

## La Ciénaga: una mirada política marteliana que pone el énfasis en lo sonoro

La Ciénaga: a Martelian political view that emphasizes the sound

### Ana-Inés Echenique

Universidad Nacional de Salta  
Facultad de Humanidades  
Laboratorio de Producción Audiovisual (LAPAE)  
Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSA)  
Instituto de Comunicación, Políticas y Sociedad (INCOPOS)  
Salta, Argentina  
[anaeche66@yahoo.com.ar](mailto:anaeche66@yahoo.com.ar)

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/fcx2agff3>

### Resumen

La mirada política de Lucrecia Martel pone en foco tanto representaciones hegemónicas como también representaciones subalternas invisibilizadas por aquel discurso social que reproduce el sentido común. Este artículo buscará analizar la banda sonora del film *La Ciénaga* para dar cuenta de cómo ésta opera a la hora de deconstruir sentidos establecidos y prefijados; centrará la atención en las transformaciones perceptivas operadas por el sonido y los distintos niveles de producción de sentido.

Las potencialidades del sonido le permiten a la cineasta desnaturalizar, hacer corrimientos de sentido, a través de

### Palabras Claves

Lucrecia Martel, *La Ciénaga*, sonido, representaciones, mirada política.

Recibido: 25/05/2021 - Aceptado con modificaciones: 27/09/2021  
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

operaciones (implosión/abducción) en sus relatos fílmicos; en ellos se construyen modos de mirar que visibilizan lo no dicho en los conflictos sociales, culturales y políticos desde matrices diferenciadas y diferenciadoras. Esta política de la mirada de la cineasta propone otros modos de conocer y de percibir.

## Abstract

### Key Words

Lucrecia Martel,  
*La Ciénaga*,  
sonido, represen-  
taciones, mirada  
política.

Lucrecia Martel's political views focuses both hegemonic representations and subaltern representations made invisible by that social discourse that reproduces common sense. This article will seek to analyze the soundtrack of the film *La Ciénaga* to account for how it operates when deconstructing established and predetermined meanings; focusing attention on the perceptual transformations operated by sound and the different levels of meaning production.

These potentialities of sound that filmmaker finds in the sound allow denaturing, making sense slides, through operations (implosion/abduction) in her filmic stories; in them, ways of looking are built that make visible what is not said in social, cultural and political conflicts from differentiated and differentiating matrices. This politics of the view of the filmmaker proposes other ways of knowing and perceiving.

Lo que yo intento con mis películas es que en esa realidad aparezca una fisura. Que el espectador se perturbe y diga: 'Ah, mirá vos. Ahí hay un conflicto'. Que por un instante mire con ojos de extraterrestre.

Lucrecia Martel (en Yemayel, 2018, párr. 46)

Este trabajo forma parte de un capítulo de mi tesis doctoral<sup>1</sup> en el que abordo la política de la mirada de Lucrecia Martel. A través de entrevistas propias, mediáticas, conferencias y bibliografía específica sobre la obra de Martel, me apoyo en estudios de la semiótica y de las representaciones (Arancibia, 2015) y en estudios visuales (Berger, 2010), para indagar sobre la construcción del punto de vista. *Punto de vista* como categoría cuestionada por Genette por la jerarquización de lo visual en relación al sonido<sup>2</sup>.

De allí que me baso —pero también continúo e intento expandir desde otro lugar— en los planteos de la narratología de Gaudreault y Jost (1995), así como también en los de Chion (2004) en su teoría de la Audiovisión, para explorar la forma en la que la materialidad de lo sonoro influye en la narrativa.

Si bien estos abordajes son claves para ingresar a la obra de Martel, haré un punto de inflexión que me desviará parcialmente de este camino para explorar, en palabras de la cineasta, “pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno” (Martel en Oubiña, 2007, p. 68). En este sentido, me detendré particularmente a analizar las operaciones de sentido (“pequeños trucos”) que la cineasta propone con la finalidad de crear otros objetos y sujetos de visión.

En este punto es importante destacar que, desde la diversidad, es posible formular “otras” representaciones sociales que resultan ser una esfera privilegiada para la visibilización de “lo político otro”. Arancibia (2015) lo señala en sus propios términos:

De hecho, la aparición de *La Ciénaga* en el espacio audiovisual nacional establece un punto de inflexión que la transforma en un ícono en la refundación de la producción cinematográfica regional y nacional. Se trata, como ya se dijo, de una producción que hace visibles procesos sociales y representaciones

---

1 “La “salteñidad” puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001- 2013)”, aborda la salteñidad en el cine realizado por tres mujeres salteñas: *La Ciénaga* de Lucrecia Martel (2001), *Nosilataj/la belleza* de Daniela Seggiaro (2012), y *Deshora* de Bárbara Sarasola Day (2013). Se trata de mujeres cineastas que miran su territorio de origen, Salta, una provincia del noroeste argentino, como una potencialidad para construir, entre imágenes y sonidos, ese espacio-cultura (Echenique, 2020).

