Feminismo en la trilogía salteña de Lucrecia Martel: “La Ciénaga”, “La niña santa” y “La mujer sin cabeza”

Šarlija, Klementina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:226254

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-08**

Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije
Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Klementina Šarlija

Feminismo en la trilogía salteña de Lucrecia Martel: “La Ciénaga”, “La niña santa” y “La mujer sin cabeza”

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije
Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Feminismo en la trilogía salteña de Lucrecia Martel: “La Ciénaga”, “La niña santa” y “La mujer sin cabeza”

Diplomski rad

Student/ica:
Klementina Šarlija

Mentor/ica:
izv. prof. dr. sc. Mario Županović

Zadar, 2023.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Klementina Šarlija,** ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Feminismo en la trilogía salteña de Lucrecia Martel: "La Ciénaga", "La niña santa" y "La mujer sin cabeza"** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2. listopada 2023.

ÍNDICE

1. Introducción 1

2. Marco teórico 3

2.1. Las teorías y crítica feminista del cine 3

2.1.1. El *male gaze* o la mirada masculina 3

2.1.2. La teoría feminista y raza 5

2.1.3. La representación del lesbianismo en el cine 6

2.1.3.1. Silenciamiento del lesbianismo en Argentina 9

2.2. Mujeres en la sociedad argentina en la segunda mitad del siglo XX 11

2.3. El feminismo y el cine en Argentina 15

2.3.1. Inicios del feminismo en Argentina 15

2.3.2. Feminismo y nuevo cine argentino 15

2.4. Lucrecia Martel 17

2.4.1. Las características del cine de Martel 17

2.4.2. La trilogía salteña 18

2.4.2.1. Localización 19

2.4.2.2. Marco temporal 19

3. Análisis 21

3.1. *La Ciénaga* (2001) 21

3.1.1. Sinopsis 21

3.1.2. Elementos feministas 21

3.1.2.1. Representación diferente de los personajes femeninos 21

3.1.2.2. Oposición al *male gaze* y la destrucción del patriarcado 23

3.1.2.3. Representación del lesbianismo 24

3.1.2.4. Relación de raza y género 26

3.2. *La niña santa* (2004) ... 28

3.2.1. Sinopsis ... 28

3.2.2 Elementos feministas ... 29

3.2.2.1. Formando una mirada femenina ... 29

3.2.2.2. La religión como fuerza restrictiva para los personajes femeninos ... 31

3.2.2.3. El dilema moral, la poshegemonía y duplicidad de los personajes ... 32

3.3. *La mujer sin cabeza* (2008) ... 34

3.3.1. Sinopsis ... 34

3.3.2. Elementos feministas ... 34

3.3.2.1. Personajes oprimidos: una mujer blanca y un niño indígena ... 34

3.3.2.2. *La invisibilidad* y *enfermedad* del personaje lésbico ... 36

3.4. Comparación de las tres películas ... 38

4. Conclusión ... 40

5. Bibliografía ... 42

5.1. Fuentes primarias ... 42

5.2. Fuentes lexicográficas ... 42

5.3. Referencias bibliográficas ... 42

6. Resumen ... 46

7. Sažetak ... 47

8. Abstract ... 48

1. Introducción

La guionista y directora, Lucrecia Martel, nació en 1966 en Salta, al norte de Argentina. Martel es conocida por sus tres largometrajes: *La Ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), todos filmados en la zona de Salta. La trilogía sobre la vida en la Provincia de Salta explora la transición del país a la democracia desde la perspectiva de protagonistas femeninas fuertes, inteligentes y socialmente privilegiadas que no se ajustan a los valores patriarcales dominantes; primero durante la infancia en *La Ciénaga*, luego durante el despertar sexual adolescente en *La niña santa* y finalmente en la adultez en *La mujer sin cabeza* (Rodríguez, 2014). Esta trilogía de películas ilustra la voz cinematográfica única de Martel y su notable enfoque de la narración de historias, el sentido del lugar, los encuentros subjetivos y la universalidad de la experiencia humana. Martel es una cineasta muy reconocida en América Latina, a pesar de realizar películas que critican la hegemonía patriarcal de la clase media argentina y exponen cuestiones de género, clase y desigualdad racial/étnica (Carey-Snow, 2017). Aunque nunca se identificó como feminista, muchas escritoras como Deborah Martin (2016) han estudiado las películas de Martel a través de la teoría feminista, señalando varios elementos feministas.

El feminismo es un movimiento social que ha tenido un impacto significativo en la teoría cinematográfica. Desde una perspectiva feminista, el cine representa mitos sobre la mujer y la feminidad en general, pero esto también impacta sobre los hombres y la masculinidad. Sin embargo, la representación de las mujeres es fundamental para la teoría y la crítica cinematográfica feminista. Como resultado, las críticas feministas han centrado su atención en los estereotipos negativos de las mujeres que se perpetúan en el cine. Esto se debe a que estas imágenes tienen un impacto negativo en las espectadoras y, para cambiar esto, las feministas abogan por una representación más positiva de las mujeres en el cine (Smelik, 2007).

En este trabajo fin de máster (en adelante, TFM) proponemos analizar las películas de la trilogía salteña de Lucrecia Martel desde una perspectiva feminista, o sea, a través de las teorías feministas del cine. Ante todo, intentaremos recorrer diferentes autores que articulan la teoría feminista cinematográfica, la perspectiva psicoanalítica y las teorías de género. Cabe destacar que la teoría de *male gaze* o la mirada masculina, elaborada por Laura Mulvey (1975), sirvió como base para otras teorías elaboradas por críticas importantes como Jane Gaines, Judith

Mayne, Teresa de Lauretis, y bell hooks[1], mencionadas en la parte teórica. La idea principal de este TFM es explorar cómo la masculinización se usa como herramienta para empoderar el carácter femenino y cómo se representan las diferencias entre mujeres según su posición social. Cabe señalar que las películas de Lucrecia Martel acercan la posibilidad de que las mujeres también puedan poseer la mirada mayoritariamente masculina y cómo las mujeres crean nuevas perspectivas que pueden generar una nueva forma de mirar. También, se investigará cómo Martel utiliza la reflexión para explorar la perspectiva femenina en relación con la mirada cinematográfica y cómo se puede utilizar como herramienta para el empoderamiento.

Este TFM consta de dos partes, la parte teórica y el análisis. Al inicio, se hará un repaso de las teorías más importantes de cine feminista. A continuación, se explorará la historia y el papel de las mujeres en la sociedad argentina del siglo XX, así como el papel de las directoras femeninas en el cine argentino. Luego, se darán unas informaciones sobre el cine de Lucrecia Martel, seguidas de la sinopsis y el análisis de las películas. Al final se propondrá una conclusión sobre el análisis elaborado, justificando la importancia de Martel y sus películas para el cine feminista.

[1] *bell hooks* es un seudónimo que autora Gloria Jean Watkins usa, siempre escrito con minúsculas.

2. Marco teórico

2.1. Las teorías y crítica feminista del cine

2.1.1. El *male gaze* o la mirada masculina

Inspirada por el movimiento feminista de mediados de la década de 1970, la autora Laura Mulvey en 1975 publicó un ensayo titulado "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (en la revista "Screen"*)* que introdujo el concepto de *male gaze* y *female gaze* y su relación con el ámbito del cine. Utilizando teorías del psicoanálisis como las de Freud y Lacan, Mulvey desarrolló la teoría de la mirada masculina, que se ha convertido en uno de los principales paradigmas de la teoría cinematográfica feminista. Según Mulvey, el acto de mirar en el espacio fílmico es un acto de deseo, donde el hombre es el sujeto y la mujer el objeto sexual:

> "En un mundo de desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta su fantasía sobre la figura femenina que se estiliza en consecuencia. En su rol exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente observadas y exhibidas, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de modo que se puede decir que tienen la connotación de ser miradas." (Mulvey, 2013: 62)[2]

Primeramente, su ensayo se basa en la teoría sexual de Sigmund Freud mencionando el término escopofilia que representa el placer de mirar, e introduce la formación inversa del término, es decir, el placer de ser mirado. Freud aisló el término como uno de los instintos componentes de la sexualidad y asoció la escopofilia con tomar a otras personas como objetos, sometiéndolos a una mirada controladora y curiosa (Mulvey, 1997). Por otro lado, Mulvey definió la escopofilia en el cine clásico como una estructura basada en la actividad y la pasividad, oposiciones binarias a nivel de género, es decir, diferencias sexuales (Smelik, 1998). Del mismo modo, divide el placer de mirar entre activo y pasivo, sosteniendo que la mirada controladora en el cine siempre es masculina (Malone, 2018; Chaudhuri, 2006). En su ensayo ella usa ejemplos de películas de Hollywood para explorar cómo la perspectiva de la lente de la cámara (los tipos de ángulos, edición e iluminación utilizados) es masculina, con las mujeres en pantalla vistas como objetos sexuales pasivos (Malone, 2018). Muchas veces el espectador se identifica automática e inconscientemente con la mirada masculina, dado que la cámara graba desde el punto de vista óptico, incluso lascivo, del personaje masculino (Smelik, 1998).

[2] [traducción propia]

Cuando se trata de investigar el deseo del espectador de identificarse con otro ser humano que observa, Mulvey se refiere a Lacan, quien presentó la teoría de que la identidad humana o ego se forma a través del Estadio del Espejo, es decir, cuando el niño se ve a sí mismo por primera vez como una entidad separada, y por lo general obtiene este conocimiento a través de su reflejo en el espejo. Sin embargo, esta identificación no es del todo realista. Se basa en el desconocimiento, es decir, el espejo muestra el yo ideal; completo, perfecto y el que tiene el control, y eso es exactamente lo contrario del niño observando y observado, que en esa etapa de su vida es impotente y descoordinado, sin la capacidad de hablar. Mulvey vincula esta teoría con la teoría feminista del cine y argumenta que hay dos formas de mirar a los personajes en la pantalla. La primera es la escopofilia activa que utiliza a otra persona como objeto erótico y en la que la identidad del sujeto es diferente y distante del objeto de la pantalla. La otra forma de observación proviene del narcisismo, donde el espectador se identifica con un personaje de la pantalla que tiene características que personalmente le gustan (Chaudhuri, 2006).

Según Slobodian, para Mulvey era necesario crear un cine alternativo que rechazara los supuestos de la mirada dominada por los hombres (Slobodian, 2012). Sin embargo, Mulvey no respondió con éxito y precisión a la pregunta de ¿en qué consiste exactamente la mirada femenina? Crear y definir la mirada femenina no es sencillo, y no implica la objetivación de personajes masculinos desde una perspectiva femenina, pero es necesario presentar a la audiencia una perspectiva femenina auténtica y alentar al espectador a experimentar el mundo femenino de una manera realista. La mirada femenina no debería ser el equivalente femenino de la mirada masculina dominante porque la mirada masculina se basa en la desigualdad de poder basada en la discriminación de género. De acuerdo con Van Wijmeersch, la definición de la mirada femenina aún no está completa y el mundo académico aún no se ha puesto de acuerdo sobre qué englobaría exactamente esta mirada, pero está claro que la mirada femenina debe ser utilizada como una herramienta para estimular cambios en los movimientos cinematográficos de mujeres (Van Wijmeersch, 2020).

En definitiva, Mulvey se interesó por lo que nos sucede cuando la mayoría de las películas que vemos están hechas por hombres y vistas a través de mirada masculina o, "*male gaze*." Esta mirada sitúa a los personajes masculinos en una posición de poder; los personajes masculinos casi siempre están mirando, y las mujeres están en una posición inferior de ser miradas. Debido a esto, los personajes femeninos están representados como objetos pasivos en la pantalla, no

toman decisiones, ni tienen papeles importantes por lo que esto afecta también en la forma en que la gente ve a las mujeres en general (Malone, 2018).

2.1.2. La teoría feminista y raza

En el contexto de la teoría feminista del cine, se han abordado durante mucho tiempo cuestiones sobre la conexión entre el género y el acto de ver, mientras que se han descuidado otras claves determinantes de las que depende el poder social. La influencia de los estudios poscoloniales en la teoría del cine ha ayudado a crear muchas preguntas teóricas que destacan las diferencias raciales y nacionales que además enfatizan los roles que juegan la raza y la ética en esta conexión con el acto de ver (Columpar, 2002).

Jane Gaines (1986) fue una de las primeras críticas feministas en señalar la ausencia de la raza en las teorías cinematográficas que se basan en el concepto psicoanalítico de las diferencias sexuales. En "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory" (1986), Gaines destaca la prohibición de la "mirada negra" a lo largo de la historia y enfatiza que la teoría feminista debería adaptarse y promover datos históricos reales como, por ejemplo, el hecho de que históricamente algunos grupos han tenido el permiso de "mirar" abiertamente, mientras que otros grupos "miraban" ilícitamente. También, Gaines argumenta que la teoría cinematográfica feminista basada en el psicoanálisis está incompleta porque mantiene una perspectiva feminista blanca y no aborda ninguna otra estructura de opresión que la basada en el patriarcado. Además, aboga por la adopción de una perspectiva materialista histórica (derivada del marxismo) más preocupada por la realidad social que por las abstracciones teóricas. Mas aún, Gaines aboga por una crítica cinematográfica basada en la pluralidad de la experiencia histórica y el reconocimiento de múltiples ejes de opresión (Columpar, 2002).

De igual manera, en su capítulo titulado "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators" en "Black Looks: Race and Representation" (1992), bell hooks hace una crítica a las anteriores teóricas feministas por su negligencia e indiferencia con respecto a la particularidad de la raza en las películas. Basándose en las teorías de la mirada de las feministas anteriores, hooks acuñó la frase *oppositional gaze* o mirada oposicional, transformando el punto de vista en la mirada del sujeto de color anteriormente oprimido, donde mirar al blanco ha sido prohibido durante mucho tiempo (Gabbard & Luhr, 2008). Hooks se refiere al pasado cuando a los esclavos en Estados Unidos no se les permitía mirar a los blancos, pero lo hacían de todos modos. Al romper las reglas, concluye, usaron su mirada para cambiar la realidad (hooks, 1992). Aquí hooks sugiere que la mirada negra (y) feminista combina el placer visual con la

confrontación. Tal forma de la mirada es lo opuesto a lo que Mulvey describe como escopofilia de la audiencia, donde los espectadores juegan el papel de observadores, mirando la pantalla con placer, pero sobre todo sin ninguna crítica. Tal forma sirve sólo para la objetivación, mientras que la mirada oposicional, que defiende hooks, confronta por subjetividad (Hobson, 2002).

Más aún, la escritora feminista poscolonial Mohanty (2008) cuestiona los discursos colonialistas del feminismo blanco hacia las mujeres del llamado tercer mundo a través de sus representaciones de mujeres indígenas como víctimas. Dentro de la revitalización del movimiento indígena en América Latina durante la década de 1990, las mujeres indígenas emergieron como sujetos políticos independientes. Las mujeres indígenas han compartido la lucha por la autonomía y el reconocimiento cultural de sus pueblos y organizaciones, planteando simultáneamente demandas específicas de género (Bastian Duarte, 2012).

2.1.3. La representación del lesbianismo en el cine

Según Berta Molina García, "la crítica feminista fue cuestionada por ser normativamente "blanca" y marginar a lesbianas y mujeres negras" (2021: 66). Debido a esto, en este subcapítulo se explicará la representación y la visibilidad, o sea, invisibilidad de los personajes lésbicos en el cine, utilizando principalmente la teoría feminista de Teresa de Lauretis (1988). De Lauretis no solo ejemplificó algunos de los temas principales de la teoría cinematográfica feminista de los años 80 y 90, sino que también ha introducido nuevos enfoques dentro del campo (1988).

