

**Follas do Cineclub | 01/02/2023**

O LAMAZAL

(La ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina-Francia-España-Xapón, 2001, 103', VO)

01

**Tirado de: Clancy, Fiona. "Motherhood in Crisis in Lucrecia Martel's Salta Trilogy." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 10 (Winter 2015-16). Web. ISSN: 2009-4078.**

Lucrecia Martel é se cadra unha das mais famosas realizadoras en emerxer do coñecido como Novo Cinema Arxentino, o período de auxe mais recente da produción cinematográfica do país suramericano, que comezou a mediados dos noventa e significou un desvío significativo da estética, modos de produción e preocupacións sociopolíticas do cinema das dúas décadas anteriores. Os seus filmes son uns de tantos dirixidos por realizadoras arxentinas que, en palabras dun crítico, «operan de acordo coa súas propias regras, lóxica, ritmo e sentido do espazo». Este artigo examina a representación da maternidade nas tres primeiras longametraxes de Martel: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008). Explora os aspectos nos que estas películas debuxan unha complexa relación entre «o opresivo e os aspectos empoderadores da maternidade», ou iso ao que se refire Rozsika Parker como «ambivalencia

materna»: «Non é unha condición anódina de sentimentos encontrados, senón un estado mental complexo e contradictorio».

A materia da que trata a triloxía é a vida familiar na rexión setentrional de Salta, onde Martel naceu e foi criada. Os filmes son esencialmente autobiográficos a este respecto, sendo orixinados a partir de memorias formativas e enfocados tematicamente na «transmisión de patróns disfuncionais de conduta dunha xeración a outra». De feito, o trauma xeracional –e a crise da maternidade, mais especificamente– foron aspectos significativos do imaxinario sociocultural da Arxentina polo menos desde última ditadura militar (1976-1983), nomeadamente na notoria involucración das Nais da Praza de Maio no movemento polos dereitos humanos no país. As Nais, isto é, nais dos «desaparecidos» –mulleres e homes secuestrados e asasinados polo estado durante a ditadura– fixeron da propia maternidade o vehículo da súa loita política. Porén, aínda que o seu activismo se acomoda á tarefa de usar «a súa condición de nais para facer presión en favor do cambio político e social», é cuestión de debate se a súa énfase na maternidade estancou ás mulleres en roles tradicionais, marxinais e subordinados. De maneira semellante, sosteño que mentres os filmes de Martel proporcionan unha forte crítica da maternidade patriarcal, quedan curtas (coa posible excepción de *La niña santa*) na presentación de alternativas na forma de "coidado materno"; iso é, unha noción de maternidade que «recalca o poder maternal e lle adscribe axencia ás mulleres. O que ofrecen no seu lugar é unha representación somática da relación nai-fillo dunha forte ambivalencia e negociada a través do medio sonoro. Este enfoque é en certo modo ambiguo no sentido de que aínda subvertendo as nocións biolóxicas da maternidade, está fondamente enraizada na experiencia corporal. A descrición da maternidade que fai Martel tamén difire da ofrecida por outros directores arxentinos como Luis Puenzo en *La historia oficial* (1985) e, en efecto, o estilo de maternidade das Nais, no sentido de que, mentres que aborda a maternidade en crise (e en termos xerais o desmantelamento da familia), faino de certo xeito desligado das circunstancias políticas.

[...] Os tres filmes, en maior ou menor medida, presentan figuras maternas no trascurso dunha crise persoal. En *La ciénaga*, Mecha (Graciela Borges) bebe para esquecer ao mesmo tempo que os seus fillos adolescentes e criados asumen a responsabilidade de gobernar a decrepita facenda rural. Mentres arma un escándalo polas feridas no peito causadas pola caída sobre copas de viño durante unha borracheira vespertina ao borde da piscina, os rapaces conducen sen licenza, cazan con armas de fogo e machadas e coquetean entre eles de maneira incestuosa. Prostrada na cama, Mecha berra ordes e insulta a fillos e criados por quendas ao tempo que se laia do seu malogrado escote. O seu maior medo é acabar como a súa nai, que un día se meteu na cama e negouse a saír dela até o día que a enterraron. Tanto a súa filla mais nova, Momi (Sofía Bertolotto) como a curmá Tali (Mercedes Morán) afirman que a Mecha de seguro lle espera un destino idéntico.

