

Artikel

Terror y sexualidad. Lo ominoso en el cine de Lucrecia Martel

Atilio Raúl Rubino (La Plata)

HeLix 7 (2015), S. 71-87.

Abstract

Based on the concept of the uncanny (*Das Unheimliche*), which was coined by Freud in 1919, this article has the purpose of analyzing elements that are characteristic of the horror genre in three films by the Argentine filmmaker Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (a.k.a. “The Holy Girl”, 2004) y *La mujer sin cabeza* (a.k.a. “The Headless Woman”, 2008). In these films, there are a number of supernatural and horror elements, such as the apparitions of the Virgin Mary and the African rat in *La ciénaga*, the signs and the divine callings in *The Holy Girl*, and the ghosts in *The Headless Woman*, among others. These elements, however, work as a fantasy and horror counterpoint for the real-world uncanny presences, which arise from the everyday things and threaten to disturb the order: death, murder and, in particular, non-normative sexualities, that is, active and free female sexuality, child and teenage sexuality, incest, homosexuality and lesbianism.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Terror y sexualidad.

Lo ominoso en el cine de Lucrecia Martel

Atilio Raúl Rubino (La Plata)

Introducción: terror y sexualidad

Nacida en Salta, Lucrecia Martel se ha convertido en uno de los nombres más destacados de la cinematografía argentina y ha tenido una significativa trascendencia internacional. Sus tres películas más importantes hasta la fecha, *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), pueden ser pensadas con relación al cine de terror. Ya desde sus títulos, están haciendo alusión a lo fantástico y terrorífico, como resulta sumamente claro en el caso del nombre “la mujer sin cabeza”. Respecto a este filme la propia Martel afirma:

Hay escenas del cine de terror que me gustan. Te digo que (las escenas de mi nueva película) se asociarían más al cine de terror. En lo que yo hago, en estas tres películas, hay un montón de escenas que son más de películas de terror que de... Se parecen a un montón de cuentos que me contaba mi abuela, se parecen a un montón de cosas.¹

A partir del concepto de lo ominoso (“Das Unheimliche”), acuñado por Freud en 1919, este artículo se propone analizar los elementos propios del género de terror en las tres películas mencionadas. Asimismo, utilizamos las conceptualizaciones sobre el cine de terror y el monstruo que esbozara Judith Halberstam en *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* y algunas nociones sobre el género sexual de Judith Butler. En las tres películas de Martel hay una serie de elementos sobrenaturales y terroríficos: las apariciones de la virgen y la rata africana en *La ciénaga*, las señales y los llamados divinos en *La niña santa* y los fantasmas en *La mujer sin cabeza*, entre otros. Sin embargo, éstos sirven de contrapunto fantástico y de terror para las verdaderas presencias ominosas, las que surgen de lo cotidiano y amenazan con romper el orden: la muerte, el incesto, el abuso sexual, el asesinato, etc. En muchos casos, se relacionan con la sexualidad y, en particular, con la sexualidad femenina. En *La ciénaga*, por ejemplo, el

¹ FARFÁN CERDÁN et al., “Nunca he tenido una gran fascinación por el cine”, s/p.

deseo sexual se cierra de manera endogámica sobre sí mismo y amenaza con la posibilidad del incesto. En *La niña santa*, el abuso de Amalia por parte de Jano provoca la presencia amenazante del deseo sexual de la joven que se mezcla con el discurso de la catequesis y hace peligrar la estabilidad familiar propia de la sociedad provinciana en que vive. En *La mujer sin cabeza*, el conflicto de clases sociales, el pasado histórico de la Argentina y la identidad de género se relacionan con la presencia de fantasmas que habitan los lugares por los que la protagonista transita, desrealizando los espacios y los personajes.

Según David Oubiña, el realismo de Martel puede considerarse “como síntesis reveladora, como articulación ficcional que ilumina una totalidad a partir de los componentes individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales”.² Por su parte, Marta Casale, considera que la realidad en el cine de Martel constituye “una construcción precaria, atravesada casi siempre por un elemento inquietante –aunque no en todas las ocasiones el mismo– que la desestabiliza”.³ En este contexto irrumpe el elemento ominoso, que es, asimismo, algo difícil de discernir, de delimitar. Se trata, por lo general, de un peligro que acecha, de una inminencia que se percibe y que vuelve raros los ambientes y los personajes, que extraña lo cotidiano. En efecto, el relato “progresas sinuosamente, gracias a un sistema de pivotes”⁴ que tiene que ver con situaciones ominosas, con la presencia de una amenaza que remite a los temores primitivos e infantiles: la muerte, la castración, el asesinato y, en particular, la sexualidad no normativa, es decir, la sexualidad femenina activa y liberada, la sexualidad infantil y adolescente, el incesto, la homosexualidad y el lesbianismo.

Lo ominoso y el cine de terror

Partiendo del análisis filológico de la palabra alemana “Das Unheimliche” (traducida como “lo ominoso” o “lo siniestro”), Freud llega a la conclusión en su artículo de 1919 de que en la misma persiste la significación contraria, *heimlich*, es decir, la palabra reúne tanto el sentido de lo familiar como de lo extraño. Se trata de la realidad cotidiana que se vuelve extraña, ajena, o bien de “lo otro” (aquello que genera miedo) que habita en uno

² OUBIÑA, *Estudio crítico*, p. 12.

³ CASALE, “La realidad cuestionada”, p. 2.