2 Altman (1992) aborda en su texto su mirada sobre una serie de “preceptos” sobre el rol de la banda sonora en relación con la imagen fílmica que, desde el inicio del cine sonoro hasta nuestros días, se han tomado como afirmaciones irrefutables por un sector de la crítica cinematográfica que desjerarquiza el sonido.

que no aparecían en las pantallas de repercusión nacional, produciendo un resquebrajamiento de las representaciones instaladas en el imaginario local, aquellas que brindaban seguridad y funcionaban como anclajes para la vida cotidiana (p. 55).

A partir del análisis de *La Ciénaga* puedo reconstruir las operaciones que realiza la cineasta en búsqueda de hacer participar activamente al espectador (que experimenta contradicciones, vacíos e incomodidades) en la construcción del sentido.

Este trabajo buscará dilucidar las estrategias implementadas por la directora para transformar las estructuras narrativas y proponer al sonido como un modo de acceso para hacernos dudar, repreguntar y/o cuestionar aquello que “creemos que es así”. De allí que surgen una serie de preguntas: ¿Es posible generar desplazamientos de sentido a través de las operaciones propuestas por Martel? ¿Cómo hace la cineasta para (re)construir representaciones a través del sonido para generar desplazamientos de sentido?

## Construcción de la mirada

John Berger (2010) sostiene que la visión que tiene cada sujeto está condicionada por la sociedad a la que pertenece, a la época, a la educación que ha recibido y a las experiencias que ha vivido. Indudablemente media también el aspecto personal; la mirada de cada uno de nosotros, que es lo que hace a la singularidad a la hora de mirar.

Podríamos decir que la mirada de Berger es compartida por Martel, sin embargo, considero que ella tiene una visión más holística en relación a desde dónde organizamos nuestra percepción:

Un punto de vista es la particular organización que tiene el universo percibido desde nuestro cuerpo. Por eso llamarlo “de vista” nos pone desde el vamos en un error. La percepción que tenemos del mundo es un caos de sensaciones que nuestro cuerpo, educado, muy educado, organiza de una cierta manera. Digo educado, porque nuestro punto de vista es fruto de una posibilidad fisiológica de percibir el mundo, pero también de una infinidad de leyes que nos han enseñado y hemos aprendido hasta tal punto que lo que llega a nuestro cuerpo rara vez nos sorprende. Ser conscientes de nuestro punto de vista es intentar reconocer eso que nos determina a percibir de una cierta manera. (...) Percibir el mundo, reorganizar todo eso para comunicarlo a los demás. De eso se trata la narrativa. Por eso he pensado en este camino de aproximación a través de la más usada forma de comunicación: la conversación (Martel, 2013, párr. 7).

Hay una lógica en la mirada marteliana como dispositivo de construcción de imágenes cinematográficas (Arancibia, 2016) sobre el noroeste argentino que propone una experiencia estética irresoluta a partir de una serie de recursos que interpelan directamente al espectador en la construcción de sentidos.

El modo complejo de narrar de los films de Martel ofrece un número infinito de temas e interpretaciones que, con una estética diferente, evoca, de acuerdo a

mi perspectiva, al cine de autor de Jean-Luc Godard. En este sentido, podría decir que Lucrecia se inscribe en el cine de autor. Este representa en primera instancia un indicio de cierta jerarquía fílmica: “donde el cine de estudio es la base, el de autor hace de cúspide de la creación y de la vertiente artística del cine” (Sedeño, 2011, p. 3).

Dice Martel (en Sánchez Villareal, 2018):

Desgraciadamente todo el “cine de autor” cae en esa categoría de “intelectual”, que es la forma con la que el mainstream nos saca de juego. Como si ser “intelectual” o “pensar” fuera algo aburrido; como si no hubiese pensamiento para hacer *Pretty Woman* o como si no hubiese pensamiento para hacer los guiones tan eficaces que tienen las películas de Hollywood. Así que me parece que lo que yo he hecho desgraciadamente todavía está bajo el peso de esa categoría. No me sirvió que mis películas se llamaran *La Ciénaga*, *La mujer sin cabeza*, para escapar a esa categoría (párr. 22).