# A MATERNIDADE EN CRISE NA TRILOXÍA DE SALTA DE LUCRECIA MARTEL

**FIONA CLANCY**

## EXPERIENCIA SENSORIAL ADOLESCENTE.

O peculiar estilo visual e narrativo de Martel, en particular a forma que ten de usar o espazo fóra de cámara para crear capas temáticas dentro da narrativa, traza as súas orixes nos seus anos de formación, cando comezou a experimentar cunha videocámara filmando a vida cotiá na súa casa familiar de clase media:

Cando filmaba na miña casa... sempre había alguén a chegar ou marchar. [A miúdo] miraba para un lugar fixo e simplemente observaba os movementos dos personaxes. Pero ás veces pasaba a outra persoa, e logo a outra, e así se fraguou. As liñas narrativas suceden en capas diferentes dentro da mesma escena... así que os temas se superpoñen sobre outros en capas.

Aínda que se desenvolve de algunha maneira organicamente, non hai nada accidental sobre o estilo cinematográfico de Martel; ten declarado «Sempre trato de que a cámara mire como un neno de dez anos. Fágoo conscientemente, porque así podo observar as cousas sen prexuízos, con maior curiosidade». Unha das maneiras de acadar esta perspectiva infantil é evitar os planos de situación: «Nunca filmo eses planos porque é moi importante para min que o espectador vexa que as cousas no mundo non son como as dita a razón». Polo tanto, os planos de situación, co seu énfase na racionalidade, son substituídos pola súa antítese: a «descomposición dun ou todos os espazos nas súas partes para que a xeografía fiquese estritamente ligada ás emocións e conexións interpsíquicas». A ausencia de planos de situación incrementa as necesidades do espectador, que ten que participar de xeito activo na produción do significado. Así mesmo, Martel mantén a música e mais o son extradiexéticos no mínimo absoluto, o cal, en combinación coa ausencia de planos orientativos, resulta nun acusado sentido de estar inmerso no mundo filmico.

O traballo de Martel é descrito como cinema dos sentidos. Isto é, un cinema no que o visual, tradicionalmente o sentido cinematográfico dominante, é descentralizado e desestabilizado e no que se pon un maior énfase nos sentidos non visuais, particularmente o son e mais o tacto. Nas tres películas os ruídos están a miúdo dislocados da súa orixe visual e os sons da natureza –paxaros, insectos e choiva– semellan infiltrarse nos espazos interiores dunha maneira case antinatural. Na secuencia que abre *La ciénaga*, por exemplo, as diferentes pistas de son da choiva, tronos, paxaros e insectos preséntanse todas ao mesmo volume. Igualmente, as conversas están case anegadas dos sons da natureza, en directa oposición á convención do cinema que habitualmente «fai á voz prevalecer mediante a modulación do son ambiente». A avasalladora presenza da natureza mesturada con primeiros planos de corpos humanos en interiores ten un efecto desorientador e abafante, como apunta Dominique Russell: «A claustrofobia visual dos encadres é reproducida de maneira orgánica na banda sonora, onde o mundo natural ameaza con irromper». As voces, particularmente, están con frecuencia desligadas dun corpo, co resultado de que «as palabras son a miúdo discurso emanado e son producidas, en certo sentido, como ruído. Xa que logo a narrativa crea un efecto de *dentro e fóra* ao mesmo tempo. O espectador é simultaneamente absorto e excluído». Propoño que esta dilución dos límites entre ruído e voz tamén desencadea, a un nivel mais xeral, o desmantelamento da diferenza entre o humano e o non humano, que ten relevancia para as consideracións morais da triloxía, como argumentarei mais abaixo.

