

**XXXI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2019**

**El cine de Martel entre el realismo y el terror**

Pablo Bardauil  
Facultad de Filosofía y Letras  
UBA

“[...] el único objeto que hay en el cine, para mí, es  
confirmar la inexistencia de la realidad o poner en  
duda la solidez de la realidad”

Lucrecia Martel (en Bettendorff y Perez Rial 2014: 186)

A comienzos del nuevo milenio la crítica cinematográfica argentina pareció ponerse de acuerdo en dos cosas: a) que surgía una generación de cineastas que encarnaba una “nueva ola” en el cine argentino; b) que lo que distinguía a esta generación de la anterior era su apuesta al realismo. Un temprano debate impulsado por la revista *Punto de vista* en el que participaban Raúl Beceyro, Rafael Filipelli, David Oubiña y Alan Pauls (2000) intentaba dilucidar en qué términos podía considerarse “neorrealistas” a las nuevas películas: si en virtud de la actualidad de los temas abordados, las precarias condiciones de producción condicionantes en la forma de los films o por la presencia de actores no consagrados y no actores en los castings. Y se esforzaba por interrogar, sobre todo, una cuestión que suele actualizarse cada vez que resurgen los debates sobre el realismo: si ese retorno se producía bajo la ilusión de una posible transparencia en la reproducción del referente (ilusión quizás menos adjudicable a los nuevos cineastas que a muchos de sus críticos) o si, al contrario, involucraba algún tipo de reflexión crítica sobre la tradición, las formas y los procedimientos utilizados.

Estudios posteriores como el de Gonzalo Aguilar (2006), referencia indiscutible para cualquier estudio sobre el “nuevo cine”, recogieron estas caracterizaciones iniciales. Los nuevos realismos de los noventa no abrigan la ingenua pretensión de reproducir la

realidad “tal cual es” sino que explorarían más bien diversos modos de aproximarse a ella como modo de rechazo de la teatralidad del cine previo pero también tomando distancia del realismo televisivo. En algunos casos ese acercamiento se producirá merced al desarrollo de los aspectos documentales propios del cine, en otros apelando a una cierta espontaneidad en las actuaciones y a la improvisación de las escenas, en otros simplemente evitando los énfasis dramáticos a los que era tan propenso el cine precedente.

Las películas de Lucrecia Martel difícilmente podrían encajar en varias de las características mencionadas. Filmadas con financiamiento nacional e internacional, tenían una factura mucho más industrial que la mayoría de sus contemporáneas, los personajes principales estaban encarnados por actores profesionales (si bien se reservaban papeles menores a los “no actores”), sus guiones –aunque alejados del clasicismo- estaban perfectamente delineados y la estudiada puesta en escena parecía dejar un estrecho margen para la improvisación. A pesar de estas diferencias, ningún crítico osó jamás desvincularlas del “nuevo cine”. Tampoco puso en duda su “realismo” que pareció evidente no solo en su retrato de la sociedad salteña sino, muy particularmente, en su agudo registro de la oralidad del noroeste.

En su completo análisis sobre *La ciénaga* (2001), David Oubiña (2009) caracteriza como “crítico” o “insidioso” al realismo marteliano distinguiéndolo enfáticamente de cualquier contemplación espontánea o ingenua: “[...] si hay allí un reflejo, eso no surge de una captación inmediata sino de una articulación que permite ver las cosas en toda su naturalidad aunque con una nitidez que no sería posible al natural” (2009: 12). La inclusión del cine de Martel dentro de las nuevas apuestas al realismo todavía continúa, aunque con significativas correcciones, a propósito de *La mujer sin cabeza* (2008) película que algunos críticos, como Jens Andermann, ubican cerrando el “nuevo cine” (2015:13). Escribe Oubiña: “Si en algún sentido, Martel participa de un nuevo realismo [...] no es porque pretenda reflejar al mundo, sino, en todo caso, porque captura con fidelidad el modo en que sus personajes lo experimentan” (2014: 78). Del realismo de la narración al realismo perceptivo de los personajes. El problema es que si algo caracteriza a la percepción de Vero (María Onetto) después de su accidente en la ruta es que ésta se encuentra absolutamente perturbada. Realismo “desorientado” u “obnubilado” –propone entonces Oubiña. Y luego realismo “negligente”, “deshonesto” y “encubridor” porque la mirada de Vero –con la que

la narración se encuentra comprometida- lejos de mostrarnos la realidad, la esconde maliciosamente. No enseña lo que deberíamos saber (si Vero atropelló solo a un perro o también a un niño). ¿Pero no es esta caracterización lo opuesto a casi cualquier acepción del realismo cuya función principal precisamente es revelarnos algo de la realidad?

