laFuga

Lucrecia Martel

"Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine contemporáneo | Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Estética del cine | Grupo subalternos | Representaciones sociales | Vida privada | Lenguaje cinematográfico | Argentina**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Desde que esta revista comenzó a existir quisimos entrevistar a Lucrecia Martel. Su cine está al fondo de un cambio de paisaje en el cine latinoamericano de los últimos diez años y sin su nombre es imposible comprender que significó el fenómeno del Nuevo Cine argentino. Así también su obra ha hecho correr mucha tinta desde distintas aristas de la crítica, suscitando un interés inaudito en un circuito que va de los festivales de cine a la academia. A su haber con tres largometrajes, cada uno compuesto de un mundo complejo narrativa, temática y estilísticamente, con las huellas de lo que se ha señalado como parte de una triología fílmica compuesta por *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008): el mundo del interior salteño, familias en descomposición, una mirada crítica a la clase media argentina, todo abordado de forma diagonal y sutil por una puesta en escena de mirada y escucha siempre aguda.

Etiquetas aparte, y a la espera de su nuevo filme, Lucrecia ha desarrollado durante los últimos años un intenso trabajo formativo en distintos laboratorios de desarrollo de proyectos, charlas y workshops. Fue en uno de ellos donde pudimos encontrarnos, durante Australab Tres Puertos desarrollado al alero del Festival de cine de Valdivia. Sobre sus charlas y sobre su cine es de lo que pudimos conversar en el momento que nos regaló. Agradecemos a Erick González por el apoyo que nos otorgó para que este encuentro se realizase.

“Faltan instancias intermedias”

Iván Pinto: Hablemos un poco de la charla que diste. Me gustó mucho que la charla estuviera pensada para jóvenes realizadores y estudiantes porque me parece que sintomatizaba algunos problemas actuales del cine que se está haciendo.

Lucrecia Martel: Desde que yo empecé hasta ahora el mundo del que se inicia en cine ha cambiado mucho. Ahora hay muchas instancias donde los jóvenes con proyectos pueden ir a laboratorios, a residencias, a lugares donde se *pitchean* las películas y una serie de cosas de las que tengo dudas. Creo que estos encuentros son muy importantes, pero tienen que hacerse cuando la persona ya tiene un guión con el que quiere trabajar. Esa es la sensación que tengo.

El cine padece un mal, está en manos de una sola clase social. A lo largo y a lo redondo del globo, está en manos de la clase media alta. Aun con el abaratamiento de la tecnología, sigue siendo una deficiencia. Y eso, deviene en una homogeneidad bastante evidente. Tenemos muy buenos sentimientos y una sensibilidad muy grande. Esa mezcla nos lleva a preocuparnos por conflictos sociales que no conocemos realmente, como si fueran objetos a los que es fácil acercarse. Entonces, hay una serie de males que se repiten en los guiones y películas.

Hay una deficiencia para la autocrítica y una cantidad de reiteraciones de representación de las clases sociales, sobre todo populares, desde un lugar muy enajenado, desde la culpabilidad o la redención. Y después, cuando representamos a la propia clase, con mucha indulgencia, se recurre a "el artista", como si éste hecho salvara a los personajes de las maldades propias del humano.

Esto lo he visto a lo largo de todos los talleres que hago. Una cosa elemental, que no se discute, es la domesticación que todos tenemos por nuestra educación, y no nos permite ver ciertas cosas. Y que si no se hace un gran ejercicio de sacudón de la percepción, de la observación de nuestras ideas sobre el mundo, es muy difícil que nos salgamos de esos esquemas.

I.P.: También lo veo como parte del sistema general: de las escuelas, de cómo se enseña, de cómo se produce en estos circuitos… hay algo de domesticación en todo eso.

L.M.: En el mundo de las escuelas está muy denostada la estructura clásica dramática y eso también ha generado muchos conflictos. Hay muchas películas que piensan que sin eso ya tienen algo. No es suficiente con renunciar a una estructura narrativa: es necesario tener otra estructura, proponer algo. Y hay gente que cree que poniéndose en las antípodas, renunciando a esta estructura clásica del desarrollo ya están en la zona de rebeldía de algo. Y no es así. Es más trabajo.

