Está raro; rarísimo. Mira que irse así sin saludar", no sabemos a quién se refiere, si al doctor Vesalio que acaba de abandonar el congreso o al doctor Jano que acaba de dejar la mesa. Con la intervención de Mirta se mantiene la ambigüedad y seguimos sin saber de quién están hablando: "Este hombre tiene una familia. Esto lo mortifica. No es un atorrante. Evidentemente tiene un conflicto sentimental". Estas palabras pueden evocar evidentemente al doctor Vesalio cuya conducta escandalosa es el suceso más comentado en el hotel. Pero, siendo Mirta quien habla, también puede ser una alusión a Jano ya que, desde el principio de la película, ella no deja de advertir a Helena que el doctor Jano está casado.

En este caso, la desorientación del espectador procede no tanto de la elipsis del nombre del médico concernido, sino del juego con el fuera de campo y la dirección de las miradas. El resultado en cuanto a la posición del espectador es el de una inferioridad cognitiva respecto a los personajes. En el mejor de los casos, éste no puede más que barajar hipótesis sin lograr acceder nunca a un saber asertivo. La cineasta invita así al espectador a recorrer distintos caminos posibles a través del espacio textual, obligándole a abandonar su posición cómoda de mero receptor pasivo. El cine de Lucrecia Martel estriba en la lítote, una figura de estilo que consiste en decir o mostrar lo mínimo para encarecer el significado. Le toca al espectador desentrañar el sentido oculto, hacerlo aflorar. En cierto modo, la directora argentina adopta una estrategia parecida a la de Robert Bresson, que consiste en vaciar el plano de su sustancia para hacer que el mundo pueda existir fuera del campo. Esto justificaría recursos como la disyunción entre la banda sonora y la imagen, las elipsis, así como la proliferación de susurros, cuchicheos, gritos, crujidos y demás ruidos, destinados a desviar la atención del espectador.

## Conclusión

Las dos películas de Lucrecia Martel se enmarcan dentro de una tendencia del cine moderno, la del sentido en suspenso. Como en los films de David Lynch por quien la cineasta argentina reconoce sentir mucha admiración, *La Ciénaga* y *La niña santa* carecen de secuencias explicativas y los personajes son captados desde fuera con técnica conductista, sin introspección alguna. Esta economía narrativa asociada al uso privilegiado de la elipsis, a los juegos de espejos y de ecos, confiere a la narración una opacidad que suscita una serie de interrogaciones por parte del espectador desorientado. Las películas de Lucrecia Martel son obras abiertas y fragmentarias, construidas a base de carencias (de causalidades, de certidumbres, de explicaciones unívocas, de puntos de referencia sólidos). Son también obras que se dirigen a un espectador benévolo, paciente y sensible, capaz de involucrarse en ese universo desconcertante para participar activamente en el desciframiento de su sentido.

En realidad, en el cine de Lucrecia Martel, como en el de David Lynch o del realizador mejicano Carlos Reygadas, el relato deja de ocupar el primer término para desempeñar una función "climática". Lo que importa, ante todo, es el ambiente o la atmósfera. El cine de la realizadora argentina afirma la primacía de la sensación sobre el análisis psicológico o la cohesión narrativa. Esta ruptura con los códigos del cine tradicional es sin duda alguna lo que provoca esta impresión de extrañamiento en el espectador. Pero es precisamente esta desorientación la que intenta provocar Lucrecia Martel como lo explica en una de sus entrevistas:

"Lo que quiero lograr en mis películas es transmitir una especie de enrarecimiento sumamente invisible. Es un estado de sospecha permanente, una situación en la que no se sabe nunca en qué plano de la realidad o la fantasía estamos, o cuando pasamos de uno hacia el otro." [19]