⁴ OUBIÑA, *Estudio crítico*, p. 24.

mismo. Lo ominoso es “algo reprimido que retorna” y provoca angustia,⁵ pues, “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión”.⁶ Asimismo, lo ominoso surge “cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado”.⁷ Freud utiliza como ejemplo el famoso cuento de E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* de 1816 para definir lo ominoso de la siguiente forma: “es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”.⁸ El sentimiento de lo ominoso no se da por la incertidumbre intelectual,⁹ sino que se origina por temores primitivos, como el miedo a la muerte, o por la mentalidad infantil, como el complejo de castración o el miedo a quedarse ciego. De ahí también surgen motivos como el del doble literario, que constituye “una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas”,¹⁰ o el de la repetición de lo mismo, elementos que tienden a volver lo cotidiano en algo extraño y monstruoso.

Por otro lado, Judith Halberstam, se refiere a la ficción gótica como una tecnología que produce subjetividades desviadas en oposición a las normales.¹¹ El horror, según la autora, se engendra a partir de la producción de una clase particular de cuerpos, los monstruosos: “Gothic fiction of the nineteenth century specifically used the body of the monster to produce race, class, gender, and sexuality within narratives about the relation between subjectivities and certain bodies”.¹² En el monstruo y en la ficción gótica que los crea (así como en el cine de terror), Halberstam reconoce

[...] narrative technologies that produce the perfect figure for negative identity. Monsters have to be everything the human is not and, in producing the negative of human, these novels make way for the invention of human as white, male, middle class, and heterosexual.¹³

⁵ FREUD, “Lo ominoso”, p. 240.

⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁹ Cfr. *ibid.*, p. 231.

¹⁰ *Ibid.*, p. 236.

¹¹ Cfr. HALBERSTAM, *Skin Shows*, p. 2.

¹² *Ibid.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

En este sentido, la tesis de Halberstam es que el monstruo total de la novela gótica, aquel que representaba en un mismo cuerpo raza, clase, género y sexualidad, ya no existe en el cine de terror, sino que en éste la monstruosidad comienza a remitir sólo a lo sexual.

El peligro del incesto en “La ciénaga”

La ciénaga narra la vida provinciana de dos mujeres, Mecha (Graciela Borges) y Tali (Mercedes Morán), y sus respectivas familias. La trama se inicia con dos accidentes: el de Mecha y el de Luciano (Sebastián Montagna), el hijo de Tali, a raíz de los cuales las familias se encuentran en el hospital. Estos hechos adelantan la tragedia final, el accidente que le costará la vida a Luciano. Durante toda la película sobreviene el peligro inminente de este accidente.¹⁴ Finalmente, la muerte de Luciano acaece de la manera más simple, en la más íntima cotidianeidad, ya que se cae de la escalera que su madre usa para arreglar las plantas en el jardín. Lo cotidiano deviene terrorífico: Luciano trepa la escalera para poder ver el perro de los vecinos, cuyos ladridos dan la sensación de bestia, de animal fantástico, y se cae, pero el espectador no ve la caída.

Además de los que adelantan el trágico final de Luciano, en la película hay una serie de elementos sobrenaturales y terroríficos, así como climas enrarecidos, cercanos a los del cine de terror. Se pueden mencionar el relato oral de la rata africana cuya excesiva cantidad de dientes se asemeja a los dientes de más que tiene Luciano, así como el hijo tuerto de Mecha, el monte y la ciénaga, entre otros. Uno de los elementos fantásticos de mayor importancia lo constituye la presencia de la imagen de la virgen, cuyas apariciones están mediatizadas por la televisión y el testimonio de quienes la ven. Se trata de la aparición de lo fantástico en medio de lo cotidiano, pues el lugar en el que la virgen es vista es un tanque de agua sobre el techo de una casa.

¹⁴ Al principio, cuando quieren matar a la vaca que está atrapada en una ciénaga en el monte, Luciano se cruza en la línea de fuego y le piden que se corra: “Salí Luchi”. “¡Luciano!”. “Vamos, Luchi, correte”, le dicen y luego sigue un plano general del monte y se escucha el disparo, sin que el espectador sepa si le ha dado a Luciano o no. En otro momento, Luciano le pide al padre que le deje usar la escopeta, pero él le contesta que resultaría peligroso porque es chiquito. Asimismo, el hijo de Mecha ha perdido un ojo a causa de la escopeta. Más adelante, ya cerca del final de la película, hay una escena en la que Luciano, como en un juego, deja de respirar. Ante un insistente: “Luciano respirá”, finalmente vuelve a hacerlo. Por otro lado, Luciano tiene un diente de más y debe sacárselo. Tali le cuenta este problema a Mecha como si fuera una gran tragedia familiar. Esto puede relacionarse con el cuento fantástico de la rata africana a la que, al ser abierta a cuchillazos por el veterinario, se le ven al descubierto dos filas de dientes. El horror en la rata fantástica es la abundancia de dientes, eso es lo sobrenatural, como en Luchi. Mediante esta asociación, se insinúa lo monstruoso en lo cotidiano. A su vez, estos cuentos orales remiten a la infancia de Martel, ya que, según comenta, su abuela le contaba este tipo de relatos tendientes a generar miedo. Cfr. en este sentido GUEST, “Entrevista a Lucrecia Martel”, s/p y CINELLI, “Convivir con lo siniestro”, s/p, entre otros.