La heterosexualidad es una construcción social opresiva que ve solo a hombres y mujeres como tipos de pareja válidos. Esta perspectiva limita la identidad de las mujeres y restringe sus capacidades y oportunidades de acuerdo con el predominio de las normas patriarcales. Las mujeres como categoría suelen estar marcadas por una presencia de falocracia[3], llena de expectativas y proyecciones que derivan de la ilusión masculina y de la conexión de la heterosexualidad con la reproducción. Esto hace que la categoría sea epistemológicamente poco fiable y políticamente sospechosa. Ante esto, la categoría de "lesbiana" se vuelve mucho más controvertida y subversiva, subvirtiendo el sistema de género al organizar su diversidad sexual dentro del contexto social de la heterosexualidad obligatoria (Silva Fernández, 2021).

[3] Según el DEL, *falocracia* es "predominio del hombre sobre la mujer en la vida social".

Según de Lauretis (1988), hay un sentido en el que la identidad lesbiana podría conceptualizarse, hablarse y articularse como una forma de política a través del feminismo y, más específicamente, contra la crítica feminista del discurso occidental sobre el amor y la sexualidad. Esto incluye, en particular, releer el psicoanálisis como una teoría de la sexualidad y la diferencia sexual. Si bien el énfasis feminista temprano en la diferencia sexual como género (la diferencia entre mujeres y hombres) ha sido atacado con razón por oscurecer los efectos de otras diferencias en la opresión psicosocial de las mujeres, ese énfasis en la diferencia sexual abrió un espacio crítico: una perspectiva conceptual, representacional y erótica, en el que las mujeres podían dirigirse a las mujeres. Y en el mismo acto de asumir y hablar desde la posición de sujeto, una mujer podría reconocer a las mujeres como sujetos y como objetos del deseo femenino (De Lauretis, 1988). La representación lesbiana a menudo se ha asociado con la invisibilidad, en parte porque la cultura de las mujeres, en general, es propensa a la invisibilidad, una diferencia significativa entre la cultura masculina gay y la lesbiana, que la *Teoría Queer,* introducida por Teresa De Lauretis en 1990, pretendía abordar.

En los medios posmodernos de hoy en día, la visibilidad de las lesbianas ha cambiado, y los productores de cine se han dado cuenta del potencial comercial de los personajes lésbicos y su capacidad para llegar al público en general. Algunos han expresado su preocupación con respecto a que este tipo de visibilidad lésbica sirva a los propósitos de la excitación masculina heterosexual. De Lauretis no argumenta que necesariamente lo haga, sino que, al hacer circular la figura lesbiana como una mercancía, la cultura posmoderna aumenta la visibilidad lesbiana a riesgo de desdibujar la especificidad lesbiana: parece convertir el deseo lesbiano en un deseo como cualquier otro (Chaudhuri, 2006).

En la representación audiovisual convencional, especialmente en el cine, el cuerpo femenino frecuentemente se percibe como objeto de la mirada masculina. Esta mirada masculina se convierte en el único medio para expresar el deseo, mientras que la mujer es presentada como un enigma a ser perseguido, examinado y, en ocasiones, culpabilizado, o como una posesión que es fetichizada, convirtiéndose en un símbolo secreto de su identidad (de Lauretis, 1994). Por lo tanto, de Lauretis enfatiza la importancia de que las películas aborden el lesbianismo de una manera que cuestione los estándares tradicionales y desafíe las convenciones de la mirada:

> “Simplemente lanzar a dos mujeres en un escenario pornográfico estándar o en el marco estándar del romance, y empaquetarlas como una mercancía supuestamente producida para las lesbianas, no me parece suficiente para interrumpir, subvertir o resistir las normas representativas y sociales directas por las cuales 'La homosexualidad no es más que

> heterosexualidad', ni un fortiori suficiente para arrojar luz sobre la diferencia específica que constituye una subjetividad lesbiana." (de Lauretis 1994: 114, en Chaudhuri, 2006: 79)[4]

La idea feminista no es solo hacer visible lo invisible, sino navegar entre diferentes regímenes de visibilidad. Esto, según de Lauretis, se hace poniendo en primer plano el marco de referencia y haciéndolo visible, así como moviéndolo lo suficiente como para permitirnos verlo y analizarlo. Además, la película debe situarse histórica y políticamente en la comunidad lésbica contemporánea, en lugar de adaptarla al romance narrativo convencional (1994).

En su ensayo "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980), Adrienne Rich usó el término *compulsory heterosexuality* (heterosexualidad obligatoria) para describir la heterosexualidad como una institución que oprime a las mujeres. Se refiere a numerosas presiones que, a lo largo de los siglos, han socializado a las mujeres de forma encubierta o las han obligado directamente a canalizar su sexualidad hacia el matrimonio y el romance heterosexual desde "los silencios de la literatura" hasta imágenes de televisión (Rich, 1980). En las representaciones culturales, las mujeres a menudo representan la sexualidad, pero esto se hace típicamente en la relación con los hombres. Rara vez se representan de una manera que refleje sus propios deseos sexuales. El mismo Freud perpetuó este punto de vista, creyendo que una libido activa solo puede ser masculina. En la interpretación psicoanalítica ortodoxa, se considera que el deseo lésbico se construye en términos de un "complejo de masculinidad" (Chaudhuri, 2006). El lesbianismo ha sido un tema de discusión entre las feministas por varias razones. Primero, parece afirmar que las mujeres tienen un deseo específico que está separado de los hombres. En segundo lugar, significa que las mujeres involucradas son las que persiguen activamente el deseo. Finalmente, el discurso feminista a menudo discute el lesbianismo metafóricamente, como una idea representativa de una comunidad idealizada de mujeres. De Lauretis (1994) ha reconceptualizado la idea de las diferencias sexuales, mostrando que no son solo entre hombres y mujeres, sino que también abarcan los diferentes tipos de orientaciones y deseos sexuales que existen entre las mujeres. En su obra, el lesbianismo se distingue por el deseo consciente de una mujer por otra (de Lauretis, 1994).

[4] [traducción propia]

2.1.3.1. Silenciamiento del lesbianismo en Argentina

Existe mucha controversia en torno a la idea de identidad lésbica, ya que los críticos han demostrado que es muy difícil de definir. Esto es particularmente cierto en contextos latinoamericanos, donde los sociólogos enfatizan la dificultad de ubicar la experiencia 'lesbiana' y 'gay', que se consideran un “asunto reciente, urbano, de clase media” (Bleys, 2000: 9). Además, mientras que algunos críticos, como Kaminsky (1989) y Martínez (1996), han explicado la invisibilidad lesbiana debido al miedo o la suposición por parte de lectores y críticos de que el discurso lésbico pertenece a un ámbito supuestamente personal y privado, otros, como Brown (2002), argumentan que una política ampliamente definida el espacio, tanto interno como externo, así como factores económico-estructurales, contribuyen a crear posibilidades y opciones excluyentes sobre cómo las lesbianas y sus movimientos conciben sus propias identidades. La discusión sobre sexualidad, género, identidad y familia en Argentina derivó en la discusión de la *Ley de Matrimonio Igualitario*. Posteriormente, la aprobación de esta ley modificó algunos aspectos de la representación del cine y la televisión argentinos, que tradicionalmente retrata la invisibilidad y la ignorancia ajena. Esto ha llevado a identidades que se ajustan a una realidad imaginada heterosexualmente y excluyen a otras personas (Pelayo, 2010). Según Barrios (2010) la representación lesbiana es un signo cuestionado en América Latina, ya que los parámetros críticos que rigen el análisis del lesbianismo indican una especialización impulsada por factores como la política de identidad, la clase social, el canon literario académico, el marketing y la mercantilización del deseo. En la década de 1990, hubo una serie de cambios significativos en Argentina relacionados con los derechos de lesbianas y gais. Algunos grupos de lesbianas cambiaron su enfoque de los derechos de los homosexuales hacia temas relacionados con las mujeres, mientras que otros grupos de lesbianas comenzaron a cuestionar la naturaleza de sus propias identidades sexuales. A pesar de los cambios que han tenido lugar en el pasado, el estigma social asociado a ser lesbiana sigue siendo una tarea difícil y peligrosa. Ha habido casos de desaparición de lesbianas y gais tanto durante la dictadura de los años 70 como tras el retorno a la democracia en los años 80, así como ejemplos continuados y más recientes de hostigamiento policial. Adicionalmente, a nivel de política nacional, en Argentina el discurso público construye a las personas gais, lesbianas, travestis, transexuales, transgénero, bisexuales e intersexuales como excepciones, al margen de la ciudadanía. Todo esto contribuye al silenciamiento del lesbianismo en Argentina (Barrios, 2010).

2.1.4. El test de Bechdel-Wallace

Este subcapítulo proporcionará la definición del Test de Bechdel-Wallace y las tres condiciones por las cuales la película debe pasar según el test antedicho. Además, las películas de la trilogía salteña también serán sometidas al Test de Bechdel-Wallace en la parte analítica de este TFM (ver en el capítulo 3).

El Test de Bechdel-Wallace es una herramienta utilizada para evaluar la representación de la mujer en películas y programas de televisión. Requiere que dos personajes femeninos tengan una conversación sobre algo que no sea de hombres. En muchos casos, las películas y los programas de televisión no pasan la prueba (Bouchat, 2013). En 1985, la dibujante Alison Bechdel señaló que, en la televisión, los hombres tenían una amplia variedad de conversaciones, mientras que las conversaciones de las mujeres se centraban principalmente en los hombres. Inspirada por esta desigualdad, creó una medida para exponer el sesgo de género en los medios: el Test de Bechdel-Wallace. Según Freitas et al. (2016), el test evalúa hasta qué punto una obra presenta personajes femeninos que hablan entre sí sobre temas que no estén relacionados con hombres:

> "El Test de Bechdel-Wallace apareció por primera vez en la tira cómica *The Rule* del cómic *Dikes to Watch Out For* de la historietista estadounidense Alison Bechdel, en 1985. En aquella tira, uno de los personajes es invitado al cine y responde que solo acepta ver una película si la misma pasa 3 condiciones: 1) debe haber al menos dos personajes femeninos en la película 2) en algún momento los personajes femeninos deben hablar entre sí, 3) acerca de algo que no sea un hombre." (Freitas et al., 2016: 35)

Tal y como explica Agarwal et al. (2015), si después de ver una película, los espectadores responden "sí" a las tres preguntas, se considera que esa película ha pasado la prueba de Bechdel, inicialmente diseñada para evaluar la presencia de mujeres en las películas (Agarwal et al., 2015). Además, la tesis de Kathryn Gray Bouchat (2013) afirma que la mayoría de los personajes femeninos de la televisión son caucásicas, jóvenes, delgadas y representadas en papeles tradicionales que sugieren la inferioridad femenina. Además, los personajes femeninos están diseñados con un mayor atractivo sexual y están más cosificados sexualmente que sus contrapartes masculinas. Así mismo, esta tendencia solo representa a las mujeres frente a la cámara y no a las mujeres que trabajan detrás de escena (Bouchat, 2013).

Por su parte, se supone que el Test de Bechdel-Wallace es una marca de verificación para el feminismo en los medios, su capacidad para hacerlo no fue suficiente. Por ejemplo, promover

la igualdad entre mujeres y hombres en realidad no se resuelve con el Test Bechdel-Wallace porque, aunque reconoce que en la mayor parte de películas los personajes masculinos en los medios hablan sobre una gama más amplia de temas que los personajes femeninos, los personajes femeninos hablan principalmente de hombres, razón por la cual la prueba se inventó en primer lugar. Han pasado décadas desde la creación del test y las películas siguen fallando el test. Con el crecimiento constante de los medios, se demuestra que el feminismo sigue luchando por la representación igualitaria de la mujer en el cine (Bouchat, 2013).

2.2. Mujeres en la sociedad argentina en la segunda mitad del siglo XX

Dado que los orígenes de Argentina están enraizados en las actividades predominantemente masculinas de *conquista* y colonización basadas en la cultura patriarcal española del siglo XVI, las mujeres en Argentina han sido en gran medida excluidas de su historia. En la historia de Argentina, la propiedad siempre pertenecía a los hombres en la familia, las mujeres solteras estaban bajo la autoridad de su padre y las casadas estaban bajo la autoridad de sus maridos y no tenían los mismos derechos políticos que los hombres (Carlson, 1988). Sin duda, la condición de la mujer ha sufrido cambios sustanciales desde la ruptura de la colonización hasta la actualidad. Se pueden notar cambios significativos en el estatus de la mujer en Argentina a lo largo de los siglos, pero este cambio ha sido lento en ocurrir. Según Barrancos, las mujeres no eran reconocidas como sujetos de derecho ni siquiera en 1810, y hasta la década de 1980 era ilegal que las mujeres argentinas solicitaran el divorcio (Barrancos, 2010). Más adelante, en este capítulo se discutirá la posición y el rol de la mujer en la sociedad argentina de la segunda mitad del siglo XX. Adicionalmente, los datos recabados serán utilizados más adelante en el trabajo, específicamente en el análisis de películas, con el fin de relacionar los eventos y los personajes femeninos de la trilogía con cierta época y la posición de la mujer en la historia de Argentina.

Durante los siglos XIX y XX, la sociedad y la política argentina se polarizaron entre quienes defendían el *machismo*[5] y quienes apoyaban un liderazgo más liberal. Hacia 1950 Argentina había experimentado un cambio radical con el ascenso del *peronismo*[6]. La práctica y el avance feminista se impusieron en la política y la sociedad argentina a través de acciones realizadas durante el gobierno de Juan Domingo Perón. Para efectos de este TFM, la narrativa

[5] De acuerdo con la definición del DLE, el *machismo* representa una forma de sexismo caracterizada por la dominación masculina.

[6] Según el DLE, *peronismo* es el "movimiento político argentino surgido a mediados del siglo XX en torno a la figura de Juan Domingo Perón".

feminista comenzará con María Eva Duarte de Perón, esposa de Juan Perón, y primera dama de Argentina desde junio de 1946 hasta su fallecimiento en 1952. Con el apoyo de su esposo, Evita, como la llamaban sus seguidores, pudo mejorar rápidamente los derechos de la mujer en las esferas tanto pública como privada. En 1947, con la aprobación e implementación de la *Ley de Sufragio Femenino*, que otorgaba a las mujeres el derecho a votar y ser votadas, los derechos de la mujer se expandieron enormemente (Blackwill, 2022).

Además del hecho de que Evita era la esposa de Juan Domingo Perón, también participó en política. Eva Perón asumió el rol de "madre" y "líder espiritual" de la nación, así como las mujeres peronistas asumieron el mismo rol en sus propias familias. Eva fue el modelo de la nueva mujer argentina que cumplía con sus deberes domésticos mientras seguía una carrera fuera del hogar (Arden, 2022). La contribución más importante de Eva Perón a la posición de la mujer en la sociedad argentina fue la creación del Partido Peronista Femenino (PPF), el partido político oficial de mujeres. El PPF fue fundado como una organización política integrada exclusivamente por mujeres, que fue fundamental para ayudar a Juan Domingo Perón a lograr la reelección para su segundo mandato presidencial. El PPF estaba presidido por Eva Perón, quien ya no estaba en su rol de primera dama sino como líder política que había alcanzado un poder impensable para una mujer a mediados del siglo XX (Barry, 2011). Sin embargo, Eva Perón fue rechazada en gran medida e incluso odiada por el liderazgo pre-peronista del movimiento feminista argentino. Según Carlson (1988), había dos razones principales por las cuales los líderes de los grupos feministas peronistas y tradicionales argentinos no estaban de acuerdo: una era social, que involucraba diferentes antecedentes; la otra era ideológica, basada en los diferentes enfoques de la liberación de la mujer que adoptaron los dos grupos. Antes de Perón, el movimiento feminista había estado dominado por pioneras[7], que a menudo eran radicales y desafiaban a la población masculina. Eva Perón, en cambio, apeló a los desfavorecidos ya que la mayoría de mujeres eran seguidoras, no lideresas. El peronismo se asoció con el gobierno de Juan Domingo Perón, quien fue visto como un gran líder tanto por sus seguidores como por sus colaboradores. El feminismo pre-peronista no aceptaba la infalibilidad de Perón, pero eso era lo que Evita se exigía a sí misma y a sus seguidores. Afirmó que era el papel histórico de las mujeres seguir a los grandes hombres y tener una confianza ciega en ellos (Carlson, 1988). No hay duda de que el peronismo ha

[7] Estas mujeres fueron las primeras en ser educadas, en recibir títulos de doctorado y en ejercer profesiones. También, eran radicales y amenazantes para la población masculina y representaban una élite. Muchas de ellas habían sido identificadas con la oligarquía y la clase alta. Más sobre este tema en Carlson (1988).

permitido que las mujeres sean más visibles y políticamente más activas que nunca. La creación de la rama femenina del Partido Peronista, el derecho al voto (Ley 13.010), el reconocimiento de la condición de trabajadora de la mujer, su participación en el parlamento a partir de la ley de cuotas de 1951 y su acceso al divorcio representan avances significativos. Eva alentó la independencia de la mujer y al mismo tiempo se mantuvo plenamente comprometida con su marido. Esto creó un espacio para que ella fuera tanto una esposa como una revolucionaria. A la edad de 33 años, en 1952, Evita murió y dejó un gran número de seguidores devotos que la vieron como una mártir y como a la Virgen María de Argentina (Feijoó, Nari & Fierro, 1996).

