La estética poética en el cine de Lucrecia Martel

Juan Pedro Rojas
Instituto Cervantes de Brasilia

Cine poético, poesía en el cine. En este taller abordaremos el componente simbólico de las imágenes, los personajes y la narratividad en la película *La Ciénaga* de la directora argentina Lucrecia Martel. La imagen cinematográfica con su alto poder sugestivo es el receptáculo de una nueva expresión poética que usa sus formas (el soporte audiovisual) para recrearse. El taller explorará esta relación entre cine, imagen y poesía poniendo en juego la subjetividad y creatividad de los participantes. Para esto, algunas actividades proponen un diálogo con poemas y otros textos literarios que tienen algún punto en común con la película, ya sea por su temática o por su forma, con el fin de realizar una lectura de su valor poético. Otras se centran en la forma utilizada en la obra para crear el lenguaje poético.

Las actividades del taller integran las distintas destrezas: la comprensión y producción oral y escrita. La intención es dejar aflorar las opiniones de los alumnos, sus estereotipos y sus ideas sobre cine, imagen y poesía.

TEMARIO

1. Breve introducción a la obra de Lucrecia Martel.
2. Cine-poesía y sus interrelaciones.
3. Actividades: Trabajo con cuatro escenas de la película *La Ciénaga* de Lucrecia Martel y con textos literarios.

1. Lucrecia Martel y el Nuevo Cine Argentino



Nuevo Cine Argentino

Al Nuevo Cine Argentino Independiente podemos entenderlo como una reacción desde el campo de la cultura a un discurso homogéneo que venía desde la política –el llamado período menemista– y que arrastró a toda una sociedad hacia una devastación socio económica y espiritual sin precedentes.

Contra esa realidad mediatizada y frivolizada hasta el cansancio, en el arte, en el cine, surge la necesidad de que nuevos relatos diversifiquen la escena. *El nuevo cine argentino Independiente* reacciona contra viejas recetas a favor de propias construcciones conceptuales: nuevos cuestionamientos, nuevas miradas, nuevos modos de abordar la realidad, nuevas estéticas. Todos ellos tienen en común proyectos, esperanzas, creatividad y muchas ganas de contar historias –en su mayoría con muy reducidos presupuestos–, y de cambiar el mundo que les toca vivir.

Entre los muchos realizadores surgidos en este espacio encontramos a Lucrecia Martel, guionista y realizadora de 42 años de edad, que se introduce en el cine con una mirada audaz y sutil, provista de un lenguaje muy personal y muy claro: sabe cómo desea expresar sus imaginarios, que son mundos insospechados e intangibles, mundos de la emoción poética, que tienen la capacidad de transportarnos y poseen esa condición seductora y misteriosa de poder encerrar muchos más significados que lo concreto.

Lucrecia Martel nació en Salta, en 1966. Pasó la adolescencia en su ciudad natal inventando películas que tenían por protagonistas a sus familiares. Al finalizar el secundario, se trasladó a Buenos Aires para estudiar Ciencias de la Comunicación, pero pronto volvió a su temprana vocación de cineasta. Así lo confirman los cortos *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *Besos rojos* (1991) y *El rey muerto* (1995). Su formación tuvo lugar en el Instituto de Cine de Avellaneda y el ENERC. El primer reconocimiento fue con su corto *Rey Muerto,* parte de *Historias Breves I*. Su primer largometraje, *La Ciénaga,* se llevó el premio a Mejor Ópera Prima en el Festival de Berlín 2001, lo que situó a Martel como la mayor promesa del Nuevo Cine Argentino. *La niña santa,* su último film, fue seleccionado para la competencia oficial del Festival de Cannes 2004.

Su discurso revela dos puntos fundamentales: una delicada introspección en el rol femenino frente a su entorno y un interés por las circunstancias sociopolíticas que atraviesa su país, siempre desde visiones inseparables de la feminidad. Sus personajes fuertes, decisivos, son mujeres: criaturas que se desenvuelven en espacios encerrados con atmósferas sumamente opresivas e inquietantes.

Sus películas:

La Ciénaga (2000)



La niña santa (2004)



A continuación se incluye una pequeña sinopsis de *La niña santa*:

Este largometraje narra las vivencias y conflictos existenciales de una adolescente que vive en un lugar del norte argentino. Amalia se cuestiona su vocación en la vida cuando cree descubrir que su misión es salvar a un hombre casado que distraídamente la acosa en la calle.



