

Lucrecia Martel, argentina, es una de las más destacadas directoras del cine actual. La ciénaga (The Swamp, 2001), su primer largometraje, gira alrededor de dos familias a punto de desmoronarse en el calor del verano de Salta, provincia fronteriza con Bolivia de la cual proviene la cineasta. En 2004 su renombre se confirmó con La niña santa (The Holy Girl), película que narra la búsqueda sexual-religiosa de unas adolescentes que navegan los misterios de un hotel provincial. Entre un festival de cine en Corea y otro en San Francisco, Lucrecia pasó una semana en Berkeley. Concedió muy gentilmente una entrevista a Lucero el viernes 15 de abril. Los dos entrevistadores son fans de su obra, pero salteemos los elogios para irnos ya al grano.

El rodaje como cuerpo: Una entrevista a Lucrecia Martel

Juan Caballero y Sarah Moody,
Universidad de California,
Berkeley



Sarah: Las dos películas tienen relaciones muy distintas con espacio. En *La ciénaga* está el paisaje salteño, formidable y amenazante, mientras que *La niña santa* se caracteriza por las tinieblas y los espacios físicos del hotel en que hicieron la filmación; *La niña santa* es una película de adentro, que da una sensación de encierro y de conocer los distintos espacios sobrecargados del hotel. También es fascinante el gesto de alojar a estos personajes permanentemente en un lugar que se supone transitorio. ¿Cómo determinó el hotel el ambiente que vos querías crear? A nivel pragmático, ¿cómo determinó la filmación?

Hay toda una serie de diferencias entre una película y la otra que quizás tiene más inteligibilidad si se piensa que *La niña santa* es como si fuese un cuento que se contaran los personajes de *La ciénaga*. Tiene un nivel menor de materialidad que *La ciéna-*

ga y por eso era también como más artificioso como relato. De hecho, en *La ciénaga* hay una escena en que las chicas cantan delante de un ventilador, “Dr. Jano, cirujano...”. Escuché esa canción por primera vez cuando hice el *casting* para *La ciénaga*. Alguien me dijo que es en realidad una serie norteamericana, “Dr. Gannon”; “Dr. Jano” es como una deformación que llega desde España, no sé cómo... Bueno, cuando yo hice el *casting*, las chicas cantaron eso y a mí me encantó porque había la relación entre un médico y una chica, que había que hacerle una cirugía y que a la vez era una posibilidad de novia. Me encantó porque era una cosa horrible que cantaban los chicos. Para mí *La niña santa* es como una especie de falsa fábula moral, falsa porque no propone ninguna cosa moral, por lo menos en los términos de la moral establecida; no tiene el mensaje de que esto sería el bien y esto sería el mal.

Y con respecto al espacio: cuando

yo voy a filmar, me parece que el espacio se tiene que construir desde adentro hacia afuera. Por supuesto, hay obras maestras construidas desde afuera hacia adentro, pero a mí me resulta siempre más fácil desde adentro hacia afuera – en términos narrativos, no “afuera y adentro” en términos espaciales. La presentación del espacio tiene que surgir como una necesidad de cómo se va desarrollando la escena. Entonces, yo nunca siento que me haga falta una toma de establecimiento, ni una toma de transición en el espacio; esos nexos o esos puntos de marcación de la gramática del cine no me resultan necesarios para lo que yo tengo que contar. El espacio empieza a ser muy caótico para algunos espectadores, molesto, incluso...

Juan: Algunos críticos han notado que no usás la luz en forma tradicional, y que evitás claroscuros. Me pregunto si no tiene algo que ver con esta falsa fábula moral, y si se ubica en un mundo de grises...

Hay una cosa que me molesta mucho –que el cine negro utiliza mucho y que tiene su sentido, pero muchos directores van fácilmente a eso– que las caras de las personas queden con claros y oscuros, despegadas del fondo. Es una cuestión de gusto. Quería que estuviese la figura pegada al fondo, integrada al punto de que con la textura y los colores no haya una diferencia tan grande. Cuando se ponen luces de contra, esa figura del fondo despega muchísimo. La otra cosa era que yo no quería que hubiera claros-oscuros sobre los ros-

tros, porque la película estaba en torno a evaporar de alguna manera esas distinciones entre el bien y el mal, a poner en duda o por lo menos no adscribirse a ese sistema; las luces de fuertes claroscuros estaban como contradiciendo la propuesta general de la película. Y estas cosas, aunque son pequeñas, son aquellas con las que el espectador va armando todo un sistema perceptivo. Sobre todo no quería que hubiese dificultad en el espectador en ver los rostros, porque en *La niña santa*, justamente, lo que no sirve es ver. *Ver* era algo que no sirve en términos de aprender o entender algo.

