

Universidad Nacional de Rosario.
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales.
Licenciatura en Comunicación Social.
Rosario | Mayo 2024.



Transgredir con la mirada y la escucha. Análisis de la presentación de la mujer en la película “La niña santa”.

Autora: Capisano Catalina

Directora: Cecilia Macarena Pelliza

Resumen

El presente trabajo propone realizar un análisis crítico de la película *La niña santa* (2004), con el objetivo de problematizar la presentación de la mujer e identificar transformaciones en relación a las formas históricas y hegemónicas de representación. La perspectiva de análisis a utilizar serán los desarrollos de teoría de cine de Gilles Deleuze, donde se lo piensa como un dispositivo que genera imágenes, que participa activamente en la configuración de la imagen del pensamiento, y que a su vez es un arte industrial y de masas.

Palabras clave: género, cine, Deleuze, mujer, sentidos.

Agradecimientos

Una vez finalizada la presente Tesina, quiero agradecer a quienes me acompañaron en este recorrido.

Gracias a mi mamá, con quien descubrí el cine, gracias por invitándome a conocer este hermoso mundo.

Gracias a Cecilia por ser una guía de este proceso, por impulsarme y cultivar aprendizajes que van más allá del recorrido académico y profesional.

Gracias a mis amigos y amigas por acompañarme desde una lealtad inquebrantable. Gracias por las mil lecturas, por las charlas y los debates, las recomendaciones y las advertencias.

Por último, gracias a quienes me preguntaron ¿qué tiene que ver analizar una película con lo que estás estudiando?, porque me hicieron reflexionar y buscar respuestas que finalmente enriquecieron mi trabajo y mi entendimiento del tema.

Índice

Capítulo 1: Introducción	5
Capítulo 2: Contexto	11
2.1. Sociedad de los '90.....	11
2.2. Nuevo Cine Argentino.....	21
2.3. Las mujeres en el cine argentino.....	25
Capítulo 3: Marco teórico	32
3.1 ¿Qué es ser mujer?.....	32
3.2 El cine.....	37
3.3 Cartografía de conceptos.....	41
Capítulo 4: Análisis	44
4.1 La Niña Santa.....	44
4.2 Lo que Circula, el Deseo.....	45
4.3 Espacios y Desencuadres.....	51
4.4 El Llamado.....	53
4.5 Zona de Pasaje.....	56
4.6 Empleadas, Madres, Adultas.....	58
Capítulo 5: Conclusiones	61
Bibliografía	68
Filmografía	73

Introducción

En el presente trabajo se realiza un análisis crítico de la película *La niña santa* de la directora Lucrecia Martel. Se analiza cómo se presentan los personajes femeninos a partir de la creación de imágenes visuales y sonoras, para indagar en los sentidos, discursos, y formas de enunciación que se construyen en relación a la mujer.

Partimos de pensar la comunicación como un proceso de producción de sentido, algo que va más allá de lo semántico o sintáctico. De acuerdo con Bifo Berardi (2013), el lenguaje no funciona por correspondencias biunívocas sino que existe un contexto pragmático que todo lo complejiza, y ya no se puede atender a reenvíos monoplanares.

El enfoque a utilizar para dar cuenta de la multiplicidad que nos presenta la comunicación y la cinematografía como una rama de ella, será la teoría del cine realizada por Gilles Deleuze, donde se lo piensa como un dispositivo que genera imágenes, que participa activamente en la configuración de la imagen del pensamiento, y que a su vez es un arte industrial y de masas. El autor postula que,

La imagen cinematográfica es tanto imagen-movimiento e imagen-tiempo. Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también como pensadores. Ellos piensan con imágenes movimiento (en variación continua y como unidades de experiencia) y con imágenes-tiempo en lugar de conceptos (...) Pero, aun así, el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar y, a pesar de todo, hacer viables (Deleuze, 1983, p.12).

Planteamos al cine como un tipo de arte que produce sentidos con un lenguaje específico y una lógica propia y que en su capacidad única se convierte en un vehículo poderoso para las disputas de sentidos. Por lo tanto, puede actuar como un espejo y reflejar los estereotipos más arraigados, o puede desafiar, luchar por abrir líneas de fuga que nos lleven a otras representaciones.

Por otro lado, guarda la particularidad de ser un arte industrial, tiene una relación fundamental con el dinero que lo define y constituye, como explica Deleuze (1986),

El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más

indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero. (p.107)

La industria cinematográfica más grande del occidente tiene sede en Hollywood, que en su búsqueda por atraer a amplias audiencias tiende a producir películas que siguen fórmulas preestablecidas, siendo generalmente aceptables para la mayoría. Presentan lo que la audiencia quiere ver y escuchar, por lo tanto suelen contar historias en las que reproducen de manera más o menos directa, los discursos más instalados en la sociedad. Fernandez (2017) define este modelo como propio del cine comercial,

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

Entonces, si nos preguntamos cómo ha sido la aparición de las mujeres en la gran pantalla a lo largo de la historia, puede decirse que han sido pensadas y presentadas desde una mirada patriarcal y heteronormativa, reflejando desigualdades de género que permean la sociedad, cánones, binarismos oposicionales y roles dados por “naturaleza”. Los personajes femeninos se envuelven con características relacionadas con la belleza y la pasividad, la seducción, objetos de deseo, caprichosas, histéricas y rivales entre sí, mientras que los masculinos son activos, fuertes y protectores, competitivos, valientes y sujetos de la acción.

Los primeros estudios de género en relación al cine en los años ‘70 tomaron como problemática principal encontrar nuevas representaciones que se alejaran de este paralelismo, el hombre como sujeto que lleva adelante la acción y la mujer como objeto, decoro, un otro relegado.

Para generar representaciones alternativas sobre lo femenino, primero era necesario cuestionar y develar el funcionamiento ideológico de las representaciones dominantes: las construidas por el sistema de estudios de Hollywood y sus émulo en otros lugares del mundo. Las imágenes del cine clásico se ofrecían al feminismo como un objeto casi perfecto para analizar los modos de funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual. (Amado, 2000, p.173)

Los debates han proliferado y con el tiempo aparecieron nuevos cuestionamientos, preguntas, relecturas. Distintos campos de estudio como el psicoanálisis, la semiótica, la historia y la filosofía profundizaron en la relación cine-género, convirtiéndose en un campo ampliamente estudiado que al día de hoy sigue trayendo nuevos interrogantes. No obstante, lo distintivo de las producciones de Hollywood de los años '30 y '40 es que no se agotan en ese lugar y ese momento histórico. Los modos de narrar, los mecanismos textuales, visuales, y otras características propias, se han extendido a nivel global dejando una huella significativa en la producción y representación cinematográfica en diversas industrias alrededor del mundo. Es por esta razón que en películas actuales se pueden dilucidar varias similitudes con producciones de décadas anteriores, y no solo en la cuestión del género. Lo que está en juego es un modelo de producción, y los modos de pensar y hacer películas que imperan dentro del mismo.

Por lo tanto, para poder pensar otro tipo de representaciones que permitan ampliar la perspectiva de lo que somos como mujeres y de lo que podemos ser como personas íntegras, es necesario desprendernos de aquellos modos y modelos que aprisionan. Trebisacce y Veiga (2017) afirman que,

Cada contexto histórico -y cada sociedad en él encarnada- conlleva sus propios regímenes de representación que determinan y distinguen aquellas imágenes-narración que resultan inteligibles por la comunidad de aquellas otras que se escapan a la comprensión para ese tiempo y para ese espacio. Es entre unas y otras imágenes que se produce la posibilidad de la representación de la trasgresión. Es en ese “entre”, en la frontera que las separa y que las une - y no en el hipotético espacio más allá de lo imaginable - que se producen las narrativas con verdadera potencia subversora de lo dado. Pues la trasgresión es un gesto que concierne al límite (a lo dado), dice Foucault (2003). Nace del límite, pero es la que señala lo que éste tiene de caprichoso, contingente y hasta ridículo. Enseña que, más allá de su rígida contención, otros escenarios son posibles.

En ese sentido, consideramos que *La niña santa* es una obra que transgrede y genera desplazamientos en las representaciones en torno al ser-mujer. Las mujeres son parte central de la obra y son presentadas desde lugares novedosos, que desafían los estereotipos tradicionales e invitan a pensar nuevas territorialidades. Se abordan temas como el deseo, la maternidad, la religiosidad, la sexualidad, que hacen de la película un terreno fértil para el análisis de las construcciones socioculturales y asignaciones de género.

Complejizar la mirada, agudizarla. Retratar en la amplitud de lo que significa “ser” mujer, en sus contradicciones, en su humanidad. Se trata de ejercitar el pensamiento y salir de los juicios morales, mostrar otra cosa, o mostrar menos y preguntarnos más. Que la película logre que practiquemos este ejercicio tan noble: pensar. Una de las funciones sociales del arte es problematizar ciertas representaciones institucionalizadas o naturalizadas, exponer regímenes de poder/saber, plantear interrogantes acerca de lo aceptado como “normal” o incursionar en lo que no ha sido explorado aún. En ese sentido, *La niña santa* es un film que instala temáticas relacionadas a las experiencias de las mujeres, reconstruyendo la configuración de la mirada.

Algunas de las preguntas que guían el trabajo son: ¿Cómo se presentan en el dispositivo cinematográfico los personajes femeninos? ; ¿Qué tipo de imágenes (Imagen-Movimiento / Imagen-Tiempo) se producen? ¿Se instauran nuevos discursos, nuevos sentidos, nuevas formas de enunciación dentro del cine? ¿O se siguen perpetuando las formas hegemónicas de representación? ; ¿Qué marcas patriarcales aparecen en estas películas? ¿Hasta qué punto las películas terminan de independizarse de una mirada naturalizada y hegemónica masculina?

Se plantearon los siguientes objetivos:

Objetivo General: Analizar cómo se presenta a las mujeres en la película *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel.

Objetivos Específicos:

1. Identificar a las mujeres que se presentan y su rol en la trama.
2. Analizar y comparar cuál es su comportamiento en relación a los estereotipos establecidos de género.
3. Identificar y describir qué recursos cinematográficos se emplean para construir dicha presentación.

Teniendo en cuenta que la presente investigación tiene como objetivo general realizar un análisis crítico e interpretativo se utilizó un enfoque del tipo cualitativo.

Para la recolección de información se elaboró un grillado que contiene una serie de preguntas destinadas a interrogar al film desde diferentes ejes. Preliminarmente el análisis se dividió en dos fases, narrativa y visual. La división fue preliminar porque se entiende que durante el proceso pueden surgir otras preguntas que no necesariamente respondan a esta categorización y sin embargo sirvan para el análisis.

En la fase narrativa se analizaron los discursos empleados en el film, los diálogos, lo verbal, los “modos de decir” explícitos e implícitos, así como también la historia que cuenta la película y los personajes en sí mismos, sus roles, sus características. La segunda fase es propiamente sensorial, apunta al contenido de la imagen, a lo visual y lo sonoro. Se analizaron los planos, los movimientos de cámara, las luces, la composición, el sonido; en definitiva, en esta fase nos centramos en los recursos cinematográficos empleados, para comprender qué representaciones se construyen a través de ellos. Entendiendo que la elección de trabajar con ciertos recursos y técnicas, y utilizarlos de ciertas maneras, responde a una intención, tiene un objetivo y no es algo meramente aleatorio.

Una vez recolectada la información, el análisis de la misma fue de tipo interpretativo, apuntando a una reflexión filosófica de lo visto.

Contexto

2.1 Sociedad de los '90

La película *La niña santa* integra un movimiento tanto artístico como político que se gestó en Argentina entre la década de 1990 y 2000, llamado Nuevo Cine Argentino. Este movimiento de cineastas se caracterizó por transgredir lo previamente establecido, romper con lo hecho y con los modos de hacer hasta el momento, para abrir nuevos horizontes, nuevas posibilidades, nuevas formas de pensar el cine, de hacer cine. Transgresión desde lo técnico, hasta lo temático. Transgresión que escuchó las voces de una época, todo aquello que sucedía por todas partes, pero a su vez parecía permanecer en los márgenes. Lo no dicho, lo no visible, lo silenciado, hecho película. Como explica Villasol (2011),

Las decisiones de representación de quienes producen y construyen obras, son las que hacen que el tiempo convierta a las películas en reservorios de signos para leer inscripciones de época. Estas inscripciones tuvieron que ver con las condiciones sociales críticas por las cuales pasaron los cineastas en los 90, y con la herencia cultural de una generación hija del menosprecio hacia el propio lenguaje, al propio cuerpo, la propia voz. (p.79)

La sociedad argentina de la década de 1990 y principios de los 2000 ha sido caracterizada reiteradamente como una sociedad en crisis, signada por el caos y por un colapso emocional que se sentía en todas partes. A su vez, una imposibilidad de movimiento y desarraigo en relación a todos estos cambios, un embotamiento frente a las transformaciones que se estaban dando, como una sensación de no saber (o no tener) hacia donde ir. Ansaldi (1997) señala,

Es casi innecesario recordar que el neoconservadurismo-liberal salvaje, la ideología dominante hoy en Argentina, como en buena parte del mundo, ha producido una brutal fragmentación social, traducida en ruptura de los lazos de solidaridad y exacerbación de las desigualdades sociales. Tanto, como para poder decir que ha generado un régimen de apartheid social, toda vez que sus consecuencia y manifestación más visible son la segregación socioeconómica y cultural de grandes mayorías demográficas. (p.7)

El autor escribió estas líneas durante el gobierno de Carlos Saúl Menem, bajo un título que a nuestro parecer, resume acertadamente el clima social de la época: “Fragmentados, excluidos, famélicos y, como si eso fuese poco, violentos y corruptos”. Continúa Ansaldi (1997),

Una característica de la conflictividad social actual, en Argentina, es la virtual ausencia (o, al menos, reducción) de acción colectiva, reemplazada por respuestas atomizadas, que a veces tiene por protagonistas a los directos perjudicados (...). Como se sabe, estas formas de acción, derivadas de la exclusión social, no sólo no favorecen sino que impiden la constitución de actores sociales y políticos y consecuentemente, de acción colectiva. (p.31)

¿Cómo se llegó a esto? Menem asumió la presidencia en 1989 y puso en marcha una serie de reformas estructurales que marcan el inicio de una etapa que significó un antes y un después en la historia del país. La mayoría de estas reformas fueron parte de lo que se conoció como la Reforma del Estado de 1989, que dió inicio al Plan de Privatizaciones de empresas estatales y a la desregulación y apertura de la economía bajo el paradigma del Estado "mínimo",

El eje de este viraje fue el proceso de privatización de las empresas públicas, por la que los acreedores externos recuperaron en forma de activos parte de la deuda. Los grandes grupos económicos de capital nacional y las grandes empresas transnacionales participaron en esta liquidación de activos públicos adquiriendo parte de ellos y asegurándose el control de un conjunto de mercados oligopólicos. (Rapoport, 2023, p 7)

Otro hito del gobierno que se enmarca dentro del conjunto de políticas que buscaban reducir la acción del Estado, fue la Ley de Convertibilidad, sancionada el 1 de abril de 1991,

La ley dispuso la libre convertibilidad de la moneda nacional con respecto a cualquier moneda extranjera, y estableció que los contratos deberían ser cumplidos en la moneda que fijarán las partes. Se prohibió la emisión de dinero no respaldada en un 100% por reservas de libre disponibilidad (oro, divisas, títulos de otros países y títulos nacionales emitidos en moneda extranjera) y se anularon las indexaciones, intentando evitar la traslación de la inflación pasada hacia el futuro. (Rapoport, 2023, p.12)

La Convertibilidad parecía ser el primer programa antiinflacionario exitoso después de años de ensayos y errores, según Marcos Novaro (2010) “entre abril y diciembre la inflación fue del 2,2% mensual; y desde noviembre de 1991 estuvo por debajo del 1%. Era la más baja desde 1973, y sin necesidad de congelamientos ni controles. Al reducirse el impuesto inflacionario y las tasas de interés, se reactivó el consumo y con él la producción industrial” (p.241). Desde esta perspectiva podemos afirmar que el primer gobierno de Menem aparentaba cierta “prosperidad”, como indican Pucciarelli y Castellani (2014)

La combinación de reformas estructurales (desregulación, apertura comercial y financiera y privatizaciones), convertibilidad monetaria y reestructuración de la deuda pública (plan

Baker) permitieron consolidar una nueva etapa en el régimen social de acumulación signada por la estabilidad macroeconómica y el crecimiento del PBI, favorecido por el ingreso de capitales externos. (p.15)

Sin embargo, pronto comenzaron a aparecer las consecuencias de la apertura irrestricta de la economía y el retraso cambiario, Rapoport (2023) explica que,

Con el régimen de convertibilidad, el tipo de cambio fijo correspondía a una dura regla de política cambiaria, donde la emisión monetaria debía tener un total respaldo en dólares mientras el BCRA no podía legalmente emitir dinero para financiar, vía redescuentos, a los bancos privados u otorgar préstamos al gobierno. De este modo renunciaba a la creación de dinero doméstico y toda venta de reservas implicaba una absorción de moneda nacional. (p.45)

El modelo comenzó a hundirse llegando a su punto culmine en la llamada crisis del Tequila de 1994, dejando consigo un fuerte deterioro de las condiciones de vida de la población, aumento de la desigualdad, el desempleo, la pobreza y la indigencia.