Os filmes de Martel tamén están repletos de imaxes hápticas. Hai numerosos exemplos de encadres que illan mans pousadas sobre xanelas, movéndose a través do cabelo, sobre un radiador, ou nos que a cámara enfoca de preto

as texturas –tecido, pel, cabelo–. «A imaxe háptica», segundo Laura Marks, «forza unha contemplación visceral e emocional e neste sentido conecta directamente coa percepción sensorial». O cinema háptico, polo tanto, «impulsa unha relación corporal entre o espectador e a imaxe». Hugo Ríos asegura que «unha das principais características desta visión háptica é a sensación de estar a ver unha cousa por primeira vez» e apunta que, nas películas de Martel, «as escenas están construídas con cautela para dar pé a unha epifanía sensorial». Isto é semellante en certo modo á maneira na que o mundo é experimentado durante a infancia e a adolescencia; de feito, Joanna Page apunta que en *La ciénaga* e *La niña santa* «os nenos levan a cabo unha serie de experimentos co son e coa vista» deseñados para provocar unha epifanía tal: «as rapazas máis cativas de *La ciénaga* recitan versos diante dun ventilador eléctrico que fragmenta o son das súas voces... en *La niña santa* Josefina e mais Amalia descubren como os seus ollos reaxustan a vista despois de pechalos con forza». O efecto no espectador deste tratamento háptico da imaxe é a sensación de estar somerxido –non só visualmente, senón corporalmente– no punto de vista do adolescente, no que o racional é presentado como dubidoso e pouco fiable, e os xuízos están baseados nas emocións. A maternidade, tal como é vista desde esta perspectiva, é profundamente ambivalente, no sentido «complexo e contradictorio» indicado por Parker. É con frecuencia ameazante e claustrofóbica, pero ao mesmo tempo leva asociadas certa calidez e confort.

## A PRIMACÍA DO SON.

Quizais a característica que mellor identifica á obra de Martel e a súa forma de traballar o son. Para Martel, o son recibe un carácter prioritario desde a mesma concepción dun proxecto: «Antes de comezar a escribir xa sei como vai soar o filme. De certo modo, as imaxes son estritamente o que preciso para encadrar o son», ten declarado. Dada a corporalidade pura que impregna os seus traballos (En *La ciénaga*, en particular,ponse especial énfase na carne), o son funciona, en certo nivel, como ponte entre o corpóreo e mais o etéreo. Nos seus filmes o son está intimamente conectado coa feminidade e, sobre todo, coa maternidade. Russell apunta que os motivos sonoros van ligados a varias das súas personaxes, moitas veces sinalando unha crise da maternidade: «Cada vez que Mecha está en pantalla, soan os teléfonos. A súa incapacidade para manexar o teléfono sinala o seu desprendemento de toda demanda externa sobre ela». Na mesma liña, a súa curmá Tali «está a esforzarse constantemente por escoitar por riba dos berros da rapazada. O motivo é a un tempo simbólico e realista: Tali está envolta no ruído da maternidade e apenas chega a escoitarse pensar». Estas ocasións nas que o son é inmediatamente identificábel e atribuíbel a unha fonte concreta contribúen a unha representación opresiva e claustrofóbica da maternidade. Hai, en todo caso, outra categoría de son que abre a posibilidade da vinculación da película co concepto de *coidado materno*, que paso a discutir.

Os filmes de Martel están repletos de sons acústicos, isto é, sons «sen fonte visual recoñecíbel». Están presentes tanto nas bandas sonoras –auga pingando das billas, tubos vellos que renxen, cans que ladran desde detrás da parede do valo do veciño– como en calidade de aspectos temáticos da narración. [...] En *La ciénaga*, a auga, coa súa asociación intrínseca á concepción e á vida, carga coa connotación negativa do estancamento e putrefacción do pantano próximo, que atrae e repele aos nenos, do mesmo xeito que a piscina putrefacta na que ninguén se atreve a nadar, que é o lugar da aparatosa caída de Mecha. [...]