La cineasta salteña escapa a las convenciones y resulta imposible encasillar su producción. Esto sucede porque cada una de sus películas posee su propia especificidad y complejidad y quizá en esa búsqueda constante resida la singularidad de su trabajo. Algunos críticos han intentado etiquetar su obra dentro del “realismo mágico”. Lucrecia Martel niega rotundamente esta posibilidad:

rechazo esa etiqueta de que hay algo, una realidad, sobre la que luego viene aplicarse algún tipo de magia. Rechazo completamente esa idea. De hecho, creo que es fascista. Para mí la realidad es, por supuesto, una construcción en la que tenemos que creer, pero también podemos cambiar (Martel en Oubiña, 2007, p. 78).

Yagüe (2018) al referirse a los intelectuales herederos de una tradición señala que hay alejarse de los sellos de una tradición ya celebrada, pero, sin embargo, se requiere de coordenadas afectivas e intelectuales desde dónde pensarse. No hay pensamiento sin historia, lo que se construye es en base a una experiencia previa. El autor se pregunta cuál es el camino a seguir para dejar de reproducir, de imitar tonos, estilos, poses, fraseos, entre otros. Yagüe (2018) se responde: “hay que olvidar toda parafernalia generacional” (p. 86).

El cine es un constructor de sentido social muy poderoso, y por ello Martel viene a cambiar esas coordenadas a través de sus films. La estética marteliana propone transformaciones en las estructuras narrativas que la inscriben en el cine no-narrativo. Mientras que lo importante para el cine narrativo es la historia, la acción y la lógica narrativa; para el cine no-narrativo no hay una trama, ni lógica alguna. Lo que moviliza a este tipo de cine es la experimentación con sonidos, ritmos, formas e imágenes.

Tomemos por ejemplo la sinopsis de *La Ciénaga* que escribió Martel que “no intenta resumir ninguna historia, sino que pretende indicar un tono, deteniéndose en ciertos detalles y en el sentido simbólico que adquieren algunos nombres” (Oubiña, 2007, p. 15).

Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anegan. / Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda. / En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no se trata de ciénagas, sino de la ciudad de La Ciénaga y alrededores. // A 90 km está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. / La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes que el éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación. / En esta historia es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos rojos, donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. / Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque como dice Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra. // Tali es la prima de Mecha. / También tiene cuatro hijos y un marido amante de la casa, la caza y los hijos. Vive en La Ciénaga, en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir un verano de demonio (Martel en Oubiña, 2007, p. 15).

El cine de autor es un espacio intermedio entre el narrativo y el no-narrativo. Es decir, en las películas de autor no es tan importante lo que se cuenta, sino cómo se cuenta. En este punto cabe hacer una comparación entre dos cineastas que poseen esta impronta. El cineasta francés Godard, al igual que la salteña Martel, puede incomodar y dejar al margen a cualquier espectador. Ambos trabajan con una ruptura de sentido en sus poéticas. En el caso de los films de Godard la disrupción constante entre el sonido y la imagen exige al público mucha atención para no perderse en el camino. No hay núcleos de sentido homogéneos, todo lo contrario, Aidelman y De Lucas (2010) enuncian la hipótesis de Godard quién sostiene que es posible producir pensamiento “entre” las imágenes.

Para el cineasta francés no importa lo que el autor quiera decir o comunicar, el sentido se produce siempre en quien está mirando; esa es la tercera imagen. La fórmula sería la siguiente:  $1 + 1 = 3$ . Godard entiende que de la sumatoria de dos imágenes surge una tercera que es la que se forma en la mente del espectador.

De allí que los fragmentos no son productos de un proceso de ensamblaje, sino de montaje. Existe una pugna, un cruce, una gestación de sentido en el intersticio, en ese “entre”, pero repentinamente se corre el velo y aparece algo cargado de significado.

La narrativa de Martel privilegia el sonido sobre la imagen. Ella encuentra que la imagen tiene un nivel referencial indicial en el cine; por ejemplo, cuando vemos una silla en un film es esa silla y no otra. En cambio, el sonido (que para la narrativa marteliana incluye el silencio) ofrece una amplia posibilidad de recursos. La palabra hablada en el cine de Martel tiene muchas tonalidades: los murmullos, los susurros, los acentos del idioma, el mismo silencio. En una cultura tan visual, el sonido le permite agudizar la observación sobre alguna cosa o algunas estructuras dramáticas para representar lo que ella está buscando expresar.

La cineasta salteña sostiene que, en culturas como las nuestras, lo visual organiza la percepción y por ende nuestro sistema de creencias. Chion (2004) puso su atención en el estudio de la voz sin cuerpo y entiende, al igual que Martel, que uno de los mecanismos que se instalan alrededor de lo visual lleva a que se imponga un orden que jerarquiza lo visual sobre lo sonoro. El teórico del sonido creó una

categoría, *acusmase*, para dar cuenta de “aquello” que opera cuando se disocia la voz de su emisor material.