La “prosperidad” de esos primeros años de la década del noventa quedará en entredicho después de la crisis del Tequila de diciembre de 1994, en que por primera vez se pondrá en duda la estabilidad del modelo y se iniciara un proceso de estancamiento relativo signado por la fuga de capitales y el deterioro pronunciado de los niveles de empleo que se prolongará con matices hasta fines de 1998. A partir de este momento -que coincide con el final del segundo mandato de Menem-, se volvió evidente la imposibilidad de sostener la acumulación sin profundizar en las reformas estructurales, avanzando sobre la desregulación de los mercados (en especial el laboral) y la privatización de la banca pública y de YPF. Precisamente en esta disyuntiva se inició la crisis más profunda, que coincide prácticamente en su totalidad con el gobierno de la Alianza. (Pucciarelli y Castellani, 2023, p.15)

La Alianza unificó a los dos principales partidos opositores, la UCR y el Frente País Solidario (Frepasso). Derrotaron al Gobierno en las elecciones legislativas y posteriormente en las presidenciales de 1999, con la fórmula Fernando de la Rúa (UCR) y Carlos “Chacho” Álvarez (Frepasso) . De la Rúa presidió la Argentina desde 1999 hasta el 21 de diciembre de 2001, dirigiendo un periodo crítico en la historia de la Argentina, caracterizado por la dura crisis fiscal que se venía arrastrando y una sensación de ingobernabilidad consecuencia del escaso equilibrio político de aquellos años, como indica Salvia (2014)

Desde el Gobierno, la Alianza mantuvo las reformas neoliberales e intentó avanzar en algunas de ellas, como la flexibilización laboral. Al mismo tiempo, profundizó las políticas de ajuste fiscal que había llevado a cabo el menemismo, lo que contribuyó al crecimiento de la protesta

social. Antes de finalizar el primer año, la Alianza ya estaba sumida en una crisis interna sin precedentes para un período tan corto de gobierno, que la deslegitimó ante sus bases e inició el camino de su desintegración. (p.112)

Finalmente se produjo un histórico estallido político, económico y social, que dio cuenta de la inviabilidad del modelo neoliberal, específicamente de la política de convertibilidad. Sin más, la imagen del 2001 es la salida de De la Rúa en helicóptero, luego lo sucedieron cinco presidentes en una semana. Sorrentino (2012) lo resume:

Como saldo del período diciembre de 2001 a marzo de 2002 quedaron la sucesión de cinco presidentes, la declaración del default (cesación de pagos de la deuda externa), incremento mayor aún del número de pobres del país hasta llegar a ser más del 50% de la población, más de 30 muertos entre el 19 y 20 de diciembre producto de la represión de las protestas callejeras, emisión de más de 20 monedas locales provinciales que coexistían en el país junto con el Peso, incremento de las protestas con la modalidad de piquetes, retención de los dineros de las cajas de ahorros bancarios (el famoso “corralito”), sólo por mencionar algunos hechos destacados. (p.7)

La implementación de políticas neoliberales no causaron únicamente un daño económico sino que produjeron un quiebre en las subjetividades, un cambio en las relaciones sociales, que pasan a ser pensadas y vividas desde la inteligibilidad del mercado. Quiebre de lo colectivo, de los lazos de solidaridad, una desigualdad creciente y un egoísmo latente. De acuerdo con Novaro (2010)

Los sectores populares argentinos vieron debilitarse los canales a través de los que actuaban colectivamente en defensa de sus intereses. Se instaló la idea de que la sociedad era desigual por naturaleza y que ello obedecía a “la fuerza de las cosas”, una perspectiva que Menem abonaría al afirmar que “pobres hubo siempre”. (...) El empobrecimiento simbólico y político significó la ruptura de lazos de pertenencia a instituciones y organizaciones (a sindicatos y obras sociales, pero también a la escuela y el hospital público, al sistema previsional, a la vecindad en un barrio consolidado, etc.), el deterioro de los bienes y servicios a los que se accedía cuando esa pertenencia no se había perdido del todo, y el debilitamiento de la capacidad de defender estos u otros derechos. (p.226)

Pasando a la esfera cultural, en los noventa la televisión argentina comienza a ocupar un lugar fundamental en el escenario económico y político de nuestro país, así como también en los espacios de la vida social e individual. Se dieron grandes cambios tanto en los aspectos de diseño e imagen, iluminación, escenografías, y en la frecuencia y horarios de transmisión

de los programas, como también en el contenido. Temas como el sexo y las drogas, que antes no se mencionaban, empezaron a aparecer o se daban por entendido en los nuevos programas.

¿Qué aparecía en la pantalla argentina? Las intervenciones estéticas como camino y promesa para llegar al famoso 90-60-90; Pancho Dotto “el dueño de la belleza” y sus modelos Valeria Mazza, Carolina “Pampita” Ardohain, Dolores Barreiro, Araceli González, Deborah de Corral y Guillermina Valdes, entre muchas otras; Mariana Nannis bañándose en champagne cuando la Argentina vivía la “fiesta” menemista; “las lolitas”; las revistas de actualidad que mostraban cuán sexy podía ser una chica de 12 años, el auge de Susana Gimenez, Marcelo Tinelli y Mario Pergolini, entre tantas otras imágenes propias de la época.

Nos preguntamos ¿Cómo era ser mujer en ese contexto? ¿Cómo era ser mujer en la Argentina de los noventa?. La cuestión del cuerpo y el rol de los medios de comunicación deviene central. Como señala Soledad Vallejos (2004),

Si en los 50 Simone de Beauvoir escandalizó con la deconstrucción del mito del eterno femenino y la afirmación de que la mujer se hace -y no nace-, los 90 tomaron su teoría para vaciarla de carga política revolucionaria y ponerla al servicio de un modelo de mujer que reinventaba el tradicional, aunque jugando a ser ruptura. La mujer, a partir de los 90, se hizo y de una manera literal: no ya (no sólo) la esforzada gimnasta émula de Jane Fonda (y su versión local, María Amuchástegui), sino la aplicada discípula que comenzaba a absorber lecciones para construirse a imagen y semejanza de la nueva mujer.

En los noventa el cuerpo comienza a ser entendido como “única herramienta de poder social y económico posible para la mujer: el cuerpo como el lugar donde la belleza había de ser construida -literalmente- a fin de escalar los peldaños de la escala social” (Vallejos, 2004). El dinero posibilita un cuerpo socialmente bello. La intervención quirúrgica, la aspiración a la juventud, el maquillaje embellecedor, el buen caminar y la alimentación sana, colocan al factor económico no sólo como diferenciador social sino ahora también como diferenciador corporal. Se apela a un modelo pedagógico, en tanto llegar a tener el cuerpo de las nuevas modelos era cuestión de esfuerzo y de aprendizaje. Las modelos del momento no eran unas pocas inalcanzables y acomodadas, sino que la mayoría de ellas habían comenzado su recorrido en el mundo del modelaje desde el desconocimiento, era el momento de los casting, concursos, campañas de scouting, etc, y de allí el salto a la fama. La llamada a la modulación y transformación del cuerpo era para todas por igual.

¿Cómo era el cuerpo modelo? En primera instancia era uno solo. No había diferentes modelos a los que aspirar, sino un único cuerpo ideal entendido estrictamente como un objeto

bello. Para encajar en el canon de belleza, debía ser delgado y verse joven. La delgadez extrema, los huesos prominentes, la juventud idealizada y sexualizada, todos objetivos a alcanzar. De allí el boom de la cirugía estética en los años noventa, como posibilidad de construir ese objeto bello en caso de no tenerlo “naturalmente”.

“El espacio social sólo reservaba un lugar a los cuerpos sexuados (de acuerdo con la mirada heterosexual) y en situación de disponibilidad, pasajera (la belleza sólo es joven) promesa de sumisión y de satisfacción del deseo masculino” (Vallejos, 2004). El cuerpo no refería a sus procesos biológicos, salvo por la maternidad, otra modulación que seguía siendo representada en tanto responde a los estereotipos tradicionales. Si ya pasó la juventud, si ya agotaste la oportunidad de las cirugías estéticas (o si no tuviste la oportunidad) la otra opción que le queda a tu cuerpo para ser valioso en el espacio social y cultural, es ser madre.

En este contexto económico, social y cultural, comienza a gestarse el Nuevo Cine Argentino, impulsado por una serie de factores y variables que fomentaron su desarrollo. En los primeros años de la década de los noventa, la industria cinematográfica argentina experimentaba una seria crisis, debido principalmente a la carencia de una infraestructura económica y financiera que pudiera respaldar de manera consistente la realización de largometrajes nacionales. Sorrentino (2012) afirma que,

Desde la implementación de la ley de cine del año 1957, el principal mecanismo de sustento económico de la producción cinematográfica fueron los fondos del Instituto Nacional de Cine que provenían de la recaudación del impuesto del 10% sobre la venta de entradas a salas de cine en el país. Cuando la recaudación de éste impuesto entró en crisis por la falta de público, se intentó remediar la situación mediante diversos mecanismos de aportes provenientes de otros fondos (por ejemplo, uso de fondos del tesoro nacional), pero ninguno de ellos resultó lo suficientemente satisfactorio para sostener el promedio histórico de producción de películas por lo circunstancial y esporádico del aporte. (p.1)

La situación comenzaría a revertirse con la promulgación de la Ley del Cine N° 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica (1994). A partir del año 1995 ocurre un cambio significativo en la cantidad de películas nacionales producidas y estrenadas en Argentina, ya que entre 1995 y 2001 se estrenarán en promedio 37,5 películas anuales con una tendencia creciente ¹. Desde la vigencia de la ley, se duplican o triplican los recursos destinados a subvenciones y ayudas, al impuesto del 10% se le suma “un impuesto equivalente al 10% aplicable sobre el precio de venta o locación de todo tipo de videograma

¹ Extraído de https://asaeca.org/aactas/sorrentino_pedro_-_ponencia.pdf

grabado, destinado a su exhibición pública o privada, cualquiera fuere su género" (Art. 24), y el 25% del total de las sumas efectivamente percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) en concepto de gravamen aplicado a la facturación de los canales de televisión². Sin ir más lejos, la ley dió origen al ente público no estatal que fomenta y regula la actividad cinematográfica de nuestro país, el INCAA.

Si tenemos en cuenta lo mencionado sobre las políticas menemistas, y los alcances de la nueva ley, podemos afirmar que se trató de una ley de carácter intervencionista y proteccionista implementada en el marco de un gobierno neo-liberal, signado por el desmantelamiento de lo público y la desregulación. ¿Cómo fue posible esto? Sorrentino (2012) señala que,

La fortaleza del instrumento legal, el alto grado de consenso político para su sanción y el acuerdo de los diversos organismos vinculados a la actividad cinematográfica del país hicieron posible que muchos de los objetivos buscados se pudieran alcanzar, entre ellos contar con fondos estables y permanentes para la financiación de la actividad, incrementar de manera sostenida la producción de películas nacionales e implementar programas de financiación al cortometraje y a las óperas primas. (p.13)

También hubo otra serie de factores que van más allá del plano legislativo y que impulsaron a la industria cinematográfica argentina de los noventa. Durante este período se crearon nuevas escuelas y comenzaron las reaperturas de carreras de cine, lo cual institucionalizó la adquisición de conocimientos técnicos y artísticos. En 1991 Manuel Antín creó la Fundación Universidad de Cine (FUC), que se sumó a otras ya existentes, como el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC, actualmente ENERC, dependiente del INCAA), el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC) y el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), entre otras.³

Surgieron nuevos espacios de exhibición, surgieron festivales como el Internacional de Mar del Plata de 1997, el Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos, el BA FI CI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 1999 primera edición), que propiciaron la difusión de cines “independientes” o “alternativos”,

Desde su inicio, en 1999, el festival no solo favoreció la proyección de films que tenían escasa o nula circulación en las salas comerciales, dando cuenta y contribuyendo a la visibilidad de producciones nacionales y extranjeras, sino que también impulsó a través de

² [Octavio Getino | CINE ARGENTINO](#)

³ Bettendorf, P y Pérez Rial, A (2014) *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*. Ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Librería.

secciones como Work in Progress (en la que se exhiben fragmentos de películas en producción), la culminación de obras como La ciénaga (Lucrecia Martel, 2000), y No quiero volver a casa (Albertina Carri, 2000), ambas óperas primas que luego conseguiría respaldo para ser finalizadas. (Bettendorf y Pérez, 2014, p.35)

La difusión y exhibición de películas también encontró otros espacios gracias al desarrollo de la tecnología digital, que tuvo como consecuencia nuevas pautas de acceso a las películas: DVD, canales de cable, internet. También fue muy importante la creación de “Historias breves” en 1995, en el que realizadoras/es en su mayoría estudiantes de escuelas de cine (que luego se convirtieron en las caras más reconocidas del NCA) pudieron mostrar sus primeras obras,

Por un lado, la compilación permite ver reunida la producción de una serie de directores y directores hasta ese momento desconocidos, cuya formación había sido mayoritariamente producto del pasaje por las escuelas, y que auguraban con sus cortos la posibilidad de otras narrativas y propuestas estéticas dentro del cine argentino. (Bettendorf y Pérez 2014, p.33)

2.2 Nuevo Cine Argentino

Si bien existe cierto rechazo por parte de algunos autores, críticos y directores, a considerarlo como un “movimiento”,

Hay algo que es indudable: el nuevo cine argentino no es un movimiento, porque carece de programa, de ideario. Tampoco es una generación, porque las edades de los cineastas que —como una purga estomacal— limpiaron el cuerpo del cine argentino, son disímiles, toman un arco muy extenso, entre los que tienen más de 40 años y los que tienen apenas 23 (Wolf, 2002).