La chica vive en con su madre divorciada y su tío, dueños de un hotel termal donde se lleva a cabo un congreso médico. Las situaciones se encadenan llevando el clima en un crescendo permanente, cuando la madre se siente atraída por uno de los médicos expositores del congreso que resulta ser la misma persona a quien su hija pretende salvar.

El film trata sobre la delgada línea que separa al bien del mal y toda la trama fluye inexorablemente hacia un punto de no retorno, mientras los personajes van cayendo en una red de buenas intenciones con resultados no tan felices.

2. Cine-poesía y sus interrelaciones

Son dos expresiones artísticas, creativas, con la finalidad, inmediata, de expresar la belleza por medio del lenguaje. En el caso de la poesía (del griego *poiesis*), esta belleza se expresa a través de la lengua escrita y, en relación al medio filmográfico/audiovisual, se expresa gracias al lenguaje cinematográfico (del griego *kineto* → movimiento y *grafo* → imagen). Se trata de dos formas de producción de emociones y de comunicar que muestran una depurada estructura estética, imaginativa y afectiva a quien las lee, escucha o ve.

El cineasta polaco-francés Jean Epstein dijo: «(…). Por ser profundamente instintivo, sentimental y emotivo, **el pensamiento visual** es apropiado en grado sumo para la función poética y, en la mayoría de las mentalidades, esta correspondencia es insustituible. Por eso, el film, más que ningún otro modo de expresión, se manifiesta constitucionalmente organizado para servir de **vehículo** a la poesía».

Pero, ¿en qué consiste concretamente la influencia que la poesía ejerce sobre el cine? El grado de correspondencia depende de la frecuencia del componente **simbólico.** El símbolo en poesía es una **figura sintética** con la que se **representa** un **concepto moral o intelectual.** En poesía un único término simboliza una idea, una frase o una historia. Esta continua búsqueda de analogías narrativas afectará directamente la organización formal del texto poético.

Cómo decir un ***hombre claramente***

Barajarle *los lunes, las canciones,*

Y es algo más que una corbata que un miedo

Una pared donde el amor *estalla.*

J. Gelman (*El violín y otras cuestiones*, 1956)

La constante inserción de símbolos permite confeccionar un discurso desprovisto de lógica y de corrección gramatical (Barajarle los lunes, las canciones) en favor de la palabra. El cine, al adaptar la concepción poética del símbolo, consigue crear el mismo efecto mediante imágenes. Podríamos decir, incluso, que su capacidad de sugestión es más hipnótica que la de la poesía, pues al tratarse de un soporte audiovisual goza de mayores posibilidades (narrativas y formales) que esta, pudiendo congregar en una misma escena la estimulación que ofrece la pintura, la literatura, la fotografía, la música, la interpretación, etc.

El cine como vehiculizador de poesía descoloca al espectador. El cine de Lucrecia Martel avanza por este camino. Sus películas exploran el carácter poético del cine. En ellas encontramos, por así decirlo, dos instancias: la del **relato literal pero impostor,** simulador y parásito que finge ser el principio organizador de nudos y desenlaces, y un flujo de simbologías inconmensurables que está detrás pero que va tejiendo un discurso poético.

La construcción de la simbología poética en el cine se da a partir de la manipulación de **las técnicas narrativas audiovisuales.** Películas con relatos difusos o sin progresión lineal, llena –o más bien vacía– de tiempos muertos y de personajes que deambulan sin que algo particularmente interesante pareciera acontecerles. Elementos extraños, paisajes misteriosos, todas son situaciones que conducen al espectador no avisado a una cierta perplejidad y desazón. La lectura poética de una escena es un desafío porque exige un espectador atento y sensible.

3. La Estética poética en *La Ciénaga*. Actividades

En *La Ciénaga*, Martel nos hipnotiza desde la primera escena con una historia que, en el plano literal, narra la vida de dos familias (una de clase media baja urbana y otra de productores en decadencia) que se entrelazan en un entorno de geografía y de clima claustrofóbico en una provincia del norte argentino. Es una película de ritmo lento, de caos, de tiempos detenidos. Nada sucede pero la tragedia acecha de forma constante.