Sarah: Hay que escuchar...

Escuchar o tocar... Y en *La niña santa*, el concepto para la luz era respetar las fuentes naturales. Tratamos de encontrar un buen punto neutro, un neutro entre las luces muy cálidas –eso que detesto del cine norteamericano, todo dorado– y las luces muy frías. Tenía que ser un punto intermedio.

Juan: Que implica lograr un ambiente más propio de la memoria que el realismo – relacionado, tal vez, con la cuestión de perderse o no perderse en la psicología convencional del cine. Quería preguntarte sobre tu filosofía o tu sistema de lograr ambientes, si no fuera una versión alternativa al realismo tradicional.

Primero, sobre la palabra “psicología”, no me sirve para mí en mi vida para absolutamente nada. Creo que eso es un efecto que solamente puedo pensar después de hacerlo, porque es así. Después de la primera pe-

lícula entendí algunas cosas que eran muy difíciles de entender antes de haberlas puesto en acto. El proceso de construcción era una idea muy expresionista en torno a la banda de sonido, y un tratamiento naturalista para la imagen, y un tono desdramatizado en la actuación. En esa combinación de elementos queda ese tono que no sé bien cómo se llamará, pero por lo menos uno no lo asocia con el realismo duro. Otro elemento muy importante para la puesta de cámara, que a mí me pasa cuando determino una escena, es que nunca creo lo que estoy viendo. Eso genera todo un mecanismo de detalles que produce esa distancia. Es una construcción que para mí no tiene la contundencia de la imagen documental, con que uno tiende a dar crédito a lo que está viendo. De esa combinación de cosas se genera una textura que el espectador no tiene que asumir como real. Es una distancia distinta.

Sarah: ¿Buscás esa distancia? ¿Es un intento consciente por crearla?

Eso corresponde directamente con lo que yo pienso, digamos con mis ideas fenomenológicas. Yo considero que la peripecia, si existe alguna de algún personaje, es sencillamente cómo transcurre por un sistema construido —que es la realidad a la que se tiene que sujetar— sin que ese sistema sea verdaderamente algo que exista por sí mismo, sino que ha sido construido. Para mí, en cualquier historia, es eso lo que me interesa: ese enfrentamiento del cuerpo, ese tránsito del cuerpo por una trama —perceptiva

y moral, qué se yo— y cómo ese cuerpo sufre o no sufre en ese tránsito. Me parece que eso afecta cada una de las decisiones técnicas. Mi sistema de dirección es utilizar la memoria como el control de volumen, ¿no? Para mí la memoria —el recuerdo, la experiencia íntima— es lo único que me permite controlar los micrófonos, la cámara, la luz. Es un rodaje como la extensión de un cuerpo, un cuerpo que está moviéndose. La memoria para mí es el único sistema de complejo emotivo y de pensamiento que permite manejar esto, que me permite controlarlo. Tiene que haber un sistema íntimo, físico, con el que controlar toda la tecnología que hay en un rodaje. Toda la puesta del cine: la distancia de los micrófonos, la posición de la cámara, los lentes, la luz... en esa deconstrucción y vuelta a construir, hay una conspiración en contra de la dinámica de cualquier organismo. Uno tiene que tener unas herramientas físicas para poner esos elementos rígidos en una construcción dinámica.

Juan: La memoria que controla eso, ¿es una semilla distinta para cada película? ¿Es cada película una evocación de una memoria distinta?