## Notas

- [1] "*La Femme sans tête* est un film totalement incompréhensible de Lucrecia Martel. Mais ça n'est pas de la poésie pour autant. Simplement de la confusion.", *Libération*, Miércoles 29 de abril de 2009
- [2] Incluso ciertos críticos, como el de la famosa revista cinematográfica francesa, *Positif*, lamentaron la complejidad del guión y la opacidad de la puesta en escena: "C'est trop allusif. Le spectateur décroche de cette histoire en définitive hermétique. Que pense Amalia? Que veut-elle vraiment? Et où va Lucrecia Martel avec *La niña santa*?" (Es demasiado alusivo. El espectador pierde el interés por esta historia finalmente hermética. ¿Qué piensa Amalia? ¿Qué desea realmente? ¿Y adónde va Lucrecia Martel con *La niña santa*?", *Positif* n°524, octubre de 2004, p.470
- [3] "Me horroriza que se preste tan poca atención a la complejidad y a la delicadeza de los sentimientos de los chicos", declaración de Lucrecia Martel recogida por Daniel Link en "Tres mujeres", <http://www.pagina.12.com.ar/2001/suple/radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>
- [4] La realizadora confiesa por su parte que, en las localizaciones, fue esa mezcla de hospital y hotel lo que la atrajo del lugar porque le permitía "mantener cierta ambigüedad en torno al cuerpo, la salud y el bienestar espiritual", citado por Fotograma.com, "Siento que tengo que superarme", 19-12-2004. <http://www.fotograma.com/notas/yodirector/3223.shtml>
- [5] Cabe notar que son a menudo malas noticias las que reciben los personajes por teléfono. Por ejemplo, en *La Ciénaga*, tenemos el anuncio del accidente de Mecha al principio de la película, seguido por la cancelación del anhelado viaje a Bolivia, la inminente intrusión de Mercedes dentro del grupo familiar y, sobre todo, el drama final, es decir la muerte de Luchi, el hijo de Tali.
- [6] Algunos personajes intentan salir de su encierro. Tal es el caso de Mecha y Tali, las dos primas veleidosas de *La Ciénaga* que se pasan el tiempo planeando un viaje a Bolivia que nunca se ha de realizar. Por su parte, Isabel, la criada india, es el personaje que más sale al exterior en la película. Ella logra dejar la finca al final, quizá porque no forma parte del clan. En *La niña santa*, en cambio, incluso los personajes ajenos a la familia se quedan atrapados como en una trampa. Tal es el caso del doctor Jano que pugna por salir, no sólo del hotel, sino de la situación en que se ha encerrado a sí mismo.

- [7] Josefina Sartora señala que "No es casual que el protagonista masculino se llame Jano : el dios de las dos caras que miran hacia lados opuestos refiere al tema del bien y del mal, el pecado y la salvación, así como también al erotismo y el misticismo" (<http://www.cineismo.com/criticas/nina-santa-la.htm>). Por su parte, Diego Faraone subraya otra característica de Jano : "[Es] el dios de las puertas, los comienzos y los finales, y por tanto de los cambios y las transiciones y de los momentos en los que se traspasa el umbral que separa el futuro del pasado. La revelación que el Dr. Jano sin saber ocasiona marcará el paso definitivo de la «niña santa» a la pubertad" ("El cine de Lucrecia Martel. La sublime misión de filmar", <http://www.arte7.uy/pag/01/2004Noviembre/LaninasantaDF.htm>)
- [8] Aunque las palabras de Josefina al final de la película ("Yo siempre te voy a cuidar porque vos no tenés hermano. Soy tu hermana") restablecen en cierta medida la relación incestuosa que unía a los adolescentes de *La Ciénaga*.
- [9] Iglesias, Fernanda, "Profeta en tierra ajena", entrevista a Lucrecia Martel, *Clarín digital*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1999, <http://www.clarin.com/diario/1999/02/20/c-02001d.htm>
- [10] Kaganski, Serge, "Lucrecia Martel. Pour l'Argentine", *Les Inrocks.com*, 8 de enero de 2002, <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/lucrecia-martel-pour-largentine/>
- [11] Jost, François; Gaudreault, André (1990). *Le Récit cinématographique. Cinéma et récit II*, Paris : Nathan.
- [12] Gustavo Noriega, "La Ciénaga (201), dirigida por Lucrecia Martel", <http://www.fipresciargentina.com.ar/archivo/cienaga/htm>
- [13] Citado por Daniel Link "Tres mujeres", <http://www.pagina.12.com.ar/2001/suple/radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>
- [14] Información facilitada por Garcy Prensa Noticias. "La actualidad del cine latinoamericana. Lucrecia Martel estrena su segundo film, *La niña santa*", <http://www.mostradelleida.com/news/santa2.htm>
- [15] Citado por *La voz del interior on line*, Córdoba, Argentina, 1 de abril de 2001. [http://www.intervoz.com.ar/2001/0401/nota24700\\_1.htm](http://www.intervoz.com.ar/2001/0401/nota24700_1.htm)
- [16] "Il n'y a pas d'histoire à proprement parler dans le film, pas d'enchaînement classique de causes et d'effets [...]. Dans ce récit-là, j'étais persuadée qu'il n'y avait pas besoin d'une trame narrative très ficelée. Une trame narrative sous-tend toujours une conception morale très forte. Comme *La Ciénaga* montre la désintégration de la morale, il était important de désintégrer aussi la trame narrative, pour que les spectateurs partagent cette expérience, ce désarroi.", Entrevista de Serge Kaganski, art. cit.
- [17] Josefina Sartora. *La niña santa*. art. cit.
- [18] Citado por Daniel Link "Tres mujeres", art. cit.
- [19] "Siento que tengo que superarme", art.cit.