Por otro lado, existe otra amenaza que acecha en toda la película y que se relaciona con la repetición de lo mismo: el peligro de no poder salir del encierro del hogar, de quedarse atrapado en una ciénaga, de repetir la historia familiar. Así, por ejemplo, Mecha teme no poder salir nunca más de su cama y de su casa, como le ocurrió a su madre. A su vez, implica no poder escapar de una vida infeliz, al lado de un marido inútil, pues la conciencia de clase le impide la posibilidad del divorcio y, con ello, de escapar a un matrimonio infeliz. Por otra parte, durante toda la película Tali intenta organizar un viaje a Bolivia junto a Mecha para comprar los útiles de los chicos. Pero el viaje nunca llega a concretarse. Además, se muestra la casa como un laberinto del que no se puede salir. El espectador nunca puede tener conciencia de la totalidad de la casa, sólo percibe fragmentos pero no puede descifrar cómo se conectan entre sí. Al mismo tiempo, la casa es una suerte de seno materno para José (Juan Cruz Bordeu), que viene de la Capital Federal y es como si experimentara un retroceso. Durante su estadía en la casa de sus padres, José está tirado en la cama de su madre o jugueteando con los chicos. También sale a bailar y termina peleando y lastimado. Es como si el norte, generalmente asociado en Argentina con lo salvaje por lo agreste y la lejanía de la capital del país, posibilitara que salga toda la animalidad que lleva dentro y que no puede aflorar estando en el centro del país. Asimismo, es importante mencionar que todo lo que ocurre en *La ciénaga* pasa durante la época del carnaval. Y es quizá el carnaval lo que permite, además de muchos de los climas enrarecidos de la película, que se manifieste el lado más salvaje de José.

Respecto de los cuerpos, la película también los representa de manera cercana al género de terror, pues genera la sensación de cuerpos muertos, de muertos vivos o zombis, como resulta claro en el caso de Mecha, Gregorio (Martín Adjemián) y los adultos de la finca “La mandrágora” en la escena inicial en la que están borrachos y se desplazan con paso lento, como arrastrándose, y tirando consigo las reposeras oxidadas para echarse alrededor de la pileta con agua estancada y podrida que no se limpia desde hace años. Los adultos (y, en ocasiones, también los jóvenes y niños) están como estancados en una ciénaga, como narcotizados por la mandrágora.¹⁵ Ana Amado destaca

¹⁵ La mandrágora es una planta medicinal de fuerte poder que puede convertirse en veneno, según las dosis. Desde la Edad Media, se la asocia con la magia negra y con poderes sobrenaturales. Alrededor de la forma de sus raíces y del poder de sus hojas al tacto giran ciertas mitologías y ritos específicos, de donde proviene su valor como elemento fantástico que juega en *La ciénaga* un papel muy importante, pues conecta con el más allá, con los poderes inexplicables de la naturaleza y las cuestiones que el entendimiento humano no

la horizontalidad de los cuerpos que, por un lado, se diferencia de la verticalidad del cine de los setenta y, por otro, remite al polo de lo femenino en el binarismo sexo-genérico en el que la verticalidad se corresponde al falo masculino. A su vez, Amado destaca la inmovilidad de los adultos con relación a lo inquietos que son los niños.¹⁶ Respecto de la presencia de la muerte, Oubiña señala que los cuerpos recostados en la cama semejan cadáveres.¹⁷ De hecho, buena parte de la acción dramática transcurre en los dormitorios y las camas de la finca, en las reposeras alrededor de la pileta, así como en la cama de Mercedes (Silvia Baylé) y José en Buenos Aires, con cuerpos siempre recostados. Asimismo, Casale hace referencia a que los planos cortan ciertas partes del cuerpo dando la sensación de amputación,¹⁸ lo que remite al miedo primordial a la castración del que hablaba Freud.

Además de la repetición de lo mismo, se puede mencionar otro de los elementos típicos de lo ominoso señalado por Freud: la presencia de dobles. Aquí tenemos ciertos personajes duplicados. Los más importantes son Mecha y Mercedes. De la misma edad, con el mismo nombre (pues Mecha es un apodo de quienes se llaman Mercedes) y ex compañeras de estudios, la primera vive en Salta y es la madre de José, la segunda en Buenos Aires y tiene con él una relación amorosa. José desplaza un complejo de Edipo con su madre en una figura vicaria como Mercedes, cuyo parentesco con Mecha permanece ambiguo. Asimismo, Mercedes ha tenido una relación amorosa con Gregorio, el marido de Mecha y padre de José, de donde surge la enemistad entre ambas. Además de este paralelismo entre Mecha y Mercedes y José y Gregorio, se puede mencionar a la hija de Tali y su amiga, que aparecen todo el tiempo juntas, pintadas y disfrazadas probablemente por el carnaval y de las que el espectador nunca puede distinguir cuál es la hija y cuál la amiga. En este sentido, también hay que destacar que es bastante común en la película la proliferación de niños y adolescentes cuyo parentesco muchas veces no se puede terminar de desentrañar. Como la casa y sus habitaciones, parece que no podemos tener en ningún momento una dimensión de conjunto de los grupos familiares y de las relaciones de parentesco que los personajes tienen entre sí.

puede comprender. Asimismo, su doble valor de remedio y veneno remiten a la decadencia de esta familia provinciana, así como a la idea de una enfermedad invisible que se ciñe sobre los personajes y los amenaza como una maldición familiar. En cuanto a la mandrágora como elemento fantástico en general véase PITOIS, *The History and Practice*, pp. 402-403.

¹⁶ Cfr. AMADO, "Velocidades", p. 193.

