

## RESUMEN

El problema a indagar en este trabajo se inscribe dentro de los debates sobre regionalismo que atraviesan a los diversos campos de las producciones artísticas.

El objetivo principal es analizar la presencia de lo regional en el cine de Lucrecia Martel en el marco de distintos debates que, en diferentes contextos, se llevaron a cabo entre la cineasta, algunos sectores de la crítica (periodística y especializada) y de los espectadores.

Tomando como referencia la teoría de los campos culturales de Pierre Bourdieu, el método utilizado se basa en el análisis de las posiciones de algunos de los agentes involucrados en la dinámica del campo del cine argentino a mediados de los noventa: cineastas, críticos y espectadores.

Entre los resultados obtenidos observamos que la presencia de lo regional en el cine de Martel puede leerse como el capital simbólico que ha contribuido a la consagración de la realizadora a nivel nacional e internacional. Sin embargo, en la acumulación de este capital concurren perspectivas y apreciaciones diferentes (la de los diversos sectores de la crítica y de los espectadores).

A su vez, aunque con algunas técnicas y recursos similares, Martel se distingue de otros realizadores del mismo período no sólo porque opta por filmar en el interior del país sino porque lo hace desde una perspectiva que desmitifica las miradas esencialistas con las que suelen representarse las regiones.

De ello se deriva una producción cinematográfica y un discurso que la legitima, que se desvían del relato único de la urbanidad porteña.

**Palabras Claves:** cine, críticos, espectadores, Martel, regionalismo.

## ABSTRACT

*The issue to be dealt with in this work is framed within the debates on regionalism across the diverse artistic production fields.*

*This work main aim is to analyze the presence of regional aspects in Lucrecia Martel's films within the framework of different debates that, in diverse contexts, arose among the filmmaker, some sectors of the critic (journalistic and specialized), and from the spectators.*

---

\* Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Tucumán - Balcarce 210 - 2do piso. Dpto "B" - San Miguel de Tucumán - CP 4000.

**Correo Electrónico:** agabita81@hotmail.com / anagabrielaban@gmail.com

*Having as a point of reference Pierre Bourdieu's cultural fields theory, the method used is based on the analysis of the positions of some of the agents involved in the dynamics of the field of Argentinian film industry in the mid-90s: filmmakers, critics and spectators.*

*Among the results obtained, we observe that the presence of regional aspects in Martel's films can be read as the symbolic capital that has contributed to the recognition of the filmmaker at a national and international level. However, in the capital accumulation converge different perspectives and appreciations (those coming from diverse sectors of the critic and from spectators).*

*At the same time, although with some similar techniques and resources, Martel has differentiated herself from other filmmakers of the same period, not only because she opts for filming in the up-country, but because she does it from a perspective that demystifies the essentialist views hold to represent the regions.*

*From all this, a cinematographic production and a discourse that legitimizes it are derived, which divert the single account from the Porteña urbanity.*

**Key Words:** *films, critics, spectators, Martel, regionalism.*

## INTRODUCCIÓN

*Lo que ha primado mucho en el cine es la visión pajuerana de los porteños.*  
Lucrecia Martel

El cine de Lucrecia Martel ha generado una serie de debates entre diversos sectores de la crítica y algunos espectadores, en torno a la representación de lo regional en sus tres largometrajes: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008).

El objetivo de este trabajo es analizar las diferentes posiciones que adoptaron algunos sectores de la crítica, la cineasta y el público en el marco de este debate, tomando como referencia la teoría de los campos culturales de Pierre Bourdieu.

Partiendo de la idea de que lo regional no es una propiedad inmanente a los textos, sino una posibilidad de lectura que, entre otras, se pone en juego en el seno de una determinada comunidad discursiva y en un momento socio-histórico determinado, voy a detenerme en primer lugar en algunos puntos clave del discurso de Martel a cerca de la regionalidad de su cine.