A fines de la década de 1960 se produjo una radicalización de dos ideologías, que coincidió con los conflictos de principios de la década de 1970. Por un lado, estaba la ideología liberal y progresista en desarrollo, mientras que, por el otro lado, había una ideología conservadora antiliberal basada en creencias conservadoras católicas (Romero, 2007). En este momento, comenzó a hablarse más libremente sobre el sexo, la aceptación de las parejas no casadas y la discriminación y el miedo reducidos a los diferentes estándares de moralidad con respecto al sexo. En Argentina, se establecieron normas entre viejas y nuevas visiones de roles y modelos sociales. El antiguo modelo de sociedad y familia consistía en una mujer que se encargaba de realizar las tareas del hogar y cuidar a los niños, mientras que el hombre se encargaba del cuidado de la familia. En contraste, los nuevos puntos de vista generaron preguntas sobre el divorcio, incluida la participación de las mujeres en la fuerza laboral y tener hijos fuera del matrimonio (Cosse, 2006).

Argentina fue uno de los muchos países latinoamericanos que pasó por una serie de golpes militares y opresión patrocinada por el estado en las décadas de 1970 y 1980. Este período se conoce en Argentina como la Guerra Sucia. La dictadura militar limitó la exposición a las películas extranjeras y permitió que solo unas pocas películas nacionales llegaran al gran público argentino. En Argentina en la década de 1970, la gente desaparecía con bastante frecuencia: aquellos que eran considerados disidentes y cualquier persona que no estuviera de acuerdo con el gobierno militar (Slobodian, 2012). En respuesta a las desapariciones y con el fin de encontrar a sus hijos desaparecidos, las madres en Argentina formaron el grupo Las Madres Plaza de Mayo. Las Madres fueron una de las opositoras más visibles y abiertas al régimen militar que gobernó Argentina de 1976 a 1983, organizando protestas semanales en la plaza principal de la ciudad pidiendo el regreso de sus hijos que habían sido 'desaparecidos' por el régimen como terroristas y subversivos. Las madres asumieron un fuerte rol maternalista, enfocando su oposición al régimen a través de su rol como madres, y los derechos y

responsabilidades inherentes a la propia maternidad (Howe, 2006). No fue sino hasta 1983, con la elección de Raúl Alfonsín, que Argentina inició su proceso de redemocratización. Durante la presidencia de Raúl Alfonsín, desde 1983 hasta 1989, se lograron algunas metas feministas históricas, como la patria potestad compartida. En 1987, en contra de la voluntad de la Iglesia Católica, entró en vigor una ley de divorcio. La violencia doméstica se hizo visible durante este tiempo y los asuntos privados se hicieron públicos (Bach, 2009). El presidente Raúl Alfonsín renunció a su cargo seis meses antes de finalizar su mandato, debido a las altas tasas de inflación que estaba experimentando Argentina. En respuesta, su sucesor, Carlos Menem, inició una serie de reformas económicas que pretendían mejorar la situación económica del país. La administración Menem estaba en desacuerdo con las agendas de las mujeres sobre derechos reproductivos y el empoderamiento político de las mujeres en general. De hecho, los presidentes a veces han usado su poder para seleccionar temas en la agenda global de acuerdo con sus propias ideologías políticas. Esto fue particularmente evidente durante la administración de Menem (1989-1999), cuando el presidente controlaba la política de género, a menudo oponiéndose a las agendas de las mujeres. El presidente Carlos Menem, con el apoyo del Vaticano, se opuso a los derechos reproductivos en Argentina y también intentó insertar una cláusula que prohíba el aborto en la nueva constitución. A pesar de la oposición de Menem, 15 de las 23 provincias argentinas adoptaron políticas de derechos reproductivos entre 1991 y 2001 (Lopreite, 2015).

La visión tradicional de los roles de las mujeres jóvenes en la sociedad argentina se basaba en su virginidad y su identidad como hijas, esposas y madres. Por otro lado, la masculinidad se asoció con el desarrollo y la experimentación sexual, mientras que la madurez masculina se asoció con el logro de un trabajo y la capacidad de construir y mantener económicamente una familia. Debido al proceso de modernización, los jóvenes han comenzado a protestar por el deseo de cambiar y recuperar la mentalidad heredada (Cosse, 2006). La trilogía de Lucrecia Martel, de la que se hablará en la parte analítica de este TFM, fue filmada a principios de la década de 2000 durante una de las mayores crisis económicas de la historia de Argentina. Las películas analizadas a través de la intertextualidad y las escenas secundarias ofrecen un vistazo a la situación social y la realidad argentina. La trilogía se caracteriza por un mensaje social por lo que es importante entender el contexto social de Argentina de la segunda mitad del siglo XX, cuando se desarrolla la acción de las películas. La discusión de las condiciones sociales iluminará el contexto de las películas, así como los temas planteados en relación con la lucha por una nueva identidad femenina.

2.3. El feminismo y el cine en Argentina

2.3.1. Inicios del feminismo en Argentina

El movimiento de mujeres argentinas comenzó a fines del siglo XIX, siguiendo movimientos similares en Europa y Estados Unidos. Estos movimientos se centraron en mejorar la vida de las mujeres y mejorar la sociedad en su conjunto (Carlson, 1988). Sin embargo, las mujeres argentinas de clase media alta, principalmente ricas, que formaron la Sociedad de Beneficencia no se centraron en promover los derechos y la igualdad de las mujeres, sino que se centraron en mejorar el hogar y la educación técnica de mujeres con ingresos bajos. Las feministas, por otro lado, procedían de todos los ámbitos de la vida y trabajaron para promover los derechos y la igualdad de las mujeres. Muchas mujeres filántropas se opusieron firmemente al feminismo y no necesariamente compartían las demandas políticas del feminismo por el sufragio y los derechos de las mujeres (Benedetti Rosser, 2012). Como explica Lavrin (1998), subvertir los roles de género en la familia y la sociedad fue una idea difícil. Incluso los defensores de la emancipación de la mujer estaban más preocupados por la igualdad educativa y legal de las mujeres casadas que por el sufragio (Lavrin, 1998). Los orígenes del movimiento feminista en Argentina se pueden atribuir a dos factores: la inmigración y el acceso de las mujeres a la educación superior. Entre las décadas de 1860 y 1890, una ola de inmigración de Europa transformó la población nacional, y la afluencia de europeos capacitados, educados y profesionales desempeñó un papel importante en el progreso económico del país a principios del siglo XX. Entre estos se encontraban liberales, anarquistas y exiliados socialistas cuyas ideas progresistas ayudaron a apoyar la educación secular y contribuyeron a un clima social e intelectual favorable a los derechos de las mujeres y las cuestiones feministas (Carlson, 1988).

2.3.2. Feminismo y nuevo cine argentino

La historia de la industria cinematográfica argentina y su movimiento feminista han crecido de manera constante a lo largo de los años, y ambos movimientos se cruzaron en la década de 1970 cuando María Luisa Bemberg se comprometió a utilizar el cine para ayudar a promover la causa feminista (Benedetti Rosser, 2012). El estudio del feminismo y el cine es relevante en cualquier lugar, pero, según Carey-Snow, la herencia cinematográfica de América Latina en este contexto es particularmente rica, considerando las arraigadas desigualdades de género en la región (Carey-Snow, 2017). La industria del cine es una esfera dominada por hombres. Esta cultura excluyente ha llevado a la falta de oportunidades para las mujeres en la industria cinematográfica. Además, según Benedetti Rosser (2012), las feministas argentinas

de la primera mitad del siglo XX promovieron sus ideas principalmente a través de artículos periodísticos o ensayos escritos. En ese momento, la industria del cine no se veía como un medio potencial para difundir sus ideas. Solo dos directoras argentinas son reconocidas por haber realizado películas durante la era del cine mudo, Emily Saleny y María V. Celestini. En la década de 1970, María Herminia Avellaneda dirigió *Juguemos por el mundo* y Eva Landeck dirigió *Gente de Buenos Aires* y *Este loco amor*. Sin embargo, por su experiencia trabajando con hombres directores o porque no lo consideraron, estas películas no ofrecen una perspectiva feminista (Benedetti Rosser, 2012). A continuación, en la década de 1970 María Luisa Bemberg fue la primera cineasta argentina que conectó el feminismo con el cine. Como planta Benedetti, en su corta e impresionante carrera subvirtió las imágenes estereotipadas de las mujeres en el cine argentino para crear un legado de protagonistas femeninas que encarnan un nuevo modelo de 'mujer' en cine (Benedetti Rosser, 2012). Películas de María Luisa Bemberg, como *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986) y *Yo, la peor de todas* (1990), exploran los desafíos que enfrentan a las mujeres latinoamericanas al tratar de encontrar sus propias identidades y propósitos en una cultura dominada por la Iglesia y el Estado patriarcal. Cada protagonista femenina fuerte lucha para “forjar su propio camino” en una sociedad que a menudo trata de restringir su capacidad para alcanzar sus sueños y aspiraciones. Feminista autoproclamada, Bemberg dijo que primero incursionó en el cine para cambiar la imagen de la mujer muy poco interesante que el cine generalmente transmite y agregó que cuando se trata de mujeres, el cine latinoamericano es terriblemente pobre (Carey-Snow, 2017).

A partir de 1995, en Argentina surgió un nuevo estilo de cine urbano argentino. También, desde 1995, el Instituto Argentino de Cine (INCAA) produjo Historias Breves, largometraje formado de nueve cortometrajes que tuvo como objetivo promover la realización cinematográfica y ayudar a los cineastas a experimentar con nuevas técnicas. La película es una compilación de cortometrajes que resultaron ganadores del concurso público anual de guiones del Instituto Nacional de Cine Argentino (INCAA). Con el tiempo, la película se proyectó en salas nacionales y dio origen a una nueva generación de cineastas argentinos conocida como Nuevo Cine Argentino (Aguilar, 2008). Estos cineastas, provenientes de diversas escuelas de cine, utilizaron el cine para expresarse en un lenguaje que cuestionaba el estilo imitativo de Hollywood, pero que a menudo rechazaba el enfoque de autor de la bien establecida comunidad cinematográfica argentina. Estos nuevos experimentos recibieron etiquetas como Nuevo cine argentino, Éxitos del cine argentino juvenil o Cine argentino independiente (Falicov, 2003). Aguilar (2008) observa que las películas de Nuevo Cine Argentino (NCA) difieren del cine

anterior en su acercamiento a los espectadores, prefiriendo finales abiertos que permitan a los espectadores interpretar las películas a su manera, y las películas a menudo se enfocan en personas que no son fácilmente reconocibles o que tienen opiniones diferentes a la mayoría de la gente. Como lo hace notar Felten, "a partir de 1990 se manifiesta un boom del cine de mujeres en Latinoamérica" (2014: 83). En adelante, directoras argentinas de renombre internacional como son Albertina Carri, Lucrecia Martel y Lucía Puenzo, conocidas por su trabajo en el NCA (Felten, 2014).

2.4. Lucrecia Martel

2.4.1. Las características del cine de Martel

El libro de Deborah Martin de 2016 *The Cinema of Lucrecia Martel* es el primer estudio completo de la filmografía de Martel. Incluye el análisis de sus tres largometrajes y un capítulo dedicado a sus cortometrajes. Lucrecia Martel creció en una familia de clase media conservadora y es en este contexto en el que se basan sus primeros tres largometrajes. Martel comenzó a filmar a su familia cuando tenía quince años y su padre compró una cámara de video para capturar sus recuerdos y observaciones de la vida en Salta. Esta experiencia, como señala Martin (2016), determinó su trabajo futuro. A los 20 años se mudó a Buenos Aires para estudiar en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) pero, como ella misma enfatiza, es una directora autodidacta que adquirió su conocimiento principalmente trabajando en películas. Después de hacer algunos cortometrajes a fines de la década de 1980 y trabajar en televisión durante la década de 1990, su carrera cinematográfica comenzó en serio cuando fue elegida para el proyecto de 1995 – *Historias Breves*. La contribución de Martel a *Historias Breves* es su cortometraje *Rey Muerto*, un western feminista. El título, *Rey muerto*, hace referencia tanto al personaje principal como a un pequeño pueblo de la provincia de Salta. A diferencia de los largometrajes, *Rey Muerto* tiene héroes y villanos claramente delimitados y, en consecuencia, un rango interpretativo estrecho. Martel señala que el vínculo importante entre el cortometraje y los largometrajes es la geografía. Sin desautorizar a *Rey muerto*, Martel lo califica como una oportunidad de aprendizaje y un ejercicio de género revisionista. Pero, según Martin (2016), Martel aún tenía que desarrollar una estética personal madura y descubrir cómo hacer que sus películas reflejaran completamente su propia forma de ver y percibir el mundo (Martin, 2016).

Aunque Martel comenzó a hacer películas mucho después de que culminara el Nuevo Cine Latinoamericano[8], los reflejos del movimiento están presentes en su trabajo. Estos reflejos notables se combinan con una respuesta feminista a las representaciones problemáticas y la exclusión de las mujeres del Nuevo Cine Latinoamericano (Carey-Snow, 2017). Las películas de Lucrecia Martel involucran múltiples personajes y protagonistas femeninas y, a menudo, tratan sobre la deconstrucción de la familia nuclear, la descripción de las clases sociales y el énfasis en la feminidad en la sociedad argentina (Sarmiento, 2018). Incluso, las películas de Martel examinan las dinámicas y jerarquías de poder en relación con la diferencia de clase y género (Taubin, 2009). Más adelante, Lucrecia Martel es una cineasta consciente de la existencia de la alteridad argentina. En lugar de presentar directamente las representaciones tradicionales de los otros marginados de la sociedad argentina, este otro marginado es visto en sus películas con sospecha, desde el punto de vista de sus personajes principales: las mujeres blancas que pertenecen a las clases altas decadentes de Argentina rural. Como plantea Lange-Churión, esta es una elección honesta, dado que Martel, una mujer blanca, creció en Salta, la provincia del noroeste que limita con Bolivia, y por lo tanto está muy familiarizada con la realidad que describen sus películas (2012: 468). Lucrecia Martel escribe sus propios guiones, que se basan en sus propios recuerdos, experiencias y observaciones. También, ha hecho declaraciones a lo largo de los años que atestiguan el carácter autobiográfico de las narraciones de la trilogía salteña (Jubis, 2009).

2.4.2. La trilogía salteña

Los teóricos y críticos de cine a menudo unen los tres primeros largometrajes de Lucrecia Martel (*La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*) en lo que se conoce como la trilogía salteña, llamada así por la provincia argentina donde Martel vivió. Estos tres largometrajes, han obtenido numerosos premios de la *Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina* (ACCA), así como prestigiosos premios en festivales de cine de todo el mundo, y constantemente se clasifican entre las diez mejores películas latinoamericanas recientes. Las películas de la trilogía a menudo están conectadas debido a sus similitudes estilísticas y temáticas. Funcionan como si pertenecieran al mismo mundo, lo cual es bastante acertado si se tiene en cuenta que Martel esperaba transmitirles su experiencia al crecer en Salta (Martin, 2016).