El problema de pensar el realismo en términos de representación es la presuposición, compartida por teóricos tan disímiles como György Lukács y André Bazin, de que por un lado existe una realidad “previa” más o menos autónoma y, por el otro, un objeto estético que la vendría a “reflejar”, “plasmarse”, “capturar” con mayor o menor fidelidad; que la realidad posee un sentido “propio” que el arte tendría por función develar o desentrañar.<sup>1</sup> Pero eso es precisamente lo opuesto a lo que plantea el cine de Martel. En él la realidad, lejos de ser algo dado o evidente de por sí, suele aparecer cuestionada, si no en su existencia, en su univocidad y su solidez; su sentido, lejos de ser “independiente”, varía según quién la perciba y en qué circunstancias.

En *La Ciénaga* la ambigüedad de lo real se construye contra las certezas de la TV y la religión. Habitualmente encendida en el cuarto de Mecha (Graciela Borges), la televisión pide al espectador que crea en aquello que no es capaz de mostrar; que confíe en que junto al tanque de agua ha aparecido la virgen que afirma haber visto una joven vecina. De la misma manera se comporta Tali (Mercedes Morán) respecto de sus oyentes cuando, en la misma habitación, refiere los testimonios de otras conocidas que también vieron a la Virgen (“con el escapulario, con el manto, igual que en las estampitas”) y que ella misma no puede acreditar directamente. A contrapelo de estas certezas, la propia película nos advierte que no deberíamos confiar en todo lo que nos muestra. Momi (Sofía Bertolotto) se tira a la pileta de agua podrida y, luego de largos segundos, no sale. Suponemos que algo grave le sucedió pero en la escena siguiente la vemos junto a sus hermanos y primos como si nada. Lo mismo ocurre con Luciano: le piden que se corra de la mira de los rifles, él no lo hace, a continuación se escucha un disparo sobre un plano del cerro que nos lleva a temer que algo grave le ha sucedido; otra vez se trata de una falsa alarma. Al régimen de la creencia impulsado por la TV y la religión, la narración le opone una lógica de la continua sospecha.

---

<sup>1</sup> Para una crítica de la discusión sobre el realismo del nuevo cine argentino en términos de representación ver Di Paola 2010.

En *La niña santa* (2004) el carácter ambiguo de la realidad queda planteado desde el comienzo. La maestra de catequesis (Mía Maestro) canta una canción religiosa y llora. Inferimos que ese llanto es producto de la emoción que la embarga. Pero una de sus alumnas, Josefina (Julieta Zylberberg), lo adjudica maliciosamente a que no sabe respirar.

En esas mismas clases otra alumna formula una pregunta que resuena en toda la película: ¿cómo distinguir el llamado divino de la voz del diablo? Esa débil frontera entre el bien y el mal atraviesa de hecho la misión de Amalia (María Alché), particularmente durante el segundo abordaje en la calle del Dr. Jano (Carlos Beloso), cuando ella misma se coloca en el lugar de la joven elegida. ¿Cómo juzgar ese acto? ¿Como una suerte de “sacrificio” autoimpuesto por la adolescente para “salvar” el alma del hombre mayor? ¿O como efecto de la atracción que ha empezado a sentir por él, tal como sugiere su masturbación posterior?

A veces el sentido de lo que se ve puede ser manipulado y tergiversado deliberadamente. Es lo que sucede en la escena que Josefina está teniendo relaciones sexuales con su primo (Leandro Stivelman) por segunda vez, llega la madre (Mónica Villa) y ella, para “salvarse” revela el secreto de Amalia. El espectador ha visto el sexo que Josefina ahora busca encubrir con su relato. Y finalmente es el engaño, la falsificación, lo que prevalece porque la madre ignora lo que se muestra ante sus ojos y corre al hotel a denunciar al culpable.