En segundo lugar, me centraré en el análisis de tres aspectos de los textos fílmicos que han sido focalizados como expresiones de lo regional, ya sea por la propia cineasta, por la crítica o por el público: a) ciertas prácticas y creencias emparentadas con la cultura popular; b) el lenguaje, sus giros dialectales y su estructura errática y c) la construcción de los espacios. Para ello tomo como fuentes, la revista *El Amante*, el suplemento cultural *Radar* y el diario *El Tribuno*.

La elección de estas fuentes es fruto de un recorte cuyo criterio ha sido trabajar por un lado, con un sector de la crítica especializada y, por otro, con la crítica

periodística cuyo espacio dedicado al cine nacional ha crecido en los últimos años.

A su vez, la decisión de consultar publicaciones nacionales y provinciales responde al hecho de que el debate sobre lo regional en el cine de Martel, cobra distintas valencias ya se trate del ámbito provincial o nacional.

Por último, otro aspecto que analizo en este trabajo -en estrecha relación con las opiniones de la crítica, la directora y los espectadores- es que la construcción de lo regional en este cine contrasta con muchas representaciones que se elaboran sobre la base de una mirada esencialista, idílica y exótica de las regiones.

### **EL DISCURSO DE LUCRECIA MARTEL: ALGUNOS PUNTOS CLAVES**

El discurso de Lucrecia Martel sobre la regionalidad de su cine ha ido fluctuando no sólo en relación a las interpretaciones de los diferentes sectores de la crítica, a la valoración que sus películas recibieron en las grandes instancias de consagración como son los festivales de cine internacionales y a las opiniones del público -instancias que según plantea Bourdieu, tienen un rol decisivo en la definición social de una obra- sino también en función de los diferentes momentos de su trayectoria como cineasta.

Esta fluctuación en el discurso de la directora se observa, por ejemplo, en las declaraciones que realiza sobre de su elección de filmar en Salta.

Así de sostener que dicha elección es fruto de “una desesperación absurda e irracional” (Enriquez, 2004) o que “casualmente” las tres historias transcurren en Salta (Wain, 2006), la directora pasa a afirmar que “todo lo que ocurra en Salta será vital para continuar su carrera” (Aramayo, 2001), que *La mujer sin cabeza* es su película más salteña y que se necesitan ciertos códigos regionales para entender su cine, como lo corrobora la siguiente cita:

“Yo creo que es mi película más argentina, y hasta diría más salteña, o del Norte en todo caso... No se puede entender sin ciertos códigos... En Salta, por ejemplo, se ríen mucho con la película, porque enganchan ciertas cosas que en otros lados no tienen ninguna gracia. La referencia a monseñor Pérez la mencionaron un montón en Salta. Pérez era un obispo que dijo la famosa frase de que las Madres de Plaza de Mayo eran locas. Esas cosas las registra y las entiende nuestra pequeña historia regional. Y esta película la necesita, así como necesita el idioma castellano” (Enriquez, 2008).

Estas fluctuaciones o contradicciones en el discurso de Martel, son efectos del campo. Es decir, se explican por las tensiones que atraviesan a todo campo artístico en el que intervienen las posiciones de múltiples agentes. Por ello Bourdieu señala que “la relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y contradictoria, en la medida en que la obra intelectual... obtiene no solamente su valor... sino también su *significación* y su *verdad* de los que la reciben tanto como de los que la producen” (2002).

Por ello, para entender la última declaración es necesario tener en cuenta el siguiente contexto: la directora no está dialogando tanto con la crítica local (nacional y/o provincial) sino posicionándose frente a la crítica internacional y

puntualmente a los festivales de cine en tanto espacios de consagración. *La mujer sin cabeza* no tuvo una buena recepción en Cannes. Frente a esta circunstancia, Martel enfatiza en la necesidad de poseer ciertos códigos para entender su cine, códigos que rigen y sólo se entienden en el marco de esa pequeña historia regional que señala la directora. Por ello se refiere también al episodio de Monseñor Pérez en Salta y se siente en la necesidad de aclarar quién es ese tal Monseñor. Es decir luego de lo ocurrido en Cannes hay una inflexión decididamente regionalista y un discurso mucho más beligerante en torno a los centralismos. Esta posición en general se mantendrá en declaraciones posteriores, incluso cuando ya ha pasado un tiempo considerable en relación al episodio de Cannes.