En la presente investigación se sostiene lo contrario. Aunque no había una serie de instrucciones prescritas sobre “cómo hacer” obras que pertenecieran al NCA, es decir, no existió una pretensión a priori por parte de los cineastas de formar un movimiento homogéneo, signado por una igualdad en la narrativa o estética, producto de una búsqueda programada de “crear” el NCA como tal, consideramos que se trata de un movimiento, una corriente, en tanto hubo una ruptura fundamental con lo visto previamente en el cine nacional y como sostiene Aguilar (2006) marca la aparición de un nuevo régimen creativo. Parece haber sido consecuencia del sentir de una época, una mirada propia de estos directores y directoras que supieron ver y retratar las situaciones y emociones que se estaban palpando,

todo desde un escenario casi estático en comparación al cine tradicional, pero a su vez sumamente crudo. De acuerdo con Komiyana (2018),

El NCA surgió y se constituyó como un cine opuesto y que se rehusaba a todo aquello relacionado con el cine tradicional precedente, ya que no tiene pautas a seguir o un manual de instrucciones sobre cómo hacer cine, pero sabe que no tiene que hacer. Surge así un alejamiento del costumbrismo, se dejan de representar únicamente “temas importantes” y narraciones alegóricas, rompen con las formas rígidas de las películas, y por medio de la creación de un sistema de producción más independiente anulan la obligación de alimentar la estructura de una productora y del INCAA. De modo tal, finaliza una etapa monopólica en la industria cinematográfica, surgiendo mayor libertad sobre quienes podían filmar -directores hombres únicamente- y cómo podían hacerlo. (p.36)

En la construcción narrativa de las películas y en el plano del guión, vemos grandes cambios en comparación a lo hecho en el cine pos-dictadura. Las películas de la década del ochenta tienen un tinte contestatario de demanda política e identitaria, los filmes se construían con una estructura convencional que apuntaba a una lectura literal y lineal de lo que se mostraba, el mensaje era claro y unívoco.

Así, los filmes más representativos del período proponían claves para descifrar mensajes o alegorías a través de las cuales interpretar el estado de la sociedad argentina en aquel contexto el espectador se constituía como el destinatario directo de los mencionados interrogantes, así como de los enigmas a descifrar, que resultaban, en realidad, resueltos por el filme. (Verardi, 2010)

Por su parte, el movimiento de los noventa trae consigo narraciones caracterizadas por una ambigüedad tanto en los personajes como en los relatos, que abren la puerta a la indeterminación, a múltiples interpretaciones, donde el espectador va a tener un rol más determinante en la construcción de sentido del filme.

El régimen de visibilidad de esta tendencia cinematográfica que se remonta a mediados de los noventa introduce a la política en la imagen: la puesta en escena de situaciones mínimas y cotidianas, por ejemplo, no indica necesariamente un escamoteo de la política, sino que invita a revisar las categorías que se utilizan a la hora de discutir su misma condición. Por consiguiente, no se trata de la revelación de un contenido político o ideológico encubierto, sino de pensar cómo el cine elabora y expresa sensibilidades que permiten imaginar otras configuraciones sensibles. (Kratje, 2019)

La renovación en la propuesta narrativa guarda un vínculo con el clima de la época. Surgen situaciones y problemáticas que ya no encontraban respuesta en la forma tradicional

de entender la política, la matriz con la que nos movíamos por el mundo parecía haber quedado obsoleta y la sensación de incertidumbre era constante. Nada estaba del todo estructurado ni estable, mientras que en la década anterior los cineastas encontraron un lugar firme desde donde contar historias, en los noventa ese lugar a ocupar era más confuso.

Si hay algo que estaba claro, era hacia donde no ir, por lo que la mayoría de estas producciones se caracterizan por alejarse del cine comercial. Despoje que se dio no sólo en términos económicos, sino que también se alejaron del cine tradicional en términos creativos. Cuando decimos cine comercial estamos pensando en aquellos films donde, en palabras deleuzianas, pareciera ser que el “Todo” está dado. Todo cierra, todo responde a un por qué, todo encuentra su explicación y linealidad. Hay una narrativa central, un relato que es crucial, inicio, nudo y desenlace. No es necesario prestar demasiada atención, sabemos los remates, anticipamos lo que puede llegar a pasar, e incluso si el final es “sorpresivo”, seguido habrá un comentario de porque las cosas se dieron así. Flashbacks que te explican aquello que parecía haber quedado suelto, una banda sonora que funciona como agregado y tiene la función de acompañar lo que estamos viendo, un guión que se caracteriza por la literalidad de las palabras, historias que calcan lo visto en el cine norteamericano. Películas comerciales que se insertan casi perfectamente en la dinámica del sistema capitalista. Rapidez, instantaneidad, banalidad, explicación y lógica. Todo cierra, todo cotiza. Con todo, casi que no hay espacio para pensar algo por fuera de lo que se presenta.

Las películas del Nuevo Cine Argentino, con sus diferencias y similitudes, se despegan de todo esto. En la construcción narrativa, la mayoría de ellas se caracterizan por adoptar un enfoque documental y no tanto teatral, una suerte de registro de la cotidianidad. Una cotidianidad inquietante, o cruel, quizás también a veces burda, donde aparentemente nada sucede, pero es solo en lo aparente, porque sucede de todo. Aquí hay un punto de encuentro con lo que Gilles Deleuze postula ya en los años ochenta sobre el neorrealismo italiano, que no apunta hacia una representación o reproducción de lo real sino que se dirige a ello, no se centra en lo real ya descifrado sino que lo plantea como un escenario para descifrar (Deleuze, 1986).

Si bien estamos ante dos períodos cinematográficos distintos, desarrollados en diferentes tiempos y espacios, el Neorrealismo italiano y el Nuevo Cine Argentino están vinculados por la influencia que uno ha tenido sobre el otro. El sistema de representación italiano de mediados de siglo XX, introdujo un cambio de paradigma en la cinematografía mundial. Luego de la Segunda Guerra Mundial, en medio de la devastación y el caos causado

por el conflicto bélico, se impuso la necesidad de desarrollar un nuevo enfoque en la representación de la experiencia humana. Los estratos de la guerra, que sin dudas afectaron a las relaciones interpersonales, impulsaron la creación de un discurso cinematográfico comprometido y diferente, que respondía a la necesidad urgente de abordar la realidad de la posguerra. En este contexto, el término "Neorrealismo" se acuñó para describir un estilo cinematográfico que marcaba una nueva forma de representación de la realidad y que se oponía a las convenciones teatrales que prevalecían en el cine anterior.

En principio, estamos ante dos cinematografías lejanas y dispares entre sí, tanto por el contexto histórico como por características propias del repertorio de películas. Sin embargo, hay puntos en común entre uno y otro, como por ejemplo la necesidad de mostrar el sentir de una época, el uso de escenarios naturales o que resultaban familiares, la aparición en pantalla de actores no profesionales, el bajo presupuesto y recursos técnicos escasos, y sin dudas el carácter disruptivo y de diferenciación con el cine que les precedía.

El Nuevo Cine Argentino trajo rupturas en la producción de las películas, en la difusión de las mismas, en lo técnico, en lo temático. Y además, una serie de quiebres con las representaciones y discursos heteronormativos propios del cine hasta ese momento. En esta nueva generación, es notorio el numeroso ingreso de las mujeres en el rol de la dirección y otros puestos claves.

2.3 Las mujeres en el cine argentino

Las mujeres fueron parte del cine argentino desde sus comienzos, participando principalmente como actrices o en áreas como la dirección de arte, el maquillaje y el vestuario. Sin embargo, los lugares como la producción, el guión y la dirección siempre fueron más esquivos, como señala Mulvey,

La mujer se convirtió en una construcción producto de la sociedad patriarcal que, lejos de incluirla en la producción artística, como ingenuamente se podría pensar, la mantenía relegada a un único extremo del proceso, limitada a un papel de completa pasividad. La mujer estaba totalmente ausente en el arte, era sólo un objeto más que llenaba el vacío lienzo como también podían serlo la arquitectura o la naturaleza (Mulvey, 2007).

Al remontarnos a la etapa del cine mudo, se destacan Emilia Saleny, María B. de Celestini y Renée Oro. Saleny fue pionera, considerada como la primera directora mujer, y fundadora de la Academia para Técnicos de Cine, Actrices y Actores de Sudamérica en 1915. Ya había participado como actriz en algunas películas, y dirigió dos largometrajes: *La niña del bosque* (1917) y *El pañuelo de Clarita* (1919), de los cuales sólo sobrevivió el segundo, encontrado en la casa de la guionista de la película. Por su parte, María B. de Celestini dirigió *Mi derecho* (1920), película que también se ha perdido⁴.

En el comienzo del cine sonoro se da una notable ausencia de mujeres en el rol de dirección, hasta el estreno de *Las furias* (1960) de Vlasta Lah. *Las furias* fue la primera película sonora de ficción dirigida por una mujer en Argentina, la circulación del film es restringida y por tanto la información del mismo es acotada. La historia de Vlasta se titula muchas veces como la de una directora olvidada, con lagunas en su biografía, Paula Vazquez (2023) afirma que “Vlasta Lah asomaba como una luz en el desierto del cine clásico argentino en lo que se refiere a directoras mujeres, y su labor fue menospreciada en sus escuetas biografías como la asistente de su marido, el director Catrano Catrani”.

Entrando en la década de los ‘80 la situación comienza a cambiar. María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Beatriz Villalba, Marta Bianchi, Susana Lopez Merino y Sara Facio fundaron la Unión Feminista Argentina en 1970 y la Asociación de la Mujer y el Cine en 1988, el rol de tal institución fue fundamental para promover una participación más amplia de las mujeres en el espacio artístico que les era propio, incluso en roles de liderazgo,

Esta asociación trabajó no solo para fomentar la difusión del cine hecho por mujeres de todo el mundo, por medio de la organización de festivales, sino también para incorporar a nuevas directoras en la cinematografía argentina a partir de concursos de cortometrajes y de la creación del premio Ópera Prima Mujer en el INCAA (Perez, 2015, p.24)

El aporte de María Luisa Bemberg marca un hito en la historia del cine argentino hecho por mujeres. Portadora de un ojo protésico⁵, la cineasta transgredió las formas de hacer cine conocidas hasta el momento, instalando la perspectiva de género y una actitud crítica y de denuncia hacia el dominio masculino. De acuerdo con Kratke (2019), “desde sus primeras películas, se incorpora la afirmación de una posición feminista, afín a la trayectoria política de la directora, con la voluntad de expresar la conciencia de la subordinación a través

⁴ Extraído de: Bettendorf, P y Pérez Rial, A (2014) *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*. Ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Librería.

⁵ [Variaciones en la trasgresión desde el ojo protésico de María Luisa Bemberg](#)

de la denuncia del orden patriarcal”. Bemberg sostuvo un compromiso político innegable, tanto en y fuera de sus películas,

La discriminación sexual y salarial, la marginación política, la patria potestad, la subordinación económica, la dependencia salarial, los quehaceres domésticos no remunerados, la esclavitud de estos quehaceres no compartidos con el varón sumados a un trabajo fuera del hogar, el embarazo no deseado, la erotización comercializada de la mujer, una moral diferente para cada sexo. Estas son algunas de las notorias diferencias. Mientras subsistan es imposible que la mujer se considere y sea considerada un ser humano completo. Nos han hecho rivales. Nosotras nos descubrimos hermanas. Hacemos un llamado a todas las mujeres sin discriminación política, cultural o generacional para que se solidaricen con este movimiento que tiene como primer objetivo crear una conciencia nueva. (Bemberg, 1972)

Años más tarde, con la llegada del Nuevo Cine Argentino, se registrará un ingreso masivo de las mujeres en y detrás de la pantalla. Lucrecia Martel, Albertina Carri, Anahi Berneri, Veronica Chen, Gabriela David, Ana Katz, Celina Murga, Julia Solomonoff, Sandra Gugliotta, entre tantas otras, marcan el inicio de la consolidación de las mujeres como actores fundamentales en la producción cinematográfica, como afirman Bettendorf y Pérez (2014) “Muchas de las directoras que comenzaron a filmar en el año 2000 ya están realizando su tercera o su cuarta película y pasaron de producciones de pequeñas o mediana escala a las posibilidades que habilitan grandes productoras argentinas o a la asociación con productoras extranjeras” (p.35).

Las directoras abordan temas innovadores con una visión antipatriarcal pero que a diferencia del cine precedente, van más allá de la representación de la emancipación de la mujer. Ya no se trata sólo de un cine clásico, tradicional y feminista como el de Bemberg, donde se muestra a la mujer transgresora, rebelde, que rompe mandatos y es libre de accionar y decidir. Estos temas siguen estando presentes pero de una manera más implícita. Se va más allá, las directoras del Nuevo Cine Argentino abordan temas como la tensión entre la adultez y la niñez, conflictos familiares, construcción de identidades, sexualidad, violencia y marginación, entre otros. En definitiva no es acertado clasificar la producción cinematográfica local bajo la categoría “mujeres” porque los trabajos son ampliamente disímiles, diversos y heterogéneos, pero sí es fundamental poner en valor la posición de la mujer que hace cine, concordamos con Inés de Oliveira:

Para mi, el ideal de la posición como mujer haciendo cine es tratar siempre de no responder a lo que el sistema machista me pide como expectativa, como contenido. Salirme de ese terreno

y encontrar mis propios carriles para poder expresar algo que yo como mujer siento que me representa. Porque yo sí siento y creo que hay un cine de mujer. Tratar de producir signos desde mi condición de mujer es algo que me interesa profundamente. Es por eso que no quiero reproducir o copiar un mundo conformado por una mirada machista. De todas las directoras argentinas que conozco, para mí la más femenina en ese sentido, la que más me conmueve como cineasta mujer es Lucrecia Martel. Porque maneja esa posibilidad de ambigüedad, porque se corre de la mirada instalada. Y hay que bancarse esa ambigüedad, esa zona de misterio. Ella modifica la representación: esa es la cuestión”.

Lucrecia Martel nace en Salta, lugar al que siempre vuelve, en la realidad y en los recuerdos, para crear sus películas. Dentro de una numerosa familia de clase media, hizo de sus familiares los primeros protagonistas. Los perseguía con su cámara y los observaba detenidamente, atesorando y registrando una cotidianeidad que para ella, aun siendo pequeña, resultaba interesante. Comenta Lucrecia (2013),

Yo nací y me crié en Salta. Cuando era adolescente, no tenía una especial devoción por el cine ni nada por el estilo. En Salta había un cine-arte que funcionaba para generaciones de cincuenta para arriba, yo no estaba al tanto ni siquiera de su existencia. Cuando cumplí quince años, mi papá me regaló un telescopio, y ahí empezó una satisfacción en observar a través de algo.

A los 19 años Martel emprendió viaje hacia Buenos Aires, durante el '89 se inscribió en el CERC, hoy Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Sus primeros pasos como directora fueron en 1988, cuando dirigió su primer corto, “El 56”, al que siguieron “Piso 24” (1989), “No te la llevarás maldito” (1989), “Besos rojos” (1991) y “Rey muerto” (1995). Con este último ganó el concurso de “Historias Breves”, del Instituto Nacional de Cine de Argentina (INCAA). También realizó trabajos en series de televisión como D.N.I y el programa infantil Magazine For Fai. “Lucrecia estudió en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) e hizo Técnicas de Animación en el partido de Avellaneda, al sur del Conurbano bonaerense. El gran salto llegó luego de algunos cortometrajes cuando, en el Festival de Cine de Sundance ganó el premio a Mejor guión, que le permitió filmar “La Ciénaga”, su primera película” Filgueira (2021).