La directora de *La Ciénaga* considera que el sonido es una puerta de entrada para hacernos dudar, repreguntar y/o cuestionar aquello que creemos; a partir de esta idea surge una serie de interrogantes: ¿cómo se construyen sentidos a través del silencio, los acentos, las pronunciaciones y los planos sonoros?, ¿con qué herramientas podemos analizar este tipo de cuestiones?, ¿se puede hablar de representaciones sonoras en el cine?

Dice Martel:

Desde ese punto de vista el sonido me permite en una cultura tan visual, con la educación tan visual, encontrar otras formas para agudizar la observación sobre alguna cosa o algunas estructuras dramáticas que siento que nos rodean todo el tiempo. Estamos más pendientes de unos esquemas narrativos que son buenos, con los que se han hecho grandes películas, pero que quizá no nos sirven para representar lo que queremos. (...)

A mí me parece que el sonido, y en particular la palabra, es el primer elemento de la dimensión sonora de una película. El sonido que emite una persona es un sonido que refleja muchas cosas; refleja barrios, paisajes y muchas cosas sumamente complejas, entonces trato de no perderme eso, en la medida que sea posible, de que esté presente en mis películas. Por ejemplo, cómo hablan los viejos o los niños. Esa variedad tiene mucha información acerca de nuestro mundo (...) y para mí de Argentina del norte (En correspondencias, 2018, párr. 7).

A través de los silencios, la cineasta le propone al espectador crear sus propias imágenes, así como también lo hace mediante una marca particular en su forma de narrar: la utilización de los distintos planos de sonido. El susurro abre espacio a lo no decible, a esas cuestiones que se ubican a distancia porque constituyen aquello que no se nombra, pero que está allí.

Escribe Barthes:

El susurro de la lengua constituye una utopía. ¿Qué clase de utopía? La de la música del sentido; por ello entiendo que en su estado utópico la lengua se ensancharía, se desnaturalizaría, incluso, hasta formar un intenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado; el significante fónico, métrico, vocal, se desplegaría en toda su suntuosidad, sin que jamás se desgajara de él un solo signo (naturalizando esa capa de goce puro), pero también —y ahí está lo difícil— sin que el sentido se eliminara brutalmente, se excluyera dogmáticamente, se castrara, en definitiva. La lengua susurrante, confiada al significante en un inaudito movimiento, desconocido por nuestros discursos racionales, no por ello abandonaría un horizonte de sentido: el sentido, indiviso, impenetrable, innominable, estaría, colocado a lo lejos, como un espejismo, convirtiéndose en un ejercicio vocal en un doble paisaje, provisto de un “fondo”; pero en lugar de ser la música de los fonemas, el “fondo de nuestros mensajes (como ocurre en nuestra Poesía) el sentido sería en este caso el punto de fuga del placer (Barthes en Simón, 2012, pp. 100-101).

## Mirar con los oídos: la contramirada en el cine de Martel

*La Ciénaga* —como toda la obra de Martel— explora una práctica de elipsis y el fuera de campo (Oubiña, 2014). La cineasta salteña elabora una estética de espesor de capas de traslucidas, proponiéndole al espectador un estado de incertidumbre constante y forzándolo a comprometerse y participar activamente en la construcción del sentido. Renueva y actualiza ese “efecto de distanciamiento” brechtiano por el cual los espectadores son invitados a significar críticamente lo que sucede en el film. Someterse al “efecto de distanciamiento” es una entrega por parte del espectador a experimentar las contradicciones, los vacíos y las incomodidades a los que ese silencio del plano da lugar.

Martel se sirve de técnicas cinematográficas en las que asume riesgos tales como la disociación entre la banda sonora y la imagen y la utilización de los murmullos, los secretos, los chirridos y demás sonidos. De este modo, busca bajar la guardia del espectador, desorientarlo.

Señala Arancibia (2015):

Este juego de ambigüedades recorre los diferentes niveles de la película cuestionando los valores instaurados y, con la misma estrategia narrativa, va generando un espacio de inquietud permanente interpellando las creencias instauradas. Las relaciones que se establecen entre los personajes dan cuenta de este territorio simbólico contaminado en las que las representaciones impuestas no logran disciplinar a los cuerpos concretos y generan una difracción notable entre el decir y el hacer (p. 75).

El cortometraje *Rey Muerto* (Martel, 1995) marca un hito que tendrá su continuidad en *La Ciénaga* (Martel, 2001) donde la cineasta irrumpe con un tipo de narrativa que hace surgir en algún lugar de los márgenes, lo no decible, lo no mostrable.