Sin embargo, hay que señalar aquí que son precisamente los festivales de cine internacionales los espacios que jugaron un rol decisivo en la consagración de la cineasta. La presentación de *La ciénaga* en el Festival de Berlín fue el primer paso para el reconocimiento y la participación de Martel en estas instancias de consagración. Luego vino el debut en Cannes con una buena acogida para su segundo largometraje. A partir de aquí, y aunque su tercera película no haya tenido el éxito esperado, la directora ya cuenta con un capital de reconocimiento en el exterior y podrá incluso responder a las críticas que recibe en Cannes su tercer largometraje.

## **LAS MIRADAS DE LA CRÍTICA Y LAS OPINIONES DE ALGUNOS ESPECTADORES**

Voy a detenerme ahora, en primer lugar, en la posición que adoptaron los críticos de la revista *El Amante* y del suplemento cultural *Radar* en el debate sobre la regionalidad en el cine de Martel.

La elección de estas fuentes responde a que estos dos sectores de la crítica ocupan un lugar similar dentro del campo del cine argentino de mediados de los noventa, ubicándose en el subcampo de circulación restringida en tanto están constituidos por una crítica especializada y dirigidos a un público selecto (1). Sin embargo, como se verá luego, adoptan dos posturas completamente opuestas en el debate en cuestión.

Luego tomaré como fuente el diario *El Tribuno* de Salta, para ilustrar cómo la problemática de lo regional en el cine de Martel dispara una serie de discusiones mucho más excéntricas en relación al campo del cine propiamente dicho, en la medida en que lo que se pone en juego en este espacio son las opiniones de críticos y espectadores salteños vinculadas con ciertas representaciones identitarias.

## **PRÁCTICAS Y CREENCIAS EMPARENTADAS CON LA CULTURA POPULAR**

Los tres largometrajes de Martel incorporan una serie de relatos o historias de aparecidos que fueron arduamente comentados por muchos críticos. En *La ciénaga*, las apariciones de la virgen, el relato de la rata africana o del perro-

rata; en *La niña santa*, las historias que las adolescentes llevan a las clases de catequesis, el hombre desnudo que aparece insólitamente en el balcón de la casa de Josefina. Y finalmente en *La mujer sin cabeza*, el episodio de las ramas de los árboles que se trasladan fantasmagóricamente al lugar del accidente; la Tía Genoveva que aparece en un video familiar pero que supuestamente estaba muerta; y los espantos que aparecen debajo de la cama de la Tía Lala.

La incorporación de estos episodios tiene un origen autobiográfico. Martel relata que este tipo de historias circulaban en el seno de su familia y que le sirvieron como base de inspiración para algunos momentos de sus films. Contados por el personal doméstico que trabajaba en su casa, estos relatos iban pasando de boca en boca y terminaban siendo asimilados por las mujeres de la familia. La directora cuenta que muchas veces se emparentaba a la servidumbre con el demonio y los espantos por el hecho de realizar ciertos rituales, pero paradójicamente cuando era necesario se acudía a ello.

Esta creencia, la de emparentar a la servidumbre con el demonio, se proyectará a las ficciones de Martel y aparecerá en *La mujer sin cabeza* en el personaje de la Tía Lala.

Voy a analizar ahora la lectura que hace *El Amante* sobre los relatos e historias de aparecidos para ilustrar la posición de este sector de la crítica en relación al regionalismo en el cine de Martel.

*El Amante* no desconoce la presencia de lo regional pero considera que el valor no está en la regionalidad en sí misma, sino porque a través de ella Martel produce una ruptura estética que deviene universal.