Su primer largometraje pasaría a ser un ícono del Nuevo Cine Argentino. *La Ciénaga* (2001) Trata de dos familias que pasan su verano en una finca en Salta, donde con una esencia perturbadora y siniestra (lograda en gran parte por el trabajo en el sonido) se abordan

los cruces de historias, familias, violencias, clases, edades. En palabras de la propia Martel (2002), “la película tiene que ver con las complejas relaciones de un grupo familiar”.

A este film le siguió *La niña santa* (2004). Posteriormente, *La mujer sin cabeza* (2007) que sigue la vida de “Vero”, quien siente una desconexión desoladora con su cotidiano luego de atropellar a algo, o alguien. Luego de 10 años Lucrecia estrena *Zama* (2017) película basada en la novela de Antonio Di Benedetto (1956), cuyo protagonista es Don Diego de Zama, un funcionario de la Corona española instalado en la zona de Asunción del Paraguay, que espera una carta que parece nunca llegar por parte del Rey de España, para que lo aleje del puesto en el que está y vuelva a ver a su familia. El último lanzamiento de la cineasta fue el documental *Terminal Norte* (2021) donde su protagonista Julieta Laso, ensaya las canciones de su repertorio junto a Noelia Sinkunas, su colaboradora habitual y Bubu Ríos.

La filmografía de Lucrecia se distingue por una estética cinematográfica única y una voz autoral que la posiciona como una de las directoras más influyentes del cine contemporáneo. Su estilo se caracteriza por una meticulosa atención a los detalles visuales y sonoros, creando atmósferas sensoriales ricas y complejas. Sus elecciones como directora van más allá de la simple conducción de la trama, Martel destaca por su enfoque innovador en la representación de la realidad. Aborda “lo real” desde la experiencia del personaje, a través de cómo éste percibe, siente, y construye su entorno, y para esto la cámara actúa igual que un falso testigo. La subjetividad del personaje no es contraria a la objetividad de los hechos, al contrario, están fuertemente entrelazados, y es ahí donde pone el foco.

La cineasta utiliza encuadres inusuales, técnicas narrativas no lineales y simbolismos sugerentes para construir historias que desafían las convenciones y apuntan a romper la percepción domesticada del espectador. Lucrecia es una auténtica creadora de experiencias cinematográficas que van más allá de la superficie narrativa, explorando capas más profundas. Su obra no solo destaca por su maestría técnica, sino también por su capacidad para capturar la complejidad de la condición humana de manera única y provocadora.

Marco Teórico

El marco teórico de la presente Tesina se constituyó en acuerdo a lo que postula Deleuze (1992) acerca de lo que es y para qué sirve una teoría,

Una teoría es exactamente como una caja de herramientas. Tiene que servir, tiene que funcionar. Y no para sí misma. Si no hay personas que la utilicen, empezando por el mismo teórico, que entonces deja de ser teórico, quiere decir que no vale nada o que aún no ha llegado su momento. Una teoría no se revisa, se hacen otras, hay muchas otras para hacer. Es curioso que haya sido Proust, un autor a quien se considera un intelectual puro, quien lo dijera con tanta claridad: trate a mi libro como a un par de anteojos dirigidos hacia afuera, y si no le quedan bien, tome otros, encuentre usted mismo su instrumento, que es forzosamente un instrumento de combate.

3.1 ¿Qué es Ser Mujer?

En primera instancia, cabe preguntarnos qué significa ser mujer y si existe una sola manera de serlo. Históricamente, la mujer ocupó un lugar en las sociedades capitalistas, relegada y subordinada al hombre, determinado por roles dados al nacer que se creen naturales. Comencemos entonces por definir la noción de patriarcado que en su sentido literal significa “el gobierno de los padres”. Moia (1981) define al orden social patriarcal como,

Un sistema jerárquico de relaciones sociales, políticas y económicas que, tomando como excusa una diferencia biológica sexual y su significado genérico, establece, reproduce y mantiene al hombre como parámetro de la humanidad (androcentrismo) otorgándole una serie de privilegios e institucionalizando el dominio masculino sobre las mujeres (...) Ellos serán por “naturaleza” fuertes y poderosos, y estarán colocados en el lugar de los superiores, mientras que lo femenino será considerado como algo por “naturaleza” inferior (...) Esta opresión se manifiesta de diferentes maneras en distintas sociedades en todos los ámbitos en que se desarrolla la vida y se entrelaza con otras operaciones relacionadas con la orientación sexual, la edad, la etnia, la religión, la discapacidad, situación de salud entre otras.

Tal estructura lleva a la instauración de los roles de género, expectativas socioculturales que definen cómo deberían comportarse los hombres y las mujeres,

Así pues, la definición social de los órganos sexuales es el producto de una construcción operada a través de la acentuación de algunas diferencias o de la escotomización de algunas similitudes. Lejos de desempeñar el papel fundador que se le atribuye, las diferencias visibles

entre los órganos sexuales masculinos y femeninos son una construcción social que tiene su génesis en los principios de la división de la razón androcéntrica. (Bourdieu, 1998)

Los roles asignados no son algo impreso en la naturaleza biológica ni se circunscriben a una suerte de destino fijo. Se conformaron a través de períodos históricos y se transmitieron en cómo nos criamos en sociedad, al interiorizar desde pequeños una idea de cómo debemos comportarnos según nuestro género, como si fuera un conjunto de reglas a seguir. Atribuimos a cada uno ciertas características, se asocia a las mujeres con la sensibilidad, la búsqueda interior, la emocionalidad, la pasividad, y a los hombres con la capacidad de acción, la fuerza, la valentía y el poder. A través de una diferencia biológica sexual, se establecen roles de género que nos llevan a la obediencia de ciertos imperativos. El sistema sexo-género atraviesa a la familia, la educación, los medios de comunicación, el cine, el lenguaje, el sistema de trabajo, estableciendo un binarismo donde sólo existe lo masculino y lo femenino.

Simone de Beauvoir, fué una filósofa, profesora, escritora y activista francesa que formó parte de lo que se conoce como la tercera ola del feminismo en los años setenta, época revolucionaria en muchos aspectos. Pionera en muchos debates, su aporte a la construcción teórica para la lucha por los derechos de las mujeres es sin dudas significativo. En su obra más destacada “El segundo sexo”, postula que no se nace mujer, se llega a serlo (De Beauvoir, 1949). Rechazó la noción de un destino único y biológicamente predefinido para las mujeres, al tiempo que puso en tela de juicio la concepción de que los roles femeninos sean una característica intrínseca, postulando que más bien son una construcción social, histórica y cultural. Construcción que además, es en contrariedad a lo masculino, dependiente de eso por contradicción, la mujer, es “lo otro”, se define únicamente por oposición al hombre. El “eterno femenino”, uno de los conceptos más difundidos de Simone, es un arquetipo psicológico y un principio filosófico que idealiza un concepto inmutable de mujer, es la creencia esencialista de que los hombres y las mujeres tienen diferentes esencias internas inalterables.

Judith Butler, filósofa contemporánea, va más allá y afirma que la binariedad del sexo biológico y el hecho de no cuestionarlo, es ya un acto socio cultural en sí mismo, está ahí presente la opresión de género. Una “llega a ser” mujer bajo la obligación cultural de hacerlo, una obligación que no crea el sexo como dato corporal.

Desde paradigmas teóricos-conceptuales diferentes el cuerpo adquiere una centralidad especial en uno y otro autor. Por un lado se piensa la materialidad sexuada del cuerpo como un dato concreto de la realidad por medio del cual se construyen los géneros a

partir de la interpretación y atribución de significados, estableciendo límites y oportunidades en términos binarios y dicotómicos. Sobre las diferencias visibles de los órganos sexuales masculino y femenino se construye el género, que encuentra justificación y respaldo en las innegables discrepancias morfológicas de los cuerpos.

En Butler, el sexo es una invención al igual que el género, no un dato concreto. No hay un sexo como naturaleza y de allí, una construcción social del género, no hay tal distinción, sino que hay cuerpos contruidos culturalmente. La filósofa propone pensar el género fuera de la binariedad, reformular la categoría, salir del esencialismo, interpelando las categorías identitarias puras de la teoría tradicional.

Tomando las ideas de John Austin sobre la teoría de los actos de habla, la construcción de la sexualidad que plantea Michel Foucault; las concepciones de Simone de Beauvoir y a otros autores y autoras, Butler plantea en su teoría de la performatividad de género, que el sexo y el género son actos performativos, que expresan en sí el poder del discurso (autoritario y heteronormativo) para producir aquello que enuncia, creando así realidades socioculturales.

A los discursos sobre el sexo no hay que preguntarles ante todo de cuál teoría implícita derivan o qué divisiones morales acompañan o qué ideología -dominante o dominada- representan, sino que hay que interrogarlos en dos niveles: su productividad táctica (qué efectos recíprocos de poder y saber aseguran) y su integración estratégica (cuál coyuntura y cuál relación de fuerzas vuelve necesaria su utilización en tal o cual episodio de los diversos enfrentamientos que se producen). (Foucault, 1993)

La performatividad se entiende como un dispositivo de poder, nuevamente en términos foucaultianos. Foucault (1977) entiende por dispositivo “un conjunto de elementos (discursos, disposiciones arquitectónicas, reglamentos, leyes, proposiciones morales, instituciones, enunciados científicos, medidas administrativas, etc) y la red que entre ellos se establece” (p.184). En segundo lugar, el tipo de vínculo que existe entre dichos elementos: su juego, cambio de posición, función. Y en tercer lugar, cierta formación que responde a una urgencia en un momento histórico particular y que posee una función estratégica dominante. En el presente trabajo se interroga a la película como parte de un dispositivo cinematográfico, nos preguntaremos qué tipo de discursos produce, la función de los mismos, y los respectivos efectos de poder-saber que nuclea en torno a la mujer.

El sexo y el género para Butler se construyen entonces por medio de la repetición ritualizada de ciertos actos, que obedecen a un estilo relacionado con uno de los dos géneros

culturales, que se naturalizan al punto de producir una falsa noción de esencia masculina o femenina. Contra este orden simbólico imperante, el objetivo es deconstruir las dicotomías y categorías existentes, desestabilizar las identidades fijas y posibilitar la emergencia de diferencias cambiantes, múltiples, en términos de Deleuze y Guattari, la emergencia de las identidades nómadas.

Ser nómada es salir de los estratos de nuestra identidad como personas, fuera de la lógica binaria por la que somos hombre o mujer, niño o adulto, profesor o alumno, humano o animal. Deshacer o borrar estos estratos de contornos fijos no es matarse, sino permitir conexiones, circuitos, tránsitos y devenires. Es combatir el uno de nuestra identidad y hacernos múltiples. (Larrauri, 2000)

¿Cómo se sostiene el patriarcado? Rita Segato, antropóloga argentina, postula que es imposible pensar el orden patriarcal y la violencia hacia las mujeres por fuera de las estructuras capitalistas que necesitan y producen una pedagogía de la crueldad para mantener el poder. La crueldad habitual precisa de la falta de empatía, del quiebre de los lazos de vinculación y solidaridad, y guarda un vínculo fundamental con formas de goce narcisista y consumista, todas características propias de las sociedades modernas.

Cuando hablo de una pedagogía de la crueldad me refiero a algo muy preciso, como es la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comparable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital. El ataque sexual y la explotación sexual de las mujeres son hoy actos de rapiña y consumición del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida se expresa. Sus defectos no van a cementerios, van a basurales (Segato, 2018).

Resulta fundamental situar la cuestión del género como parte del proyecto histórico del capital, situar la violencia en el mundo actual en el que vivimos. Las sociedades modernas signadas por la competitividad, productividad, esquema costo/beneficio, acumulación, producen una y otra vez relaciones entre personas vacías que no son más que funciones e intereses. Este escenario nos lleva a naturalizar la violencia bajo un principio de crueldad que está más cercano a ejercerse por parte de los hombres, por lo que socialmente se ha asignado a la masculinidad, por otra parte, “las mujeres somos empujadas al papel de objeto, disponible y desechable, ya que la organización corporativa de la masculinidad conduce a los hombres a la obediencia incondicional hacia sus pares –y también opresores-, y encuentra en

aquéllas las víctimas a mano para dar paso a la cadena ejemplarizante de mandos y expropiaciones” (Segato, 2018)

Desde esta perspectiva vamos a trabajar sobre el rol de la mujer en el cine y las representaciones que se construyen, pensando si el cine como medio artístico e industrial responde a cierta pedagogía de la crueldad, y entendiendo que no existe una categoría de mujer o feminidad que sea universal o aplicable a un todo, y que justamente la idea totalizante de lo que significaba, hace que no podamos ver las diferencias y multiplicidades que existen en torno al ser mujer. Planteamos la cuestión de la identidad como una pregunta abierta más que una noción acabada y general.

3.2 El Cine

Coincidimos con Kratje (2019) en que “el cine es el medio más adecuado para reproducir y convalidar los modos de percepción ya establecidos, pero también por eso mismo es el mejor capacitado para ponerlos en cuestión, Puede reflejar concepciones, sostenerlas y reproducirlas, pero también puede transgredirlas, abrir nuevas líneas de pensamiento y construir nuevos sentidos” (p.13).

Para pensar el cine utilizaré los aportes conceptuales del filósofo francés Gilles Deleuze, ésta será la perspectiva teórica general, que sustentará el análisis crítico. El recorrido filosófico de Deleuze es amplio y diverso, pasando por la política, el cine, la filosofía, la música, la pintura y más. Es en el encuentro con su amigo y compañero, Felix Guattari, que se pone en marcha la máquina rizomática, donde cada uno pone en juego su singularidad, su multiplicidad. Explica en la introducción a Mil mesetas:

El anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos (...). ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles (...) no llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene importancia decirlo o no decirlo (Deleuze & Guattari, 1997).

Por lo cual, se trata más bien de considerar las obras del autor como multiplicidades, como herramientas de pensamiento. La creación de conceptos que nos hagan pensar lo no pensado, que sean locales y no universales, es lo que caracteriza a la filosofía para el autor. Deleuze va a pensar y escribir desde sus propias preocupaciones filosóficas, las conexiones posibles entre la filosofía y el arte, este último entendido como proceso de creación de

sensaciones o bloques de afectos y preceptos. En la conferencia “*Acto de creación*” (1987), afirma que es en virtud de tratarse de procesos creativos que trabajan a partir de ideas que la filosofía y el cine tienen algo que decirse mutuamente.

Deleuze plantea que el cine clásico previo a la Segunda Guerra Mundial trabajaba con imágenes-movimiento, es la estructura del cine de ficción o el cine documental, que muestra situaciones globalizantes o generalizadas, narradas de tal modo que todo está servido y anticipado para el espectador, imágenes propias del encadenamiento sensoriomotor de las situaciones en las que reaccionamos ante el mundo. Es una imagen prototipo del cine americano, con situaciones completamente realistas que envuelven una situación particular y se resuelven por una acción particular. Aquí se nos presenta una imagen indirecta del tiempo que deriva de las técnicas de montaje, “el montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (Deleuze, 1983, p.).