I.P.: Totalmente…

LM: Y una cosa muy curiosa, que hablábamos el otro día con Erick, es que el acceso de ahora a producir imágenes y sonido, parece algo más sencillo. Ahora se puede obtener una calidad industrial de imagen y de sonido, con equipos muy pequeños y notablemente más baratos. Y sin embargo no hay una proporción semejante de experimentación habiendo recursos más sencillos. Es muy curioso. La gran tentación son los formatos consolidados por el mercado, como la serie de televisión.

I.P.: Otra cosa que me llamó la atención, es la relación entre la imagen y el sonido, el ver y el escuchar que ponías en el centro de la charla.

L.M.: Cuando yo hablo de sonido la gente piensa que hablo de cómo trabajo la banda sonora. En realidad, hablo de cómo concibo la película. No estoy diciendo que haya descubierto la pólvora, es una estrategia para hacer lo que todos tenemos que hacer: sacudirnos un poco, para ver si así logramos ver otra cosa.

I.P.: Pero también es darle espacio a un tipo de construcción narrativa con otros elementos, que no sea esa confianza en la vista que a veces pareciera ser un *todo***…**

L.M.: Sí, significa muchas cosas. Significa una forma de concebir… Mira, hoy hablábamos de que el erotismo es muy difícil de pensar sin la idea de la mirada. Y entonces, muchas películas que hablan del buen salvaje, a la hora de filmar los desnudos, están apoyándose en esas mismas ideas y conceptos visuales del erotismo como la película más conservadora. Entonces, hay algo profundo que no se ha preguntado la persona: ¿qué es escuchar? ¿qué es ver? ¿qué es la mirada? ¿qué es oír? ¿qué diferencias hay entre eso? Te diste cuenta ahí en la charla, que a la gente le costaba reconocer que en la escucha hay voluntad. En cambio, en la mirada es muy fácil reconocer la voluntad. Entonces, son una serie de cosas que elementales y que sin embargo, no las ponemos en acción en el mundo del cine

I.P.: Son cosas que no se piensan ni cuestionan mucho, como el orden perceptual…

L.M.: Digamos, ¿Dónde se constituyen las ideas? ¿Cuándo se constituyen? ¿Cómo llegamos a irnos a dormir cuando sabemos que la mitad de la humanidad la está padeciendo? ¿Cuándo nos acostumbramos a eso? En un mundo lleno de comunicación, de circulación de imágenes, ¿en qué minuto lo hicimos? Es milagroso ese sistema. Entonces, si somos una civilización capaz de anular la empatía con el otro que está sufriendo, si tenemos esa habilidad cultural de dejar de ver el sufrimiento de los otros, estamos obligados a poner en cuestión las bases mismas de nuestra percepción. No creo que sea posible lograrlo por completo, pero cada tanto, capaz logramos ver algo del mundo.

Marcas, recurrencias, polifonías

I.P.: Un poco desde ahí: el mundo de tus películas está siempre amenazado, lleno de accidentes, inestabilidades. Por un lado tiene este primer nivel de lectura, de legibilidad del conflicto, pero después está lleno de claves de este otro mundo que está tambaleándose hacia el interior, con accidentes, mitos, rumores…

L.M.: La realidad es el consenso de lo que es, de lo que nos rodea, sólo podemos vislumbrar otra cosa en pequeños detalles, esa es mi idea. No creo mucho en el cine revolucionario, porque todo eso se transforma en norma inmediatamente. Pero a estas alturas, donde cualquier invención narrativa audiovisual, es absorbida inmediatamente por la publicidad, con absoluta eficiencia y puesta en función para vender pasta de dientes o galletas, no podemos seguir con ingenuidad creyendo que vamos a cambiar el mundo con el cine.