Los críticos señalan que hay *ostranenie* en las tres películas: los microrrelatos e historias de aparecidos desestabilizan la lógica del mundo ficcional al irrumpir dentro de una aparente cotidianeidad, inquietando al espectador al provocar ese efecto de extrañamiento. Esto acerca el cine de Martel a la literatura universal, particularmente a los códigos del fantástico.

Veamos un ejemplo:

“... La percepción de la ruptura de lo cotidiano y de lo familiar... es un tópico característico de las películas de la directora: una cantera de elementos siniestros se hace presente en la mismísima cotidianeidad... [Lo] que distingue a Martel de sus compañeros de generación del Nuevo Cine Argentino [es] la voluntad narrativa en estado microscópico, en los microrrelatos que pueblan sus películas, en la profusión de historias, narraciones que proliferan y desestabilizan toda lógica... La figura ominosa de lo extraño (aquella que el sistema de géneros clásicos asimila a los códigos del fantástico) no es ajena a la obra de la salteña... Hay extrañamiento (*ostranenie*, literatura, artificio, relato) en *La ciénaga* cuando se habla de la aparición de la virgen, cuando se relata el cuento del perro-rata o incluso cuando las nenas, frente al ventilador, cantan la canción del Dr. Jano...” (Karstulovich, 2008).

En esta cita en ningún momento se relacionan los microrrelatos con ciertas creencias locales vinculadas a una religiosidad popular (relación que

sí está presente en el discurso de Martel, como veremos luego) porque el objetivo es destacar los rasgos formales de este cine y la ruptura que instauran, fundamentando con ello la idea de universalidad y colocando a la directora en el centro mismo de la vanguardia.

Así, al apreciar los microrrelatos sólo en términos de sus cualidades y efectos formales, opera una suerte de desregionalización y esta será la clave de lectura de la revista *El Amante*.

En contraste con esta interpretación, el discurso de Martel no sólo acentúa el carácter localizado de estos relatos sino que propone una mirada que apunta a develar las relaciones de dominación que se esconden detrás de este tipo de creencias. Desde la óptica de la cineasta, la incorporación de dichos relatos no encuentra su valor en las cualidades y efectos formales sino en el tejido de las relaciones sociales-personales que en ellos están imbricadas y que contribuyen a producir.

Por ello Martel sostiene que “la alienación entre clases sociales es tan grande que ellos, los otros, son fantasmas... Es tan ajeno a uno ese cuerpo, el color de esa gente, que en su locura la tía Lala los emparenta con los espantos... Es cosa de sospechar el demonio o lo muerto en la servidumbre... Cuando yo era chica mi abuela contaba historias de una señora que ayudaba a mi mamá: le había encontrado una calavera y unas velas rojas; una serie de comentarios hicieron que para mí esa persona quedara del lado del demonio. Era algo ritual que ella había hecho, probablemente... Pero, al mismo tiempo, cuando hay que recurrir a prácticas populares, se hace” (Enriquez, 2008).

A su vez, esta declaración permite entender porqué la directora propone una mirada sobre lo regional que se aleja de las construcciones esencialistas y paternalistas del regionalismo tradicional. En este caso, la incorporación de prácticas y creencias emparentadas con la cultura popular, no responde a un mero afán pintoresquista, sino a la necesidad de develar ese tejido de relaciones sociales y personales al que me he referido. Algo similar ocurre con el uso del lenguaje y la construcción de los espacios, como se verá luego.

## **EL LENGUAJE, SUS GIROS DIALECTALES Y SU ESTRUCTURA ERRÁTICA**

El respeto por los rasgos dialectales de la región ha sido otro de los aspectos a menudo señalado por la crítica como expresión de lo regional en el cine de Martel.