A partir de los años sesenta, durante el tiempo de posguerra, Deleuze señala un quiebre en esta estructura, una crisis de la imagen-movimiento, específicamente de la imagen-acción, su máxima consumación. Aparece entonces un cine no conforme con la correspondencia automática entre personaje y situación, que tiene al esquema sensorio-motor como núcleo de su cuestionamiento, donde el personaje ya no es el que reacciona y que con su acción transforma. Se trata de imágenes ópticas y sonoras puras, que nos dan una imagen directa del tiempo. Estamos ante las imágenes-tiempo:

La imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva. Los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios. No se trata empero de una serie de sketches o de una sucesión de noticias, puesto que todos están apresados en la misma realidad que los dispersa. (...) Pues bien, lo que cimienta todo esto son los tópicos corrientes de una época o de un momento, eslóganes sonoros y visuales. (Deleuze, 1983)

Pasaje de una concepción del tiempo como medida del movimiento, como número del movimiento y por tanto subordinado a él, a un segundo momento donde el movimiento muestra su irregularidad y lo que hace es presentar de manera directa el tiempo. Es la potencia del cine como único arte capaz de percibir sensorialmente el tiempo, de ver y oír el tiempo, material, casi físicamente.

¿Por qué se da el quiebre? Tanto por causas internas al cine, como externas. Por un lado, el alma del cine se empieza a sentir incómoda en el cine norteamericano, le queda chica

la pequeña y gran forma de la imagen-acción, la estructura modelo desarrollada hasta el momento como hegemónica ya no responde a las preguntas que se hace el cine. Los interrogantes viajarán entonces a Europa, donde la sensibilidad era otra, donde la necesidad de singularidad y mutación encontraba un espacio: el neorrealismo italiano.

Hay empero una razón todavía más importante: el arte de masa. El tratamiento de las masas, que no debía separarse de un acceso de las masas a la condición de auténtico sujeto, ha caído en la propaganda y en la manipulación de Estado, en una suerte de fascismo que conjugaba a Hitler con Hollywood, a Hollywood con Hitler. (Deleuze, 1986, p.220)

La guerra y sus secuelas fué la causa externa que marcó un antes y un después. Nacido como promesa de un arte de masas, emancipación y transformación, el cine se vio frustrado en cierta banalidad capitalista de Hollywood y el tambaleo del “sueño americano” por un lado, y en la movilización fascista nazi por el otro. Lo que Deleuze llama el alma del cine, deja de confiar en el esquema sensorio-motor, “exige cada vez más pensamiento, aún cuando el pensamiento empiece por deshacer el sistema de acciones, percepciones y afecciones del que hasta entonces el cine se había alimentado” (Deleuze, 1983, p.).

Estos lineamientos serán los que sirvan para pensar el tipo de imágenes que se construyen en la obra a analizar. Ambos tipos de imágenes con sus respectivas clasificaciones, no son excluyentes entre sí, podemos encontrar ambos tipos en un mismo film. Lo importante es ver a qué se le da preponderancia, y qué nos permite pensar esas imágenes.

Para Deleuze, el cine viene a desorganizar la percepción humana como única. Aquella percepción natural que tenemos en tanto y en cuanto tenemos un cuerpo humano, cuerpo que hace centro, que hace una selección al percibir y que en esa selección pierde algo valioso. La artificialidad del cine, la movilidad de la cámara y la experimentación del montaje, en fin, medios técnicos, nos darían la posibilidad de romper con esa restricción y acceder a percepciones no ancladas a lo natural del cuerpo, a percepciones descentralizadas, más difíciles, dinámicas, parciales, móviles, una redención de todo lo que se pierde en la percepción habitual.

3.3 Cartografía de Conceptos

El deseo, la desterritorialización, las líneas de fuga, el cuerpo, los afectos y el devenir-mujer, son otros lineamientos fundamentales en la obra de Gilles Deleuze y Felix Guattari que también utilizaré para el análisis de la película.

Los autores abren un nuevo horizonte a la cuestión del deseo. Ya no entendido como falta que se mueve por carencia, sino como producción, el deseo es nómada y se mueve de manera rizomática. Cada uno de nosotros constituye su deseo a través de fragmentos, de forma múltiple, cambiante, diversa, no lineal ni unilateralmente. “Nos atrae el bello de una persona, el cuello de otra, las nalgas de un bebé, la morbosidad de un objeto, el olor dulce o rancio de una piel” (Díaz, 2005).

A su vez, la energía deseante tiene dos caras: “La carga de deseo es “molar” en las grandes formaciones sociales y “molecular” en lo microfísico inconsciente” (Díaz, 2005). Cuando el deseo se “molariza” se vuelve totalizante, encuentra una representación, se vuelve consciente y previsible, fácilmente manejable según los intereses del poder hegemónico. Pero cuando el deseo encuentra una salida a lo preestablecido, se vuelve singular y microfísico, molecular. Huir de la molarización del deseo es desterritorializarse. Abrir una línea de fuga y bordear lo desconocido, escapar de las duras líneas del ser, de todo aquello que nos quiere atar a una identidad acabada. Poner en cuestionamiento el territorio, irnos, crear algo nuevo. De esto se trata hacer rizoma: de borrarse y experimentar, ir en búsqueda de las conexiones que nos potencian. “Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze G. y Guattari F, 2002).

El rizoma como lo contrario al calco. No volvemos a lo mismo, no imitamos, no copiamos, abrazamos el cambio y el movimiento, nos dejamos contagiar, para que surja algo nuevo. Hay que lanzarse a probar lo desconocido, y para eso es necesario desprendernos de los juicios trascendentales. Maite Larrauri (2000) retomando las ideas Deleuze y Guattari, explica que aquella trascendencia consiste en creer en una realidad superior según la cual se puede establecer lo que está bien y lo que está mal. Poca importancia tiene que esa realidad la situemos en los cielos, en las ideas, en el futuro, en la promesa política de un mundo mejor. Lo que tienen en común todas las trascendencias es la voluntad de juzgar la vida desde el exterior. Permitir los tránsitos, la experimentación, los devenires. El devenir es sin duda

cambiar, y es siempre molecular, en tanto escapa a las representaciones y estructuras fijas. Si hay que experimentar, es porque el devenir sucede entre dos cosas que se encuentran, nunca se produce de manera aislada.

Deleuze plantea el devenir-mujer como la llave de los otros devenires, todos comienzan o pasan por ahí, tiene una posición privilegiada en relación al devenir-animal o el devenir-niño. Las mujeres nunca estuvieron en el centro sino más bien en la periferia, lo que es una mejor posición para la experimentación, en tanto deben buscar recorridos alternativos, son cuerpos que tienen que desterritorializarse. La mujer atrapada en la estructura dualista de género es la mujer molar, definida por el sistema binario de hombres y mujeres, una máquina que resalta la diferencia sexual y con ella funda identidades, y moldea cuerpos.

El problema es en primer lugar el del cuerpo —el cuerpo que nos roban para fabricar organismos oponibles—. Pues bien, a quien primero le roban ese cuerpo es a la joven: "no pongas esa postura", "ya no eres una niña", "no seas marimacho", etc. A quien primero le roban su devenir para imponerle una historia o una prehistoria, es a la joven. El turno del joven viene después, pues al ponerle la joven como ejemplo, al mostrarle la joven como objeto de su deseo, le fabrican a su vez un organismo opuesto, una historia dominante. La joven es la primera víctima, pero también debe servir de ejemplo y de trampa. Por eso, inversamente, la reconstrucción del cuerpo como Cuerpo sin órganos, el organismo del cuerpo, es inseparable de un devenir-mujer o de la producción de una mujer molecular (Deleuze G. y Guattari, F, 2002).

Una mujer puede devenir-mujer y no tiene que ver con una condición a reivindicar, o una forma o identificación que hay que alcanzar, es todo lo contrario a un destino fijo, es el "entre", es lo múltiple. El devenir-mujer eleva la diferencia sexual como habilitante de una multiplicidad que se libera de todo dualismo y abre juego a lo rizomático, es un pensamiento de las singularidades que van más allá de los universalismos. Lejos de eliminar la diferencia, se pone en valor su consistencia y alcance. En esto, recuperar el cuerpo propio es un primer paso fundamental. "Nadie sabe lo que puede un cuerpo" es la frase de Spinoza que Deleuze repite en sus escritos, un cuerpo se define por los afectos de los que es capaz, por cómo se compone, con los de otro cuerpo, cualesquiera sean los efectos de ese encuentro. ¿Qué es un afecto?:

Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. (Spinoza, B, 2011).

Deleuze relaciona este concepto a un tipo de imagen-movimiento especial, a la cual va a denominar imagen-afección, en ella el cuerpo recibe un movimiento e intenta actuar pero no desde sus capacidades motrices sino más bien desde la expresión, es lo relacionado al primer plano, el rostro, o imágenes “rostrificadas”.

Análisis

4.1 La Niña Santa

Amalia vive con su madre Helena y su tío Freddy en el Hotel Termas, provincia de Salta. Junto a su íntima amiga Josefina, pasean por el hotel, por las calles, comparten una curiosidad inquietante, los chismes, el paso de las horas muertas y las clases de catequesis. Durante los encuentros de formación religiosa se habla sobre la vocación, el llamado de Dios, el plan divino. ¿Cómo es el llamado? ¿Y si me pide que mate a alguien? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios?. Amalia y Josefina escuchan, principalmente Amalia en quien notamos una mirada que insinúa preocupación e intriga por el tema.

Las amigas salen de clase. Se acercan a escuchar a un hombre en la calle que está “tocando” el theremin, entre comillas pues el theremin es un instrumento que no es necesario tocar para extraerle sonidos, genera un efecto sin contacto. No como lo que va a pasar a continuación, que es justamente un contacto que desencadena una serie de efectos.

Amalia está amontonada entre la muchedumbre que escucha la música del señor, y siente que alguien se apoya sobre ella. Sabremos luego, que ese hombre es el Dr. Jano. La niña abre los ojos, frunce el ceño, confundida, sorprendida, pero estática. Mira hacia atrás pero el hombre se retira rápidamente. Este contacto desencadena en la muchacha una serie de sentimientos y emociones que confunde con el llamado de Dios, pero que en realidad son propios de su despertar sexual. Un juego de cruces entre lo sagrado y lo profano, que a Lucrecia Martel le interesa mostrar. “Es un cuento sobre el bien y el mal, no sobre el enfrentamiento entre el bien y el mal, sino sobre las dificultades para distinguirlos. Un cuento sobre los peligros del discernimiento entre el bien y el mal” (Entrevista a Lucrecia, 2004).

“Dios nos llama y eso es la vocación, nos llama para salvar y ser salvados, y ese es el sentido único que tiene que tener nuestra existencia”, explica Ines en clase de catequesis. Amalia está segura de que su misión en el plan divino es salvar al hombre que la abusó, se trata de Jano, un otorrinolaringólogo que se está alojando en el mismo hotel donde vive Amalia, a causa de un congreso de medicina que se celebra en el mismo. La niña va a perseguirlo durante toda la película, convirtiéndose en la acosadora, anunciándose a través de sonidos.

“Helena desea a Jano, que desea a Amalia, que desea a Jano, que desea también a Helena, la madre de Amalia” (Christofoletti, 2020, p.87). Éste es el resumen que hace Natalia Christofoletti sobre el film, que me resulta cómico y a la vez totalmente acertado. En *La niña santa*, al igual que en varias producciones de Martel, el deseo está siempre latente, circulando por todos lados, entre todos los personajes.

4.2 Lo que Circula, el Deseo.

En esta obra, la mujer no sólo es pensada y retratada como objeto de deseo, objeto de placer visual, sino que es mostrada como sujeto activo deseante. En Amalia la situación de abuso desencadena su despertar sexual, resultando en una atracción casi obsesiva con el Dr. Jano, a quien persigue, busca, seduce, acosa. La mujer pasa a ser la que mira y el hombre el observado. Una inversión de roles que rompe con la idea de la mujer como víctima pasiva e inocente, para posicionarla como victimaria. Podemos percibir como Martel pone esto en relieve incluso de un modo perverso e irónico, como espectadores podríamos insinuar que luego de la situación de abuso veríamos a una niña traumada, angustiada, tensa, perdida. Pues pasa todo lo contrario, la situación del abuso incluso se repite más adelante en la misma locación, pero en este caso Amalia lo ve llegar de lejos y se posiciona enfrente de él dándole la espalda, y él se apoya sobre ella nuevamente. Luego él retira la mano de sus bolsillos, y Amalia lo busca con la suya, tienen un roce, ella se da vuelta y él escapa.

La niña lo observa en la piscina mientras reza susurrando, lo busca con su mano en el ascensor, irrumpe en su habitación y se coloca su crema de afeitarse en la remera, y hasta llega a mirarlo mientras duerme. En todas estas escenas podemos percibir que Jano está intranquilo, siente y escucha que alguien está presente, aunque no sabe con seguridad de quien se trata.

Finalmente van a tener un encuentro cara a cara en donde Jano le dirá que deje de seguirlo, que se vaya del Hotel. Sin embargo, pronto descubrirá que eso no es posible, ya que Amalia es la hija de Helena. En tal escena, Jano ingresa al baño que están arreglando, donde se encuentra Helena, la cual presenta a su hija “Amalia, mi hija”. Puede notarse como la sonrisa de Jano se desdibuja al ver a la niña, que lo saluda con naturalidad y se posiciona detrás de él, ahora es ella quien lo acecha.

Amalia incluso se toma la situación con gracia, o con poca seriedad. En una de las escenas, cuando ella, Josefina y Helena están desayunando en el hotel, ésta última se levanta

a saludar al Dr Jano, y las dos niñas se quedan en la mesa. Josefina le pregunta a Amalia, ¿Ese es?, a lo que Amalia responde con un “Shhh” y esa sonrisa que se asoma de costado y que tanto la caracteriza, que lejos de demostrar preocupación, denota más bien algo de picardía. Ella es consciente de lo que sucedió, entiende que la tocaron sin consentimiento y la gravedad de aquello. Pero no quiere que se sepa, no por miedo, sino porque está segura de que es su misión salvar al Dr Jano, y porque además, disfruta de sostener esa tensión que se da en la persecución que lleva adelante. Seguir el supuesto llamado de Dios, con la mezcla de un goce que se enciende.

Como mencionaba anteriormente, en el cine de Lucrecia se trata de romper con la percepción domesticada. En las imágenes no se “entiende” el deseo, no se explica, sino que se siente, se palpita, su huele, se escucha. “Se trata de lo que está por debajo del nivel representativo y es al mismo tiempo el plano de lo fundante. Este plano sub-representativo es el origen de las cosas, la Vida como vibración. Aunque no tengamos una representación clara, sin embargo, podemos tener un registro sensible de eso invisible: se siente de algún modo” (Fernandez 2017). Martel capta el deseo como fuerza desterritorializante que transgrede y revoluciona. En Amalia se traduce en pura movilidad, que le toma el cuerpo y acciona sin ataduras. Es transgresora no solo porque se sale de la posición de víctima frente al acoso sexual callejero, sino también porque en la exploración de su propia sexualidad rompe con los mandatos asociados a lo que se espera de una mujer.