David Oubiña, en una entrevista realizada por Varea (2008), respondía sobre su mirada acerca del film *La Ciénaga*:

Todas las películas cuentan una historia, *La Ciénaga* también... Sólo que no la cuenta a la manera de Aristarain, del cine clásico norteamericano, donde hay una línea principal muy definida y líneas secundarias. Acá si hay una trama es porque hay una especie de red... (párr. 13).

Los personajes están como a merced de las fuerzas naturales y sobrenaturales. (...) Eligen desentenderse en esa especie de anestesiamiento en el que viven. Están esperando todo el tiempo que venga algo desde afuera a condenarlos o salvarlos (párr. 7).

La estructura narrativa que propone Martel en sus films no tiene un principio, nudo y desenlace, es decir, no es posible encontrar un conflicto central sobre el cual se direcciona la historia de *La Ciénaga*. Oubiña (2007) se cuestiona al respecto sobre cuál es el camino que emplea la cineasta salteña para acrecentar la tensión dramática sin activar el pulso narrativo.



Dice Oubiña:

Martel se traslada como un camalote por el delta de un río. Es metódica pero esquiva. Un grupo amplio de personajes se involucra en pequeños conflictos que, en lugar de articularse como ejes de una historia definida, bosquejan relatos asordados que apenas insinúan y que sólo alcanzan una baja intensidad narrativa: la ruinosa pareja de Mecha y su marido, la impotencia de Tali ante Rafael, los sufridos sentimientos que Momi abriga hacia la mucama, el recuerdo de un antiguo romance entre Gregorio y Mercedes, la contenida excitación que despierta la llegada de José. Son conatos de conflicto que el relato parece no advertir o que elige pasar por alto. No circula a través de ellos sino opera sobre ellos sobre una estructura de asociaciones leves y de series rizomáticas, apoyándose en desaparejas líneas de continuidad que llevan de una situación a otra (p. 24).

Se trata de un mosaico de microrrelatos rizomáticos sobre la vida cotidiana de estas familias. Está compuesto de escenas que operan como fragmentos que al mismo tiempo integran un conjunto mayor sin estar regidas por la rutina que construye la “tradición”, el “folklore” local. Estas cápsulas transforman, con sus imágenes y sus sonidos, el ambiente de representaciones salteñas. Dice Martel (en Link, 2021):

No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo. Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios... Es algo muy común en la forma de contar de provincia (párr. 12).

Martel efectivamente lo logra porque narra desde una perspectiva deconstructivista el mundo que ella conoce; relata un entorno marcado por una contra-mirada al conjunto de imágenes, sonidos e ideas que operan, desmontando los enfoques que fortalecen el núcleo solidificado de las representaciones de la salteñidad. Al decir de Taubin (2001): “Martel construye su narrativa a partir de incidentes cotidianos, innumerables idas y vueltas, y una cacofonía de voces que compiten por la atención” (párr.1).

En este punto Martel ubica al espectador en una encrucijada, en cuanto a escoger un punto de vista que es clave para poder ingresar a una historia. Y en esta ficción, la instancia enunciativa está por sobre lo que puede conocer el espectador. Deja a su público en los bordes, con retazos de historia que no se pueden integrar fácilmente. Tampoco pareciera que los personajes tienen ese conocimiento; como indica Arancibia (2015), es un estilo fluctuante; sin tener una visión omnisciente de la historia, el espectador es el que tiene que terminar de construir el sentido. Algo de lo que señala Deleuze (1987) sobre el espacio sirve para pensar este film:

Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los *raccords* pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan, en efecto, la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza

en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación (pp. 160-161).

Nada se puede comprender claramente, ni justificarse, ni explicarse. Todo se mueve en una arena de incertidumbre; para tal fin la cineasta utiliza las focalizaciones. Plantea una focalización/ocularización externa<sup>3</sup>, manteniendo al espectador en una “abstinencia de información”. Acerca de la metodología de análisis narratológico de Gérard Genette de 1972, Cuevas (2001) dice: “este autor propone sustituir términos hasta entonces habituales como “punto de vista” o “perspectiva” por “focalización” (...) Frente a la clásica cuestión de “quién habla”, atribuible al narrador, hay que preguntar también “quién ve”” (pp. 124-125). Desde esta perspectiva, el término *focalización* no estaría asociado a la percepción visual, con el consiguiente riesgo de restringir su significado.

También en el desdoblamiento de los nombres de Mecha y Mercedes se genera un desconcierto en el espectador. Según Barthes (en Simón, 2012) el “Nombre propio” (p. 117) dispone de tres propiedades: la de esencialización, la de citación y la del poder de exploración. Esta última propiedad del “Nombre propio”, el poder de exploración, se “desdobla”, como sucede en una reminiscencia. Esta misma dinámica de desdoblamiento de los nombres propios se da en los personajes de Mecha y Mercedes en *La Ciénaga*. En ese juego de espejos se ponen en tensión ambigüedades tales como haber sido en otros tiempos amigas muy cercanas, antes de que Mecha sea la “otra” (amante de Gregorio); esto provoca, en el juego de citaciones de los nombres, una confusión no solamente entre estos, sino de las funciones y los recuerdos en las exploraciones de estas.