Hay un terreno complicadísimo que surge a partir de la pregunta sobre de qué está hecha la memoria. Para mí lo fantástico de la memoria es que la evocación física te vuelve a producir dolor, te vuelve a producir alegría; lo que te produce, te lo produce realmente. Esa base, esa memoria, es la misma. Es el mismo cuerpo al que uno está volviendo. Me siento

siempre como una impostora, que no hago cine; siento que hago un proceso de pensamiento y lo comparto. Ese proceso cambia de película a película, pero el aparato de construcción cambia porque para mí es el cuerpo. A mí me resulta mucho mejor entender una película como un proceso que como una historia; la cosa cronológica o diacrónica no tiene ninguna importancia en la construcción de ese proceso. Es casi como una excusa, sin ninguna relevancia en la construcción de una totalidad. No el tiempo, porque el tiempo sí importa; pero la cosa causa/efecto. En ese proceso lo que sí importa es la superposición de capas, la construcción



narrativa a través de la superposición de capas. A veces la complejidad del no se llega a entender. Yo no puedo tener total certeza de los significados que tiene una escena, porque estoy trabajando con materiales que son emotivos. Dado que uno está trabajando con materiales que no son el cuerpo, que no son células, sino con cosas técnicas, para mí la única forma posible de aproximarte es con la superposición de capas. Mucha gente piensa que esa condensación y esa superposición es una metáfora; es el camino más rápido que la gente tiene para entender lo complejo y lo condensado. No que esta cosa es muy compleja, con muchos significados en juego, sino que esta cosa está en lugar de otra. Para mí es así que se des-

truyó la mitología griega, con ese esfuerzo de querer buscar el sentido metafórico a cada personaje, a cada cosa; se destruyó cómo funcionaban esos relatos en el marco de la mitología griega.

Sarah: Me llamó la atención la sinceridad de la fe de las chicas en *La niña santa*, y que esa sinceridad dependiera de buscar los límites, de interrogarlos. La fe de Inés, su profesora, es también muy profunda y sincera, pero no tiene ese deseo de cuestionamiento y a fin de cuentas no es tan interesante y convincente. ¿Cuál es para vos la relación entre la fe y el escepticismo? ¿La búsqueda de los límites de las chicas es una cosa de la adolescencia? ¿O va más allá de eso, y es en



algún sentido la única fe verdadera, la que funciona?

No sé cómo sería entenderlo pensando desde la adolescencia, pero lo que sí creo es que la religión tiene algunas cosas que son bellísimas. Yo soy una renegada, ¿no? —estoy totalmente afuera del mundo de la religión— pero hay cosas ahí que tienen mucha belleza y que generan muchísima pasión, en términos muy positivos. Y me parece que en la adolescencia es mucho más fácil que esos sean los móviles que a uno lo aproximan a la religión, y no los que después puede tener la profesora Inés, que ya es como un sistema moral y legal que hay que mantener para que

unas chicas se comporten de una determinada manera. Eso es muy distinto de la pasión, de creer que uno tiene una misión, que uno puede salvar a alguien, que uno tiene una relación directa y privada con Dios. Y entonces para mí hay una posibilidad de santidad en esas chicas, en la medida que esa pasión es auténtica. El texto que ellas leen ahí en la parroquia es el texto de una mística francesa, que no está reconocida por la Iglesia porque su pasión lleva al máximo una idea que está en el cristianismo; la lleva a tal punto que destruye la religión: si hay que elegir entre la divinidad, que ha creado todo, y salvar a la criatura, esta mujer elige salvar a la criatura. Esta idea es maravillosa. Quizás es la base de la filosofía cristiana, pero, creída hasta el máximo, destruye la posibilidad de la Iglesia. Es como el embrión de la destrucción de la religión, dentro de la misma religión. Eso me gustaba mucho.

Sarah: Ahora quizás podemos preguntarte sobre tu estatus como el nuevo milagro argentino... <risas>. No estoy exagerando: *El amante* califica a *La ciénaga* de "Casi un milagro", y Daniela Vilaboa escribe en otrocampo.com que el hecho de "que una segunda película pueda sostener la madurez sorprendente de la primera película es ya un milagro". ¿Qué pensás sobre todo esto? Parece que has devuelto cierta fe a la comunidad cineasta argentina.