¹⁷ Cfr. OUBIÑA, *Estudio crítico*, p. 18.

¹⁸ Cfr. CASALE, "La realidad cuestionada", p. 8.

Por último, el deseo sexual en *La ciénaga* parece ser endogámico, se cierra sobre sí mismo y amenaza con la posibilidad del incesto: Mecha y José, José y Mercedes, José y Verónica (Leonora Balcarce), Momi (Sofía Bertolotto) e Isabel (Andrea López), José e Isabel, Gregorio y Mecha, Gregorio y Mercedes, etc. Además, Verónica se siente atraída por el Perro (Fabio Villafane), el novio de Isabel, pero sólo porque funciona como vicario de José cuando le hace probar una remera para él. Por su parte, José pasa de los brazos incestuosos de su madre Mecha a los de Mercedes en Buenos Aires. De hecho, cuando hablan por teléfono, José se confunde y le dice Mecha a Mercedes, lo que molesta a la primera.

La única que logra escapar, en cierto sentido, a esta sexualidad endogámica es Momi, que se siente atraída y enamorada de Isabel, la sirvienta. Su deseo sexual es disidente y subversivo no sólo por ser lésbico y por tratarse de una niña sino también por escapar a la endogamia familiar y también de clase: Isabel es mujer, es la sirvienta, no es familiar ni representa o reemplaza ninguna figura familiar. En la película no se hace una valoración moral del incesto como práctica sexual, sino que éste viene a dar cuenta de la endogamia familiar, de la cerrazón de una familia sobre sí misma y sobre su propia clase social y, en definitiva, sobre las (escasísimas) posibilidades de la sexualidad normativa, social y moralmente aceptada.

La amenaza de la sexualidad femenina en “La niña santa”

La trama de *La niña santa* gira en torno al abuso sexual de Amalia (María Alche) por parte del doctor Jano (Carlos Belloso).¹⁹ Sin embargo, lo que se vuelve ominoso en el transcurso de la película no es el doctor Jano sino la niña. En efecto, Amalia subvierte su lugar de dominada en la relación hombre-mujer y se convierte en sujeto del deseo, persiguiendo al doctor Jano para salvarlo. La inminencia de que algo malo va a pasar se asocia siempre al deseo de la adolescente, quien cree que su misión en este mundo es salvar al doctor Jano: “Jose, yo creo que ya tengo una misión” le dice a su amiga Josefina (Julieta Zylberberg), quien le responde: “¿Cómo sabés? ¿Ya tuviste una señal?”²⁰. En ese

¹⁹ Es importante señalar que el nombre hace referencia a la hipocresía del médico, pues en la mitología romana, Jano es un dios bifronte, de dos caras. Los otros nombres también son importantes: Helena hace referencia a la figura homérica, arquetipo de mujer bella y femenina; Amalia remite a la novela de José Marmol y significa la que ama; Josefina es llamada Jose, lo que marca la ambivalencia sexo-genérica del personaje. Cfr. JAGOE y CANT, “Vibraciones encarnadas”, p. 181.

²⁰ MARTEL, *La niña santa*, 00:38:52-00:39:00.

momento cae de los pisos superiores un hombre desnudo, no se sabe exactamente de dónde ni por qué. Cuando se levanta mareado, Josefina asegura que no está vivo sino que son movimientos reflejos. Amalia aprehende su deseo sexual mediante el único marco conceptual que tiene a su alcance, el de la catequesis católica. Por eso convierte el intento de abuso del doctor Jano en su misión, en su llamado divino. Debe salvar al doctor Jano y su forma de hacerlo es mediante el sexo. Viviana Rangil explica respecto a esta película: “Y es que la sexualidad sigue siendo, dentro de las películas de Martel, una cuestión latente y palpable, visible y velada, pública y privada, todo al mismo tiempo, porque está íntimamente ligada a la Iglesia Católica y su concepto de moralidad”.²¹ A su vez, destaca la importancia de la virgen en tanto proporciona un ideal de mujer “virgen, madre, abnegada, sumisa”.²² Sin embargo, para el doctor Jano la persecución de Amalia devendrá en una pesadilla. Ella, como un fantasma, lo sigue a todas partes, callada, sigilosa, hasta aparecersele de pronto, de manera fantasmal, en medio de un juego de espejos en la habitación del hotel. Según María José Punte, “Amalia logra ejercer la mirada, convertir en objeto de deseo al hombre. Y de esa forma desestabiliza el sistema de representaciones del patriarcado” a diferencia de su madre Helena (Mercedes Morán), quien está “presa todavía de la mirada masculina, que asume su rol de fetiche y por lo tanto queda relegada a un ámbito de pasividad”.²³

Por otro lado, cuando Jano abusa de ella (hecho que ocurre dos veces en la película) se encuentran presenciando un espectáculo callejero de un hombre que toca el *thereminvox*, un instrumento musical que funciona sin ser tocado. Es decir, tiene algo fantasmagórico o milagroso, como las señales milagrosas del llamado divino que se debaten en la catequesis. Por otro lado, la audición es un tema importante en la película, ya que la madre de Amalia, Helena, tiene un problema en el oído. En el momento en que transcurre la película, además, se lleva a cabo en el hotel un congreso de otorrinolaringología.²⁴ Asimismo, la educación religiosa de Amalia y sus compañeras versa sobre el “llamado” divino, compartiendo historias sobre misiones de vida y sus señales. El discurso de la catequesis y la sexualidad adolescente se mezclan, pues, como afirma Isabel Quintana:

²¹ RANGIL, “En busca de la salvación”, p. 217.