Los artificios del cine y del montaje le permiten a la cineasta crear un mega-narrador a través de un juego constante entre las posiciones de la cámara, encuadres cerrados, alternancias, superposiciones, etc. Mantiene al espectador en una búsqueda constante en la que intenta unir los cuadros de un mosaico cuyos tamaños, diseños y bordes no coinciden.

Señala Arancibia (2015):

La distancia entre lo que se dice y se hace, señalado en el film en todos los niveles analíticos, reproduce a nivel semántico otro nuevo intersticio donde la cámara de Martel se posiciona para visibilizar las contradicciones más profundas de la sociedad provinciana. La mirada deconstructiva señala, además, el lugar donde ya se está gestando una regulación más abierta a la diversidad sexual que se legislará unos años después, si bien sostenida desde leyes y políticas provenientes del estado nacional. (p. 80).

Cabe remarcar, en este punto, que el análisis narratológico restringía mis posibilidades de aportar una perspectiva diferente o novedosa de una obra tan

3 Jost (1995) utiliza la categoría focalización para hacer referencia al “foco cognitivo adoptado por el relato” (p. 148), asociado a los niveles de conocimiento de narrador y personaje. Cabe señalar en este punto, aunque el autor no lo enuncie expresamente en su texto, que la ocularización y la auricularización están comprendidas en el foco cognitivo del relato, en tanto son canales de información, a pesar de acoplarse, de manera diferencial, a los dispositivos narrativos a través de la actividad sensorial de los personajes.

trabajada como la de Martel. De allí que, durante el proceso de investigación, me vi forzada a realizar “ajustes” en el marco teórico-metodológico. Si bien la focalización y la ocularización tienen que ver con la relación entre lo que la instancia enunciativa sabe/ve y lo que el espectador sabe/ve, como ya lo señalé en párrafos anteriores, vinculo la obra de la cineasta salteña con la del francés Godard. Ambos buscan, en ese espacio intermedio entre lo narrativo y lo no-narrativo, generar disrupciones entre el sonido y la imagen para producir sentido en el que está mirando, es decir, en el espectador.

A partir de mi doble adscripción, como investigadora y realizadora audiovisual, busqué construir una herramienta metodológica, principalmente a partir de las entrevistas (propias y ajenas) a Martel, para ingresar sus “mapas” y renovar mi mirada sobre la suya. Una mirada que, a mi entender, hace temblar las representaciones consolidadas produciendo nuevos sentidos sinestésicos, donde la categoría de *focalización* no es lo suficientemente operativa para analizar la obra de Martel.

Martel hace referencia a una operación a la que define como un proceso y, por otra parte, ubica la percepción en un afuera del cuerpo del otro. La directora salteña señala:

A mí no me interesa en absoluto contar historias. Pero sí me interesa percibir un proceso. Cuando uno ve una película no está dos horas frente a una historia: está frente a un proceso complejo en donde otro pretende revelarte su percepción del afuera. Y te pone en su cuerpo (Martel en Oubiña, 2007, p. 69).

Toda relación dialógica conlleva matrices socioculturales y mediaciones que emergen a través de los vínculos que se generan con los espectadores. De allí que es importante explicitar el lugar desde donde se construye este intercambio además de señalar las distancias y cercanías entre las subjetividades que intervienen.

La posibilidad de una construcción dialógica donde la diversidad, las transformaciones y la incertidumbre se hagan presentes implica situar “ese proceso complejo” del que habla Martel; me refiero a que hablar de lo que se sabe por pertenencia o por cercanía requiere de operaciones y técnicas que habilitan generar una relación con los propios o los otros.

En el caso de Martel, propuse pensar su film desde la *implosión/abducción*. Las *implosiones* de Martel se producen en el interior del propio sujeto. En cuanto a la *abducción*, se trata de un movimiento que opera como un “separador” en la mirada que produce el hiato donde el sujeto puede relacionarse con los “otros”. En los films de la cineasta salteña, la *abducción* está vinculada directamente con los desplazamientos de sentido. Martel busca de forma permanente ejercicios de *abducción* al correrse de las miradas instaladas y modificar a través de ese movimiento las representaciones consolidadas.

Podemos observar estos mecanismos de *abducción* en sus películas a través de la ruptura en la relación entre imagen y sonido. Esto lleva a que desviemos nuestra atención del núcleo “significativo” y que, frente a la imposibilidad de acceder, se produzcan en nosotros nuevos signos.