Hay muchos otros que han devuelto más alegría a la Argentina que yo,

pero lo que sí pasa —es algo que a mí me da alegría, que no pasaba tanto cuando yo era más joven— es que uno siente un poco de respeto por la propia producción nacional. No sé cómo se vive acá —ustedes tienen otros conflictos, como sentir una enorme vergüenza por la política de exterior, por ejemplo— pero ustedes tienen también muchas cosas, como cultura o como ciertos sistemas que funcionan, de las que pueden estar muy orgullosos. Nosotros difícilmente tenemos de qué anclarnos; siempre terminamos en un folclore ridículo de la avenida más ancha, el dulce de leche, Maradona... dos o tres autores emblemáticos, pero es bastante difícil encontrar lugares donde reconocerse sin vergüenza, con un poco de orgullo; extrañamente, este reconocimiento sí lo permiten algunas de estas películas.

Sarah: ¿Por qué? ¿Por ser buenas en sí o por demostrar algo?

Yo creo que deben estar muy en sincronía con la época y con ciertas generaciones. Pero, hay que decir, hay un porcentaje altísimo... digamos, supónete que si se produce 75 películas por año, 10% deben ser de estas a que vos sentís que la prensa y el público le hacen caso (aún siendo 60 independientes). La proporción es siempre baja.

Juan: Hablás de ciertas películas que tienen cierta relación a su ambiente, a la cultura más generalmente, y he encontrado en algunos artículos que hay esta tendencia de alegorizar, de decir que el comentario social de *La ciénega* presagia-

ba perfectamente la interpretación retrospectiva de la culpa de la crisis de 2001, saliendo como salió a dos semanas de los hechos. Yo quería preguntarte si entra la situación contemporánea en tu mente cuando estás escribiendo a los guiones, o si es algo más natural, más intuitivo, o si no entra para nada. Para mí, las dos películas ensayaban algo tan personal, tan específico a la adolescencia y la familia que no cuajarían en una lectura fácilmente o violentamente alegórica en términos políticos o generales.

La experiencia de uno está totalmente transitada por la historia del período en que le toca a uno vivir. Es muy difícil que un estado de crisis no tenga ningún correlato en la persona. Eso atraviesa el cuerpo. Vivir con una precaria visión del futuro — eso determina un montón de cuestiones perceptivas. Percibir un estado de terror, como fue durante mi infancia, sin una certeza de lo que está sucediendo, también determina una serie de cosas. Si yo tengo que responder rápidamente, si tengo o no una voluntad de referir una situación del país, diría que no. El único camino que yo tengo es...

Juan: ¿...más indirecto?

Claro. Ahora, yo, en la Argentina, haciendo cine, considero que es la única forma que yo encontré de compromiso político, pero desde ese lugar — no desde el lugar de la ideología partidaria ni del panfleto político, sino de compromiso con el sufrimiento del otro; eso, para mí, es el compromiso político.

Sarah: Y eso es marcadamente generacional, tal vez; quizás no se podía decir "no" porque no había espacio para ese "no". Ahora, la respuesta más audaz parece hacer una crítica desde otro lugar.

A mí me parece que si hay algo que marca en común a toda la generación que está ahora haciendo cine, es que hemos entrado en la vida adulta en un momento histórico en el cual la actividad política estaba totalmente desactivada, totalmente destruida como tejido. La participación social incluso, la resistencia social, fue un tejido que se destruyó durante la dictadura, a fuerza de violencia y también con fuerzas económicas; se postergaron esas otras preocupaciones de la vida civil. Creo que para la generación anterior había un proyecto común, que todavía era un proyecto y no había fracasado en otros territorios. Era otra situación.

Sarah: Me gustaría hablar de la interpretación – no en el sentido de la actuación, sino las interpretaciones que se producen adentro de las dos películas: ver una señal e intentar entenderla a través de la conversación, del lenguaje corporal, comparando ángulos y puntos de vista. En *La niña santa* las señales no son claras para nadie: las chicas teólogas, los médicos buscando los síntomas para hacer su diagnóstico, incluso la búsqueda amorosa de la madre, "leyendo" el Dr. Jano... toda interpretación, toda seguridad, toda fe tiene que partir de ese espacio resbaladizo del "no se sabe"... eso me fascina.