[8] Más sobre el Nuevo Cine Latinoamericano y las características del movimiento presente en la obra fílmica de Lucrecia Martel en Carey-Snow (2017).

2.4.2.1. Localización

Lucrecia Martel creció en la provincia de Salta, en una familia de clase media conservadora, y es este entorno el que se describe en sus tres primeros largometrajes, que se basan en recuerdos de crecer en Salta, y observaciones de la vida allí (Martin, 2016). Ubicada en la frontera con Bolivia, Salta se divide étnicamente entre una clase alta y una clase baja de inmigrantes europeos y los indígenas – Quechua. Es importante destacar que la provincia está aislada y es culturalmente específica y los espacios donde transcurren las tres películas reflejan una visión inquietante de una sociedad argentina contemporánea decadente que no tiene potencial para avanzar y apenas esquiva el aniquilamiento por los peligros inminentes que allí acechan (Carey-Snow, 2017). La trilogía de la vida en la provincia de Salta explora la transición incompleta del país a la democracia desde la perspectiva de protagonistas femeninas fuertes, inteligentes y socialmente privilegiadas que no se ajustan a los valores patriarcales dominantes: primero durante la infancia en *La Ciénaga* (2001), luego durante el despertar sexual en *La niña santa* (2004), y finalmente en la adultez en *La mujer sin cabeza* (2008) (Rodríguez, 2014). La trilogía salteña desplaza los lugares de narración del centro (Buenos Aires) a la periferia (Salta). Salta era un territorio cinemáticamente desconocido, un mundo alejado de la cultura de Buenos Aires que aún dominaba la escena cinematográfica argentina. Más aún, los mundos representados por Martel también eran periféricos en sentidos distintos al geográfico: exploraron la vida de mujeres, niños y adolescentes, aludieron a sexualidades marginales y cerraron ámbitos de experiencia (Martin, 2016). Además, sus películas representan situaciones que se centran en la vida de las mujeres y los hombres son, en la mayoría de los casos, personajes frustrantes para la vida de estas mujeres (Lange-Churión, 2012). La invocación del pasado de Martel hace consciente al espectador del deterioro actual de la salud económica de Argentina (Jubis, 2009).

2.4.2.2. Marco temporal

La tecnología que aparece en las películas sugiere un período de tiempo aproximado. Más aún, las maquetas de los teléfonos, carros y televisores de La Ciénaga tienen lugar durante los últimos años de la dictadura militar argentina, a fines de la década de 1970. Así mismo, en *La niña santa*, aparece una fotocopiadora que funciona con monedas en una tienda local lo que sugiere que la acción se desarrolla durante la presidencia de Raúl Alfonsín, a mediados de la década de 1980; y en *La mujer sin cabeza*, el uso de teléfonos celulares y videos caseros a color ubican la acción a fines de la década

de 1990, durante la presidencia de Carlos Menem (Rodríguez, 2014). Como lo hace notar Rodríguez (2014), la trilogía estudia la generación de Martel desde una perspectiva histórica, centrándose en las experiencias de los personajes durante la dictadura, los primeros años del régimen democrático y los últimos años del neoliberalismo para reflejar las experiencias de las mujeres en la sociedad argentina. En este sentido, nacida en 1966, Martel habría tenido la misma edad que Momi (*La Ciénaga*) durante la dictadura, la edad de Amalia (*La niña santa*) durante los primeros años del régimen democrático, y habría sido más joven que Vero (*La mujer sin cabeza*), pero aun así una mujer mayor durante el apogeo del neoliberalismo en la década de 1990. En esta historia multigeneracional, el estatus dual de mujeres fuertes e inteligentes que son cortejadas y restringidas por el patriarcado es paralelo al estatus dual de la sociedad civil argentina, que es simultáneamente cortejada y restringida por el estado patriarcal. Por consiguiente, según Rodríguez:

> "La dialéctica no resuelta entre el deseo femenino y el patriarcado que encarnan las protagonistas de Martel es análoga a la dialéctica no resuelta entre el deseo de libertad de la sociedad civil y la restricción de esa libertad por parte del estado patriarcal en momentos clave de la historia reciente de Argentina." (Rodríguez, 2014:111)[9]

[9] [traducción propia]

3. Análisis

3.1. *La Ciénaga* (2001)

3.1.1. Sinopsis

La Ciénaga es el primer largometraje de la trilogía salteña que cuenta la historia de dos familias en Salta. Una familia vive en la ciudad de Salta y la otra vive en una finca al lado de una granja donde se cultiva pimiento. Mecha (Graciela Borges) vive en esa finca con su esposo Gregorio (Martín Adjemián), sus hijas adolescentes Vero (Leonora Balcarce) y Momi (Sofia Bertolotto) y su hijo Joaquín (Diego Baenas). Su finca se llama La Mandrágora, que, según el DLE, significa "planta herbácea de la familia de las solanáceas […] que se ha usado en medicina como narcótico, y acerca de sus propiedades corrían en la Antigüedad muchas fábulas […]" (DLE). Más adelante, la segunda familia cuya historia seguimos es la familia de la prima de Mecha, Tali (Mercedes Morán). La película comienza con una toma de personas borrachas de mediana edad que se mueven alrededor de una piscina fétida mientras se acerca una tormenta de verano. Mecha, la matriarca de la familia, se cae con una bandeja de copas de vino vacías cortándose profundamente. Nadie la ayuda, ni siquiera su marido, Gregorio. La única que trata de ayudarla es la sirvienta de la familia, Isabel (Andrea López). En el hospital Mecha se encuentra con Tali. Las primas sueñan con ir de compras a Bolivia y escapar por un tiempo de su realidad, pero nada de esto sucede ya que Mecha no puede levantarse de la cama y el esposo de Tali, Rafael (Daniel Valenzuela), anticipa sus ganas de viajar. El hijo mayor de Mecha, José (Juan Cruz Bordeu), que ahora vive con la amante de su padre en Buenos Aires, regresa a Salta por unos días a causa del accidente de su madre. Al final de la película el hijo menor de Tali, Luchi (Sebastián Montagna) se cae de las escaleras y muere. Poco sucede en la historia de la película, y en ella se intercalan momentos que revelan la profunda inquietud y estancamiento que destroza la vida de los personajes. Más adelante, todos los miembros de la familia son muy conscientes de su posición social, y se evidencia la forma en que tratan y maltratan a sus sirvientes indígenas. Los temas discutidos en las siguientes secciones son las diferentes representaciones de los personajes femeninos en la película, oposición al *male gaze*, la destrucción del patriarcado, representación del lesbianismo y personajes indígenas y la relación de raza y genero dentro de la teoría feminista del cine.

3.1.2. Elementos feministas

3.1.2.1. Representación diferente de los personajes femeninos

Las mujeres que aparecen en las películas de Martel provienen de diferentes entornos y tienen diferentes opiniones, lo que las convierte en valiosas fuentes de oposición a la perspectiva masculina tradicional. Algunas de ellas se mantienen obedientes y confinadas, mientras que otras se liberan de los estereotipos tradicionales y crean su propio punto de vista. Por lo tanto, las películas de Martel no brindan una interpretación única y definitiva de los roles de las mujeres en la sociedad, sino que ofrecen una variedad de perspectivas de análisis.

Aunque el comportamiento de la familia en *La Ciénaga* es extraño y poco claro, es evidente que el foco está puesto en los miembros femeninos de la familia. Los personajes masculinos no son el centro de atención, siempre son vistos desde la perspectiva de los personajes femeninos que dominan la situación y la familia en la que transcurren la mayoría de los hechos de la trilogía. *La Ciénaga* no sigue la historia de un solo personaje femenino, y la narrativa se centra en las dos madres cuyas historias familiares seguimos. El enfoque de la película está en las vidas de Mecha y Tali, y las diferentes formas en que tratan con sus familias. Mecha, aunque tiene problemas con el alcohol, es la *cabeza de familia* o la matriarca. Mecha, que se presenta por primera vez en la película junto a la piscina sucia, usa gafas de sol durante toda la película. Sus lentes sirven como barrera a la hora de mostrar sus sentimientos y crear una conexión emocional con los miembros de la familia.

Imagen n°1. Mecha y Gregori (*La Ciénaga*)

A medida que avanza la película, el espectador conoce a Tali y a sus hijos, que viven en la Ciénaga, y visitan a Mecha, quien está encerrada en su dormitorio, donde pasa la mayor parte del tiempo bebiendo. Tali es la prima más joven, es la que más se preocupa de sus hijos y tiene una relación más normal con su marido. Por otro lado, el espectador observa a Mecha que de alguna manera ignora a sus hijos y luego echa a Gregori, su esposo "castrado" e incompetente, fuera de la habitación. Como se mencionó anteriormente, Mecha es *la cabeza de familia* y de alguna manera se le asignan características masculinas, mientras que Tali se presenta como todo lo contrario, es decir, se le asignan características femeninas propias del cine clásico. Tali es bastante subordinada a su esposo, se define a sí misma principalmente como una esposa y madre obediente, sin mostrar su propia frustración por su falta de poder. En ambos casos, las influencias masculinas están presentes; en el caso de Mecha a través de su carácter dominante, que normalmente es propio de los personajes masculinos, y en el caso de Tali a través de su visión patriarcal de la vida. Mecha es una mujer "culpable" que necesita ser salvada: después de pasar el día emborrachándose junto a la piscina, se levanta de su silla y tropieza, rompiendo vasos y cortándose el pecho con escombros. Ella yace tirada en el suelo, encarnando el trauma del objeto femenino, pero los otros adultos, incluido su esposo, la ignoran y simplemente continúan sentados y bebiendo. Al final, son los niños

y la sirvienta quienes ayudan a Mecha, mostrando a los personajes masculinos como impotentes e incapaces de resolver el trauma de la problemática presencia femenina, desapoderando así la mirada masculina.

A lo largo de la película, Tali visita a Mecha en Mandrágora y asume el papel de espectador de las situaciones que suceden en la casa de Mecha. A través de las conversaciones y posiciones de los personajes, se puede concluir que Mecha es en realidad el objeto de la observación de Tali. El punto de vista de Tali es bastante subjetivo: observa a Mecha desde arriba mientras Mecha está en la cama, el rostro de Mecha casi siempre está en la sombra, mientras que la luz de la ventana siempre brilla sobre el rostro de Tali. Según Mulvey (1975), la mirada femenina no se basa en la cosificación de los hombres o en la discriminación de género. De igual modo la mirada de Tali no está asociada con los hombres, no muestra diferencias de género y no implica deseo sexual. Por lo tanto, la definición de su mirada en las escenas mencionadas anteriormente, puede que sea la forma correcta de definir la mirada femenina como completamente independiente de la mirada masculina.

Más adelante, Tali y Mecha planean un viaje a Bolivia para comprar útiles escolares para los niños, pero ese viaje nunca sucede. Ambas mujeres están atrapadas en matrimonios tóxicos: Tali con Rafael, un esposo posesivo y dominante, y Mecha con Gregorio, un alcohólico incompetente. Ambas mujeres se sienten frustradas por su incapacidad para luchar y liberarse de las normas sociales. Rafael percibe ese camino como peligroso para dos mujeres que viajan solas, y al final resulta que fue ese camino el que pudo haber evitado el accidente que ocurre al final de la película. La muerte del hijo menor de Tali en el patio de su propia casa representa la incapacidad de Rafael para controlar la vida de su familia, incluso en su propia casa.

Dada la sumisión de Tali al tipo de mujer patriarcal, ella tiene el poder subjetivo de ver y una mayor movilidad en la película. Sin embargo, la película muestra claramente la limitación de la mujer en la sociedad argentina; ambas mujeres están de alguna manera “atrapadas” en su casa, Mecha encadenada a su cama por su desgracia y Tali bajo el control de su marido. Las restricciones a las mujeres son más visibles al final de la película cuando Mecha cambia el refrigerador al cuarto para evitar así salir tanto de la habitación, y el esposo de Tali compra útiles escolares para que ella no tenga que ir a Bolivia. Entonces, ¿cuál sería el mensaje de Martel en esta situación? Independientemente del tipo de mujer involucrada, las mujeres siempre están de alguna manera encerradas y restringidas. Esta restricción también está claramente retratada en el título de la película: *La Ciénaga*. Según el DLE, *ciénaga* denota “lugar o paraje lleno de cieno o pantanoso”, es decir, el agua no fluye, es estática. En este contexto, la mujer es retratada como una figura confinada, estática y en decadencia.

3.1.2.2. Oposición al *male gaze* y la destrucción del patriarcado

La Ciénaga explora los efectos del fracaso del sistema político argentino, reflejados en una relación familiar disfuncional. La relación inusual entre los miembros de la familia es particularmente importante a lo largo de la trilogía de Lucrecia Martel. Las relaciones de los miembros de la familia no siempre son claras; a lo largo de las tres películas de la trilogía, los miembros de la familia son inusualmente cercanos, rayando en el incesto. Muchas escenas de *La Ciénaga* se filman en la cama, lo que sugiere una conducta sexual inapropiada, especialmente entre miembros de la familia. En este contexto, las relaciones entre Vero y José, su hermano mayor, y

Momi y Isabel, la criada indígena, son particularmente interesantes. Una escena que enfatiza especialmente la inadecuación sexual de los miembros de la familia es la escena en la que Vero está desnuda en la ducha, y José inserta su pierna adentro para lavarla.

Imagen n°2. José y Vero en la ducha (*La Ciénaga*)

Además, es importante señalar que, a lo largo de la película, el enfoque está en la perspectiva de Vero o la mirada y la subjetividad femenina, mientras que el objeto del deseo, que según Mulvey (1975) es objeto femenino, es en este caso un hombre, o sea José. Más aún, después de que José se pelea con el novio de Isabel, "El Perro", José llega a casa y se desmaya. Vero y Agustina lo encuentran. Agustína le quita la ropa a José, y Vero se sienta a su lado y lo mira. En este caso, la angulación del encuadre, edición e iluminación utilizados sirven para mostrar un cuerpo masculino como objeto de deseo. Esto es hecho con *jump cut* y escenas breves de manos desnudas, abdomen, las piernas de José, creando así una satisfacción voyerista en el espectador, que en la película clásica estaba reservada para los cuerpos de las mujeres. Mulvey (1975) sugiere que la perspectiva de la cámara en las películas clásicas de Hollywood fue utilizada para representar a las mujeres como objetos sexuales pasivos. En esta película, Martel muestra lo contrario: José no ve a Vero de la misma manera que ella ve a él. Esto es visible desde la escena cuando Vero ingresa a la habitación después de la ducha y está cambiándose, y José se vuelve de ella a la cámara. "Los encuadres de Lucrecia Martel sacuden a la representación. En principio, la posición de la cámara casi siempre resulta evidente, es decir, percibimos que allí hay un punto de vista." (Parmo, 2017: 21). Por lo tanto, este contraste entre la visión pasiva de José sobre Vero y la visión activa de Vero sobre José muestra la dicotomía reversa de activo/masculino y pasivo/femenino presentada por Laura Mulvey (1975).

Imagen n°3. José y Vero en la habitación (*La Ciénaga*)

3.1.2.3. Representación del lesbianismo

En el cine latinoamericano en general, hay una falta de representación de temas lésbicos, aunque esto ha cambiado en los últimos años. Hill Collins (1998) enfatiza que las familias tradicionales mantienen una invisibilidad de la sexualidad homosexual, lesbiana y bisexual debido

a la heteronormatividad. En el contexto de la película, esto significa que la discriminación social y la invisibilidad ya existente en las diferentes preferencias de género y quedan claramente demostradas. Específicamente, Momi tiene sentimientos románticos por la sirvienta Isabel y está claro que existe una conexión emocional entre ellas. Además, la relación entre las dos adolescentes muestra cómo las dos clases sociales con más diferencias pueden unirse de manera positiva, cerrando la brecha entre la clase dominante y la clase subordinada. En las escenas iniciales de *La Ciénaga*, el espectador puede ver un contacto íntimo de Momi e Isabel; Momi frota suavemente el labio superior sobre la ropa de Isabel dormida. Mientras lo hace, repite la oración apasionada: *Señor, gracias por darme a Isabel, gracias por darme a Isabel.* Más aún, a través del ejemplo de la relación entre Momi y Isabel, Martel enfatiza la necesidad de la destrucción de la mirada masculina en el cine.