Martel dice:

La clase media blanca de todo el mundo está educada de una manera muy homogénea, y esa educación coincide con la prevalencia de lo visual, así que un camino que vi eficaz para sacudir mi propia estupidez de clase media blanca era el sonido. La estupidez es una cosa que se construye tan delicadamente que es difícil sacársela de encima (Martel en *Lucrecia Martel, contra el feminismo de los superhéroes*, 2019, párr. 13).

Como lo he analizado a lo largo de este trabajo, el sonido es clave en la narrativa de la directora salteña. Su estética no se nutre solamente de imágenes para construir representaciones, sino que el sonido es uno de sus principales recursos para producir, o más bien, (re)construir sentidos.

Sin embargo, fue recién cuando participé de un conversatorio entre Lucrecia Martel y el psicoanalista Jorge Assef, cuyo tema fue *Imágenes, época, subjetividades. Una conversación entre el cine y el psicoanálisis*, que pude comprender que Martel había emprendido nuevas búsquedas sobre el uso del sonido. En esa oportunidad, diciembre de 2018, ella contó que estaba investigando nuevas tecnologías que le permitirían experimentar con objetos sonoros. Comentó que en algunos lugares del mundo ya se estaba trabajando de esa manera, lo que permitía al espectador percibir a través del objeto sonoro: por ejemplo, un avión que un espectador está viendo en la pantalla atraviesa la sala de cine pasando a centímetros de su butaca.

El trabajo con este tipo de objetos sonoros permite generar ese desplazamiento, esa abducción que rompe la relación signifiante/significado a través del sonido produciendo nuevos sentidos. Intuyo que de allí surgió la motivación de Martel en 2019 para dirigir *Cornucopia*, el espectáculo musical de Björk.

Este nuevo desafío de Martel (la idea de crear objetos sonoros para generar desplazamientos de sentido) abre nuevas líneas de investigación sobre su cine (que exceden el alcance de este artículo) que podrían dar origen a la expansión y profundización de la categoría de análisis *representaciones sonoras*.

A partir de esta contra mirada de Martel se abre la posibilidad de un nuevo modo de mirar: "mirar con los oídos"; de allí que propongo pensar las representaciones sonoras como otro modo de ingresar a la narrativa marteliana.

Las representaciones sonoras operan como mecanismos perceptivos sinestésicos en la audiencia, en tanto traducen ese cruce perceptivo entre los diferentes sentidos; en ese ahí y ahora, desencadenan una serie de sensaciones sobre el mundo representado desde su devenir, desde su sobrevenir en ese espacio/tiempo. Las representaciones sonoras evocan el deseo de un nuevo lugar, de un desplazamiento, de un corrimiento apto para sacudir, efímeramente, las certezas identitarias y prefigurar un yo-otro.

Esta acción de desvanecimiento es suficiente como para producir una crisis que posibilite la apertura de un proceso de deconstrucción de valores e ideologías. El deseo en las representaciones sonoras es una invitación a percibir sinestésicamente otras galerías, otros corredores, creando nuevos modos de habitar, de pensar.

## A modo de cierre

En lo que sigue, me propongo realizar algunas reflexiones finales sobre las estrategias narrativas subversivas de Martel que habilitan la transformación de las políticas de conocimiento y de percepción para comprender que existen “otras realidades”. El análisis narratológico inicial —focalización y ocularización— me permitió dilucidar la relación entre lo que la instancia enunciativa sabe/ve y lo que el espectador sabe/ve, pero como lo enuncié previamente, decidí luego desplazar mi foco de esa relación entre “la instancia enunciativa” y “espectador” a las operaciones que Martel propone para producir sentido en quien está mirando.

A lo largo de este artículo he tratado de pensar, desde Martel, al sonido como una clave de ingreso para generar desplazamientos de sentido y desde allí cuestionarme ¿cómo se construyen sentidos a través del silencio, los acentos, las pronunciaciones y los planos sonoros?, ¿con qué herramientas podemos analizar este tipo de cuestiones?, ¿se puede hablar de representaciones sonoras en el cine?

Las potencialidades del sonido le permiten a la cineasta desnaturalizar, hacer corrimientos de sentido, a través de operaciones (implosión/abducción) en sus relatos fílmicos; en ellos se construyen modos de mirar que visibilizan lo no dicho en los conflictos sociales, culturales y políticos desde matrices diferenciadas y diferenciadoras. Esta política de la mirada de la cineasta propone otros modos de conocer y de percibir.