Eso muchísima gente ni lo vio. Me da mucha felicidad cuando veo que alguien vio la película en la misma clave que yo la hice. Me ha tocado escuchar muchas interpretaciones, por ejemplo en Cannes, donde me dijeron, "Oh, es una película sobre la represión". Y un gran crítico de una revista francesa muy importante dijo que es una película sobre la histeria. A partir de ese comentario hecho, es muy difícil llegar a otro: es como una tapa de hierro sobre una película. ¿Después como sacás eso? Para mí, también, es sobre los problemas de la interpretación; en el caso de las chicas, sobre la percepción del deseo como algo sobrenatural, sobre la confusión entre el deseo y la misión.

Juan: Bueno, hay que ser media histerica para verla así. <Risas>. Pregunta relacionada: mirándola, yo estuve pensando en la interpretación puesta en escena por los otorrinolaringólogos, y lo vi como un gran chiste contra el psicoanálisis, como si los médicos estuvieran tapando con una tapa de hierro todo la psicología femenina de todos los personajes que pretendían entender. Me resonaba mucho con varias críticas feministas del psicoanálisis: la medicina se ve como un ejercicio de poder bruto que opera Jano sobre la madre y la hija, sin necesariamente hacer de él el "malo de la película". Su interpretación está siempre privilegiada por sobre las de ellas, quienes están más cerca de los fenómenos mismos.

Bueno, sí, la agencia queda en las

manos de estos hombres... es un problema que tiene la medicina, que para mí es un problema clave, que es la imposibilidad de entender el dolor del otro. Es imposible entender lo que molesta o lo que no molesta a una persona. Y la medicina está siempre tratando de no interesarse por eso, porque, en realidad, esto pone en duda todo su cuerpo de confirmación científica. Y ese misterio del cuerpo del otro, me llama la atención: ese intento de entender lo que transita por el cuerpo del otro y, a la vez, el fracaso de ese intento, que también es el amor: el amor tiene esa cosa de tratar de entrar en sincro con el fluir del cuerpo del otro. El fracaso, y la vuelta, y el fracaso y la vuelta... con períodos donde todo fuese muy bien, claro <risas>, pero sobre todo, esa dinámica...

Sarah: ¿Puedo preguntarte sobre los muchos viajes que estás haciendo ahora? ¿A cuántos festivales de cine estás asistiendo?

En realidad, menos de los que debería, o que hubiera podido. Lo que hago ya es elegir las ciudades que me gustaría conocer. A Corea voy, porque me da mucha curiosidad, pero igual, en general, las ciudades a donde he querido ir no son las ciudades donde sucede el "gran festival". Veo que en las ciudades a las que voy la situación de vida es mucho mejor que en Berlín o Cannes, donde uno siente una ajenidad. Los grandes festivales de cine están totalmente tomados por la industria, pero totalmente, hasta el punto de que yo he recibido consejo de mis distribuidores de que

por favor no me peleara con la prensa. Yo vi documentales del festival de Cannes, donde se tiraban las botellas de agua en las discusiones (que eran de vidrio en esa época, en los setenta), eran como unas discusiones apasionadas, políticas, filosóficas, con los críticos indignados... y ahora, es todo un sistema de diplomacia en donde lo único que tenés que tratar de hacer es no caer muy antipática cuando hacen el 'review' o el comentario. Te voy a decir hasta que punto es inversa la cosa. Hay un estudio que investiga, antes de tomar una película, la disposición del director con la prensa y la fotografiabilidad del director. Pero te digo, fijate la cantidad de filtros ajenos que se ponen ante el cine. No te digo que una película hecha por un monstruo no puede llegar a grandes cosas... bueno, vimos la transformación de Tarantino de monstruo en un hombre que hasta puede llegar a parecer lindo (no hablo de las películas, en ese sentido nació y va a morir monstruo, sino físicamente...). Los festivales de cine grandes como lugar de discusión, lugar de encuentro de directores, de intercambio de pensamientos, no existen más. Dije esto a los del festival de Cannes, y me contestaron, "Bueno, porque vos estabas muy ocupada, y haciendo prensa, y todo..." y yo les dije, "Escúchenme, ¿a qué cosa me invitaron para compartir con los otros directores?" Te digo, ellos gastan fortunas en juntar a gente difícil de juntar, estaba Almodóvar, estaba Wong Kar-Wai, no sé, hubiera sido interesante juntarlos. Hay pocos lu-

gares que hayan escapado a la voracidad y la sagacidad del mercado.