²² *Ibid.*, p. 214.

²³ PUNTE, “Tras las huellas de Antígona”, pp. 88-89.

²⁴ El hotel es el lugar en el que vive la familia conformada por Amalia, su madre Helena y Freddy, el hermano de ésta. Aquí un lugar que suele ser sólo de paso se convierte en hogar, en lugar de asentamiento.

[...] los restos de la religión católica (traducidos en retóricas vacías, fábulas morbosas e incongruentes, etc.) se acoplan a los deseos eróticos de la niña, la trascendencia de los ideales religiosos se tornan asimilables a su pulsión libidinal borrando así la distancia entre el más allá cristiano y la experiencia sexual adolescente.²⁵

La película apunta a difuminar las oposiciones que están en la base de la cultura occidental entre, por ejemplo, lo religioso y la sexualidad o lo abstracto y lo corporal.

De esta manera, la presencia ominosa de la muchacha que persigue al doctor Jano para salvarlo, porque esa es su misión, se constituye en la amenaza constante de algo que no va a ocurrir en la escena narrativa sino que va a quedar, una vez más, fuera de plano: se trata de la denuncia del abuso. Sin embargo, lo que la denuncia pone en juego es la continuidad de la familia patriarcal, de la familia de Jano. Por otro lado, el hecho de que Amalia lleve adelante su deseo sexual pone en jaque el lugar dominante del hombre, pues “el médico debe evitar constantemente el deseo de ella en defensa del suyo, mantener la brecha para no ser aniquilado”.²⁶ De esta forma, se pone en escena la cuestión de “hasta dónde se está dispuesto a confrontar el propio deseo cuando éste es asumido por el otro”.²⁷

La monstruosidad de la independencia sexual femenina, de la sexualidad infantil-juvenil, del no sometimiento al sistema (hetero)patriarcal de deseo se da también en la relación lésbica entre Amalia y Josefina. Al respecto, también es importante destacar la relación incestuosa entre Josefina y su primo, quienes suelen tener relaciones sexuales en la casa de su abuela pero, obedeciendo al imperativo de la moral y el dogma católicos de la virginidad femenina, lo hacen analmente. Esta puede considerarse una actitud contraria o, al menos, diferenciada, de la de Amalia. En tanto Amalia logra hacer desbaratar todo el sistema de dominación (hetero)patriarcal con su deseo sexual y su sexualidad liberada, Josefina sigue respondiendo a las leyes morales de ese sistema, sólo que encuentra un resquicio, un vacío legal, por donde poder canalizar sus deseos sexuales sin hacer peligrar el propio sistema que le impide poder gozar de ellos.

El final de la película evita mostrar el desenlace de la tragedia para la familia de Jano cuando salga a la luz su intento de abuso de Amalia y, en cambio, pone en escena a

²⁵ QUINTANA, “El sublime objeto de la fantasía”, pp. 118-119.

²⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁷ *Ibid.*, p. 121. Por otro lado, la mujer de la limpieza que aparece esporádicamente esparciendo un aerosol desinfectante es una presencia ominosa que indica que existe “algo que está oculto y es nocivo, ya que se debe combatir” (CASALE, “La realidad cuestionada”, pp. 11-12).

las dos adolescentes en la pileta, flotando y disfrutando. El final de la película centra la atención en el placer corporal, en el disfrute que provoca el agua en las dos muchachas, después de poner de manifiesto el carácter represivo de la cultura católica y su incomodidad culposa frente al cuerpo y el sexo, a la vez que su hipocresía. Por eso, en las películas de Martel, en general, y en *La niña santa*, en particular, los cuerpos, así como las imágenes, las visiones y los sonidos, hablan más que el lenguaje, que parecería dar vueltas sobre sí mismo sin poder escapar a su significación lógico-racional que no es otra que la del patriarcado heterosexual. Se trata, en el caso de *La niña santa*, de devolverle a la mujer –más que la voz, que no puede hablar sino en el lenguaje del patriarcado²⁸ la mirada, el punto de vista de la mujer y, en particular, de la adolescente sexualmente activa y con deseos sexuales no encasillados. Justamente, por ahí es por donde se cuele lo ominoso, lo que no se puede expresar porque no se puede concebir, no debe existir y su aparición genera terror.

Fantasmas en la casa: “La mujer sin cabeza”

La mujer sin cabeza tiene como protagonista a Vero (María Onetto), una mujer de la alta sociedad salteña, relacionada con la clase política dirigente. La trama se inicia con su accidente de auto. Viajando por la ruta, Verónica intenta contestar una llamada al teléfono celular y choca con algo. Sin mirar atrás, retoma el viaje. Al alejarse el auto, el espectador ve un bulto que parece ser un perro pero que bien podría ser un chico, uno de los niños que al inicio de la película vimos jugando en ese mismo camino. Además, al lado del camino hay un canal, en el que podría haber caído alguien con el accidente. A partir de este hecho comienza su derrotero. Vero empieza a sentirse como de prestada en su vida cotidiana, como si no fuera ella, o como si el mundo fuera otro mundo. Como espectadores, vacilamos junto a la protagonista acerca del ocultamiento del supuesto crimen, ya que este accidente bien puede entenderse como un asesinato. La película nos enfrenta a temas como el de la memoria y la imposibilidad de ejercer el duelo cuando no hay un cuerpo al que llorar. Durante toda la película acompañamos a la protagonista en su incertidumbre acerca de si lo que atropelló era un perro o un chico, acerca de si ha matado a alguien o no. Sin embargo, cuando ella logra procesar lo ocurrido y afirmar que

²⁸ Lo mismo ocurre en *La ciénaga*, en donde el lenguaje carece de significación y no hace más que repetirse hasta convertir a esa construcción discursiva en una realidad.

ha matado a alguien, su marido le asegura que no, que está confundida por la tormenta. Cuando, junto a su esposo, quiere volver sobre sus pasos para ver lo que pasó no encuentran el cuerpo, no hay registros de ella en el hotel en el que pasó la noche ni en el hospital. Cuando ella quiere ir a recoger los análisis, se encuentra con que ya los han retirado. Lo que se sugiere es un ocultamiento del asesinato por parte de los hombres de la familia.