I.P.: Hay una dimensión en *La ciénaga* **y** *La niña santa***, que con respecto al relato oral, tiene ciertas mitologías, figuras que aparecen desde lo monstruoso…**

L.M.: Eso es un placer infantil. Algunas veces, en esos cuentos se esconden los miedos más básicos… y a veces, son horrilbes, racistas, son cuentos conservadores. Y a veces, muy transgresores. Por ejemplo, el del perro rata en *La ciénaga*, es un cuento que pone en duda la naturaleza de algo. Alguien se relaciona bien con un animal, ese animal se relaciona bien con uno, pero cuando descubrís que no es lo que creías, lo matas. Entonces, qué raro: te estás relacionando bien con ese animal, pero cuando te enterás que no es lo que creías, ¿lo matás? Son esas ideas rarísimas. En los relatos populares están siempre esas deformidades.

I.P.: Una cosa que se desprende de lo que me estás diciendo, y que tiene relación con tu cine, es que este se vincula con un espacio social concreto o con un imaginario territorial.

L.M.: Creo que sí, en mi caso. Cortázar vivía en París, por ejemplo. Lo que digo es que lo primero que uno no ve, es lo que te rodea. Y si uno hiciera el esfuerzo por ver lo que te rodea, después es mucho más fácil ver en cualquier otra parte. Los ejercicios que yo hago en los talleres apuntan a eso: grabar sonidos de la calle y escuchar, escuchar el idioma. A ese nivel estamos. En muchos países, el propio idioma es incómodo para narrar. Hay gente que no se siente cómoda con su idioma.

I.P.: Es como un *formateo* **del habla en la narración.**

L.M.: Bueno, porque el cine que más ves está en otros idiomas y hay una asociación de que las cosas se expresan mejor en otro idioma. Es inevitable para mucha gente…

I.P.: ¿Cómo guionizas eso? Los distintos niveles de habla que están presentes en tus filmes…

L.M.: Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto. Yo no creo en la verdad y si hay algún efecto de verdad en mis películas, es un milagro. Pero es todo armado, todo mentira, todo escrito, todo puesto, todo falso. Creo en eso, creo en la falsedad. Y creo que es la única forma de percibir algo. Para mí la escritura es un proceso fundamental, porque ahí pongo todas las mentiras, por decirlo de alguna manera, es donde se construye todo ese artificio.

Cada vez que escribo, reescribo de cabo a rabo. Si saco una palabra, escribo todo de nuevo, porque es una maquinaria, un artificio… No es una historia: no es que haya un *plot point*, y acá un personaje, y acá un héroe, y esa es la historia. Yo trabajo con otra estructura. Esa cosa para mí es muy importante. Hay otros directores que no necesitan eso, que trabajan con improvisaciones y otras cosas. Yo no, yo trabajo con artefactos.

I.P.: ¿Y con respecto al habla como sonoridad?

L.M.: Es la clave. Primero, porque somos unos animales/instrumentos musicales, que emitimos sonidos con una cantidad de modulaciones… eso me parece una cosa extraordinaria. Después, que el habla tiene esa doble naturaleza de articularse como lenguaje y de ser sonido. Y en la zona de ser sonido, entre la respiración, el ritmo, el aire, los tonos, el volumen, los altos y los bajos, hay operaciones… Uno con el sonido va generando cosas, efectos. No solo con el sentido.

Vengo de un mundo que no es muy del cine, pero sí de la narrativa oral, del cuento, del relato oral… Para mí, todas las estructuras de la oralidad, me parecen muy próximas, a la hora de pensar en las estructuras del relato audiovisual. Cosas como la deriva, el bache, la repetición, el forzar un tema, lo ininteligible, el regreso a un tema… Todas las cosas que pasan en una conversación. El relato oral tiene un montón de detalles exquisitos.

¿Componente político?