Juan: Bueno, hablando de, por ejemplo, Corea, cuyo cine a mí me interesa mucho, siempre me pregunto si no habrá oportunidades de construir estas alianzas laterales, o circuitos alternativos sin la metrópolis o, por lo menos, sin Cannes y Berlín...

Yo pienso que esto va a pasar cada vez más, ¿eh? Porque si yo tengo que elegir, no me voy más a Cannes, ni a Berlín. Yo sé que es importantísimo para la película, porque de verdad, ahí es más fácil venderla; de hecho, si *La niña santa* entraba en el Festival de Cannes, pagaban tanto más por la película, y si ganaba premio, tanto más por los derechos; es plata, es concretamente eso. Pero, te digo, para mí va a pasar, porque si no es de una esterilidad que es difícil de sobrellevar, de una exterioridad, de una banalidad... Me parece que lo que sucede en esos festivales chicos, y de países periféricos a la industria, es que los intercambios son totalmente otros. Este al que fui, un festival de cine de mujeres en Corea, fue bastante chico. Pero estaba bueno porque estuvimos todas juntas conversando. Lo notable, lo que me sorprendía, era que mi película anterior, *La ciénega*, se presentó en Guangzhou, en la ciudad que es más política, donde se dieron los primeros pasos hacia la democracia, y es un festival muy cinéfilo y todo... Y en el festival de ahora, que era este de mujeres—Corea tiene unos problemas bastantes críticos todavía en cuanto a la posibilidad expresiva

de las mujeres— lo que yo notaba era que las personas que se me acercaban, ya habían visto *La ciénega*, y que en estos tres años, había habido una pequeña circulación de las cosas. Se van produciendo esas pequeñas redes. En Costa Rica, el tema fue lo mismo, cómo generar medios expresivos que puedan tener una circulación distinta. Cómo lograr un lugar de expresión audiovisual que no sea necesariamente en la película de 35mm, en un sistema como el centroamericano, que está totalmente en manos de la industria de Hollywood. Cómo encontrar lugares intersticiales.

Sarah: ¿Qué respuestas encontraron al problema?

Juan: ¿Recetas simples para nuestros lectores?

Fue una cosa muy cortita, pero charlamos acerca de la idea del cine que hay en Latinoamérica, un formato muy concreto, que es el 35mm o el 16mm. Y, evidentemente, ese modelo es muy difícil de permear para Latinoamérica. En especial en los países que no tienen una tradición de cine muy fuerte, hay que encontrar en internet o en los modos digitales otros caminos de circulación de esos textos audiovisuales, para empezar a generar una tradición de narración audiovisual. Hay que partir de esa base primitiva porque, si apuntás al *mainstream*, nunca llegás a nada. Es como un tema que siempre surge; esa pelea tiene que tener muchos frentes, porque si vamos todos ahí a machacar, a tratar de conseguir el millón de dólares para hacer una película, ya está, es el final de la posibilidad expre-

siva de un montón de países.

Sarah: Y eso va cambiando. Con las tecnologías, se hace más fácil encontrar formas nuevas...

Pero también es como el concepto 'película': digamos, hay desgraciadamente como un malentendido sobre lo que es una película., como si involucrara un solo sistema de producción. Pero una película también puede tener otros registros mucho más pequeños, con unos modos de producción mucho más livianos, que no te llevan obligatoriamente a que la traba sea el dinero. Nosotros, Latinoamérica, tenemos la traba del dinero en una instancia de medio camino, pero antes de eso hay un

montón de otras – de visión, de percepción de la realidad. No se puede estar obsesionado con una sola, que no es la peor, no es la más terrible o radical. La idea de qué es una película, la idea de para qué se hace cine: todas esas son trabas previas.

Sarah: ¿Se te puede preguntar sobre tu proyecto actual?

Estoy escribiendo algo de largometraje que dejé ahora medio en suspenso. Es de terror, con un sistema de producción distinta, una cosa un poco experimental. No sé en qué va a terminar: larga o dividida en pequeños capítulos, no sé. Un experimento acuático, diría yo...