Toda *La mujer sin cabeza* gira alrededor de la dificultad de determinar con certeza qué sucedió en el accidente. ¿A quién atropelló Vero en la ruta? La imagen que muestra el espejo retrovisor no parece dejar lugar a dudas: en la ruta hay un perro. Al cabo de unos días, sin embargo, Vero le confiesa a su marido (César Bordón) que atropelló a alguien más: “Maté a alguien en la ruta. Me parece que atropellé a alguien”. Al principio pensamos que se trata de un desvarío consecuencia de su estado de confusión. Pronto empezamos a sospechar que su confesión no carece de asidero. En efecto, al comienzo el perro atropellado estaba jugando con tres chicos (Aldo, Changuila y otro más). Luego el dueño del vivero donde van a comprar Vero y Josefina (Claudia Cantero) dice que hay un “chango” que está faltando desde hace unos días (el otro que trabaja es justamente el Changuila). Más tarde vemos un despliegue de bomberos en el canal lindero a la ruta y alguien comenta que han encontrado “algo” en el puente que impide que corra el agua y

que ese algo puede ser “una persona o un ternero”. Finalmente escuchamos que la familia del Changuila ha sufrido una tragedia. En la ruta habíamos visto un perro pero los acontecimientos posteriores revelan que muy probablemente hubo alguien más. Antes que nosotros lo comprendieron los familiares de Vero que se ocuparán de ir borrando prolijamente cada una de las pruebas que podrían inculparla en la muerte del chico bajo su complaciente y culpable complicidad.

La ambigua realidad vuelve a ser uno de los temas centrales de *Zama* (2017). Después de haber mudado sus cosas a la segunda pensión, Zama (Daniel Giménez Cacho) ve que uno de los cajones de la mudanza se arrastra en el piso por sí solo. Cuando estamos a punto de creer que se trata de algún tipo de alucinación o encantamiento, su secretario (Nahuel Cano) se apura a justificar: “Ojalá fuera lo inaudito. Pero hay un niño debajo”. ¿Hay, sin embargo, un niño debajo del cajón? Lo cierto es que no lo vemos. Y que, además, esa no es la primera visión “inaudita” de Zama. Antes ha visto al hijo del Oriental (Carlos Delfino) que, montado sobre un esclavo, le hablaba de sus glorias pasadas a veces acompañando sus palabras con el movimiento de sus labios, a veces sin moverlos como si esas palabras solo existieran en su cabeza.

Luego Zama ha concurrido a una fiesta en la que se está reunido lo mejor de la sociedad colonial. En esa extraña casa que conduce primero a una caballeriza y luego a una suerte de prostíbulo, ha visto a Luciana (Lola Dueñas), la hermosa mujer del ministro de Hacienda, acariciando a un caballo con un vestido diferente al que ha llevado a esa misma fiesta. A esas extrañas visiones hay que sumarle la insólita irrupción de una llama en el momento en que el primer gobernador (Gustavo Böhm) le anuncia el traslado de su rival (Juan Minujín) a la misma ciudad que Zama reclama. O la fantasmal aparición de 2 mujeres en la segunda pensión donde le aseguran que no hay más huéspedes que él.

En la trilogía del noroeste la realidad, si bien cada vez más ambigua y opaca, todavía admitía explicaciones “realistas”.<sup>2</sup> Con *Zama* el cine de Martel se desplaza por primera vez –aunque de un modo ambiguo e intermitente- al plano de lo imaginario. En ese pasaje el encuentro con la novela de Di Benedetto resulta fundamental. También en ella el protagonista, a medida que su salud se deteriora, empieza a ser asaltado por extrañas

---

<sup>2</sup> Una excepción podría ser en *La mujer sin cabeza* la escena previa al final: ¿por qué no hay registro en el hotel de la habitación en la que Vero se hospedó el día del accidente? ¿Quién lo borró? ¿Acaso su primo? Aunque no lo sabemos, tampoco es improbable.

visiones. En particular, la del niño rubio que cierra la novela, a quien ha visto en distintas oportunidades a lo largo de los años, cuya presencia en la selva donde Zama se encuentra no solo es fuertemente improbable sino que además no ha crecido.

En la adaptación de Martel la percepción de Zama está enrarecida—igual que la de Vero— casi desde el comienzo (o en todo caso mucho antes que en la novela). Pero el salto a lo imaginario, como queda expuesto en la escena del cajón, nunca termina de darse por completo. En este sentido resulta sugestivo que la película resuelva el final de un modo mucho “realista” que la novela al reemplazar el niño rubio por uno aborigen cuya presencia junto al “canoeiro” que rescata a Zama en la selva resulta perfectamente verosímil.

Pero en el cine de Martel hay algo que resulta tan o más importante que la ambigüedad de la realidad: los efectos concretos que, a pesar de su ambigüedad, esa realidad produce. Podemos dudar acerca de si Vero atropelló a un niño. Pero no de la absoluta efectividad con que su familia ha actuado —con su complicidad— para desligarla de su responsabilidad en ese posible suceso. Tampoco estamos del todo seguros de cuáles visiones de Zama son reales y cuáles producto de su afiebrada imaginación. Pero no podemos soslayar los efectos cada vez más devastadores que esa realidad ejerce sobre él. Es que a diferencia de Vero, Zama está solo. Lejos de su ciudad natal, destinado a un confín del mundo y luego olvidado en él, carece de una red protectora capaz de salvarlo.