Gonzalo Aguilar (2006), afirma que es Amalia la única en la cual el deseo se expresa sin ser sometido. Josefina, que también está en los inicios de su sexualidad, mantiene una relación incestuosa con su primo, pero encuentra un resquicio, lo hacen analmente. El deseo se escapa, tiene relaciones sexuales con su primo, pero en parte es atrapado por el dogma católico y las leyes morales que refieren a la virginidad, espacio limítrofe entre la aceptación y la trasgresión de la norma.

Por otro lado, Helena también es un personaje atravesado por el deseo, portadora de una sensualidad innata, pero en parte sigue presa de la mirada masculina, buscándose en espejos y pendiente de quien la mira, cómo la miran, y qué opinan de ella. En su atracción hacia el Dr Jano busca conquistarlo desde un lugar activo, y a su vez también la vemos como objeto de miradas, como por ejemplo la escena donde un niño pequeño queda anonadado al verla bailar. Ella disfruta de ser vista, cuando la escuchamos durante la prueba de audición en la cabina, rodeada de médicos que la oyen, percibimos en su voz un tono sensual, como de

provocación. Jano se pone los auriculares, en las miradas y en lo sonoro, la atracción se hace notar.

El deseo es retratado por la cámara que busca los cuerpos, y por un sonido que agudiza el oído. Casi nunca vemos a los cuerpos enteros, estos se fragmentan en el encuadre, más bien el film está signado por planos detalle y planos medios que persiguen la mirada, la boca, las manos, los susurros. El cuerpo está fuertemente presente, por ejemplo la oreja: lo auditivo, el canto angelical, el coro, los especialistas en oído, el llamado, el pitido en los oídos, las conversaciones telefónicas, la música del theremin, los susurros. La cámara se ubica demasiado cerca de las personas, intentando materializar los sentimientos de los personajes y capturar el modo en que estos perciben el mundo, logrando así un contacto con el filme casi corpóreo. Tal como Deleuze (1986) señala al hablar de "La nouvelle vague", "el cuerpo es sonoro tanto como visible. Todos los componentes de la imagen se reagrupan en el cuerpo" (p.257).

Lucrecia construyó varios puentes entre la medicina y la religión, dos instituciones que atraviesan a la película por completo, y que sin dudas han participado históricamente de una modulación del cuerpo y del deseo, cada una con sus preceptos particulares. También hay algo de la interpretación que se juega en ambas, en el minuto 51:00 el Dr. Versario le comenta a Helena ¿Cómo interpretar correctamente lo que el paciente nos quiere decir?, y por otro lado podríamos decir que Amalia internamente se pregunta ¿Cómo interpretar correctamente lo que Dios me quiere decir?. Tanto en la religión como en la medicina, las manos y lo táctil tienen un valor fundamental, y es ahí donde la cámara pone el foco. Por ejemplo, en el minuto 32:27, Freddy y Helena se encuentran charlando en la habitación, "Mírate las manos que tienes, manos de cirujano", le dice Helena a su hermano. Más adelante, en la hora 1:15:12 Josefina mira sus manos mientras canta "Quédate, que aún guardo caricias, que aún no conoces" y le indica a Amalia que abra los ojos, "Mirame, pido los estigmas". En la fe católica los estigmas son un fenómeno místico, señales o marcas que aparecen en el cuerpo.

Así, la presencia de las manos se repite en toda la película. En el minuto 19:51 Amalia está en el ascensor con Jano, ubicada detrás de él, y lo toca con su dedo índice, rápidamente él se va y la mano de Amalia se encierra en un puño. Se trata de una imagen-afección, de una mano rostrificada, como explica Deleuze (1983) "Cada vez que descubramos en una cosa esos dos polos, superficie reflejante y micromovimientos intensivos podremos decir: esa cosa fue tratada como un rostro, fue -encarada- o más bien, -rostrificada- y a su vez ella nos clava la vista, nos observa... aunque no se parezca a un rostro" (p.132). En los movimientos, en la

expresión de la mano de Amalia podemos dilucidar la adrenalina del momento, el miedo con el que se retira hacia atrás y la carga intensiva con la que cierra su puño.

Quizás la imagen-afección más notable de la película sea la escena donde Amalia es abusada por Jano en la calle, y vemos su rostro entre la multitud, enmarcado por las caras recortadas de Julieta y otra muchacha. En la expresión de Amalia podemos ver como pasa de un primer estado de alerta ¿Qué pasó? a la confusión, ¿Qué es esto?, hasta lograr darse vuelta para develar el misterio. Todo está presente en los movimientos de su rostro, todas sus cualidades y potencias, sus virtualidades y posibilidades.

En el resto de las escenas, la cámara retrata a Amalia de tal manera que no deja asomar del todo sus emociones. Mantendrá la sonrisa ambigua y el gesto enigmático. Esto es interesante porque si bien la cámara sigue a la protagonista, nunca entramos en su consciencia, en sus juicios, explicaciones o justificaciones, porque su rostro se nos hace opaco.

El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa, incluso si se aplica y se enrolla sobre un volumen, incluso si rodea y bordea cavidades que ya sólo existen como agujeros. Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional. (Deleuze y Guattari, 2002)

El primer plano tiene el poder de hacer surgir el afecto puro en tanto que expresado, despojado de coordenadas espacio-temporales, “Si es cierto que la imagen de cine está siempre desterritorializada, hay, pues, una desterritorialización muy especial propia de la imagen afección” (Deleuze, 1983, p.142). Amalia se ve afectada y desterritorializada por el encuentro con un cuerpo ajeno, y está experimentando esa afección. Su propio cuerpo está en un estado de transición que va a ir hacia un aumento o disminución de la potencia de obrar o pensar que le es propia. En este sentido, Deleuze postula que el afecto tiene como único modo de existencia la expresión y se llama rostro a esa unidad o ese espacio que garantiza la expresión de un afecto. “Así es la imagen afección: su límite es el afecto simple del miedo, y el borramiento de los rostros en la nada. Pero sus sustancia es el afecto compuesto del deseo y del asombro, que le da vida, y el desvío de los rostros hacia lo abierto, hacia lo vivo” (Deleuze, 1983, p.150) . Este encuentro abre, desvía hacia una línea de fuga. El mundo ya no es como antes para ella. Amalia construye un deseo molecular, cargado de intensidades y velocidades, libre de juicios y mandatos morales.

El deseo en sí mismo no tiene objeto, simplemente se siente, se desea. En el cine de Lucrecia Martel parece ser que no sucede nada porque se trata de lo que pasa por debajo y que a la vez es fundante: el deseo. En este punto resulta sumamente interesante la reflexión que hace Guido Fernandez, en cuanto a los desencuadres presentes en la película:

Estos desencuadres fisuran la representación. Entonces algo de lo que estaba tapando sube por entre las grietas y rajaduras, una siniestra fuerza invade el plano. Pero, ¿qué es lo que sube? Una fuerza que tiene la capacidad de desplazar a las posiciones rígidas y a las identidades establecidas. Esta estética de lo fragmentado, de lo desubicado, permite así la presencia de una fuerza aberrante. Pascal Bonitzer dice del desencuadre que es una “perversión” (Bonitzer, 1995: 85). Lo que sube es entonces el Deseo como fuerza transgresora y como “potencia productiva” (Deleuze-Guattari, 1995: 34) de experiencias irreductibles. Un Deseo perverso, transgresor, subversivo y peligroso. (Fernandez, 2017)

Ante un ojo que siempre tiende a centrar de inmediato, Martel se vale del desencuadre para descentrar nuestra mirada, nuestra expectativa, nuestra percepción domesticada. Juega con lo oculto, alimenta el suspenso a través de recortes, haciéndonos mirar donde no acostumbramos, las lecturas no se acaban en una imagen totalizante y unívoca. Por ejemplo, la secuencia que se abre con el plano de un cuerpo femenino tendido en una cama, y por la izquierda vemos asomarse una mano que toca el hombro desnudo de la mujer acostada, ¿Quién es la mujer acostada? ¿De quién es la mano?. La no determinación abre a pensar miles de posibilidades y escenarios virtuales.

4.3 Espacios y Desencuadres

Dado que la cineasta elige en su mayoría planos cercanos, los lugares devienen imprecisos, confusos. En *La siña santa* nunca tenemos un plano del Hotel en el que se desenvuelve la historia y en general hay pocos planos generales a lo largo de la película que permitan al espectador orientarse en el espacio. La cámara en mano sigue de cerca a los personajes, viaja de habitación en habitación, por los corredores, por los pasillos, fragmentando los cuerpos y partes del decorado, reflejándose en espejos que refuerzan el sentimiento de desorientación y repetición. Los objetos que hacen al Hotel en sí, las camas, las alfombras, las paredes, los cuadros, las cortinas, así como la paleta de colores y el trabajo de iluminación, todo esto responde a un tono sombrío, verdoso y oscuro, de detención en el tiempo.

Martel construye un espacio confuso, saturado de cuerpos pero a la vez estancado, generando una sensación de encierro donde vemos una y otra vez las mismas habitaciones, los mismos escenarios, los mismos recorridos, y en todo reina un clima de asfixia. El tinte de la película es caluroso (pensamos en la impresión de humedad proveniente del vapor de las piletas, o en el calor de la fiebre), la diferencia es que a algunos los mueve, como es el caso de Amalia, cuyo cuerpo se ve encendido y movilizado por el calor de su despertar sexual, pero a otros el calor los sofoca, les asusta, como a la mayoría de los personajes adultos.

A esto se le suma el planteo del exterior como un peligro, tanto si se piensa el exterior simbólica o figurativamente, como de manera literal. En el exterior, en la calle, manosearon a Amalia. Las tomas callejeras son igual de cerradas que en el interior, hay gran cantidad de personajes, objetos, autos, pero no vemos las casas, ni el cielo ni el suelo.

Todo lo que viene del exterior constituye una amenaza. Dr. Jano hablando por teléfono con su familia, asustado porque se revele la situación de acoso. El rechazo y disgusto de Helena cada vez que su ex-marido intenta ponerse en contacto con ella para contarle que va a tener hijos con otra mujer, negación explícita que vemos en la escena donde Mirta le dice que tiene una llamada de “la mujer de su ex-marido” a lo que Helena responde “no digas así”. Freddy y el recuerdo constante de su propio fracaso, su descontento cuando Helena le pide que le hable a su ex pareja, “la chilena”. Los personajes adultos de *La niña santa* parecen estar subsumidos en un presente eterno, negando el pasado y sin vistas hacia el futuro.

En el modelo tradicional de narración, el montaje sirve para recomponer la unidad de la escena, la unidad de la historia, para que ésta sea identificable y reconocida, para ayudar al espectador a ubicarse fácilmente. Lo contrario sucede en *La niña santa*, donde los cortes son bruscos y el montaje fragmentado. La película nos exige salir de nuestro lugar seguro, que corramos la vista, que hagamos un ejercicio de pensar lo que está más allá de la imagen, aquello que el desencuadre no nos deja ver, pero que posibilita las potencias del lenguaje sonoro y auditivo. Escenas donde hay una imagen recortada, confusa, y podemos guiarnos por lo que oímos más que por lo que vemos.

Por ejemplo, la escena donde Jano está en la pileta y escuchamos a Amalia acercarse, anunciarse al golpear su uña contra el metal. Jano en el agua intentando despejarse de toda situación, y aparece ese pequeño ruido, tal como debe estar presente en su cabeza la situación de abuso con Amalia, como algo que quiere olvidar o pasar por alto pero no puede porque lo persigue, porque “suena”. Imagen sonora pura: contrapunto entre el sonido del agua en tanto

fluidez, relajación, y por otro lado ese ruido fino que hace la niña, que lo molesta, lo incomoda, lo despierta, lo culpabiliza. Un sonido agudo, breve, sigiloso, pero molesto. Jano se da vuelta y la vé detrás de un toldo transparente. Pero Amalia no quiere ser vista, quiere ser escuchada, o más bien, quiere que Jano la escuche, y con ella “el llamado”.

4.4 El Llamado

La niña santa es una película sobre una niña que confunde, en los inicios de su sexualidad, los efectos que genera en su cuerpo el acoso, y lejos de pensarlo como algo peligroso y perverso, lo procesa como si fuera su vocación. Todo el tiempo hay un paralelismo entre lo religioso y lo sexual, y hay algo del orden de la revelación que se mantiene en ambos temas, lo que no está, lo que no se dice, y que cuando aparece, aparece a través del sentimiento. Sentimiento que moviliza el cuerpo, que revoluciona las emociones, invadiendo todo con un calor desconocido e intrigante.

Ante la pregunta “cómo saber que Dios te está llamando”, la catequista responde “No creo que alguien pueda confundirse algo feo con algo lindo, algo que te llena de ... con algo tan horripilante, no?”. Amalia hace de lo malo algo bueno, de lo feo algo lindo, del acoso un llamado de Dios. Actúa sobre lo horripilante, haciéndolo una historia de salvación, donde ella es la heroína, al convertir al malo en bueno.

La película comienza con un primer plano de la profesora de catequesis, Inés, ¿Qué queréis señor de mi?, mientras deja caer una lágrima. En esta imagen-afección podemos dilucidar la incomodidad y angustia de una mujer apresada por los mandatos católicos. Más adelante en el relato, veremos que Josefina le comenta a Amalia que la vieron a la profesora besándose con un chico, y que seguro tuvo relaciones prematrimoniales. Más allá de la veracidad del rumor, podemos notar su tristeza y la clara represión de algo no dicho en la expresividad de su rostro, en cómo muerde sus labios casi sin poder decir la siguiente parte de la canción “Pues del todo me rendí”.

Se trata de una imagen afección que a la vez es imagen-tiempo, imagen-cristal que hace sensible el tiempo. Es una imagen que está siempre en futuro o pasado, que nos muestra el tiempo de forma directa, y que rompe con la idea de que la imagen está siempre en presente. En la escena, en la mirada perdida de Ines y en su voz temblorosa, notamos que algo en ella se rompe, se bifurca, se desdobra.

Lo que vemos en el cristal ya no es el curso empírico del tiempo como sucesión de presentes, ni su representación indirecta como intervalo o como todo; sino su presentación directa, su desdoblamiento constitutivo en presente que pasa y en pasado que se conserva, la estricta contemporaneidad del presente con el pasado que él será, del pasado con el presente que él ha sido (Deleuze, 1986, p. 363)

La visibilidad no es característica del catolicismo. Todo ello se mueve en otro plano que no es el de lo visible, salvo por algún “milagro” que se presente, si es que lo interpretamos como tal. Pero en definitiva, tiene que ver más bien con lo sensorial, lo íntimo, “No hay que desesperar” le dice Ines a las chicas. Si vemos a Dios, va a ser a través del sentir y la escucha, porque él nos va a llamar, “Lo importante es estar alerta”. A través de este juego del llamado y la escucha, también en este ida y vuelta entre el misticismo y erotismo, y en toda la película en sí, el tratamiento del sonido es central. Christofolletti (2020) sostiene “El paisaje sonoro de La Niña Santa se asemeja al del interior de una Iglesia. Y esto se debe principalmente a dos elementos: constantes reverberaciones y ruidos de baja frecuencia” (p.92). Asimismo, comentando sobre la voz de Amalia y como ella se expresa, la autora advierte que es a través de susurros. La vemos susurrando sus oraciones y susurrando ideas con Josefina. “El aura de catedral que tiene la película es incrementada por los susurros, comunes tanto en las iglesias como al hacer el amor” (Christofolletti, 2020, p.96)

El trabajo del sonido está lejos de ser un agregado, el sonido hace a la imagen, crea imágenes sonoras, que rompen con la jerarquía de lo visual. La propuesta de Martel es la de inmersión, de allí la referencia constante al agua en sus películas “A mi me resulta inevitable relacionar el cine con una pileta de natación, pensarlo como una pileta de natación invertida” (Lucrecia Martel, 2013). La cineasta crea la sensación de estar inmersos en un espacio acuático que resulta sumamente envolvente, y para esto nuevamente se sirve de la ambigüedad. Si escuchamos la película, las capas de sonido están superpuestas, el espectador no sabe con certeza de donde provienen ciertas voces, ciertos sonidos, esto genera incertidumbre y una profundidad de campo que trasciende lo visual. De acuerdo con Kratje (2019),

El agua y el sonido tienen la capacidad de atravesar los confines del cuerpo y de propagarse por una película como sustancias que permean las membranas de la piel: sus fluidos, sus rugidos, sus silencios, sus murmullos están empapados de variaciones del deseo que circula por los rincones de la intimidad como si se tratara de vibraciones sinuosas, escurridizas, zigzagueantes. (p.45)

La sonoridad está constituida por la diégesis pura, todo sonido, palabra o música surge de la historia, es por eso que, al dirigir la cámara, la directora satura la pantalla con elementos sonoros hasta que alcanzan su máximo impacto, ya sea expandiéndose o contrayéndose. Incluso la oralidad funciona como una polifonía, con sus tonos e intensidades. El sonido se vuelve así táctil, dándonos una imagen sensorial pura, que podemos sentir de manera tangible.