Trazando ahora un contrapunto entre las miradas de *El Amante* y *Radar*, sostengo que mientras el primero prácticamente hace caso omiso de este aspecto (tal vez por ese afán de universalizar toda huella del cine de Martel que pueda remitir a lo regional), el segundo analiza en detalle este aspecto.

Para *Radar* lo regional no sólo vale por sí mismo y por la ruptura formal que instaura sino porque el sentido de esa ruptura es cuestionar la idea de universalidad.

Cito a continuación un fragmento de una nota en el que se pone de manifiesto esta posición:

“Otras de las fidelidades que Martel se impuso como guionista fue el respeto del modo de hablar de su región -el uso del artículo ('la mamá') y del diminutivo, la anteposición del pronombre ('le digamos'), el uso del pretérito perfecto ('ha venido')-, todas esas variables dialectales que la *civilización* de Buenos Aires ha tendido a silenciar desde Sarmiento. *Es increíble el esfuerzo por hacer desaparecer los rasgos diferenciales de pronunciación* dice Martel. *Tendemos a desconocer la importancia del habla en la constitución de la conciencia. Lo que ha primado mucho en el cine es la visión pajuerana de los porteños...* La importancia estratégica de *La ciénaga* en el contexto del cine argentino... es su capacidad para proponer una forma alternativa (dialectal) de modernidad, un punto de vista excéntrico, una forma de contar sin demasiados antecedentes en los últimos años. ¿Seguirá insistiendo Lucrecia Martel en contestar la prepotencia porteña con su cine?” (Link, 2001).

El respeto por los rasgos dialectales en el cine de Martel, es interpretado por *Radar* en función de la necesidad de rescatar y revalorizar un lenguaje que ha sido silenciado por ser del interior y asociado, por ello mismo, a un habla campestre-rural. En este sentido el tratamiento que recibe el lenguaje aparece como otro de los aspectos a través de los cuales la directora instaura una mirada crítica respecto de las construcciones estereotipadas con las que suelen representarse a las regiones.

A su vez, la perspectiva de *Radar* se afianza con la declaración de Martel de que “lo que ha primado mucho en el cine es la visión pajuerana de los porteños” (Link, 2001).

Ambos discursos llevan a pensar que el valor político de la regionalidad de este cine estaría en desafiar a los centros de poder que se ven a sí mismos como lo universal, negando su propia regionalidad. Martel busca representar desde el lenguaje y los códigos regionales para cuestionar la supuesta universalidad de esos centros de poder (Buenos Aires fundamentalmente).

*Radar* haciéndose eco de este discurso cita la opinión de una espectadora que confirma de alguna manera esta mirada: “a mí me gusta porque deja en evidencia que el cine argentino hasta ahora fue porteño, blanco, masculino y moralista y porque es anti-gran-relato (un cine menor en algún punto)” (Link, 2001).

Ahora bien, hay un segundo aspecto del tratamiento que recibe el lenguaje en el cine de Martel que me interesa señalar: los diálogos en las tres películas están contruidos en base a superposiciones, silencios, digresiones, yuxtaposiciones y elipsis. Por ello la idea de una estructura errática.

Lo interesante en este punto son los distintos sentidos que Martel otorga a este aspecto de su cine. Una vez más, aparece una fluctuación en su discurso, esta vez en función de medio con el que está dialogando.

Frente a *El Amante*, la directora señala que “los diálogos de las tres películas están contruidos mayormente alrededor de eso, la dispersión, la superposición, el entrecruzamiento y la multiplicidad de interlocutores, todas las cosas propias de las conversaciones aunque sea entre dos personas. Por ejemplo, en *La niña santa* los diálogos y los sonidos de fondo tienen que ver con

la infancia de los personajes. Es que los juegos de la memoria remiten mucho a la infancia"... (García y Rojas, 2008).

Al asociar las dispersiones, los entrecruzamientos y las superposiciones de los diálogos con el modo como opera la memoria, Martel estaría respondiendo a ese patrón de universalidad que exige *El Amante*.