## AMBIVALENCIA MATERNA

Os efectos da ambivalencia materna na triloxía de Salta expáñdense como unha onda a través das relacións familiares e mais aló. Polo tanto esta crise do maternal significa tamén unha crise en todas as relacións e sementa desorde na economía enteira das relacións familiares. Por exemplo, os efectos da deficiencia de Mecha en La ciénaga (representada polas imaxes do pantano e da piscina pútrida) maniféstanse nas múltiples condutas desordenadas entre os rapaces. Aínda que se vexan ás veces forzados a tomar as rendas da irresponsabilidade dos pais, os rapaces están consumidos por unha letarxia e tedio crónicos. Pasan as horas de luz deitando os seus corpos suorentos dunha cama que rincha cara outra. Dous conxuntos de relacións domésticas son especialmente problemáticas. Primeiro, a que se dá entre os irmáns maiores, Verónica (Leonora Balcarce) e José (Juan Cruz Bordeu), que contén unha forte suxestión incestuosa. A proximidade física da parella suxire con certeza un desexo latente, se non unha intimidade sexual efectiva. Aínda mais, a mirada de Verónica revela ciúmes debilmente agochados cando José anuncia a súa volta a Bos Aires onda a súa xefa convertida en amante, Mercedes (Silvia Baylé) –unha muller que o dobra en idade e que con anterioridade xa tivera unha relación co seu pai, Gregorio (Martín Adjemián). A tensión sexual entre os dous alcanza un punto de inflexión cando José entra no cuarto de baño e mexa mentres Verónica pega unha ducha, e logo con provocación introduce a súa perna sobre a auga corrente mentres Verónica, envolvendo o seu corpo espido na cortina da ducha, protesta en voz baixa e repítelle que marche. José, pola súa parte, é un personaxe sexualmente fluído, e a cámara de Martel, que non vulga, atópao moitas veces en posturas que semellan comprometedoras pero que acaban por non ser o que parecen. Por exemplo, unha escena abre con Mecha e José deitados na cama dela. José está inclinado sobre a nai e dándolle a cara, coa caluga del tapando a cara da nai, así que todo o que se ve de Mecha é o seu brazo espido e un peito apenas cuberto. A primeira vista parece como se un abrazo apaixonado estivese a ter lugar entre ambos. Só a medida que a escena progresa fica claro que el estaba a mudar as vendas do peito ferido por outras novas. A naturalización de tais eventos forza ao espectador a cuestionarse a fiabilidade daquilo que é revelado pola cámara de Martel sobre a natureza das relacións familiares nesta casa.

A segunda relación problemática de *La ciénaga* é a que se dá entre Momi e a criada indíxena da familia, Isabel (Andrea López). Unha das escenas introdutorias do filme mostra a Momi en traxe de baño deitada na cama ao carón de Isabel, fingendo a manga desta contra o seu

nariz e labios, repetindo entre murmurios a súa gratitude a Deus por terlle dado a Isabel. Isabel é ambivalente en relación ao afecto de Momi, estendendo ás veces a man en amizade e xogando incluso o papel de nai subrogada, pero rexeitándoa finalmente cando descubre que está embarazada e decide mudarse co seu mozo. É Momi quen sofre o dano mais obvio debido ao abandono materno (como suxire en sentido figurado a erupción cutánea que contrae da piscina contaminada), polo que o seu namoramento pode interpretarse como a resposta a isto –o seu desexo dunha figura materna, que contrae un cariz erótico chegada a madurez sexual–. O desexo queer de Momi, aínda que suxira lesbianismo, é revelado mais como algo próximo a unha loita de poder erotizada cando Isabel non lle corresponde: como sinala Pedro Lange-Churrión, cando Isabel abandona a familia, Momi «pronuncia os mesmos insultos racistas proferidos pola súa nai, *chinita carnavalera*». É só cando Isabel marcha que Momi dirixe con todo dereito a súa ira cara Mecha e se enfrenta a ela coa incómoda verdade de que morrerá encamada como a súa nai, o mesmo destino que ela desexa evitar por todos os medios. Así que estas dúas relacións problemáticas, aínda que parecen ser unha cousa, revélanse a posteriori enraizadas nunha asimetría de poder orixinada nunha falla dos coidados.

## CINECLUBE DE COMPOSTELA



### ASOCIACIÓN

O Cineclubes tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.wordpress.com](http://cineclubedecompostela.wordpress.com) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

### PROYECCIONES

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

### 1 DE FEBREIRO

O LAMAZAL  
(La ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina-Francia-España-Xapón, 2001, 103', VO)

### 8 DE FEBREIRO

Crónica Dun Neno Só  
(Crónica de un niño solo, Leonardo Favio, Argentina, 1965, 79', VO)  
Presentada por Carolina Cappa

### 14 DE FEBREIRO

ASEMBLEA ABERTA  
DO CINECLUBE DE COMPOSTELA

### 15 DE FEBREIRO

ALÉN DO ESQUECIMENTO  
(Más allá del olvido, Hugo del Carril, Argentina, 1956, 93', VO)

### 22 DE FEBREIRO

O DERRADEIRO MALÓN  
(El último Malón, Alcides Greca, Argentina, 1917, 65', VO)