En *La niña santa* hay una trascendencia innegable de la voz de las mujeres, una presencia sonora y no sólo corporal. El aporte de Silverman (1988) es fundamental en este aspecto, la autora sostiene que hay representaciones en las que el hombre es quien ocupa el espacio de sujeto de habla y las mujeres están asociadas a su imagen corporal. A través de esta sincronización, la mujer es limitada a su cuerpo y los varones en cambio tienen la posibilidad de representar lo incorpóreo, la trascendencia y el saber. Para Silverman, lo que está en juego es la afirmación de la trascendencia masculina y la reducción de la voz de las mujeres a la corporalidad, sostiene Silverman, como si su realidad estaría limitada a los controles de su cuerpo (p.70-71).

En la línea narrativa, el film gira y se desenvuelve en torno a la temática del sonido, que posibilita relaciones entre los personajes. Además de la idea del llamado, el congreso de medicina que tiene lugar en el hotel es un encuentro sobre audición. Jano, se especializa en el "Síndrome de Meniere", que es descrito por él mismo como la escucha de un sonido que "Puede ser como un pitido o como un sonido de radio mal sintonizada. A veces parecen voces lejanas y las frecuencias son graves". Helena sufre de este malestar, lo cual posibilita el encuentro con Jano, que además le propone interpretar el rol de paciente en la presentación del cierre del congreso. Por último, Amalia es abusada mientras escucha a un hombre tocar el Theremin, un instrumento que guarda la particularidad de ser controlado sin la necesidad de contacto físico.

4.5 Zona de Pasaje

El universo de *La niña santa* se encuentra en la zona de pasaje entre el mundo de los adultos y el mundo de los niños. Tanto en Amalia como en Josefina está presente una actitud de enfrentamiento hacia los límites establecidos, a ellas las caracteriza el movimiento, la adrenalina, lo indeterminado, lo fugaz, mientras que el mundo adulto es estático, repetitivo, lleno de represiones y sometimiento.

Al adentrarse en la crisis de la imagen-acción y el posterior surgimiento de las imágenes-tiempo, Deleuze trae a colación el rol del niño en el neorrealismo.

Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse. Se ha subrayado el papel que cumple el niño en el neorrealismo, sobre todo en el cine de De Sica (y posteriormente en el de Truffaut, en Francia): en el mundo adulto, el niño padece de una cierta impotencia motriz, pero ésta lo capacita más para ver y para oír.

En la niñez para Deleuze hay una nueva conjugación entre percepción y acción, el niño está en una situación motriz subdesarrollada, impedida, en tanto no se le pide y tampoco es capaz de accionar en muchas situaciones, pero si es un gran visionario. En la imagen-tiempo la percepción se prolonga en pensamiento, en mirada, en visión, y justamente en la niñez se vé más de lo que se actúa.

Amalia no es del todo niña, pero está lejos de ser adulta. Está constantemente en un papel de observadora y atenta a un mundo de sonidos, de sensaciones táctiles y olfativas. La “niña santa” está en el momento preciso de la transición fuera de la infancia y del surgimiento de una sexualidad. La ambigüedad es propia de la edad que transita Amalia, la adolescencia eminentemente deleuziana, como un tiempo de “entretiempos”.

Para el mundo adulto, el despertar sexual es algo parecido a un peligro que hay que encauzar, es la amenaza de la desestabilización ante un orden disciplinado. Mismo Amalia, ante lo que ella siente en su cuerpo tras la situación de acoso, responde con la única matriz de entendimiento que tiene a su disposición: el catolicismo. La explicación que da al despertar sexual que está transitando es que es el llamado de Dios.

Para Amalia y Josefina la sexualidad es un mundo por descubrir, ya sea con un otro, entre ellas o con ellas mismas, un mundo que deviene atractivo por sus impurezas, sus secretos, aquello que no se puede decir ni hacer en público. Se preguntan, exploran, registran, tocan, escuchan, rien, descubren, y juegan. El juego como práctica fundamental en el universo de la niñez, como modo de experimentar y entender. Los coqueteos que cruzan el deseo homoerótico. El momento en que vemos un beso entre las dos chicas, es retratado con tal neutralidad y naturalidad, que hace parecer que simplemente es un acto más de amistad, de juego, permeado por la inocencia y ambigüedad de la adolescencia.

"Yo te voy a cuidar porque vos no tenés hermanos" le dice Josefina a Amalia en la última escena. La tranquilidad y distensión de las adolescentes en la pileta de aguas termales contrastan con la caótica tormenta que ellas mismas han desatado en el mundo de los adultos.

4.6 Empleadas, Madres, Adultas.

Leila Gomez (2005) plantea que el eje medular de las películas de Martel se sitúa, más allá de sus personajes femeninos, en una observación de la estructura social en su totalidad. Las relaciones de clase en *La niña santa* están definidas por las relaciones de razas: las clases medias son blancas y sus empleados indios. Y la presencia indígena está marcada también por el género, ya que son chicas jóvenes que trabajan para las y los patrones blancos.

En *La niña santa* Martel retrata el desprecio hacia las comunidades indígenas por parte de algunas personas de clase media/alta de la sociedad salteña, representado mayormente en los diálogos. Es el caso de la escena donde la mamá de Josefina habla con una amiga y una de sus hijas sobre la mujer que trabaja en su casa -asumo que indígena por su diálogo- y dice que es una "china atrevida" porque su hija la vio cepillándose los dientes en la casa. Hay una absoluta dependencia entre la clase media/alta y las empleadas del hotel, donde los roles se vuelven ambiguos y fluctuantes.

El servicio de las empleadas es lo que hace que los demás subsistan, no solo materialmente sino también psicológicamente. En la figura de Mirta lo vemos muy claramente, la administradora del hotel hace que el mismo funcione y el negocio se mantenga. Pero además sostiene la estructura moral, es ella a quien recurre Helena cuando necesita consejos o tomar decisiones, aunque luego en una actitud algo infantil, termina enojándose cuando Mirta impone su rectitud. Por ejemplo la escena donde hablan sobre los mellizos que está esperando el ex marido de Helena y le pregunta a Mirta si debería llamarlo para felicitarlo, a lo que Mirta responde con un "no", y la queja de Helena es "no te metas en mis cosas".

Mirta es la antítesis de Helena, denota orden, es una mujer recta que responde a mandatos patriarcales y quiere orientar a su hija en la misma dirección. Esta última trabaja en la cocina del hotel y aunque es kinesióloga, Mirta no lo reconoce y le indica que se concentre en la cocina, que es de lo que se tiene que ocupar:

Mamá, un día te voy a envenenar— dice su hija mientras prepara un pollo.
 ¡Boah! No vas a conseguir empleo como chef entonces— responde Mirta.

Yo no soy cocinera mamá. Soy kinesióloga.

Sécate el ojo— contesta Mirta.

Y se escucha el sonido crudo del cuchillo en manos de la hija de Mirta que atraviesa el pollo.

El tratamiento de la maternidad es interesante y novedoso. En Helena hay un quiebre con la conservadora idea de la mujer que contrae matrimonio y permanece en él, también con la imagen de una madre presente que se dedica enteramente a sus hijos, devota de ellos y sumamente atenta a sus vivencias. Lejos está de ser todo esto, más bien Helena se desprende de juicios morales, es una mujer divorciada que quiere conquistar a un hombre casado. Y en la relación con Amalia es algo ausente o despistada, no parecen tener un vínculo apegado e íntimo. Reiteradamente la vemos distraída, o quizás solo prestando atención a ella misma, volando en los aires.

Se contrapone a la madre de Josefina y a Mirta, quienes simbolizan a la madre ligada a la religión, la moral, el deber-ser. También hay una diferencia en relación al espacio que habitan las distintas familias, para Amalia y Helena el hotel es su casa, en donde se inscriben todos los vínculos familiares, que se extienden a personas que trabajan en el hotel y que no son parientes de sangre pero que “son como la familia” (dice Helena sobre Mirta). Una familia con fronteras difusas, que no responde al modelo tradicional. La madre de Josefina por otro lado no está de acuerdo con esto, en una de las escenas sostiene “Yo no entiendo cómo Helena no se da cuenta de que esa chica (por Amalia) necesita una casa, un hogar. No se puede criar”.

Si bien la madre de Josefina está muy involucrada en las vivencias de su familia, cuando encuentra a su hija en la cama con su primo prefiere pasar por alto la situación y centrarse en la confesión del secreto de Amalia y Jano. Esto nos habla de cierta tendencia en aquellas familias conservadoras a “guardar abajo de la alfombra” aquello que no se quiere ver ni tolerar, en vez de encarar lo obvio y poner en cuestionamientos las estructuras que mantienen el supuesto orden, la estabilidad y la operidad. Nuevamente, la fijeza del mundo adulto temblando con las amenazas del potente deseo adolescente.

Conclusiones

Menos mal que existe el arte, de lo contrario estaríamos condenados a la vulgaridad del sentido común al que nos obliga nuestro lenguaje. El arte expresa relaciones y para ello crea lenguaje más allá del ya existente como instrumento de comunicación entre nosotros. La vida se amplía y se hace más hermosa, porque gracias al arte resistimos frente a las opiniones corrientes, escapamos a la vulgaridad y al aburrimiento. (Larrauri, 2000)

Una de las preguntas que se planteó al comienzo del presente trabajo es, ¿Se instauran nuevos discursos, nuevos sentidos, nuevas formas de enunciación dentro del cine? La respuesta no sólo es afirmativa, sino que además las nuevas formas encuentran vías disruptivas. En *La niña santa*, las imágenes, los cuerpos, las visiones y los sonidos hablan más que el lenguaje. Capacidad expresiva que abandona la literalidad narrativa y la significación lógico-racional del lenguaje (que no es otra que la del patriarcado) y en ese abandono aparecen formas de presentación de la mujer totalmente novedosas.

En primer lugar Lucrecia Martel visibiliza experiencias que acontecen a la mayoría de las mujeres, instalando el acoso sexual callejero como tema del film sobre el cual se desarrollan los acontecimientos. Resulta interesante remarcar en este punto, que el abuso es cometido por quien menos te lo esperás, el Dr. Jano se presenta como un hombre respetuoso, ubicado, profesional, un hombre de familia, mismo Mirta le comenta a Helena “Ese hombre tiene una familia, eso lo mortifica, no es un atorrante, evidentemente tiene un conflicto sentimental”.

La figura del Dr. Jano se contrapone (aunque sólo en apariencia) con la del Dr. Versario. Martel crea un ida y vuelta entre ambos personajes donde el Dr. Versario es presentado como un hombre que no respeta las formas, poco profesional, siempre está bebiendo y rodeado o en busca de mujeres. En el minuto 53:00 el Dr. Cuesta le comenta al Dr. Jano, refiriéndose al Dr. Versario “Es un congreso de medicina, una semana de decencia se les pide nomás”. Finalmente, Versario abandona el congreso debido a un incidente con una promotora, ante esto el Dr. Jano comienza a asustarse, empieza a verse a él mismo en esa situación, empieza a verse a él mismo en Versario. El dualismo es interesante porque uno pensaría que el más propenso a cometer un abuso es el Dr. Versario, sin embargo es al revés. Tal como acontece en la vida real, los abusos no son cometidos por monstruos irreales, sino por hombres de pie, hombres comunes y corrientes, hombres de “familia”. Ambos doctores

terminan siendo lo mismo, con la diferencia de que uno se muestra tal cual es, mientras el otro libera su deseo en secreto.

Además de poner el tema en la gran pantalla, la cineasta construye una “tergiversación creativa” a la situación de acoso. “A diferencia de la mayoría de las adolescentes, Amalia no sigue las instrucciones amorosas de las películas de Hollywood con su acostumbrado argumento de la heroína romántica subyugada felizmente a la voluntad varonil. Amalia encuentra una fuente de significado en la tergiversación creativa del misticismo religioso” (Leila Gómez 2005). Amalia no se queda en ser solo un objeto de deseo, sino que va más allá y ejerce una mirada activa y deseante, sale así del clásico fetiche femenino proyectado por la mirada masculina y convierte en objeto de deseo al hombre, escapando del sistema de representaciones del patriarcado. Además del ejercicio de la mirada por parte de la mujer, es fundamental la construcción de un deseo no encasillado, molecular, omnioso. Y es la independencia sexual femenina, no sometida al sistema (hetero)patriarcal de deseo lo que constituye una amenaza para ese mismo sistema. La presencia de Amalia que persigue al doctor para salvarlo, la posibilidad de que salga a la luz la denuncia del abuso, es lo que pone en juego la continuidad de la familia patriarcal, la familia de Jano.

Simultáneamente, la interpretación que hace la muchacha del acoso pone en cuestionamiento al dogma católico entero, su hipocresía, el carácter represivo de la cultura católica y su incomodidad culposa frente al cuerpo y el sexo. Lo vemos en los cruces con la profesora Ines, por ejemplo en la escena del minuto 29:35, donde Amalia lleva una fotocopia a la clase de catequesis de la cual lee: “Y entonces vi al señor que tenía en brazos a un enemigo mío que estaba muerto, y por el que yo había rezado. Me dijo, aquí está nuestro hijo ¿a quién amas más? ¿a mi o a nuestro hijo?. Yo respondí que amaba más a nuestro hijo, es decir que prefería sufrir en este mundo por la salvación de un alma antes que estar en la gloria con nuestro Señor”. De los márgenes, de las fotocopias, vienen los cuestionamientos. La cara de la profesora Inés ante la lectura de Amalia es de preocupación, de molestia, ahora todas las alumnas están confundidas y ella va a tener que dar respuesta a la desestabilización de los grandes preceptos católicos, todo por una fotocopia. Pregunta “¿De qué libro es?, ¿Quién lo escribió?” pidiendo un marco, algo de lo que sostenerse, un autor que la salve. Pero la curiosidad de la niña santa va más allá.