Imagen n°4. Momi y Isabel en la cama (*La Ciénaga*)

Desde las secuencias iniciales de la película, el deseo de Momi de estar con Isabel es claro. En *La Ciénaga* se nota la falta de aceptación y aprobación de la relación de Momi e Isabel. Nadie habla abiertamente sobre su relación, a pesar de que es visible para todos. Isabel, que es omnipresente, pasa inadvertida y es odiada por la familia, mientras que Momi es vista como diferente porque siente algo por su sirvienta.

Sin embargo, similar a la relación entre Vero y José, Isabel es objeto de la mirada de Momi y esta no mira a Momi de la misma manera. La subjetividad de la mirada de Momi es evidente en la escena en la que se mueve por la ventana y mira a Isabel, donde el espectador observa a Isabel desde el punto de vista de Momi. Sin embargo, la incapacidad de Isabel para observar, a menudo se presenta a través de escenas en las que sus ojos están cerrados, en la sombra o no son mostrados en la pantalla, mientras que se muestra la parte inferior de su cara. Entonces, en este caso, Momi juega un papel activo de observadora e Isabel es un objeto pasivo de observación. Sin embargo, aunque pase inadvertida, Isabel es un personaje fundamental de la película. Según Martin (2016), la sirvienta también es un personaje importante ya que es el tema de las conversaciones de los demás personajes. Isabel tiene la capacidad de evocar emociones fuertes en otras personas, lo que la convierte en una protagonista central de la película. En concordancia, Martel en sus películas indirectamente representa los “invisibles” y oprimidos como personajes activos.

En *La Ciénaga*, Momi muestra una mirada desconcertante. Martel otorga la propiedad de la mirada a un personaje femenino adolescente y problematiza un objeto femenino dentro de la película. En una escena, el espectador ve a Momi bajo la ducha, y Martel establece brevemente un escenario clásico, mostrando a Momi quitándose la ropa lentamente.

Imagen n°5. Momi en la ducha (*La Ciénaga*)

Aun así, esta imagen cambia rápidamente porque Momi se apropia de la mirada y se mueve hacia la ventana, desde donde mira a la sirvienta. La perspectiva del espectador ahora está alineada con la mirada de Momi. En lugar de mirarla, el espectador mira con ella y los movimientos de su objeto anhelante. Esto da como resultado una escena inesperada: Momi se convierte en una figura ambivalente, ubicada entre el espacio y la posición, y el objeto del deseo femenino ya no es un hombre subvertido, sino otra mujer (Isabel).

Imagen n°6. Isabel y El Perro (*La Ciénaga*)

3.1.2.4. Relación de raza y género

Presentando la película en Salta, donde creció, Martel explora la convivencia de los europeos y la población indígena allí. Como se mencionó anteriormente, Salta se encuentra cerca de la frontera entre Argentina y Bolivia y, como resultado, tiene un alto porcentaje de población indígena. En sus películas, Martel se centra en la coexistencia de estos dos grupos y cómo interactúan. Es importante mencionar esta diferencia en la sociedad argentina, ya que existe un concepto de la existencia de “argentinos indígenas” y “argentinos europeos”, que son vistos como dos pueblos muy diferentes. En sus películas, Martel enfatiza el rechazo del “otro” en la comunidad. A través de sutiles referencias en la película, Martel muestra que el rechazo en realidad es practicado por ambas partes, tanto indígenas como europeos. Sin embargo, también se muestra claramente la dependencia de una comunidad respecto de otra; la población indígena depende del dinero (en términos de trabajo) de la población europea, y la población europea recibe atención y estabilidad de la población indígena. Sin embargo, el enfoque de este subcapítulo no está en la presentación de la diferencia entre personajes indígenas y blancos, sino en los personajes femeninos y los vínculos entre género y raza.

El personaje femenino central para esta parte del análisis es Isabel, que trabaja para la familia de Mecha, se mantiene con el dinero que gana allí y también contribuye a la estabilidad de la familia cocinando, limpiando y cuidando de toda la casa. Las diferencias y la opresión de género,

sexualidad y raza se destacan particularmente a través de su relación con Momi, que recibe amor y atención de Isabel que no recibió de su madre. Por otro lado, Mecha, madre y *cabeza de familia*, acusa constantemente a Isabel de robar toallas y así la humilla. Este acto muestra una visión de superioridad de Mecha, que considera a Isabel como una amenaza para su familia, pero también para la sociedad en general. Tales ejemplos de la película confirman la afirmación de Jane Gaines de que "la sexualidad de las mujeres negras representa una amenaza especial para el patriarcado blanco; la posibilidad de su "erupción" representa las aspiraciones de la raza negra en su conjunto" (Gaines, 1986: 70).

Más adelante, el deseo de Momi y la observación activa de un personaje femenino anhelante crean una nueva forma de mirar que no incluye a un observador heterosexual. Esta deficiencia e incapacidad de mirar de Isabel muestra metafóricamente su posición en la sociedad, teniendo en cuenta que es una mujer indígena y pertenece a una clase social baja. Como mujer indígena, sin dinero, Isabel no tiene movilidad social, que se muestra en la represión de su mirada en la película. Gaines (1986) enfatiza que, a lo largo de la historia, a algunos grupos se les ha permitido mirar a otros abiertamente, mientras que a otros grupos no se les ha permitido. En el ejemplo de mirada prohibida y obstruida de Isabel, ella representa la mirada "ilegal". Por lo tanto, la relación de Isabel y Momi es un punto en el que la diferencia entre género, raza y estatus social en la sociedad es evidente. Momi expresa claramente su deseo de Isabel, pero Isabel está restringida por el mal comportamiento de Mecha hacia ella. Momi, por otro lado, parece estar confundida acerca de la clasificación de las personas en la sociedad, pero aún está influenciada por su madre. Entonces, en una escena, Momi le pregunta a Isabel, *¿qué estás tomando?*, con un tono acusador. Poco después, Momi le roba el brazalete de Isabel, con el que Martel señala la inexactitud de los estereotipos raciales y de clases que impone la sociedad.

Otro aspecto de las diferencias raciales se ve durante el carnaval, donde todos se espolvorean con harina, lo que genera confusión racial. Sin embargo, el dominio racial blanco se restablece cuando ocurre la pelea entre José y el Perro, un hombre indígena de estatus social bajo. El Perro fue acusado de causar la pelea, pero es probable que fuera José quien realmente lo hizo. Además, aunque el motivo de la pelea era Isabel, ya no se la menciona más tarde y parece que la sacaron de escena, ya sea por género o por la raza. Además, Jane Gaines (1986) argumenta que las espectadoras son más fáciles de identificarse con el personaje en pantalla si ese personaje es de su grupo racial en lugar de grupo de género, y esta tesis se puede confirmar a través de la escena en la que Momi, Vero e Isabel van de compras. Mientras que Vero y Momi como dos "blancas" están en primer plano, Isabel está junto a ellas como un personaje irrelevante. En ese momento, Isabel ve un grupo de origen indígena frente a la tienda y se dirige hacia ellos. En su compañía, Isabel está sonriente a pesar de que está en compañía de hombres y no de mujeres. Después de eso, Vero los invita a todos a la tienda para que le ayuden a elegir una camisa para José y también otra para Perro, cuando este se la prueba y a medida que se desnuda, Vero lo ve como un objeto de deseo, pero las diferencias raciales provocan tensión causada precisamente por estas diferencias.

Imagen n°7. Momi, Isabel y El Perro en la tienda (*La Ciénaga*)

Más aún, a través del motivo de la Virgen María, los elementos feministas relacionados con la raza, el estatus social y la mirada o *gaze* se fusionan en la película. A lo largo de la película, las escenas de la televisión muestran los testimonios de las personas que vieron a la Virgen María en los barrios donde vive la población de un estatus social más bajo. Todos los que vieron la Virgen María son mujeres de menor estatus social y de origen indígena. Además, después de que Isabel abandonara a Momi, esta decide visitar el lugar de aparición de la Virgen. Después de eso, vuelve a la piscina donde le cuenta a Vero que no ha visto nada. Con estas escenas, Martel da una especie de mirada a las mujeres indígenas de menor estatus social a través de una religión que representa la salvación y la esperanza. Al brindar este punto de vista a tales mujeres, Martel las empodera más allá de las normas patriarcales y raciales impuestas por la sociedad. Además, la figura de la Virgen María en el cristianismo es un símbolo de la feminidad y de la mujer ideal – Madre y Virgen al mismo tiempo, algo que es imposible. Al involucrar el símbolo de la Virgen María en la película, concluimos que Martel critica la comprensión patriarcal de la feminidad y el carácter femenino como poco realista e inalcanzable.

3.2. *La niña santa* (2004)

3.2.1. Sinopsis

La segunda película de la trilogía, *La niña santa*, también transcurre en Salta, más precisamente en el Hotel Termas, regentado por Helena (Mercedes Morán) y su hermano Freddy (Alejandro Urdapilleta). El hotel sobrevive gracias al turismo de congresos, y en él viven Helena, su hija Amalia (María Alché) y Freddy. Amalia y su mejor amiga Josefina (Julieta Zylberberg) asisten a una escuela religiosa. Dado que Amalia es una adolescente, experimenta el despertar sexual. El Dr. Jano es un otorrinolaringólogo que se encuentra en una convención médica en el hotel, y un día, mientras escuchan a un músico callejero, se frota contra Amalia con intenciones sexuales. Amalia comienza a creer que las acciones del Dr. Jano es un llamado divino de Dios, por lo que comienza a acecharlo en el hotel. El Dr. Jano y Helena coquetean tímidamente durante toda la película, sin saber que Amalia es la hija de Helena. La esposa y los hijos del Dr. Jano llegan al hotel y Amalia le cuenta a su amiga Josefina el incidente con el Dr. Jano. Josefina le cuenta a su madre sobre el rumor y la vida del médico está al borde del desastre. La película tiene un final abierto, que también es una de las características del nuevo cine argentino, invitando al espectador a pensar en posibles desenlaces. Los temas que serán discutidos en las siguientes secciones son la formación de la mirada femenina en la película y la influencia de la religión en el comportamiento de los personajes femeninos.

3.2.2 Elementos feministas

3.2.2.1. Formando una mirada femenina

En la década de 1970, Lucrecia Martel vacacionaba con sus padres y seis hermanos en el Hotel Termas de la localidad de Rosario de La Frontera. La mayor parte de *La niña santa* se rodó en este hotel y spa antes de que se sometiera a importantes renovaciones. El hotel se muestra en un estado de deterioro avanzado a lo largo de la película, sirviendo como marcador socio-histórico para el público argentino y destacando la fragilidad del espacio público/privado en el Hotel Termas para el público nacional e internacional (Slobodian, 2012). Al igual que la Mandrágora, donde transcurre la acción de *La Ciénaga*, el hotel da la impresión de un lugar que ya no prospera, un lugar que ha perdido parte de su brillo, un lugar en decadencia que es una sombra de lo que fue (Jubis, 2009).

En *La niña santa*, Lucrecia Martel explora temas de represión, deseo sexual y devoción religiosa de los personajes femeninos en la Provincia de Salta. Según Mulvey (1975), en el cine clásico, los espectadores masculinos a menudo miran los cuerpos femeninos en la pantalla con un interés sexual dado que los cuerpos de mujeres están representados eróticamente. En esa misma línea, el proceso de cosificación de la mujer puede contribuir a la desigualdad de género (Slobodian, 2012). Uno de los principales problemas de teorizar la mirada femenina es la posición del cuerpo femenino en el cine convencional. Además, el cuerpo femenino, como objeto de añoranza en una película clásica, se coloca en el centro y se presenta como un objeto fetichizado, creando una situación en la que una mujer que mira la imagen como espectadora no se puede distanciar porque ella es la imagen. Esta falta de distanciamiento dificulta que la espectadora se involucre en el voyerismo escopofílico, un tipo de voyerismo que implica una fascinación excesiva con el objeto de atención. Freud identificó el término “escopofilia” como uno de los instintos de la sexualidad y lo asoció con una mirada controladora y curiosa mientras que Mulvey lo definió como una estructura basada en la actividad y la pasividad, oposiciones binarias a nivel de género, es decir, diferencias sexuales (Mulvey, 1997). Según Katy Stewart (2015), la respuesta de Martel a este problema es usar la comunicación háptica para disminuir el voyerismo masculino del espectador, abrumando su punto de vista con grandes planos de los cuerpos de las mujeres. La cineasta desestabiliza y disloca la mirada masculina; en lugar del objeto femenino fetichizado disponible de manera segura para el deseo de un voyerista, la distancia requerida se hace desde cada esquina.

Además, en la escena inicial de La niña santa, el foco está puesto en una mujer joven que canta, y en diversos planos de niñas que la escuchan al cruzarse con ella. Este personaje representa el epítome de la mujer “buena” del cine clásico: una voz pura de soprano que canta canciones piadosas con una lágrima corriendo por su rostro limpio y sin maquillaje. Su propósito es ser objeto de admiración para las chicas que la escuchan. A primera vista, parece inalcanzable, virginal y frágil; en una posición segura para ser el foco de una mirada masculina sin representar ninguna amenaza para ella.

Imagen n°8. Inés cantando (*La niña santa*)

Siguiendo los cánones del cine clásico y el tipo de rodaje de esta escena, la mujer que canta, Inés, parece ser la protagonista de esta escena, pero luego se revela que la protagonista es Amalia, una chica gruñona que forma parte del grupo que escucha a la mujer cantar. Es un cambio sutil de la perspectiva clásica del cine, con demasiado énfasis en el personaje secundario. Así, no solo se invierten las expectativas del espectador sobre la narración, sino que el protagonista también actúa activamente sobre la mirada. La protagonista ya no es objeto de la misma mirada, sino que es el sujeto de la misma mirada. Según Stewart (2015), esto imbuye a la película de una profunda ironía, basada en las expectativas de los espectadores del título y la forma en que se desarrolla esta primera escena, y se vuelve cada vez más inquietante para el espectador masculino.

Asimismo, en las primeras escenas de *La niña santa*, Helena está representada como figura femenina deseada; vestida con un vestido ajustado y sin espalda y Dr. Jano la observa de una manera que corresponde a una representación fetichizada de una forma femenina, es decir usa la mirada masculina típica. Esta escena es la única relación en la película que representa al hombre/mujer como un escenario superior/inferior.

Imagen n°8. Helena con un vestido ajustado (*La niña santa*)

En la escena inicial el espectador ve al Dr. Jano mirando a Helena, y la cámara sigue su mirada mientras mira su espalda semidesnuda. Esta objetivación muestra cómo la mirada masculina domina y objetiva a Helena. Sin embargo, el punto de inflexión en la película llega cuando Amalia comienza a observar al Dr. Jano. Esto demuestra que está comenzando a desafiar la objetivación que vio antes. Amalia comienza a seguirlo, invadiendo incluso su espacio personal. Incluso le declara su amor y lo toca de manera inapropiada. Con esto, Amalia toma el control de la mirada y participa en el "juego" creado para ella por la mirada masculina, pero no se deja dominar por el modelo dominante. Sin embargo, como plantean Lovrinović&Županović "la decisión de Amalia de participar activamente en un juego en el que se supone que ella es objeto de poder

masculino no cede ante el modelo dominante ni lo denuncia" (Lovrinović&Županović, 2021: 230).[10]

Incluso en sus interacciones con la subjetividad femenina de Amalia, Jano no puede fijar su mirada en ella; sólo puede apoyarse en ella sexualmente mirando hacia otro lado – al músico de la calle y en este caso el hombre ya no tiene la capacidad de "mirar". Además, es Amalia quien encarna la visión voyerista tradicional al seguir a Jano y lo observa desde la distancia. Según Stewart (2015), Martel logró confrontar directamente la mirada masculina colocando a las mujeres en el primer plano de sus películas, usando hápticas en un contexto platónico y romántico, los primeros planos que persisten incómodamente en los rostros de las mujeres y en relaciones sexuales transgresoras que abruman a la audiencia con una imagen femenina. De hecho, Martel también incluye la forma masculina desnuda en dos ocasiones distintas, y en ningún momento es sexualizada: primero, el espectador ve a un anciano cambiándose en una habitación de hotel y, en segundo lugar, Josefina ve a un hombre desnudo caer de un edificio, convenciéndose a sí misma de que está muerto incluso cuando lo ve irse.