Otra vez lo ominoso gira en torno a la muerte, pero esta vez es la muerte ajena a la familia y a la clase social, la posibilidad de la muerte de un chico de clase baja, de un “chango”, al que semánticamente se lo empareja a lo animal, al poner su muerte en equivalencia a la de un perro. La ausencia del cadáver, junto a la clase social de la supuesta víctima, hace imposible que este muerto pueda ser llorado. Lo que importa es que el orden familiar, patriarcal y de clase, no se resquebraje.

En este filme, lo ominoso es la ausencia: ya no se trata de “la presencia de un elemento desfamiliarizante que transfigura la realidad cotidiana”, como en *La ciénaga* y *La niña santa*. Por el contrario, aquí “lo desfamiliarizante es la ausencia. Ausencia de un cuerpo, ausencia de registro de su paso por el hospital como por el hotel en el que estuvo hospedada luego del accidente; en fin, ausencia de certezas”.²⁹ Asimismo, es llamativa la insinuación de la presencia de fantasmas en la película. La más sugerente es la visita a la Tía Lala (María Vaner), que se encuentra postrada en la cama. Primero desconoce a Vero y, luego, al mirar el video de su boda, asegura que allí aparece una persona que para el momento del casamiento ya estaba muerta. A pesar de la demencia senil del personaje, la presencia de los fantasmas vuelve ominoso el ambiente en el que se desarrolla la película, pues deviene una amenaza, como si el chico muerto pudiera volver para hacer justicia. Al mismo tiempo, la actitud perdida, ausente, “sin cabeza”, de la protagonista, como si no fuera su mundo o si no pudiera volver a su vida habitual producto del golpe y del shock emocional, a la vez, podría sugerir que quien haya muerto en ese accidente sea ella y, por eso, comienza a convivir en el mundo de los muertos, como sucede en *Carnival of Souls* (1962, dir. Herk Harvey), película que Martel menciona en algunas entrevistas como inspiración.³⁰ El peligro del retorno de las almas del mundo de los muertos amenaza durante toda la película. Cuando va a comprar plantas, se entera de que el “chango” que ayudaba al vendedor no ha aparecido desde el día de la tormenta. Finalmente, hacia el

²⁹ CASALE, “La realidad cuestionada”, pp. 13-14.

³⁰ Cfr. BARRENHA, “*La mujer sin cabeza* y el mecanismo del olvido”, p. 647.

final de la película, sabemos que se encuentra un cadáver que obstruía el canal y que se trata del cuerpo del chico que había desaparecido después de la tormenta. Pero para ese momento, no quedan rastros de lo ocurrido a Vero, ni en el hospital ni en el auto (que llevaron a arreglar a otra ciudad) ni en ningún lado. El mundo de los hombres, representantes del poder político –se sugiere que varios miembros de la familia son diputados nacionales–, se ha encargado de borrar todo rastro del incidente.³¹

Antes de terminar el análisis de esta película, es importante destacar un personaje secundario, Candita (Inés Efrón), ya que podría guardar cierto paralelismo con las adolescentes sexualmente disidentes de las otras dos películas. Candita está marcada por dos características: la enfermedad y el deseo sexual. La caracteriza el hecho de poseer una enfermedad que no se aclara cuál es –posiblemente una simple indigestión– pero que la mantiene en su casa en relativo reposo y le impide comer ciertos alimentos. Su madre, especie de voz de la moralidad, le marca todo el tiempo la falta, le aclara y recuerda que no puede comer tal o cual cosa, la observa y vigila para que se cuide y se cure. Asimismo, Candita siente un claro deseo sexual hacia Vero, lo que la convierte en una muchacha cuyo deseo disidente no obedece a leyes del (hetero)patriarcado ni de edad o parentesco, como se puede ver en el erotismo con que la acaricia cuando le pasa una crema por el pelo y también en otra escena en la que quiere besarla. Lo que es interesante aquí es que el personaje femenino cuya sexualidad es disidente está asociado a la enfermedad –sin que se sepa bien por qué– desde la perspectiva de la madre, que bien podría venir a ocupar el lugar de la moralidad normativa y su observancia.