Frente a *Radar*, se posiciona desde un lugar completamente diferente, vinculando este aspecto de su cine al modo como se arma la charla en el interior y enfatizando con ello en la regionalidad de su cine. Por ello relata lo siguiente:

"...Yo había escrito una gran cantidad de diálogos familiares. Me parecía atractiva la forma en que el sentido aparece a través de lo que no se dice... Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios... Es algo muy común en la forma de contar de provincia. O sea que terminé siendo fiel en mi relato, a esa manera en que se arma la charla en el interior" (Link, 2001).

La directora enfatiza ahora en los códigos de lo regional, que en este caso aparecen vinculados a la charla en el interior. Es decir, apunta a una regionalidad de la forma, del modo de narrar, que no vale sólo por su calidad de innovación formal de vanguardia, sino fundamentalmente por presentar una perspectiva otra que impugna la supuesta naturalidad de un modo de narrar que no se reconoce a sí mismo en su regionalidad, por ser el centro de relaciones de dominación cultural.

## LA CONSTRUCCIÓN DE LOS ESPACIOS

Aunque los tres largometrajes de Martel y el corto *Rey Muerto* fueron filmados en Salta, los espacios representados no se construyen sobre la base de un pintoresquismo plagado de color local.

La directora juega permanentemente con la articulación de espacios urbanos, semiurbanos y rurales, clausurando con ello las dicotomías de lo rural y lo urbano, el campo y la ciudad, características del regionalismo tradicional.

A su vez, los espacios elegidos para filmar muchas escenas, no son precisamente los puntos turísticos con los que suele promocionarse a Salta. Este hecho provocó gran impacto entre los espectadores salteños.

Voy a centrarme ahora en un debate que se llevó a cabo en Salta entre los comentaristas del diario *El Tribuno* y el público salteño, luego del estreno de *La ciénaga*. El objetivo es ilustrar cómo, en este caso, las referencias a la regionalidad en el cine de Martel terminan desembocando en una problemática que excede el campo de lo estrictamente cinematográfico: hasta qué punto este cine se condice con las representaciones identitarias en pugna que los salteños tienen de sí, o creen que es conveniente presentar a los otros. De ahí que los espacios representados en *La ciénaga* hayan sido uno de los puntos más polémicos de este debate.

Así lo plantea *El Tribuno*, en una nota inaugural que dio pie a la polémica mencionada:

“Muchos de los espectadores que vieron *La ciénaga* coincidieron en que el filme fue como un espejo. Porque hasta la popular calle Ituzaingó y el supermercado más visitado de la zona aparecen en la pantalla grande, como si Salta misma fuera la protagonista. Y en realidad lo es. Todos señalaron que fue hermoso ver los cerros de la zona de Campo Quijano, donde se rodó la película, tomados en pleno febrero en el noroeste argentino” (Aramayo, 2001).

Es evidente que hay aquí un afán por promocionar la ópera prima de una directora salteña ya consagrada en el exterior. El tono de esta nota se asemeja, de hecho, a los discursos de promoción turística: se exalta la belleza del paisaje y se presenta a Salta como protagonista.

Ahora bien, la relación con el discurso de promoción turística es claramente una cuestión politizada, porque la política oficial del gobierno desde hace algunos años ha sido la promoción del turismo como estrategia de crecimiento económico (de cierto tipo de turismo, además).

Así quienes esperan que el cine de Martel contribuya a promocionar turísticamente a Salta, adoptan dos posturas: decir que la directora cumple -y muy bien- con este objetivo (haciendo oído sordo de lo que realmente muestra *La ciénaga*); o, al contrario, reclamar porque la película no muestra lo lindo que tiene Salta y porque no se hace saber al espectador que fue filmada en la provincia.

La polémica entre los espectadores giró en torno a la idea de que *La ciénaga* es un espejo de Salta.