Según Stewart (2015), el desarrollo del carácter es una forma en que Martel desestabiliza la mirada masculina y la forma en que usa su cámara y compone cada toma conlleva una amenaza aún más profunda. Al priorizar un espacio confuso y en capas sobre el tiempo narrativo y alienar lo familiar, surge una fuerte sensación de ausencia y carencia. Son espacios desestructurados que pueden deconstruir la mirada masculina. Esto permite un proceso de autoexamen dentro del espectador, que ya no tiene el control, y abre nuevas posibilidades para la expresión femenina en el lenguaje cinematográfico (Stewart, 2015).

3.2.2.2. La religión como fuerza restrictiva para los personajes femeninos

El sistema patriarcal de la Iglesia Católica es omnipresente en la película y es la fuerza principal detrás del deseo de Amalia de "salvar" al Dr. Jano. No obstante, a través de la subversión de este sistema, sobre todo a través de la ambigüedad y la complejidad del personaje de Amalia, que no es una niña santa como el título sugiere, el sistema patriarcal es constantemente cuestionado. La película muestra una línea muy fina entre la religión y la sexualidad, y la conexión entre estas dos cosas crea incomodidad para los espectadores que son invitados a cuestionar esto en la vida real. Según Stewart (2015), el término "despertar" en *La niña santa* tiene un doble sentido: el despertar de la sexualidad en la etapa adolescente y el despertar espiritual asociado a la religiosidad. Ambas niñas, tanto Amalia como Josefina, a lo largo de la película intentan encontrar su vocación y su propósito en este mundo. Cuando Jano se acerca sexualmente a Amalia mientras escuchan a un músico callejero, esa delgada línea entre religión y sexualidad desaparece por completo. Ahora, Amalia encuentra en Jano y en ese acto sexual su vocación religiosa; ella quiere salvarlo de los pensamientos impuros. Oulego (2011) argumenta que el *erotismo* está estrechamente relacionado con la religión en las películas de Lucrecia Martel. El autor señala que el contenido sexual de *La niña santa* está relacionado con temas religiosos, como la anticipación del "llamado divino" y las canciones católicas están llenas de alusiones sexuales. Además, el abuso sexual de Amalia por parte del Dr. Jano ilustra las tensiones sexuales prohibidas. Sin embargo, la sexualidad y la religión

[10] [traducción propia]

en la película no son dos oposiciones, sino que se usan en el mismo contexto. Entonces Amalia, mientras mira con añoranza el cuerpo de Jano, reza en silencio.

Imagen n°9. Amalia mirando al Dr. Jano (*La niña santa*)

Además, Amalia y Josefina asisten a clases de catequesis donde frecuentemente tienen dudas y ambigüedades respecto a las creencias que les transmite la maestra. Las chicas optan por interpretar la religión en textos que leen como amor, donde se hace visible su mentalidad adolescente. Las adolescentes están en esa edad en la que quieren explorar, enamorarse y vivir libremente, mientras que la religión de alguna manera trata de restringirlas, es decir, el catolicismo no les permite explorar su propia sexualidad. Las chicas, sin embargo, se atreven a romper con las normas católicas hasta cierto punto; Josefina explora su sexualidad con su primo en la cama de su abuela, mientras Amalia se masturba por primera vez. Por mucho que la religión influya en el comportamiento de los personajes femeninos, Amalia y Josefina no logran reprimir su impulso sexual innato. Sin embargo, aunque las chicas muestran resistencia a las normas católicas, todavía se involucran con cautela en aventuras sexuales. Ciertamente, ambas chicas brindan una salida y tratan de romper las normas católicas al hacer cosas que se consideran inadmisibles para las mujeres en el catolicismo.

3.2.2.3. El dilema moral, la poshegemonía y duplicidad de los personajes

Como ya se mencionó en los capítulos anteriores, Amalia en la película posee una nueva "mirada" que puede ser considerada como una amenaza para el personaje masculino. Sin embargo, es una "mirada" en la que se entrelazan lo sexual y lo religioso. Esta "mirada" de Amalia es el tema central de la película, y está dirigida a un hombre que, por sus acciones y comportamiento en una película clásica, representaría una amenaza para una chica adolescente como Amalia. Asimismo, como señala Shaw (2013), *La niña santa* cuestiona el sistema moral tradicional, tanto patriarcal como feminista. Un hombre con el comportamiento sexual de Jano sería considerado un pervertido según las normas feministas y clásicas, pero en esta película su deseo sexual se presenta como algo normal dentro de la sexualidad humana, y no se le considera un personaje malo. Asimismo, Amalia no se presenta como víctima, aunque sufre violencia sexual por parte del Dr. Jano. En una entrevista con *Artforum* Lucrecia Martel explica:

> "To be defined as a victim is the worst abuse a woman who has been abused can receive […] One shouldn't take power away from an individual with a word or a definition." (como se citó en Tsai, 2005: 55)

En la película, la propia víctima hace el escándalo, y Martel, en lugar de condenar el abuso, invita al espectador a analizar en profundidad el accionar de todos los personajes porque, como

afirma Tsai, […] nada es blanco o negro, todo es en tonalidades de gris" (Tsai, 2005:55)[11] Aunque ella es la víctima, al personaje principal no se le niega ningún poder, es ella quien tiene más poder para decidir qué sucede a continuación en la vida de su "violador".

A lo largo de la película, la mayoría de los personajes, a excepción de Amalia, muestran duplicidad; Helena coquetea con Jano y lo alienta a pesar de que está casado, y el Dr. Jano ignora por completo sus comportamientos ya que no serían considerados morales y, aunque quiere curar a su paciente, también quiere seducirla. En su artículo "Duplicity and posthegemony in Claudia Llosa's Madeinusa and Lucrecia Martel's La niña santa", Lovrinović & Županović (2021) utilizan los conceptos de dualidad y poshegemonía para analizar las interacciones íntimas y sociales en la película La niña santa y Madeinusa, centrándose en lo personal y en el desarrollo social de las protagonistas de las películas. Los autores usan el término 'duplicidad' para describir la dualidad moral y el comportamiento ético y social de los diversos personajes. Además, usan el término 'poshegemonía' para describir un estado o condición después de abandonar las ideologías y el estado que alcanza una protagonista femenina a través de la liberación o la emancipación. Al analizar las películas, se enfocan en el comportamiento y las acciones de los personajes para comprender cómo toman decisiones en función de sus motivaciones bajo la influencia de la poshegemonía. Según teóricos como Gareth Williams y Alberto Moreiras, el término *poshegemonía* se refiere a los restos de la ideología dominante, o las formas en que el subordinado se encuentra fuera del control de la ideología dominante, lo que lleva a la continua desestabilización de esa ideología (Beasley-Murray 2010: xiii–xiv en Lovrinović & Županović, 2021: 211). Como señala Moreiras, la poshegemonía no es la posibilidad de hacer dominante una ideología dominante, sino la posibilidad de pensar fuera de las normas imperantes (Moreiras 2001:107, en Lovrinović & Županović, 2021: 211). La poshegemonía también representa un cambio o liberación de las ideologías opresivas, que tienen sus raíces en el paternalismo, el condicionamiento religioso, el provincianismo y el subdesarrollo o la modernidad de los pueblos nativos (Lovrinović & Županović, 2021: 211).

Al observar las películas a través de los conceptos de 'duplicidad' y 'poshegemonía', Lovrinović & Županović (2021) concluyen que Amalia lucha por un estatus poshegemónico y evita por completo la duplicidad. Continuando con este argumento, muestran que la película representa una crítica feminista a la hegemonía, en la que el sujeto emergente y emancipado se libera de los aparatos patriarcales de la familia, la religión y la comunidad. Más aún, la Iglesia Católica ocupa una posición dominante en La niña santa, pero esto no significa que todos los personajes estén completamente atados a su ideología. De hecho, son muchos los que muestran cierta duplicidad que les impide conseguir una sociedad más equitativa. Sin embargo, hay un personaje que destaca: Amalia. Ella se niega a sucumbir a la manipulación y, en cambio, defiende su propio código moral, lo que le permite liberarse de las trampas hegemónicas que atan a los otros personajes.

[11] [traducción propia]

3.3. *La mujer sin cabeza* (2008)

3.3.1. Sinopsis

La mujer sin cabeza es el tercer largometraje de la trilogía salteña de Lucrecia Martel. La película comienza con tomas de niños indígenas retozando en el camino con un perro. A lo lejos se escucha el sonido de un auto que se acerca. Vero (María Onetto) es la quien maneja, su celular empieza a sonar y al intentar descolgarlo, atropella a alguien. Se detiene y mira por el espejo retrovisor, ve a lo lejos la forma sin vida de lo que parece ser un perro. Aunque desorientada, ella misma conduce hasta el hospital ya que se golpeó en la cabeza. Más tarde, se registra en una habitación de hotel y aparece el primo de su esposo, Juan Manuel (Daniel Genoud) y tienen relaciones sexuales. Al principio, ella pensó que era un perro, pero a medida que pasaban las semanas, se obsesionó con la posibilidad de haber matado a alguien: un niño cuyo cuerpo fue encontrado en un canal al borde de la carretera. Verónica trató de reconstruir lo que sucedió mientras su familia borraba cualquier rastro del accidente. Su marido, Marcos (César Bordón), intenta ayudarla convenciéndola de que no atropelló al niño y tapando las huellas del accidente. Además, Vero pasa mucho tiempo con su prima Josefina (Claudia Cantero) y su hija Candita (Inés Efron). Durante la película, Candita muestra afecto lésbico hacia su amiga Cuca (Andrea Verdún) y así representa a una protagonista *queer.* Además, *La mujer sin cabeza* es una parábola sobre una mujer en estado de choque que explora las complejidades de la clase y el papel de la mujer en una sociedad dominada por los hombres.

3.3.2. Elementos feministas

3.3.2.1. Personajes oprimidos: una mujer blanca y un niño indígena

La mujer sin cabeza concluye la trilogía salteña. Mientras *La Ciénaga* presentaba un retrato de una familia burguesa local que se desintegraba alrededor de una piscina sucia en una provincia rural, *La niña santa* exploraba los pensamientos de una adolescente sobre el deseo sexual en el contexto de un hotel aislado y restricciones religiosas. La trama de la última película de la trilogía, *La mujer sin cabeza*, está ambientada en el territorio ya identificado de Salta, la región natal de Martel en el norte argentino. Según Sosa, *La mujer sin cabeza* puede clasificarse como un thriller latinoamericano, misterio de asesinato, sátira social y psicodrama sobre una mujer de mediana edad (Sosa, 2009: 253). A diferencia de *La Ciénaga* y *La niña santa*, que se centran en las historias de varias protagonistas femeninas, *La mujer sin cabeza* se centra casi exclusivamente en Vero. Vero es una dentista de mediana edad que comparte varias similitudes sorprendentes con Verónica, incluidos sus nombres, su comportamiento introspectivo, las incómodas relaciones cercanas que tienen con los hombres físicamente fuertes de sus familias y el hecho de que las madres de ambas en un momento determinado decidieron pasar el resto de sus vidas en la cama.

La trama de La mujer sin cabeza es sencilla y presenta poca acción. La historia comienza cuando el espectador escucha el timbre de un teléfono móvil, mientras una conductora rubia busca distraídamente el dispositivo en su automóvil mientras transita por caminos de grava. De repente, se escucha un golpe impactante. Este incidente, el sonido del golpe y la incertidumbre sobre lo que realmente fue lo que impactó marcan el inicio de una serie de cambios psicológicos en la protagonista. Vero, la conductora, nunca regresó al lugar del accidente, por lo que nunca supo si

había atropellado a un perro o a un niño indígena. Al comienzo de la película, se presentan algunas escenas de niños indígenas en esa misma carretera, lo que aumenta la incertidumbre. Sin embargo, el espectador puede concluir que se trata de un niño, ya que cuando Vero abandona la escena del accidente, se aprecia el contorno de la mano de un niño en la ventana del automóvil. Aunque también cabe la posibilidad de que esas huellas pertenezcan a los hijos de las amigas que habían estado en el auto previamente.

Imagen n°10. Huella de la mano en la ventana del automóvil (*La mujer sin cabeza*)

De manera casi idéntica a *La Ciénaga*, *La mujer sin cabeza* describe las diferencias entre los argentinos europeos y los argentinos indígenas. Para empezar, la muerte del chico indígena no llega al público por ningún lado; no sale en los diarios o en las noticias. Sin embargo, la pregunta es: ¿Se puede atribuir esto a la raza y el estatus social de ese niño? Como ya he mencionado anteriormente, la acción se desarrolla en Salta, donde, al igual que en *La Ciénaga*, se pueden notar las diferencias entre la ciudad y su entorno. Vero funciona solo en el centro de la ciudad y se la considera una "extranjera" en zonas rurales como en el hospital que está ubicado en una zona más pobre y llena de población indígena. A pesar de eso, Vero acude constantemente a los lugares de la ciudad donde vive la población indígena, lo que se puede atribuir a su sentimiento de culpa. A diferencia de Mecha, Vero no muestra intolerancia a una cultura que no es la suya. Solo cuando Vero ve a un niño indígena en una tienda, decide decirle a su esposo que mató a alguien en el camino. Este momento marca la transición del miedo, el trauma y la culpa que lleva dentro al mundo exterior.

Martel se refiere a la última película de la trilogía como la "más argentina" por sus referencias al terror, el horror y las desapariciones durante la dictadura (1976-1983) y la Guerra Sucia (Sosa, 2009,: 259). La acción de *La mujer sin cabeza* se desarrolla en la Argentina actual, pero la música escénica de los setenta, al igual que las canciones de Nana Mouskouri y Demis Roussos, evocan sutilmente el período de la dictadura. "Hay una conexión entre los cadáveres que nunca se ven y los *desaparecidos*"[12], dijo Martel en una entrevista para "Vanishing point" (Matheou, 2010: 29). Así como los accidentes y muertes de la población indígena son en gran parte invisibles en la sociedad argentina, Vero es de alguna manera invisible en el "mundo de los hombres". Durante la película, la opinión de Vero y sus sentimientos son en gran medida irrelevantes, mientras que los hombres dirigen su vida y sus pensamientos. Así, relacionado con el poder hegemónico de género, raza y clase, los hombres que rodean a Vero eliminan fácilmente cualquier amenaza a las mujeres de su grupo social. Los hombres parecen privilegiados en una sociedad patriarcal por saber cuidar cada situación, mientras que las mujeres se pierden sin su guía. A pesar de ser esposa y madre de

[12] [traducción propia]

dos hijas adultas, Vero es tratada como una niña por los hombres que la rodean. Vero no dispone de autonomía para controlar su vida, siendo un grupo de hombres blancos privilegiados quienes asumen el poder de tomar las decisiones por ella. Los hombres que rodean a Vero no solo alteran su realidad sin su consentimiento, sino que cualquier intento de Vero de expresar su preocupación por el accidente se enfrenta con rechazo. Su automóvil fue también reparado para borrar todas las evidencias del accidente. Y así, los hombres que rodean a Vero controlan la forma en que ella piensa, siente y recuerda sus propias experiencias. Sin embargo, esto no significa que Vero se oponga abiertamente a sus acciones. Aunque no tiene un papel activo en ese borrado de evidencia, tampoco intenta detenerlo. Por lo tanto, puede ser vista como cómplice, con su consentimiento, su voluntad es mantener el privilegio de la clase social a la que pertenece. *La mujer sin cabeza* representa el poder de los hombres blancos de clase alta. En términos de feminismo, Vero representa una víctima de la sociedad patriarcal y es marginada al igual que la población indígena. A través de muchas escenas de la película, la observamos como un objeto en el sentido de que los hombres le dicen qué pensar, sentir e incluso cómo comportarse, dejándola así sin la capacidad de tomar sus propias decisiones. Por consiguiente, ella y el niño indígena al que atropelló comparten una impotencia y sumisión a los personajes dominantes que los rodean; en el caso de Vero son los hombres, y en el caso del niño indígena es la sociedad.