Conclusiones: monstruosidad y sexualidad disidente

Después de lo analizado hasta aquí, es posible afirmar a modo de conclusión que lo terrorífico y lo monstruoso en su sentido de ominoso freudiano es un elemento constitutivo de la estética cinematográfica de Lucrecia Martel, pues no sólo se puede encontrar en sus tres largometrajes, sino que en ellos se convierte en eje vertebrador de

³¹ Este detalle, a su vez, remite a los casos de encubrimiento de crímenes relacionados con familiares del poder político. El más famoso fue el asesinato de María Soledad Morales ocurrido en Catamarca el 8 de septiembre de 1990 y que involucraba a los denominados “hijos del poder” y, por eso, la obstaculización de su investigación vinculó a jefes de policía, diputados, intendentes, el gobernador y hasta el presidente de aquel entonces (cfr. *No llores por mí* de Luis Pazos y Alejandra Rey). En este sentido, lo monstruoso también le permite a Martel cuestionar el orden social y político, así como el ejercicio del poder que, en muchos casos, sigue funcionando como en un régimen pseudofeudal.

muchos de los múltiples sentidos que despliegan estas películas. En una entrevista, la propia Lucrecia Martel hace referencia a lo ominoso en su cine:

Yo también creo en la extrañeza que inunda lo cotidiano. Me parece que el propósito fundamental de la educación debería ser que las cosas tiendan a ser siniestras (en el sentido freudiano), que uno pueda hacer surgir lo siniestro. Son tan fuertes las manifestaciones de la percepción, que esa enorme necesidad de sostener tiene que ver con que detrás de eso hay un vacío, que es el vacío de la muerte, del más allá, del origen del mundo, de lo absurdo de que las cosas existan. El gran esfuerzo de la educación debiera ser justamente “siniestrar” esa percepción. [...] Algo parecido a lo que le sucede a las personas que tienen ataques de pánico, que de golpe toman conciencia de la fragilidad de las cosas. Lo siniestro es eso, cuando de golpe mirás algo y reconocés que deliberadamente no estabas viendo todo.³²

En efecto, Martel utiliza la cámara para “desjerarquizar los sistemas” y desarmar las estructuras de visión establecidas por el régimen patriarcal.³³ Una serie de elementos del discurso cinematográfico apuntan a ello, entre los que se puede destacar la mirada infantil y femenina que muchas veces adopta la forma del plano subjetivo, como en el caso de Amalia en *La niña santa* y su visión sexualizada del doctor Jano; la construcción de los espacios domésticos como la casa en *La ciénaga* y el hotel en *La niña santa* que se convierten en laberintos opresivos en donde las figuras femeninas quedan atrapadas; la representación visual de los cuerpos que los asemeja a amputados y muertos vivientes en *La ciénaga* o apariciones en *La mujer sin cabeza*; el reordenamiento de los elementos del discurso audiovisual que le devuelve la importancia al sonido incluso, en ocasiones, por sobre la imagen;³⁴ y el encuadre y el montaje que muchas veces deja fuera de plano la acción o combina más de una acción en primer y segundo plano o recorta los cuerpos y genera falsas expectativas engañando al espectador con un montaje no cronológico ni causal. Estos y otros elementos tienden a desrealizar el relato y a desmontar la lógica del lenguaje cinematográfico. Es decir, se trata de “armar el mundo de otra forma” mediante el relato, la cámara y el montaje, entre otros,³⁵ y de esa forma salir del círculo vicioso de la eterna repetición de lo mismo –sustentador de un sistema de normas sociales (hetero)patriarcales–, peligro ominoso que acecha en las tres películas analizadas.

³² CINELLI, “Convivir con lo siniestro”, p. 4.

³³ PUNTE, “Tras las huellas de Antígona”, pp. 84-85.

³⁴ El ejemplo más claro es el de la audición en *La niña santa*.

³⁵ OUBIÑA, *Estudio crítico*, p. 58.

En el cine de Martel, los elementos sobrenaturales se mantienen como subtextos. La aparición de la virgen y la rata africana en *La ciénaga*, las señales y los llamados divinos en *La niña santa* y los fantasmas en *La mujer sin cabeza*, entre otros, sirven de contrapunto fantástico para las verdaderas presencias siniestras, las que surgen de lo cotidiano y amenazan con romper con toda posibilidad de orden. Lo que se vuelve extraño es siempre un elemento de la realidad concreta y cotidiana que, al enfrentarse a una nueva mirada que rehúsa la visión totalizadora y hegemónica, propia de un mundo con relaciones desiguales de poder (sometimiento de clases y de géneros, por ejemplo), posibilita una mirada fragmentaria por la que se cuele, como por los intersticios de la realidad, lo ominoso, “algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión”.³⁶

En este sentido, se podría pensar que las tres adolescentes de sus filmes constituyen un punto de fuga que escapa a esa repetición de lo mismo, a la decadencia cenagosa de la clase alta, al sistema patriarcal, a lo heredado. Me refiero a los personajes de Momi en *La ciénaga*, de Amalia en *La niña santa* y de Candita en *La mujer sin cabeza*. Las tres, a su vez, se caracterizan por un deseo sexual liberado de la racionalidad (hetero)patriarcal que se expresa en el deseo sexual lesbiano (Momi, Amalia y Candita), en la disolución de las barreras de clase (Momi), de edad (Amalia y Candita) y de parentesco (Candita), de las que no pueden escapar los personajes mayores en las películas y también algunos de los jóvenes que terminan atrapados en el mismo círculo vicioso y cenagoso de los mandatos sociales sobre el género, la sexualidad, la clase social, la edad, entre otros. Se podría pensar que las tres adolescentes encuentran una válvula de escape por la que el deseo no sólo puede fluir por fuera de los órdenes sociales establecidos sino que también puede hacer estallar esos órdenes o, al menos, ponerlos en peligro. Este deseo se manifiesta en la ruptura del binarismo hetero/homosexualidad ya que se plantea indistintamente como deseo lésbico o heterosexual, así como la ruptura de las separaciones de clase, raza y posición social en *La ciénaga* (Momi e Isabel) o parentesco y edad en *La mujer sin cabeza* (Candita y Vero) o sexualidad y religión en *La niña santa* (Amalia y Jano, Amalia y Josefina). Por eso, estas muchachas devienen –en diferente medida y con diferente protagonismo– ominosas, terroríficas, enfermas y monstruosas.