Escena 1. Actividad 1

La Ciénaga es el pantano que imposibilita el esfuerzo de los personajes por salir de la inmovilidad, una maravillosa metáfora del estancamiento y el extravío argentino, que notablemente se condensa en la primera secuencia de la película, donde se ve a una vaca completamente sumergida en el lodo, asomando solo la cabeza y luchando por sobrevivir.



a) Mira las primeras escenas de la película e intenta extraer otros elementos que simbolicen el estancamiento, el extravío.

estancamiento	extravío

b) Con las siguientes palabras crea un texto poético (No tiene por qué ser un poema largo; pueden ser frases sueltas). Se trata de aprovechar el mundo de las imágenes que nos sugieren las primeras escenas de la película. Esta actividad conlleva un aprendizaje importante: mirar para ver. Es decir, la mayoría de las veces miramos las cosas sin detenernos ni siquiera para verlas, es decir, para profundizar en el mensaje que puedan querer transmitirnos.

Vaso , vino ,
cristales , montaña ,
siesta , pantano,
armas , niños,

Escena 2. Actividad 2

Vamos a la escena final de la película. Ya conoces la primera. ¿Cuál es el argumento que une las dos partes? Piensa en su valor simbólico.



 Actividad 3

La simbología social: el eje medular de la película de Martel se sitúa en una observación de la estructura social en su totalidad. Lejos de presentar una sociedad rural o tradicional utópica, Martel se aleja de toda visión posible del «interior» de Argentina como un lugar idílico. Su visión de la periferia geopolítica de Argentina va a contrapelo del discurso hegemónico de los circuitos representacionales de la nación. Esto es así no solo porque la acción transcurre a miles de kilómetros de la capital nacional sino porque la naturaleza y el paisaje, cuando aparecen como en el caso de *La Ciénaga,* constituyen una amenaza. En general, los personajes prefieren el encierro opresivo de las habitaciones privadas de la casona colonial, lo que provoca una situación asfixiante donde no hay espacio para respirar. Es el interior del interior.

Martel presenta una mirada original al enfocarse en la privacidad de la vida doméstica de este interior, con su relación dependiente y dialéctica entre patrones y sirvientes, algo que recuerda a la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo. A pesar de que la relación está planteada como una tensión de clase, esta no deriva en una guerra declarada y, es más, sin los empleados a su servicio, los patrones no subsistirían, ni material ni psicológicamente. La necesidad de ser reconocidos como «amos» funciona como un gesto de dominio residual que garantiza la estabilidad del mundo heredado de los antepasados. Sin embargo, es este apego obsesivo e hipócrita a la jerarquía lo único que preserva la fachada de un orden en desmoronamiento.

En *La Ciénaga* son los empleados, en particular Isabel, quienes mantienen la estructura familiar. Isabel es quien toma la iniciativa de llevar a Mecha a la emergencia médica cuando Gregorio, el marido de Mecha en estado de permanente ebriedad, es incapaz de hacerlo. Isabel es quien les da de comer, saca a pasear a los niños, y lo más importante, es quien les brinda afecto y compañía, particularmente a la adolescente Momi. Por su parte, la esposa y madre, Mecha, acusa constantemente a la servidumbre de robar toallas y sábanas. Esta acusación infundada se constituye en la única garantía de su superioridad, al mismo tiempo que hace evidente la insatisfactoria percepción de los empleados como una perenne y necesaria amenaza.

Fases de la actividad:

a) Vemos escenas relacionadas con este tema.

b) A continuación, leemos el siguiente poema de Mario Benedetti:

USTEDES Y NOSOTROS

Ustedes cuando aman
exigen bienestar
una cama de cedro
y un colchón especial
nosotros cuando amamos
es fácil de arreglar
con sábanas qué bueno
sin sábanas da igual
ustedes cuando aman
calculan interés
y cuando se desaman
calculan otra vez
nosotros cuando amamos
es como renacer
y si nos desamamos
no la pasamos bien
ustedes cuando aman
son de otra magnitud
hay fotos chismes prensa
y el amor es un boom
nosotros cuando amamos
es un amor común
tan simple y tan sabroso
como tener salud
ustedes cuando aman
consultan el reloj
porque el tiempo que pierden
vale medio millón
nosotros cuando amamos
sin prisa y con fervor
gozamos y nos sale
barata la función
ustedes cuando aman
al analista van
él es quien dictamina
si lo hacen bien o mal
nosotros cuando amamos
sin tanta cortedad
el subconsciente piola
se pone a disfrutar
ustedes cuando aman
exigen bienestar
una cama de cedro
y un colchón especial
nosotros cuando amamos
es fácil de arreglar
con sábanas qué bueno
sin sábanas da igual.

c) Podemos jugar con otra hipóteis:

¿Y si en vez de los esclavos fuesen los amos (los dueños de *La Ciénaga*), los que escribieran el poema, qué dirían?