3.3.2.2. *La invisibilidad* y *enfermedad* del personaje lésbico

En todas las películas de la trilogía de Lucrecia Martel los personajes femeninos más jóvenes tienen la tarea de luchar contra las normas patriarcales. Según Sosa (2009), *La mujer sin cabeza* ofrece una excepción a la maquinaria patriarcal de silencio; Candita, la sobrina de trece años de Vero. Candita representa la invisibilidad de la homosexualidad femenina y el peligro social que el lesbianismo representa. Martel usa la metáfora de una mujer enferma – y lesbiana – como personaje secundario. Candita se presenta en los primeros minutos de la película, su cuerpo se muestra detrás de Verónica, el espectador no puede ver su cabeza, mientras que el enfoque está en el protagonista. Su enfermedad se revela inmediatamente, antes de que el espectador pueda ver su rostro. Así, el personaje de Candita está condenado a la alienación y aislamiento de la sociedad debido a su infección de hepatitis, que es una metáfora de ser lesbiana. Usar la hepatitis como metáfora del lesbianismo de Candita le da a Josefina, la madre de Candita, el derecho de echar de la casa a la "amiga" de Candita, que también es lesbiana.

Imagen n°11. Candita y su "amiga" (*La mujer sin cabeza*)

Tal tratamiento de la condición de Candita corresponde al tratamiento de la otra "enfermedad", el lesbianismo, por parte de la sociedad argentina. Entonces, Candita debe quedarse en su cuarto, y si va a algún lado, va con ellos en auto, y no en moto como a ella le gustaría. Según

Alemán (2014), su enfermedad se considera peligrosa, no solo a nivel individual, sino también a nivel social. Candita, con su hepatitis como metonimia en la película lésbica, representa una amenaza para la sociedad argentina porque su "enfermedad" es contagiosa (Alemán, 2014). Además, el comportamiento lésbico de Candita representa el estereotipo colectivo de lesbianas que muestran características masculinas. En consecuencia, Josefina habla de la relación entre las dos niñas, utiliza el verbo *machonear*, que se refiere al comportamiento propio de los hombres: "No sé dónde saca esa gente, todo el día machoneando con esa moto" (Carey-Snow, 2017).

Candita es de alguna manera ignorada o "invisible" a lo largo de toda la película. Esto se manifiesta especialmente cuando su tía Lala ve a Candita en un video antiguo y dice que no recuerda o no sabe quién es y ni siquiera la llama para su cumpleaños. Esta metáfora apoya la teoría sobre la que escribió Adrienne Rich en su artículo "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" donde dice que la existencia del lesbianismo o se borró a través de la historia o se puso en la lista de enfermedades (1980: 648). Esto confirma una escena de Candita y Vero en el dormitorio donde Candita intenta besar a Vero, pero ella finge no darse cuenta. De esta forma, Vero enfatiza la importancia de la heterosexualidad como única orientación sexual existente y aceptada, y la no aceptación de cualquier otro tipo de orientación sexual. La heterosexualidad a la que está obligada Verónica, la aleja de Candita, que no practique la heterosexualidad que le impusieron las reglas patriarcales. A través de Candita, Martel presenta una alternativa a la auto segregación de la clase alta y la consiguiente ofuscación de la verdad y la justicia.

Imagen n°12. Verónica y Candita en el cuarto (*La mujer sin cabeza*)

La actitud de Vero puede ser observada a través del concepto de 'heterosexualidad obligatoria', que Adrienne Rich (1980) describe como una institución creada por los hombres que moldea los deseos sexuales de las mujeres. La existencia lesbiana incluye romper tabúes y rechazar estilos de vida forzados. También es un ataque directo o indirecto a los derechos de los hombres para acceder a las mujeres. Según Rich (1980), el lesbianismo puede verse como una forma de rechazo al patriarcado y un acto de resistencia. La heterosexualidad se impuso por la fuerza y de manera subliminal a las mujeres, pero en todas partes las mujeres resistieron, a menudo a costa de la tortura física, el encarcelamiento o la pobreza extrema. En 1976, el Tribunal de Bruselas para los Crímenes contra la Mujer declaró la "heterosexualidad forzada" como uno de los "crímenes contra la mujer" (Rich, 1980: 653). Más aún, el personaje de Candita es comparable con los personajes de Momi y Amalia, ya que también muestra una inclinación lesbiana y, por lo tanto, se opone a las normas heterosexuales y patriarcales de identificación femenina. Candita, al igual que Momi, destruye las diferencias de poder social y de raza con su deseo lésbico, dado que su mejor amiga Cuca es del mismo grupo social que el chico que Vero podría haber atropellado.

3.4. Comparación de las tres películas

Las tres películas de Martel ciertamente pueden analizarse individualmente, pero, como propone Rodríguez (2014), un análisis profundo y rico proviene precisamente de mirar estas tres películas como una sola trilogía cuyos protagonistas están conectados por el personaje femenino. Las tres películas de Martel están conectadas, señala Rodríguez (2014), a través de 'protagonistas' que son mujeres privilegiadas, inteligentes y deseables en el patriarcado; y los eventos y situaciones están conectados de manera no causal a través de las películas de la trilogía. En cada película, el personaje femenino ocupa una posición diferente y anhela el poder dentro del patriarcado de la provincia argentina de Salta. Las películas *La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza* comparten similitudes estilísticas, además los personajes y atmósferas de las tres películas parecen estar relacionados. En conjunto, ofrecen una perspectiva crítica sobre las tendencias sociales y culturales que dominaron la sociedad argentina provincial durante la transición del siglo XX. Así mismo, Momi representa a la generación que creció durante la dictadura militar; sus palabras a su hermana sobre no ver a la Virgen representan el potencial de su generación para pensar por sí mismos y no aceptar "ciegamente" lo que les dicen los medios de comunicación y otras fuentes. Sin embargo, en *La niña santa*, el intenso deseo sexual de Amalia es análogo al intenso deseo político de libertad del país cuando el régimen democrático volvió a Argentina en la década de 1980. De igual manera, Dr. Jano encarna los privilegios de género, clase y raza tan fuertemente protegidos bajo la dictadura, mientras que Amalia encarna altas aspiraciones de libertad. Finalmente, existe una semejanza entre las acciones de Vero en *La mujer sin cabeza* y el indulto de Menem de 1990 por los crímenes cometidos por militares de alto rango durante la Guerra Sucia argentina de los años setenta. Menem justificó el indulto como condición necesaria para la reconciliación nacional. Al igual que Menem, Vero justifica la supresión de las verdades que amenazan la trayectoria patriarcal para asegurar el privilegio de clase que ella claramente disfruta y está protegida por el patriarcado (Rodríguez, 2014).

Además, partes de la narración en las películas pueden verse como referencias descuidadas a eventos en las otras dos películas. Así, en las primeras escenas de *La Ciénaga*, escuchamos a dos niñas cantando una canción sobre el Dr. Jano, personaje de *La niña santa*:

"*Doctor Jano, cirujano*
hoy tenemos que operar
en la sala de emergencias
a una chica de su edad
Ella tiene veintiún años
Usted tiene un año más
Doctor Jano, cirujano
No se vaya a enamorar."

La última línea, "*No se vaya a enamorar"*, insinúa la relación prohibida entre médico y paciente, pero se omitió en *La Ciénaga*. Sin embargo, como señalan Lovrinović & Županović (2021), es obvia la duplicidad del Dr. Jano que se siente atraído por una paciente potencial, Helena, que padece la enfermedad de Ménière. Por otra parte, otro enlace de una canción entre películas es *Amor Divino*, que, según Rodríguez (2014), se refiere a *La Ciénaga* y a *La niña Santa*. Es decir, el

personaje de Momi reprime su amor por la sirvienta, y Amalia reprime su amor por el Dr. Jano. La canción aparece en los créditos finales de *La Ciénaga* y al principio de *La niña santa*. Asimismo, en *La niña santa*, la escena inicial sigue al personaje de una mujer "buena", mientras que, en la escena inicial de *La Ciénaga*, el personaje principal, Mecha, representa a una mujer "mala" que necesita ser salvada. Según Mulvey, una de las formas de contener y controlar la amenaza femenina en la mirada masculina es recrear el trauma original, o sea, explorar a la mujer y desmitificarla, castigar o rescatar a la mujer (1975). Mecha es una mujer culpable que necesita ser salvada, y Amalia intenta ser la "salvadora" del Dr. Jano. En las tres películas, la mayor parte de la acción tiene lugar dentro de espacios domésticos, que son cerrados y de género. Las camas y los dormitorios son espacios centrales, resaltando y haciendo públicos aquellos espacios que de otro modo son privados y dominados por mujeres. La sociedad patriarcal más grande se reduce a casi invisible y, por lo tanto, la narrativa de la película se limita al espacio femenino. Esto crea oportunidades para su mayor desestabilización. Muchas reseñas de las películas han examinado la inusual composición de tomas de Martel y, en particular, el efecto desorientador de los primeros planos; el objetivo de este artículo es mostrar cómo funcionan estos planos para deconstruir la mirada masculina.

Las tres películas de la trilogía salteña presentan personajes femeninos fuertes que son centrales en la trama. Sus vidas y pensamientos se exploran en detalle, y se examinan diferentes perspectivas sobre los roles femeninos en la sociedad. Las conversaciones de los personajes femeninos no son solo sobre los hombres y los problemas con ellos, sino que también cubren temas más generales que afectan a las mujeres en la vida cotidiana. En cada película, hay un indicio de sexualidad lésbica en al menos uno de los personajes femeninos. Indudablemente, las películas de Lucrecia Martel superan con éxito el mencionado Test de Bechdel-Wallace (ver el subcapítulo 2.3.1.) según el cual la película debe seguir tres reglas para pasar la prueba: la película debe contener al menos dos mujeres, las mujeres deben hablar entre ellas, su discusión debe ser sobre algo que no sea un hombre.

Las películas tienen el potencial de ofrecer a los espectadores una participación más activa en la experiencia cinematográfica, en la que se pueden reevaluar los finales. Si bien *La niña santa* y *La Ciénaga* tienen finales que conducen a eventos traumáticos, estos se dejan para que el espectador los imagine, en lugar de resolverlos en la pantalla. En *La niña Santa*, la tensión de la película crece a lo largo y en las escenas finales, el espectador sabe, aunque los personajes no lo sepan, que su relación ha llegado a un punto de ruptura. Pero en lugar de dejar que esta situación se desarrolle y se resuelva por sí sola, Martel muestra una toma de Amalia y Josefina en la piscina, ambas felices, jóvenes y ajenas a la destrucción que desencadenarán sus acciones anteriores. Incluso entonces, la película no termina en esta imagen final, ya que el sonido de las salpicaduras de agua continúa, sin imágenes que lo acompañen. En las películas de Lucrecia Martel, las escenas de aguas contaminadas y pantanos cobran especial protagonismo para enfatizar la tensión y el crimen. Según Mayer, en *La Ciénaga* y *La niña santa* la instancia específica de agua contaminada crea una apertura a través de la cual la relación deseada a través de fronteras éticas (hispanas e indígenas) entre mujeres, que también son fronteras de clase y edad, puede cambiar la dinámica de la familia y, análogamente, la dinámica de Argentina (Mayer, 2022).

4. Conclusión

La teoría cinematográfica feminista se desarrolló en la década de 1970 para ayudar a comprender los silencios y las contradicciones en la construcción de representaciones de la feminidad y la masculinidad en las películas clásicas y en los contextos sociales en los que se realizaron esas películas. La crítica también se aplica a la producción y distribución de películas, y el enfoque feminista del cine busca crear medios alternativos de expresión de la subjetividad y el placer visual más allá de la estrategia cinematográfica clásica. Si bien la mirada femenina en la cinematografía aún no está completamente formada, las películas de Martel son de vital importancia para desafiar y deconstruir la mirada masculina y el sistema semiótico patriarcal. Las películas de Martel brindan ejemplos de cómo se puede desafiar la mirada masculina dominante en el cine y cómo se pueden crear oportunidades para la expresión cinematográfica femenina.

Lucrecia Martel es una de las directoras de cine argentinas más reconocidas, conocida por sus tres largometrajes *La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*. Este TFM propone que los tres largometrajes de Lucrecia Martel pueden ser vistos como una trilogía, rastreando las experiencias de crecer en la provincia de Salta y retratando la vida allí desde una perspectiva femenina. La trilogía salteña abre la perspectiva del discurso crítico sobre los cuerpos, el género y la sexualidad, a través de imágenes no convencionales. Esto incluye el desafío de las convenciones clásicas de Hollywood, los efectos acústicos desorientadores y el énfasis táctil en los pequeños toques corporales y las sensaciones de los personajes. Aunque *La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza* comparten muchas características que sin duda las convierten en una trilogía, con cada película hay un cambio de enfoque.

Las tres películas de la trilogía salteña tienen personajes femeninos fuertes que son centrales en la trama. Sus vidas y pensamientos se exploran en detalle, y se examinan diferentes perspectivas sobre los roles de las mujeres en la sociedad. Cada una a su manera, las protagonistas subversivas de Martel exponen los problemas políticos, sociales y culturales del patriarcado que ha oprimido a las mujeres a lo largo de la historia. Para resumir, las mujeres en las películas (y en la sociedad argentina) eran deficientes en tres áreas: eran retratadas como complacientes y pasivas, financieramente dependientes de sus maridos e intelectual y creativamente asfixiadas por una sociedad patriarcal que se oponía a su desarrollo. Martel ambienta la trilogía en la provincia argentina de Salta y utiliza protagonistas femeninas de clase media para retratar su propia experiencia al crecer como mujer de clase media en la provincia. Con cada protagonista femenina en cada película de la trilogía, la perspectiva femenina de Martel altera las imágenes masculinas estereotipadas de mujeres sensuales, poco inteligentes y dependientes en el cine para crear modelos de la "nueva" mujer, basados en sus ideales feministas. En *La Ciénaga*, Momi rompe con las normas patriarcales y las normas heterosexuales de la sociedad, mostrando afecto lésbico, mientras su madre Mecha permanece encerrada en su cuarto, metafóricamente "cerrada", heredando los patrones de comportamiento de las generaciones anteriores, es decir, de su madre. Aunque fue producida en 2001, modelos de teléfonos, autos y televisores indican que la película transcurre durante la dictadura militar argentina, a fines de la década de 1970. La segunda película de Martel, *La niña santa*, está protagonizada por Amalia, que lucha por el avance de las actitudes de la mujer.

Amalia es una protagonista femenina que viola las normas de la Iglesia Católica, la cual está muy relacionada con las normas de la sociedad y la política argentina. Con sus actitudes y acciones hacia el personaje masculino, esta adolescente promueve el coraje, la audacia y la rebeldía necesarias para alcanzar la libertad personal. Además, rompe con las normas del cine clásico y se apropia de la mirada (o *gaze*) que, según Mulvey (1975), estaba reservado a los hombres. Al hacerlo, Martel se opone a las normas del cine tradicional, que presentaba a las mujeres como objetos de deseo masculino. Aunque realizada en 2004, la copiadora de monedas que aparece en la película sugiere que la acción transcurre durante la presidencia de Raúl Alfonsín, a mediados de la década de 1980. Cabe señalar que durante el mandato presidencial de Raúl Alfonsín se lograron numerosos objetivos feministas en Argentina, como el reparto de la patria potestad. También, en 1987, en contra de la voluntad de la Iglesia Católica, entró en vigor la ley de divorcio (Bach, 2009). Esta rebelión del pueblo argentino contra las normas de la Iglesia Católica en la sociedad argentina real se muestra metafóricamente a través del personaje de Amalia en la película. Más adelante, la protagonista de *La mujer sin cabeza* refleja el constante control masculino sobre el pensamiento femenino en la sociedad argentina. Si bien, la película se produjo en 2008, el uso de teléfonos celulares y videos caseros en color ubica la trama a fines de la década de 1990, durante la presidencia de Carlos Menem (Rodríguez, 2014).