Finalmente, propongo la categoría *representaciones sonoras*, a través de la cual la cineasta salteña plantea una percepción sinestésica a su audiencia. Este mecanismo libera sensaciones sobre el mundo que rodea al espectador en ese ahí y ahora, creando un intersticio efímero apto para generar una crisis, fundamental para la deconstrucción de valores e ideologías.

## Bibliografía

- Aidelman, N. y De Lucas, G. (Comps.) (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- Altman, R. (1992). Introduction: Four and Half Film Fallacies. En R. Altman (Ed.), *Sound Theory Practice* (pp. 5-45). New York: Routledge.
- Arancibia, V. (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de la Plata]. La Plata, Argentina.
- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Cuevas, E. (2001). Focalización en los relatos audiovisuales. *Trípodos*, 11, pp. 123-136.
- Correspondencias (2018). Laberinto en el oído. Entrevista a Lucrecia Martel. *Sonorama*, 5. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <http://correspondenciascine.com/2018/05/laberinto-en-el-oido-entrevista-a-lucrecia-martel/>.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Echenique, A. (2020). *La "salteñidad" puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001- 2013)* [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/18108>.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Madrid: Paidós.
- Koch, T. (2019). La presidenta del jurado de Venecia: "No iré a la proyección de gala de Polanski". *El País*. Recuperado el 2021, 15 de octubre de [https://elpais.com/cultura/2019/08/28/actualidad/1566992342\\_141514.html](https://elpais.com/cultura/2019/08/28/actualidad/1566992342_141514.html).
- Martel, L. (2013). Taller sobre sonido y narrativa. *Ficção Viva II*. Curitiba: Cinemateca de Curitiba. Recuperado de <http://www.ficcaoviva.com/files/texto-martel.pdf>.
- Lucrecia Martel, *contra el feminismo de los superhéroes* (2019, 8 de junio). *Clarín*. Recuperado el 2021, 15 de octubre de [www.clarin.com/espectaculos/cine/lucrecia-martel-feminismo-superheroes\\_o\\_CiPqmYSbq.html](http://www.clarin.com/espectaculos/cine/lucrecia-martel-feminismo-superheroes_o_CiPqmYSbq.html)

- Link D. (2001) Tres Mujeres. *Página 12*, suplemento Radar. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>.
- Oubiña, D. (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- Oubiña, D. (2014). Un realismo negligente. El cine de Lucrecia Martel. En P. Bettendorff y A. Pérez Rial (Eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (pp. 69-83). Buenos Aires: Librería.
- Sánchez Villareal, F. (2018). Mis películas también están en el terreno de lo inútil: Lucrecia Martel. *Vice*, (8). Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://www.vice.com/es/article/43bv4n/mis-peliculas-tambien-estan-en-el-terreno-de-lo-inutil-lucrecia-martel>
- Sedeño, A. M. (2011). *Contra el concepto de autoría fílmica: cine opensource, cine colaborativo, cine sin autor*. En Actas III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna. La Laguna, España.
- Simón, G. (Dir.) (2012). *El vocabulario de Roland Barthes*. Córdoba: Comunicarte.
- Taubin, A. (2001, 2 de octubre). Temples of the Familiar. *The Village Voice*. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://www.villagevoice.com/2001/10/02/temples-of-the-familiar/>
- Varea, F. (2008). *David Oubiña: El cine de Martel demuestra que lo siniestro está en lo cotidiano*. Espacio Cine. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://espaciocine.wordpress.com/2008/12/05/david-oubina/>.
- Yagüe, P. (2018). *Engendros*. Buenos Aires: Hecho atómico ediciones.
- Yemayel, M. (2018, 3 de junio). *El ojo extraterrestre*. En Gatopardo. Recuperado el 2021, 15 de octubre de <https://gatopardo.com/reportajes/entrevista-lucrecia-martel/>

## Filmografía

- Martel L. (Dir.). (1995). *Rey Muerto* [cortometraje]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- Martel L. (Dir.). (2001). *La Ciénaga*. [Largometraje]. Argentina: Wanda Visión S.A., Películas 4k, Code Red, Cuatro Cabezas, TS Producciones.

## **Ana Inés Echenique**

Doctora en Comunicación Social, Magister en Antropología Social, Licenciada en Comunicación Social. Profesora Adjunta a cargo de Teoría y Práctica de TV y Teoría y Práctica de Cine y Video de la carrera de Comunicación, Facultad de Humanidades, UNSa. Coordinadora del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Facultad de Humanidades, Investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad de Salta e integrante del Instituto de Comunicación Política y Sociedad.

Contacto: [anaeche66@yahoo.com.ar](mailto:anaeche66@yahoo.com.ar)

---

### **Cómo citar este artículo:**

Echenique, A. I. (2021). La Ciénaga: una mirada política marteliana que pone el énfasis en lo sonoro. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35791>.