Amalia transita un devenir-mujer en tanto vive el “entre”, se desprende de todo dualismo o binarismo totalizante y se abre a la experimentación. Sigue el sentir de su cuerpo, más allá de la explicación católica que le otorga a ese sentir, atraviesa los límites de su

territorio y logra comenzar una desterritorialización propia del abandono de la niñez. El mundo, repito, ya no es lo mismo para ella. Multiplicidades hechas por singularidades, el deseo de Amalia es rizomático. En la ambigüedad de su relación con Josefina, coqueteos, besos, dichos, silencios y sonidos, hay algo que se mueve y que no encuentra ni tiene porque encontrar categorización. Es un deseo-niña, un devenir lúdico e inocente que encuentra placer en la acción inmanente de jugar, libre y creativamente.

Otro de los objetivos planteados en la investigación es reconocer qué tipo de imágenes se construyen e identificar qué interrogantes posibilitan. En *La niña santa* aparecen tanto imágenes-movimiento como imágenes-tiempo, con predominio de las últimas. ¿Por qué se considera que predominan las imágenes-tiempo? En primera instancia, si bien la película se desenvuelve a partir de una acción concreta (Amalia es abusada), la estructura del relato no responde a la gran forma que señala Deleuze:

“El medio y sus fuerzas se incurvan, actúan sobre el personaje, le lanzan un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado. El personaje reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación, de modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación, con los otros personajes. Debe adquirir una nueva manera de ser (habitus) o elevar su manera de ser a las exigencias del medio y de la situación. De ello resulta una situación modificada o restaurada, una nueva situación” (Deleuze, 1983, p.204)

Tampoco responde a la pequeña forma, segunda presentación de la imagen acción, la cual tiene una estructura inversa a la gran forma, la fórmula es: acción, situación, acción prima. Lo primero es un comportamiento, una actitud, acto o acción, que devela algo de una situación escondida. La acción nos devela, nos indica, nos permite deducir algo de una situación, y en todo caso la aparición de esta situación nos permite pensar otra acción. Ambas formas de la imagen acción representan la imagen prototipo del cine americano, con el esquema sensoriomotor completamente desplegado, se trata de situaciones totalmente realistas que envuelven una situación particular y se resuelven por una acción particular.

En *La niña santa*, la estructura es muy distinta. La película finaliza antes de que la situación estalle, Helena vestida de rojo, esperando en el escenario, simbolizando el peligro. El Dr Jano se entera por palabras de su propia hija que está por saberse la situación con Amalia. Nervioso, está por subir al escenario, rechaza usar corbata, posiblemente porque ya está demasiado ajustado. En el lobby del hotel, los padres de Josefina esperan por Helena

para contarle lo sucedido entre Amalia y Jano, mientras los vemos sentados en un sillón, aparece una joven de limpieza del hotel que tira un aerosol desinfectante, ¿serán los padres de Josefina, los que también van a desinfectar a los cuerpos impuros del Dr Jano y Amalia, al revelar la situación?. Sobre el final de *La niña santa*, Martel (2014) comenta que, “Termina antes de una revelación. O no. Para mí es importante imaginar que podría no haber nada revelado. Si hubiese filmado un final, habría convertido toda la película en un juicio. Así, en cambio, existe la posibilidad de pensar”.

En la última escena están las dos amigas en la pileta, haciendo plancha boca arriba, empujando con los bordes, yendo y viniendo inmersas en el agua. Amalia todavía no sabe que Josefina develó el secreto, en cierto momento, Jose, atravesada por el sentimiento de culpa, le dice “Yo siempre te voy a cuidar. Porque vos no tenes hermanos. Yo soy tu hermana”, Amalia la mira en principio con extrañeza y luego sonriendo aclara “El año que viene voy a tener hermanos mellizos”, a lo que Jose responde “Digo hermanas”, recalcando que serían hermanas mujeres.

Pareciera que la última frase del film, dicha por Amalia, “Hola, hola, ¿escuchas?”, es una señal que nos da Lucrecia, como si nos dijera, ¿Pudieron escuchar la película?, englobando y remarcando la importancia del plano sonoro durante todo el film. La película nos regala constantemente imágenes ópticas y sonoras puras, con una densidad temporal en la imagen y la posibilidad de una percepción directa del tiempo, es sin duda alguna un cine del devenir y del acontecimiento.

La situación global es la de una realidad dispersa, más que acabada y fácilmente deducible, se trata de la desestabilización del viejo orden social y las fuerzas que lo vuelven inestable.

El visionario es un ser en estado receptivo. Sustraído de los automatismos de la reacción al mundo. Deleuze dice de él: ha visto algo excesivo. Algo demasiado bello o demasiado injusto. Esa desmesura, ese desbarranque de los mecanismos de reacción, lo han dejado sin capacidad de respuesta ante lo intolerable. El estado contemplativo conecta, por fuera del régimen orgánico de la acción, una experiencia de lo intolerable (imposibilidad, vergüenza) con la visión de un nuevo posible (Diego Sztulwark, 2019)

Amalia ha visto algo excesivo e intolerable, en realidad, lo ha sentido. Y tal como explica Stulwark al referirse al estado contemplativo, podemos decir que Amalia crea una

experiencia de lo intolerable. Persigue al Dr. Jano, lo contempla, lo busca con sonidos, a escondidas, con la mirada, pocas veces lo confronta o tiene contacto directo con él. Disfruta de la mera virtualidad, potencia de existir (imagen virtual).

Finalmente volvemos a la pregunta, ¿Por qué analizar *La niña santa*? ¿Por qué esto sería relevante para el campo de la comunicación? Pues bien, nuevamente Lucrecia Martel da una definición sobre el cine que dice que la voluntad de narrar apunta a lograr “poner al otro en el cuerpo de uno” (Oubiña, 2007, p.68), para superar así la soledad e individualidad que supone la geografía del cuerpo. Como comunicadores y comunicadoras, es necesario y fundamental intentar poner al otro en el cuerpo de uno, tomar la estrategia que utiliza la cineasta para crear sus películas.

Ya Guattari (1992) señalaba “el carácter fundamentalmente pluralista, plurinuclear y heterogéneo de la subjetividad contemporánea”, por lo tanto, si bien es necesario y fundamental construir límites y acuerdos de lo no tolerable, ya que no todo encuentro es potencia y no se puede vivir en los márgenes, no hay que perder de vista el hecho de que somos singularidades compuestas por elementos heterogéneos, y ahí existe no solo una obviedad sino también una riqueza. No pensemos que es más seguro anclarnos en lo conocido, o seremos como la profesora Inés. No es más seguro aquello que nos dibuja un marco, lo seguro es desafiar el marco y ponerlo a prueba, modificarlo, hacer que mute y se potencie.

Poner el foco en una mirada adolescente, con su carácter transitorio e indeterminante, sirve para hacer comunicable aquello que muchas veces resulta irrepresentable. En la introducción del presente trabajo se señala la importancia de representar a la mujer en su complejidad, para pensar las posibilidades que tenemos en tanto somos personas íntegras, múltiples. Parte de nuestro trabajo como comunicadores y comunicadoras es encontrar formas de representar aquella multiplicidad, y si el lenguaje nos aprisiona, pues, ir en busca de otros. Como indica Lucrecia (2004), “la domesticación de la percepción es el camino para el conservadurismo político. En cambio, cualquier distorsión de la percepción -esta es mi ilusión enfermiza- lo que genera es un disturbio en el entorno y eso permite quizá, no digo siempre, otra manera de concebir la realidad”.

Bibliografía

- Aguilar, G.M. (2006). *Otros mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Amado, Ana (2000). *La teoría del cine y el marco de la historia. Entrevista a Laura Mulvey*, en revista *Entrepasados*, N° 18/19, Buenos Aires, Año IX, pp.173-181.
- Ansaldi, Waldo (1997). *Fragmentados, excluidos, famélicos y, como si eso fuese poco, violentos y corruptos*, en *Revista Paraguaya de Sociología*, Año 34, no 98, Asunción (Paraguay), enero-abril de 1997, pp. 7-36.
- Beauvoir, Simone (1970), *El segundo sexo*. Ediciones Siglo XX. Buenos Aires,.
- Berardi, Franco (2013): *Cap. Deleuze y la máquina rizomática en Félix. Narración del encuentro con el pensamiento de Guattari. Cartografía visionaria del tiempo que viene*. 1ra. Ed. Buenos Aires – Cactus.
- Bettendorf, P y Pérez Rial, A (2014) *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*. Ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Librería.
- Bourdieu, P. (1998) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Christofolletti Barrenha, N. (2020) *La experiencia del cine de Lucrecia Martel. Residuos de tiempo y sonidos a orilla de la pileta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo; Estudios sobre cine*. Vol 1 y 2. Trad. Irene Agoff. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?*. Conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. Disponible en: [▶ Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? \(completo\) - Subtitulado al Español](#)
- Deleuze G. y Guattari, F. (2002) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed.Pre-textos. Valenia.

- Diaz, E.: *Gilles Deleuze; Poscapitalismo y deseo*. Texto extraído del Blog: <https://www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze.htm>
- Fernández, P. G. (2017). El cine de Lucrecia Martel como imagen crítica. La experiencia del Deseo más allá de la Clase, el Género y la Raza. *RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 2 (8),15-27.
- Foucault, M. (1991) *El juego de Michel Foucault*, en Foucault, M. Saber y verdad, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1991, pp. 127-162.
- Foucault, M. (1993) *Historia de la Sexualidad*. Siglo XXI Editores SA. Madrid, 1993
- Gomez, L. (2005) *El cine de Lucrecia Martel. la Medusa en lo recóndito*. CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura, ISSN-e 1523-1720, N°. 13. Extraído de: [Lucrecia Martel](#)
- Guattari (1992) *Para una refundación de las prácticas sociales*. en Le Monde Diplomatique Extraído de: [Para una refundación de las prácticas sociales \(1\)](#)
- Komiyana, G (2018) [TESIS DE GRADUACIÓN Nuevo Cine Argentino: Mujeres y sexualidades alternativas en y detrás de pantalla Autor: Géraldine Komiya](#)
- Kratje, J. (2019) *Al margen del tiempo: deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Julia Kratje - la ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eudeba.
- Laguarda, P. (2006) *Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico*. Extraído de: [Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico](#)
- Larrauri, M. (2000). *El deseo según Gilles Deleuze*. Valencia, Tandem Edicions, S.L.
- Mulvey, L. (2007). *El placer visual y el cine narrativo*. En Karen Cordero Reiman e India Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Moia, M (1981). *El no de las niñas: Feminario antropológico*. Barcelona. La sal.
- Novaro, M (2010). *Historia de la Argentina 1955-2010*, Editorial: SIGLO XXI EDITORES
- Oubiña, D. (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.

- Rapoport, M (2023). *El Plan de Convertibilidad y la economía argentina, 1991-2001. Ciclos En La Historia, La Economía Y La Sociedad*, (60), 5-49. [https://doi.org/10.56503/CICLOS/Nro.60\(2023\)](https://doi.org/10.56503/CICLOS/Nro.60(2023)) pp.5-49
- Sebastián P. Salvia (2014). [La caída de la Alianza. Neoliberalismo, conflicto social y crisis política en Argentina](#)
- Sorrentino, Pedro (2012). *Análisis del contexto en que fue sancionada la Ley N° 24.377/94 (Ley de cine de argentina)*. Ponencia en III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual - Departamento de Cine y TV - Facultad de Artes - UNC. Disponible en: https://www.asaeca.org/aactas/sorrentino_pedro_-_ponencia.pdf
- Segato, R. (2018) *Contra-pedagogías de la crueldad I* Rita Segato. - la ed . -Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros. Disponible en: [Contra-pedagogías de la crueldad | Rita Segato](#)
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror: the Female voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- Spinoza, Baruch (1677) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Impreso.
- Sztulwark, D (2019). *¿Qué busca Deleuze en el cine?*. Publicada en: [¿Que busca Deleuze en el cine? // Diego Sztulwark - Lobo Suelto!](#)
- Trebisacce, C y Veiga A (2017) *Variaciones en la trasgresión desde el ojo protésico de María Luisa Bemberg*, Brasil. Revista de Estudios Feministas 25 (3) •Sep-Dec 2017. Publicado por: Centro de Filosofía e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1405>
- Vallejos, Soledad (2004) *El cuerpo en los 90: chicas intervenidas*, Extraído de: [El cuerpo en los 90: chicas intervenidas](#)
- Vazquez, Paula (2023) [La historia de Vlasta Lah, la olvidada primera directora del cine sonoro argentino | Su voz y su obra son rescatadas en "Por ser mujer", una biografía escrita por Candela Vey y Martín Miguel Pereira | Página|12](#)
- Verardi, M (2010) *Nuevo cine argentino (1998-2008) Formas de una época*. Disponible en: [Nuevo cine argentino \(1998-2008\) : formas de una época](#)

- Villasol, M L (2011) *Representaciones de violencia contra las mujeres en La niña santa de Lucrecia Martel*. Disponible en: https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/115045/Documento_completo.4935.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Wolf, S; Bernades, H; Lerer, D. (2002) *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Ediciones Tatanka, FIPRESCI. Buenos Aires.
- Entrevista a Lucrecia Martel con Ivan Pinto para la revista la Fuga (2015). Disponible en: [Lucrecia Martel: "Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto" | laFuga - revista de cine](#)
- Entrevista a Lucrecia en Playboy Colombia (2018) . Recuperado de [▶ Lucrecia Martel - Entrevista PB](#)
- Entrevista a Lucrecia Martel con Mariana Enriquez para Radar, Pagina12 (2004). Recuperado de [Página/12 :: Radar :: Ese oscuro objeto del deseo](#)
- Entrevista a Lucrecia Martel, por Raquel Garzón (2007). Extraído de: [Elogio del cine ambiguo](#)
- Entrevista a Michel Foucault por Gilles Deleuze. *Los intelectuales y el poder*. Microfísica del poder de Michel Foucault, Editorial La Piqueta, Madrid, 1992 [« Gilles Deleuze: una teoría tiene que servir para algo » - Le Monde diplomatique en español](#)
- Bemberg, M “*Manifiesto de la Unión Feminista Argentina. Luchas por la reivindicación de las mujeres,*” La Opinión, 23 de abril de 1972.

Filmografía mencionada

- La niña del bosque (1917) dirección: Emilia Saleny.
- El pañuelo de Clarita (1919) dirección: Emilia Saleny.
- Mi derecho (1920) dirección: María B. de Celestini
- Las furias (1960) dirección: Vlasta Lah.
- Las modelos (1962) dirección: Vlasta Lah.
- Momentos (1980) dirección: Maria Luisa Bemberg.
- El 56 (1988) dirección: Lucrecia Martel
- Piso 24 (1989) dirección: Lucrecia Martel
- No te la llevarás maldito (1989) dirección: Lucrecia Martel.
- Besos rojos (1991) dirección: Lucrecia Martel.
- Rey Muerto (Argentina 1995) dirección: Lucrecia Martel.
- La Ciénaga (2001) dirección: Lucrecia Martel.
- Bolivia (2001) dirección: Adrián Caetano.
- Un oso rojo (2002) dirección: Adrián Caetano.
- Tan de repente (2002) dirección: Diego Lerman.
- La niña santa (2004) dirección: Lucrecia Martel.
- Hamaca paraguaya (2006) dirección: Paz Encina.
- Cordero de Dios (2008) dirección: Lucía Cedrón.
- La mujer sin cabeza (2008) dirección: Lucrecia Martel.
- Zama (2017) dirección: Lucrecia Martel.
- Terminal norte (2021) dirección: Lucrecia Martel.