³⁶ FREUD, “Lo ominoso”, p. 241.

Si la sexualidad se relaciona con el terror es porque también está mediando una educación y una cosmovisión impregnada de la moral cristiana y católica. En efecto, Martel relaciona la sexualidad con el terror en principio porque la educación católica convierte en tabú y en peligro terrorífico la posibilidad de una sexualidad liberada. En sus palabras: “A mí lo que me parece es que la ambigüedad es propia de la sexualidad, por lo menos en la adolescencia y en la provincia. Nada tiene una marca demasiado clara. Los chicos se forman con fantasías, nada de cosas concretas y sencillas, sino más bien terrores, miedo, curiosidad, ganas. No son cosas de la experiencia”.³⁷

El monstruo de la sexualidad femenina, infantil, liberada y homosexual –en definitiva, de la sexualidad disidente o no normativa– es el que permite definir lo social y moralmente esperable. Tomando las conceptualizaciones sobre el género de Judith Butler,³⁸ se podría decir que este tipo de sexualidad abyecta conforma el exterior constitutivo de lo humano, es decir, aquel otro en oposición al cual se describe y circunscribe lo humano y lo humanamente posible. El monstruo, la sexualidad disidente, como exterior constitutivo le da inteligibilidad a lo humano, es decir, a la sexualidad normativa, heterosexual, de clase alta y blanca. En este sentido, si, tal como afirma Halberstam, el monstruo representa la disrupción de categorías, la destrucción de los límites y la presencia de impurezas,³⁹ entonces necesitamos reconocer nuestra propia monstruosidad, dejar que fluya de los intersticios ominosos de lo cotidiano y celebrarla para desbaratar, de una vez, los sistemas dominantes de la sexualidad que coartan las posibilidades individuales del placer.

³⁷ RANGIL, *Otro punto de vista*, p. 104.

³⁸ Cfr. BUTLER, *Gender Trouble* y BUTLER, *Bodies that Matter*.

³⁹ HALBERSTAM, *Skin Shows*, p. 27.

Bibliografía

Fuentes:

HARVEY, HERK: *Carnival of Souls*, Estados Unidos 1962.

MARTEL, LUCRECIA: *La ciénaga*, Argentina/España/Francia 2001.

— *La niña santa*, Argentina/España/Italia 2004.

— *La mujer sin cabeza*, Argentina/España/Francia/Italia 2008.

Literatura crítica:

AMADO, ANA: “Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga* de Lucrecia Martel)”, en: GERARDO YOEL (ed.): *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: Manantial 2004, pp.187-197.

BARRENHA, NATALIA: “*La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente”, en: *Revista Comunicación*, 10/1 (2012), pp. 643-652.

BUTLER, JUDITH: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, New York: Routledge 1993.

— *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990.

CASALE, MARTA: “Lucrecia Martel: la realidad cuestionada. La presencia de lo siniestro como elemento desestabilizador”, en: SILVIA ROMANO (ed.) *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA)*, Córdoba: AsAECA 2012, s/p.

CINELLI, JUAN PABLO: “Convivir con lo siniestro”, en: *Ñ Revista de Cultura* (13/09/08) [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/09/13/_-01758780.htm (última consulta: 2/11/13)].

FARFÁN CERDÁN, GIANMARCO et al.: “Nunca he tenido una gran fascinación por el cine” (11/03/11) [<http://entrevistasdesdelima.blogspot.com.ar/2011/03/lucrecia-martel.html> (última consulta: 2/11/13)].

FREUD, SIGMUND: “Lo ominoso”, en: *Obras completas*, Tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrortu [1919] 1992, pp. 215-251.

GUEST, HADEN: “Entrevista a Lucrecia Martel”, en: *BOMB* 106 (2009), [<http://bombsite.com/> (última consulta: 30/11/13)].

HALBERSTAM, JUDITH: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham/London: Duke UP 1995.

JAGOE, EVA-LYNN/JOHN CANT: “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”, en: VIVIANA RANGIL (ed.): *El cine argentino de hoy. Entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos 2007, pp. 169-190.

- OUBIÑA, DAVID: *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires: Picnic 2007.
- PAZOS, LUIS/ALEJANDRA REY: *No llores por mí, Catamarca*, Buenos Aires: Sudamericana 1991.
- PUNTE, MARÍA JOSÉ: “Tras las huellas de Antígona: fantasía y mirada adolescente en el nuevo cine argentino”, en: JOSÉ AMÍCOLA (ed.): *Un corte de género. Mito y fantasía*, Buenos Aires: Biblos 2011, pp. 81-103.
- PITTOIS, CHRISTIAN: *The History and Practice of Magic*, New York: Citadel Press 1963.
- QUINTANA, ISABEL: “El sublime objeto de la fantasía”, en: JOSÉ AMÍCOLA (ed.): *Un corte de género. Mito y fantasía*, Buenos Aires: Biblos 2011, pp. 105-130.
- RANGIL, VIVIANA: *Otro punto de vista: mujer y cine en la Argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo 2005.
- “En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel”, en: VIVIANA RANGIL (ed.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos 2007, pp. 209-220.