La combinación de métodos cinematográficos de Lucrecia Martel establece el aporte revolucionario de la trilogía salteña en la presentación de aspectos feministas como la oposición a la mirada tradicional masculina en el cine, una representación diferente y visibilidad de personajes indígenas y lesbianas que eran “invisibles” en el cine clásico y la influencia de la Iglesia Católica en el comportamiento de los personajes femeninos. Asimismo, la trilogía puede considerarse revolucionaria porque implica la activación del espectador, teniendo en cuenta que las películas tienen un final abierto. Concluimos entonces, que Martel, en aspectos feministas, se opone a las normas del cine clásico. En este contexto, la crítica a las normas e instituciones sociales heterosexistas y las construcciones patriarcales también está presente en las películas; y/o la que desafía las convenciones del cine clásico para imaginar nuevos modos de representación. Argumentamos que la trilogía salteña de Martel representa un avance desde plantear el tema del deseo lésbico y la maternidad heterosexual en *La Ciénaga* y posicionarse como personaje femenino activo de la mirada masculina en *La niña santa*, tal como explorar estrategias de resistencia a la a heteronormatividad y activar la participación de mujer en una sociedad patriarcal en *La mujer sin cabeza*.

5. Bibliografía

5.1. Fuentes primarias

La Ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina, 2001.

La niña santa, Lucrecia Martel, Argentina, 2004.

La mujer sin cabeza, Lucrecia Martel, Argentina, 2008

5.2. Fuentes lexicográficas

DLE – RAE & ASALE (2019): *Diccionario de la lengua española*. 23ª. ed. Disponible en: https://dle.rae.es/ [consultado el 15/febrero/2023]

5.3. Referencias bibliográficas

Agarwal, A., Zheng, J., Kamath, S., Balasubramanian, S., & Dey, S. A. (2015). Key female characters in film have more to talk about besides men: Automating the bechdel test. En *Proceedings of the 2015 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies* (pp. 830-840).

Aguilar, G. (2008). *Other worlds: new argentine cinema*. New York: Palgrave Macmillan

Alemán, L. (2014). Género y sexualidad en La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel. Cine y… *Revista de estudios interdisciplinarios sobre cine en español*, 4(2), 37-47.

Arden, P. (2022). *Influence, Identity and Autonomy: The Transformation of Womanhood and the Workforce under Eva Perón*. Tesis doctoral. The University of Victoria. Disponible en https://www.uvic.ca/humanities/history/assets/docs/honours-thesis---paige-arden-2022.pdf [consultado el 20/02/2023]

Bach, A. M. (2009). Feminist Philosophy in Argentina: An Outline. *Signs*, *34*(2), 257–263. DOI: https://doi.org/10.1086/591188

Barrancos, D. (2010). Mujeres en la Argentina: un balance frente al Bicentenario. *Revista de trabajo*, *6*(8), 323-331.

Barrios, N. B. (2010). The Road Movie, Space, and the Politics of Lesbian Representation in Diego Lerman's" Tan de repente". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11–29.

Barry, C. (2011). *Eva Perón y la organización política de las mujeres* (No. 453). Serie Documentos de Trabajo. Universidad del Centro de Estudios Macroeconómicos de Argentina (UCEMA), Buenos Aires

Bastian Duarte, Á. I. (2012). From the margins of Latin American feminism: Indigenous and lesbian feminisms. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 153-178. DOI: https://doi.org/10.1086/665946

Benedetti Rosser, S. (2012). *Bodies in Motion: María Luisa Bemberg's Filmic Approach to Women and Their Journeys*. Canada: McGill University.

Blackwill, A. *The Influence of the Mothers of the Plaza de Mayo on Contemporary Feminist Movement in Argentina, Ni Una Menos* (2022). Tesis de Honor. Portland State University.

Bleys, R. (2000). *Images of ambiente: Homotextuality and Latin American art, 1810–today*. London: Continuum.

Bouchat, Kathryn Gray, *Testing the Bechdel Test* (2019). Tesis de Honor. Portland State University. DOI: https://doi.org/10.15760/honors.731

Brown, Stephen (2002), "'Con discrimination y represion no hay democracia': the Lesbian and Gay Movement in Argentina", *Latin American Perspectives*, vol. 29, núm 2, pp. 119-138.

Carey-Snow, C. L. (2017). *Reflection and Response of the New Latin American Cinema Movement: Feminism in the Cinema of Lucrecia Martel.* Tesis de Honor. Bates College.

Carlson, M. (1988). *¡ Feminismo!: The Woman's Movement in Argentina*. Chicago: Academy Chicago.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.

Collins, P. H. (1998). It's all in the family: Intersections of gender, race, and nation. *Hypatia*, *13*(3), 62–82.

Columpar, C. 2002. "The Gaze As Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory." *Women's Studies Quarterly* 30 (1/2): 25–44.

Cosse, I. (2006) "Cultura y sexualidad en la Argentina de los ´60: usos y resignificaciones de la experiencia trasnacional". En *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, núm. 1, pp. 39-60.

de Lauretis, T. (1988). Sexual Indifference and Lesbian Representation. En *Theatre Journal*, 40(2), 155–177. DOI: https://doi.org/10.2307/3207654

Falicov, Tamara L. (2003): Los hijos de Menem: The New Independent Argentine Cinema, 1995-1999. En: *Framework*, vol. 44, núm. 1, pp. 49-63.

Felten, U. (2014) El nuevo Cine de mujeres de Latinoamérica: Observaciones en torno a la poética transgresiva en 'La Ciénaga' de Lucrecia Martel. En *Área Abierta*. Vol. 14, núm. 3. pp.81-97.

Freitas, J. N., Rosenzvit, M., & Muller, S. (2016). Automatización del Test de Bechdel-Wallace. *Ética y Cine Journal*, *6*(3), 35–39.

Gabbard, K., & Luhr, W. (Eds.). (2008). *Screening genders* Rutgers University Press.

Gaines, J. (1986). White privilege and looking relations: Race and gender in feminist film theory. *Cultural Critique*, (4), 59–79.

García, B. M. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y género*, *4*(1), 61–71.

Hobson, J. (2002). Viewing in the dark: Toward a black feminist approach to film. *Women's Studies Quarterly*, *30*(1/2), 45–59.

Hooks, b. (1992). "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators" en *Black looks: Race and representation.* Boston, MA: South End Press

Howe, S. E. (2006). The Madres de la Plaza de Mayo: asserting motherhood; rejecting feminism?. *Journal of International Women's Studies*, *7*(3), 43–50.

Jubis, O. (2009). The Salta Trilogy of Lucrecia Martel (Doctoral dissertation, University of Miami).

Kaminsky, A. K. (1989). Lesbian Cartographies: Body, Text and Geography. En *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism* (pp. 223-256). Institute for the Studies of Ideology and Literature.

Lange-Churión, P. (2012). Trilogy: The Civilised Barbarism in Lucrecia Martel's Films. *Contemporary Theatre Review*.

Lavrin, A. (1998). *Women, feminism, and social change in Argentina, Chile, and Uruguay, 1890-1940* (Vol. 3). U of Nebraska Press.

Lopreite, D. (2015). Gender policies in Argentina after neoliberalism: Opportunities and obstacles for women's rights. *Latin American Perspectives*, *42*(1), 64–73.

Malone, A. (2018). *The female gaze: Essential movies made by women*. Mango Media Inc..

Maria del Carmen Feijoó, Marcela M. A. Nari, & Fierro, L. A. (1996). Women in Argentina during the 1960s. *Latin American Perspectives*, *23*(1), 7–26. http://www.jstor.org/stable/2633935

Martin, D. (2016). *The Cinema of Lucrecia Martel*. Oxford. Oxford University Press.

Martinez, E. M. (1996). Lesbian Themes in Luz María Umpierre's" The Margarita Poems... Y otras desgracias. And Other Misfortunes...". *Confluencia*, *12*(1), 66–82.

Matheou, D. (2010). Vanishing point. *Sight & sound*, *20*(3), 28-32.

Mayer, S. (2022). Dirty Pictures: Framing Pollution and Desire in 'new New Queer Cinema.' En A. Pick & G. Narraway (Eds.), *Screening Nature: Cinema beyond the Human* (pp. 145–161). Berghahn Books. https://doi.org/10.2307/j.ctt9qczx4.13

Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. In *Feminism and film theory* (pp. 57–68). Routledge.

Mulvey, L. Visual pleasure and narrative cinema. *Feminisms: An anthology of literary theory and criticism*, 1997, vol. 2, p. 438–448.

Oulego, D. La presencia del realismo en la película argentina contemporánea Abrir puertas y ventanas (2011).

Parmo, G. F. (2017). El cine de Lucrecia Martel como imagen crítica. La experiencia del Deseo más allá de la Clase, el Género y la Raza. *RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, *2*(8), 15–27.

Pelayo García, I. (2010). Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español.

Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs: Journal of women in culture and society*, *5*(4), 631–660.

Rodríguez, P. A. S. (2014). Little Red Riding Hood Meets Freud in Lucrecia Martel's Salta Trilogy. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, *29*(3), 93–115.

Romero, L. A. (2007). La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión. *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 1–137.

Romero, L. A. (2007). La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión. *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 1–137.

Sarmiento, J. (2018). Cinematic Polyphony in Lucrecia Martel's Cinema. *International Journal of Film and Media Arts*, *3*(2).

Shaw, D. (2013). Sex, texts and money, funding and Latin American queer cinema: The cases of Martel's La niña santa and Puenzo's XXY. *Transnational Cinemas*, *4*(2), 165–184.

Silva Fernández, A. (2021). *La invisibilidad, el encarcelamiento y otras formas de testimoniar la existencia. Mujeres lesbianas en la representación audiovisual argentina.* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Investigaciones Geohistóricas

Slobodian, J. (2012). Analyzing the woman auteur: the female/feminist gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel. *Comparatist*, *36*, 160–177.

Smelik, A. (1998). *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. Houndmills: Palgrave.

Sosa, C. (2009). A counter-narrative of Argentine mourning: The headless woman (2008), directed by Lucrecia Martel. *Theory, Culture & Society*, *26*(7-8), 250–262.

Stewart, K. (2015). Establishing the female gaze: narrative subversion in Lucrecia Martel's La niña santa (2004) and La ciénaga (2001). *Journal of Iberian and Latin American Studies*, *21*(3), 205–219.

Taubin, A. (2009). Identification of a Woman. *Film Comment*, *45*(4), 21.

Tsai, M. (2005). Review of *The Holy Girl*, by L. Stantic & L. Martel. *Cinéaste*, *30*(4), 54–56.

Van Wijmeersch, O. (2020). *Strippers, lesbians and witches: the femme fatale and the female gaze in feminist cinema*. Tesis doctoral. Ghent University.

Županović, M. & Lovrinović, V. (2021) Duplicity and posthegemony in Claudia Llosa's Madeinusa and Lucrecia Martel's La niña santa. *Journal of Romance Studies*, 21 (2), 209–237. DOI: https://.org/10.3828/jrs.2021.12

6. Resumen

Feminismo en la *trilogía salteña* de Lucrecia Martel: *La Ciénaga, La niña santa y La mujer sin cabeza*

Lucrecia Martel es una de las cineastas más reconocidas de América Latina, es conocida por sus tres largometrajes: *La Ciénaga, La niña santa y La mujer sin cabeza*. Este TFM propone que estas tres películas representan una trilogía que captura la experiencia de crecer en la remota provincia de Salta y que representa la vida provincial desde un punto de vista femenino. La trilogía cuenta la historia de tres mujeres que viven en Salta, durante la transición a la democracia. Cada mujer representa una etapa diferente de desarrollo en relación con los valores patriarcales, y cada mujer experimenta cambios significativos en su vida como resultado de la transición. En la trilogía, Martel aborda el tema del conflicto entre el deseo femenino y el patriarcado, pero también, subvierte las normas patriarcales para crear películas que se centran en un personaje femenino. Este TFM utiliza las premisas de las críticas feministas del cine para explorar su aplicabilidad en las películas de Martel. A través de un análisis detallado de las películas y personajes, explicamos cómo Martel desapodera la mirada masculina mostrando a los hombres como impotentes e incapaces de resolver el trauma causado por la problemática presencia femenina. Dado que la trama incluye personajes femeninos de diferentes sexualidades, razas y posiciones en la sociedad, el énfasis específico se ha dado a la visibilidad de las lesbianas y la representación de las indígenas en la trilogía.

Palabras claves: feminismo, Lucrecia Martel, teoría feminista del cine, la trilogía salteña, cine de Argentina

7. Sažetak

Feminizam u *Trilogiji Salta* redateljice Lucrecije Martel: *Močvara, Sveta djevojka* i *Žena bez glave*

Lucrecia Martel jedna je od najvećih filmskih redateljica u Latinskoj Americi, najpoznatija po svoja tri dugometražna filma: *Močvara*, *Sveta djevojka* i *Žena bez glave*. Ovaj diplomski rad predlaže da ova tri filma predstavljaju trilogiju koja bilježi iskustvo odrastanja u provinciji Salta i prikazuje život u provinciji sa ženskog gledišta. Trilogija govori o tri žene koje žive u Salti, tijekom tranzicije u demokraciju. Svaka žena predstavlja drugačiji stupanj razvoja u odnosu na patrijarhalne vrijednosti i svaka žena doživljava značajne promjene u svom životu kao rezultat tranzicije. U trilogiji, Martel se bavi pitanjem sukoba između ženske želje i patrijarhata, ali također potkopava patrijarhalne norme kako bi stvorila filmove koji se usredotočuju na ženski lik. Ovaj diplomski rad koristi premise feminističkih filmskih kritičarki kako bi istražio njihovu primjenjivost na Marteline filmove. Kroz detaljnu analizu filmova i likova, objašnjavamo kako Martel obeshrabruje muški pogled prikazujući muškarce kao impotentne i nesposobne riješiti traume izazvane problematičnom ženskom prisutnošću. Budući da radnja uključuje ženske likove različitih seksualnosti, rasa i položaja u društvu, poseban naglasak stavljen je na lezbijsku vidljivost i predstavljanje indogenih žena u trilogiji.

Ključne riječi: feminizam, Lucrecia Martel, feministička teorija filma, Salta trilogija, argentinski film

8. Abstract

Feminism in the *Salta Trilogy* directed by Lucrecia Martel: *The Swamp, The Holy Girl* and *The Headless Woman*

Lucrecia Martel is one of the greatest female film directors in Latin America, best known for her three feature films: *The Swamp*, *The Holy Girl* and *The Headless Woman*. This thesis proposes that these three films represent a trilogy that captures the experience of growing up in the remote province of Salta and portrays life in the province from a woman's point of view. The trilogy follows the story of three women who live in Salta, during the transition to democracy. Each woman represents a different stage of development in relation to patriarchal values and each woman experiences significant changes in her life as a result of the transition. In the trilogy, Martel addresses the issue of the conflict between female desire and patriarchy, but also subverts patriarchal norms to create films that focus on the female character. This thesis uses the premises of feminist film critics to explore their applicability to Martel's films. Through a detailed analysis of films and characters, the thesis explains how Martel discourages the male gaze by portraying men as impotent and unable to resolve the trauma caused by the problematic presence of women. Since the plot includes female characters of different sexualities, races and positions in society, special emphasis is placed on lesbian visibility and indigenous representation in the trilogy.

Keywords: feminism, Lucrecia Martel, feminist film theory, *The Salta Trilogy*, Argentine cinema