Y es en este punto en donde *Zama* se toca con el cine de terror, del cual Martel afirma “que la obliga a pensar”.<sup>3</sup> Se trata de un género tan maleable y con tantas variantes que quienes han reflexionado sobre él tanto desde la teoría (Román Gubern o Carrol Noël) como desde la práctica (H. P. Lovecraft o Stephen King) no se ponen de acuerdo ni en el corpus ni en sus características específicas. Podría alegarse que *Zama*, por una tendencia general del cine de Martel a evitar los subrayados dramáticos y la catarsis, se aparta del género precisamente en una de las pocas cosas en la que los críticos tienden a estar de acuerdo: los efectos de miedo más bien inmediatos que sus objetos deben producir en el espectador (¿pero y es posible medir estos efectos? ¿se distribuyen en el público de un modo uniforme? ¿se sostienen de la misma manera a lo largo del tiempo?). Hay, sin embargo, otros elementos del género que *Zama* sí incorpora.

---

<sup>3</sup> “[...] me parece que es bastante obvio que en todas mis películas hay una cantidad de elementos que son del cine de terror [...] No es un cine que disfruto, pero me obliga a pensar” (Bettendorf 2014: 185)

En el cine de terror una cierta realidad amenazadora y atemorizante suele acechar al protagonista y ceñirse cada vez más sobre él hasta conducirlo a la locura o a la muerte. Algunas de las primeras películas de Roman Polanski como *Repulsión* (1965), *El bebé de Rosemary* (1968) o *El inquilino* (1976) y, por supuesto *Zama*, se pliegan a este esquema.

En el cine de terror esa realidad atemorizante, ya sea por su carácter fantasmal (*Los otros*, Alejandro Amenábar, 2001) o sobrenatural (*La casa encantada*, Robert Wise, 1963) es, como en *Zama*, muchas veces explicable a medias.

En el cine de terror esa realidad amenazadora, atemorizante y explicable a medias aparece muchas veces encarnada en un monstruo (Frankenstein, Drácula y El hombre lobo entre los más famosos del cine clásico). En *Zama* ese monstruo es el Estado. La relación entre Estado y monstruosidad puede encontrarse no solo en las películas cuyas tramas transcurren en regímenes totalitarios (como *Fahrenheit 451*, de Truffaut, 1966, sobre la novela de Bradbury, o la popular miniserie *Holocausto* emitida en 1978 por la NBC) sino en la propia teoría política: el *Leviathan*, de Hobbes, en donde el Estado es comparado con el monstruo bíblico, es un ejemplo emblemático.

Si en *Zama* el Estado se ha vuelto monstruoso es menos por acción que por inacción. Porque ha olvidado a sus súbditos en un confín del mundo (incluso a aquellos que, como a *Zama*, dice “premiar”), porque los ha expuesto al paso del tiempo, porque los ha abandonado a merced de la selva, los indios y la barbarie.

*Zama* podría pensarse como una película de terror político. El terror que un Estado burocrático y abandonico (pero también paradójicamente omnipresente), puede ejercer sobre uno de sus súbditos –uno de los mejores- hasta finalmente aniquilarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Paidós.

Beceyro, Raúl; Filippelli, Rafael; Oubiña, David y Alan Pauls (2000). “Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino)”. En *Punto de Vista* n° 67, 1-9, agosto.

Bettendorff, Paulina y Agustina Perez Rial (2014). “Artilugios del pensamiento. Entrevista a Lucrecia Martel”. En *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería.

- Derrida, Jacques (2010). *Seminario La bestia y el soberano*. Buenos Aires, Manantial
- Di Paola, Esteban (2010). “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”. En *Imagofagia*, nº 1, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Gubern, Román y Joan Prat Carós (1979). *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona, Tusquets.
- King, Stephen (2016). *Danza macabra*. Madrid, Valdemar
- Lovecraft, H. P. (2010) *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid, Valdemar.
- Noël, Carrol (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Oubiña, David (2009). *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Picnic Editorial.
- Oubiña, David (2014). “Un realismo negligente. (El cine de Lucrecia Martel). En Paulina Bettendorff y Agustina Rial (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería.
- Schwarzböck, Silvia (2009). “Los espantos (*La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel)”. En *Kilómetro 111* Nro. 8, 166-171. Buenos Aires, Santiago Arcos.