Los que opinaron a favor en general consideran que el valor de la película radica en reflejar a Salta y en representarla en el exterior; pero en la mayoría de los casos no se especifica porqué la película es “muy salteña”, o se hacen generalizaciones del tipo “muestra lo que tiene Salta, sus valores” (Alancay en Wilde, 2001), sin señalar cuáles son esos valores.

Los que opinaron en contra sostienen que “no se hace saber al espectador que la película fue filmada en Salta, en Campo Quijano” y que “les parece lamentable si la película es el espejo de Salta, y es lo que tenemos que mostrar al mundo” (Rodríguez y Oliviero en Wilde, 2001b).

Pero más importante que la fidelidad del reflejo de Salta, lo que parece urticante en el debate es la estrategia de representación hacia afuera de la provincia. Estas opiniones parecen asumir que el objetivo de *La ciénaga*, o al menos su responsabilidad moral, es presentar a Salta de buena manera a los que no son salteños.

Una tercera opinión deja de lado, y hasta cuestiona, el debate sobre la mayor o menor fidelidad de la película en términos de localización y lenguaje, para centrarse en cómo ésta trabaja con la cuestión del racismo, las diferencias de clases y etnias: “No es una película para el gran público ni fue filmada para agradar a sus comprovincianos, es una película donde todos, en distinta medida, hemos visto

reflejadas personalidades, frases o actitudes conocidas. Si nos preguntan a boca de jarro si existe el racismo en la Argentina diremos que no rotundamente, pero en la película está sutilmente delineado en tonos o palabras, ese racismo casero que subyace en la idiosincrasia salteña. No podemos quedarnos en la superficialidad de pensar si Morán o Borges tienen tonada salteña, o si la directora mostró imágenes no muy agradables de nuestra ciudad"... (Salazar en *El Tribuno*, 2001).

Posiciones como éstas son las que parecen polarizar el debate en términos políticos, enfrentando de un lado la idea de que el cine salteño tiene que reflejar una imagen positiva o idealizada de Salta (respondiendo en buena medida a las exigencias de promoción turística) y del otro la posición que valora positivamente -desde un punto de vista político- la perspectiva crítica sobre la sociedad salteña, como lo atestigua la última cita.

## CONCLUSIONES

El análisis del discurso de la directora y de las fuentes consultadas, permite postular que el cine de Lucrecia Martel presenta una fuerte localización desde lo regional que puede leerse como el capital simbólico que ha contribuido a la consagración de la cineasta tanto a nivel nacional como internacional.

Ahora bien, en la acumulación de este capital concurren, en realidad, perspectivas heterogéneas porque las representaciones que los distintos sectores de la crítica y el público hacen de la regionalidad de este cine, varía en función de los diferentes contextos.

Así mientras para *El Amante* lo regional no vale por sí mismo sino por la ruptura formal que instaura y que deviene universal, para *Radar* el valor de dicha ruptura estaría en cuestionar la supuesta universalidad de los centros de poder que se ven a sí mismos como lo universal. El discurso de Martel, fundamentalmente luego del episodio de la mala recepción que tuvo su tercer largometraje en Cannes, se hace eco de esta postura.

Sin embargo, a pesar de la diferencia de posturas, estos dos sectores de la crítica ocupan posiciones similares en el campo, en la medida en que forman parte del subcampo de circulación restringida.

En el caso de las opiniones de críticos y espectadores salteños, plasmadas en el diario *El Tribuno*, al tratarse de un debate en el que se ponen en juego problemáticas de carácter identitario, el valor estético de la obra de Martel no es el eje de discusión. Por lo tanto estas opiniones y/o valoraciones serían las más excéntricas de todas ya que se sitúan por fuera del campo cinematográfico.

Es decir, en el debate que se lleva a cabo en Salta intervienen voces mucho más heterogéneas: las del público en general que, por ser oriundo, se siente autorizado para opinar sobre la regionalidad o la salteñidad del cine de Martel. Y aunque estas voces sean marginales en el campo, en tanto no intervienen directamente en la consagración de la directora, también forman parte de lo que Bourdieu denomina la definición social de una obra y de un artista.