I.P.: Otra cosa que siento yo es que en tus películas existe un laboratorio, un micro-mundo, con muchas cosas que están pasando a nivel social, cuestiones de género, de clase…

L.M.: Pero eso no me lo propongo programáticamente. Yo tengo la duda, la incertidumbre, la ambigüedad, la duda como sistema, el gran esfuerzo de formarme a mí misma de esa manera. No estoy tratando de adscribir mi película a una categoría, o a tratar de que se note que soy mujer. Porque yo soy mujer y creo que se va a notar. Mal o bien, se va a notar siempre. Entonces, no estoy haciendo ese esfuerzo. Hay cuestiones muy básicas, en donde estamos todos parados en un lugar muy parecido: la incertidumbre, la muerte…

I.P.: Son los temas de la ficción, la novela…

L.M.: Y es un poco eso, la existencia tan absurda, el esfuerzo por encontrarle sentido a las cosas… Eso me entusiasma más.

I.P.: Me parece que todas tus películas tienen muchos elementos políticos y sociales, pero es verdad que no son elementos reductibles…

LM: ¿Pero por qué son? Decime un componente político, ¿por qué dices "acá hay un elemento político"? Ponele, ¿qué? ¿la relación con la servidumbre? Yo no estoy pensando "acá voy a poner un componente político"; pienso "acá voy a poner una señora hablando con una sirvienta". O un componente sobre la teoría de género: yo voy a poner a una chicha enamorada de la mucama. No estoy pensando que la vaca empantanada es la Argentina. Después la gente hace ese análisis que es exquisito y a veces, muy revelador para mí. Pero yo cuando lo hago, no estoy pensando en eso: estoy pensando en una vaca que se muere en un pantano, no estoy pensando en otra cosa.

I.P.: A mí me parece, por ejemplo, que en *La mujer sin cabeza* **hay una lectura más de clase …**

L.M.: Pero en las tres películas es así y es mi clase. En *La mujer sin cabeza* lo que yo quería era acercarme a esos mecanismos del olvido, de la complicidad de clase, de tapar… Pero eso que lo decimos así de manera abstracta, son cosas concretas. ¿Cómo hago yo para que no venga la policía? ¿Cómo hago yo para facilitarte el conseguir el carnet de conducir sin hacer el examen porque no ves bien? Bueno, ahí consigo un amigo de un amigo para que te firme el carnet. Digo, ¡es eso! No es que esté pensando en unas ideas o en unos folletos acerca de cómo se constituye la sociedad. Hay que fijarse en detalle, es suficiente.

I.P.: Igual, yo sentí que la película tenía mucha rabia. El plano final del vidrio, con música de los 80s entremedio, y el reflejo que da a ver la superficie… como si fuera un cuadro lo que estás mostrando…

L.M.: Bueno, *La mujer sin cabeza* surgió a partir de la cantidad de accidentes que hubo en los 90s, que fue la era de la 4x4 en la Argentina, en donde había gente que atropellaba a otros y se iba. Y no uno, ¡muchos!

I.P.: ¿Y justo en los 90s, no?

L.M.: Si, en los 90s, con todo el neoliberalismo, cuando empezaron a aparecer estas camionetas. Y te digo, deben haber existido diez casos conocidos en el año de conductores que abandonaban a personas que habían atropellado. Y algunos muy conocidos, porque involucraron a gente del espectáculo.

I.P.: Pero volviendo un poco al inicio, finalmente está siempre esra dimensión de problematizar lo social en el cine, quiero decir, *problematizándolo***, no diciendo que es la ilustración ni nada…**

L.M.: ¿Pero qué significa problematizar? ¿Mostrarlo como problema? Lo único que hay que hacer es reproducir situaciones de la realidad, con pequeños arreglos de sonido e imagen... y ahí volver a ver, en esas situaciones que son muy comunes, volver a ver algo. Te doy un ejemplo.

Cuando se estrenó en el cine *La cienaga*, una señora de la panadería a la vuelta de la casa me dijo: "me dijeron que en esa película se ve bien cómo nos tratan". Y yo digo, eso pasa en Salta hace siglos, ¿por qué uno lo logra ver en una película? Si es igual a lo que pasa en tu casa, no es más subrayado, ¿por qué cuando lo ves en la pantalla te choca? Eso es la fuerza del cine: lo que no ves a la vuelta tuya, de golpe sí lo ves en una historia reproducida en la pantalla.

Como citar: Pinto Veas, I. (2015). Lucrecia Martel, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2026-11-11] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/lucrecia-martel/735