## Bibliografía

*Positif* n°524, octubre de 2004, p.470

"La actualidad del cine latinoamericana. Lucrecia Martel estrena su segundo film, *La niña santa*", <http://www.mostradelleida.com/news/santa2.htm>

"Lucrecia Martel presentó *La Ciénaga* en su Salta natal", *La voz del interior on line*, Córdoba, Argentina, 1 de abril de 2001. [http://www.intervoz.com.ar/2001/0401/nota24700\\_1.htm](http://www.intervoz.com.ar/2001/0401/nota24700_1.htm)

Baecque, Antoine de, "Grand bain en eaux troubles. *La niña santa* de Lucrecia Martel", *Libération*, 15 de septiembre de 2004.

Faraone, Diego, "El cine de Lucrecia Martel. La sublime misión de filmar", <http://www.arte7.uy/pag/01/2004Noviembre/LaninasantaDF.htm>

François, Cécile, "Le cinéma de Lucrecia Martel. Une plongée dans les eaux troubles de amours interdites", Actas del Coloquio internacional *Amours interdites / Amores prohibidos*, organizado por el Centro de Investigaciones ALMOREAL, en la Universidad de Orléans, 7-8 de marzo de 2008.

Frodon, Jean-Michel. "Le cinéma comme espace collectif", Entrevista a Lucrecia Martel en mayo de 2004, *Cahiers du Cinéma* n°593, septembre 2004.

Hansen-Løve, Mia, "Dangereuses jeunes filles. *La niña santa* de Lucrecia Martel", *Cahiers du Cinéma* n°593, septembre 2004.

Iglesias, Fernanda, "Profeta en tierra ajena", entrevista a Lucrecia Martel, *Clarín digital*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1999, <http://www.clarin.com/diario/1999/02/20/c-02001d.htm>

Jost, François; Gaudreault, André (1990). *Le Récit cinématographique. Cinéma et récit II*, Paris : Nathan.

Kaganski, Serge, "Lucrecia Martel. Pour l'Argentine", *Les Inrocks.com*, 8 de enero de 2002, <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/lucrecia-martel-pour-largentine/>

Link, Daniel. "Tres mujeres", <http://www.pagina.12.com.ar/2001/suple/radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>

Noriega, Gustavo, "*La Ciénaga* (201), dirigida por Lucrecia Martel", <http://www.fipresciargentina.com.ar/archivo/cienaga/htm>

Sartora, Josefina, "La niña santa", <http://www.cineismo.com/criticas/nina-santa-la.htm>

© *Cécile François 2009*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](http://www.biblioteca.org.ar). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