Otro aspecto importante que se desprende del análisis realizado es que la regionalidad del cine de Martel contrasta con muchas construcciones que se

elaboran sobre la base de una mirada idílica, esencialista y exótica de las regiones. Esto puede verse tanto en el tratamiento que reciben el lenguaje y ciertas prácticas y creencias emparentadas con la cultura popular como en la construcción de los espacios.

Ahora bien, lo que comúnmente se denomina regionalismo tradicional, excede al campo del cine y hace referencia a una construcción socio-cultural mucho más amplia que aparece en terrenos como el de la literatura, los discursos identitarios, los discursos de promoción turística, etc. De ahí que las opiniones que vehiculiza el diario *El Tribuno* resulten importantes.

Es posible formular, entonces, que la construcción de lo regional en el cine de Martel no sólo contrasta con ese punto de vista idílico y esencialista que caracterizó al regionalismo tradicional, sino que se puede leer como una de-construcción de este punto de vista y su necesaria re-construcción a partir de una nueva mirada.

En este sentido, a diferencia de otros realizadores que producen en el mismo período (Adrian Caetano, Pablo Trapero, Martín Rejtman) y que apuestan por filmar en Buenos Aires, Martel no sólo opta por filmar en el interior del país sino que lo hace desde una perspectiva que desmitifica lo típico con lo que suele pensarse una región, cuestionando, a su vez, la pretendida universalidad o la negación de la propia regionalidad que conlleva la centralidad, derivando de ello una producción cinematográfica y un discurso que la legitima que se desvían del relato único de la urbanidad porteña.

## NOTAS

1) Aunque el suplemento *Radar* pertenece a un espacio periodístico y al no dedicarse exclusivamente a la crítica de cine no tendría, en principio, el grado de especialización que caracteriza a revistas como *El Amante*; el tipo de análisis que realiza da cuenta de una posición muy cercana a las publicaciones especializadas. Por ello lo ubico dentro del subcampo de circulación restringida.

2) Por cuestiones de extensión he dejado de lado otras fuentes consultadas. Entre ellas los diarios *Clarín* y *La Nación* que, siguiendo la dinámica de los campos culturales que propone Bourdieu, pertenecen al subcampo de circulación ampliada en la medida en constituyen medios de difusión masiva dirigidos a un público más amplio.

## AGRADECIMIENTOS

A Diego Chein, mi director, por alentarme cotidianamente en la labor de investigación.

A mis padres, Marta y Francisco, por seguir apostando a mi formación.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAMAYO, E (2001) La directora en casa. *El Tribuno*, p. 58, 01/04.

---

BOURDIEU, P (2002) Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto. (5a.ed.). Buenos Aires, Montessor.

EL TRIBUNO (2001) Opinan los lectores. El Tribuno, p. 24, 25/04.

ENRIQUEZ, M (2004) Ese oscuro objeto del deseo. Recuperado el 12 de marzo de 2012, de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1390-2004-05-02.html>.

ENRIQUEZ, M (2008) La mala memoria. Recuperado el 10 de noviembre de 2010 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>.

GARCÍA, J y ROJAS, E (2008) Para mí el cine es un lugar de percepción. Entrevista a Lucrecia Martel. El Amante, 17 (195): 8-10.

KARSTULOVICH, F (2008) Los otros, los clásicos, los cuentos. El Amante, 17 (195): 7.

LINK, D (2001) Tres mujeres. Radar, pp. 4-8, 18/03.

WAIN, M (2006) Tan cercano al thriller. Recuperado el 5 de abril de 2011, de <http://www.lanacion.com.ar/793894-tan-cercano-al-thriller>.

WILDE, E (2001) Con una magia singular, la historia llega al corazón. Opina la gente. El Tribuno, p. 59, 01/04.

WILDE, E (2001b) ¿Y si vamos al cine? El Tribuno, p. 45, 14/04.