Leemos en común los poemas resultantes. ¿Ha habido grandes diferencias entre el resultado de los diferentes grupos?

 Actividad 4

Una cuestión de género

a) Responde: ¿cómo te gusta que se traten las relaciones amorosas en una película?

Apasionadas
Traicioneras
Enfermizas
Egoístas
Generosas
Posesivas
Cariñosas
Escapistas
Frías
Otras

b) Relaciones amorosas: el escape como liberación.

– Visionado de fragmentos del film que ilustran las relaciones de pareja de las dos protagonistas y su proyecto de escape a Bolivia.

En *La Ciénaga*, tanto Tali (Mercedes Morán) como Mecha (Graciela Borges) necesitan una fuga transitoria para poder seguir adelante con una existencia empantanada en la ciénaga: «Vayámonos a Bolivia» –le suplica la alcohólica Mecha a Tali con cierta complicidad– «a ver si me quedo encerrada en este cuarto hasta que me muera como la mami». Pero, a diferencia de los géneros sentimentales, en la película de Martel el escape nunca puede concretarse. Las protagonistas de *La Ciénaga* no pueden realizar nunca el mentado viaje a Bolivia con la excusa de «comprar útiles escolares para los chicos». Ambas mujeres quedan atrapadas en un matrimonio asfixiante, Tali con Rafael (Daniel Valenzuela), un hombre posesivo

y dominante, y Mecha con Gregorio (Martín Adjemián), un alcohólico inservible e infiel.

El viaje queda inscrito en el deseo. Su frustración simboliza la imposibilidad de una liberación legal o social. Paradójicamente, el viaje a Bolivia percibido por Rafael como peligroso para «dos mujeres solas», podría haber impedido el final trágico de la película. El accidente del hijo menor de Tali en el mismo patio de la casa familiar muestra que Rafael no puede controlar la vida y la muerte aún dentro del propio hogar. Con su vuelta sobre el eje del tópico del escape femenino, el cine de Martel entabla unos diálogos críticos con los géneros discursivos tanto cultos como populares que le preceden. *La Ciénaga* interpela lo usual desde una perspectiva inusual y nos confiere una realidad sin consuelo o compensación.

c) Lee el siguiente poema. ¿A cuál de los adjetivos de la actividad 4a corresponde?

Alejandra Pizarnik

CENIZAS

La noche se astilló de estrellas
mirándome alucinada
el aire arroja odio
embellecido su rostro
con música.
Pronto nos iremos
Arcano sueño
antepasado de mi sonrisa
el mundo está demacrado
y hay candado pero no llaves
y hay pavor pero no lágrimas.
¿Qué haré conmigo?
Porrque a Ti te debo lo que soy
Pero no tengo mañana

d) Piensa, a partir de esta poesía de Alejandra Pizarnik, en una escena de una película. ¿Cómo se darían las relaciones de pareja? ¿Hay escape? ¿Cómo se resuelve el conflicto? ¿Qué lo genera?

BIBLIOGRAFÍA

Amar, V. (2002). «Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen». En *Revista ÁMBITOS*. N.º especial 9-10. 2.º Semestre 2002 - Año 2003 (pp. 429-437). Departamento de Didáctica Universidad de Cádiz.

Andón Pérez, M. J. (2004). «Cuatro poemas de amor de Mario Benedetti: una propuesta didáctica». En *Revista Redele,* número 2, octubre 2004. Instituto Cervantes de Mánchester. Documento de internet disponible en <http://www.mepsyd.es/redele/revista2/anadon_benedetti.shtml>.

Epstain, J. (1957). *La esencia del cine*. Buenos Aires: Galatea Nueva Visión.

Sorrentino, P. E. (1999). *Análisis de la película «La Ciénaga» (Lucrecia Martel), desde la perspectiva de los estudios de género.*

Grioni, Y. «Lucrecia Martel: Un Universo de poesía y caos». En *Revista Cultural Encontrarte*. Documento de internet disponible en <http://encontrarte.aporrea.org/criticon/cine/1/a28.html>.

Tirado, J. (2001). «El simbolismo poético en el cine». En *Revista Babab*, n.° 10, set. 2001. Documento de internet disponible en <http://www.babab.com/no10/simbolismo.htm>.