

RESEÑA DE REFOCUS: THE FILMS OF LUCRECIA MARTEL

POR LÍA GÓMEZ

Entre mutaciones y permanencias. Una revisión crítica de la obra de Lucrecia Martel.

Reseña del libro *Refocus: The films of Lucrecia Martel* de Natalia Christofolletti, Barrenha Julia Kratje y Paul R. Merchant, Edinburgh University Press Ltd. 2022 ISBN 978 1 4744 8522 7

Abrir un libro que se propone analizar la obra de Lucrecia Martel en un lenguaje extranjero porta en sí mismo un doble desafío: El primero; el de encontrar las palabras justas en un texto escrito que en el campo sonoro se convierte en distinto. El segundo; la necesidad de intervenir en una trama de signos, que al tiempo que se establecen en el inglés, se comparten con traducciones que ya provienen del castellano en sus citas. Desde la filosofía, la estética, la comunicación, la historia y la sociología, el libro recorre en 15 capítulos, diversas formas de abordaje desde perspectivas múltiples. En una apuesta textual que involucra el análisis, la crítica, el ensayo y la entrevista; las páginas se completan con fotografías de rodajes y películas. Lucrecia Martel se hace presente desde su enfoque teórico metodológico de la imagen, pero también desde su propio recorrido biográfico, su relación con las demás artes, sus incursiones en festivales y en muestras que se constituyen como metatextos de los films en sí mismos.

Como toda reseña, es una posibilidad de lectura que dividimos en cuatro ejes que atraviesan la publicación; más allá del orden lineal de los capítulos permite la conexión entre uno y otro de manera dispar, aleatoria y abierta a otros sentidos posibles.

Imágenes sonoras. Partituras del tiempo

Los primeros capítulos recuperan la figura de Martel desde sus inicios. Natalia Christofolletti, Barrenha Julia Kratje y Paul R. Merchant en el capítulo 1, *Metamorfosis y Persistencia. Una introducción*, inicia el recorrido desde la infancia de la directora salteña. En una metamorfosis permanente, Martel ocupa la televisión, el cine, festivales y talleres, pero al mismo tiempo se mantiene en una persistencia que contempla un estilo propio de construcción narrativa. El Capítulo 2, tiene a Ana Amado como una de las escritoras que más ha escrito sobre su obra. En un artículo titulado *Velocidades, Generaciones y Utopías en La Ciénega*, la profesora de la UBA

(Universidad de Buenos Aires) analiza con Deleuze la imagen- tiempo para referirse a la conexión entre presente y pasado como una relación conflictiva, aludiendo a lo real no como un espejo sino como algo lleno de tensión y misterio. La Ciénaga (2001) en su escritura adquiere una doble velocidad, con protagonistas (adultos/as, niños/as y adolescentes) que adoptan gestos, movimientos, y actitudes del cuerpo con un ritmo diverso, con una coreografía de la percepción de lo latente en la película. En el capítulo 3, *Tipo de sonido, raza y género en La Ciénaga*, Diana Niebyski compone escrituralmente un campo sonoro que es parte central de su proceso narrativo de los films. El carnaval adquiere protagonismo, la cumbia y los cuerpos se cruzan y contrastan en este espacio tan característico. La autora analiza distintas escenas y canciones, y las varias pistas visuales que anticipan la muerte trágica de un niño. El capítulo 4 se titula: *Ser incapaz de ver y ser invisible: voces irreconocibles e inaudibles en Pescado, Nueva Argirópolis y Muta*, y desde la misma indicación del título, Ana Forcinito, pone el foco en la intersección y disyunción entre imágenes visuales y diferentes modulaciones de voces y susurros. En *Pescados* (2010) ejemplifica cómo hay voces irreconocibles y sonidos distorsionados transformados por el efecto del agua, en *Nueva Argirópolis* (2010) las voces de las comunidades Wichis permanecen sin traducir, invisibles e inaudibles lo que produce una tensión entre las lenguas dominantes y las marginales. Ya en *Muta* (2011) los sonidos sugieren movimiento y transformación, más literalmente mutación, siendo el sonido y revoloteo de los insectos, el campo sonoro recurrente en el corto.

En toda esta primera parte se expone la apuesta a un sonido que interroga, que incomoda, que genera casi una imagen sonora como protagonista de su cine. Pero lo sonoro vuelve a ser objeto de este libro al final de su estructura. En el capítulo 10 *Fiebres, miedos y Desconexiones Psicológicas: amenazas en las bandas sonoras de Zama y de La Mujer sin Cabeza*, Danyler Cunha, analiza las bandas sonoras, y manifiesta que algunas técnicas en el uso de los efectos y los sonidos ambientales son empleados repetitivamente. Esto puede ser sutil o exagerado, mínimo o denso, sonidos bien diferenciados o exageradamente ensordecedores, etéreos. La forma de enfoque acústica de Martel envuelve el carácter diegético y realístico del sonido. Cunha plantea que los sonidos que aparecen en off ejercen una energía dentro de la puesta en escena exactamente porque deambulan entre espacios no tan bien definidos. En el capítulo 11 *Las variaciones de Martel*, Adriana Amante, analiza cómo su cine se instala a sí mismo en acciones imperfectivas: acciones no terminadas y durativas. La cámara actúa como un estilo: el cine como un acto de escritura. Amante expone la dimensión objetual del sonido en las películas incorporando al abordaje realizado por sus compañeros/as en este libro, el medimetraje *Leguas* (2020) y el docu-televisivo *Las dependencias* (1999).

Mutaciones del género

En *Monstruosidad y Mutación* (capítulo 5) Mariano Souto y Mónica Campo, proponen un análisis desde el horror considerando las características inhumanas de los personajes, y sus diálogos con otros monstruos de la imaginación cinematográfica. Aunque ninguna de las pelícu-

las de Martel se puede incluir en el género, el artículo establece una mirada sobre los fantasmas que rondan las casas, los espectros que circulan y los límites para la construcción de lo monstruoso. En el capítulo 6 *Los cortometrajes como libertad estética*, Emilio Bernini considera que a los cortos de Martel hay que analizarlos como una filmación autotélica emancipada de las imposiciones comerciales y narrativas, de las imposiciones típicas de otros formatos de cine como los largometrajes y las series de televisión contemporáneas. Propone pensar las características de vanguardia y experimentales del formato, como una forma potencial de prueba, ensayo, promesa de innovación y transformación estética.

En un salto de continuidad, podemos incluir aquí el capítulo 14 *Fenomenología de los espíritus: El Horror en la voz en off en la filmografía de Martel*, donde David Oubiña define al género de terror y considera, analizando diferentes escenas, que *La Ciénaga* no es una película de terror, pero que el horror subyace en la voz en off. Martel usa todos los mecanismos del género que anuncian la irrupción de lo que sería insoportable. Sus películas habitan un terreno que siempre está bordeando ese universo. En *La Mujer sin Cabeza (2008)* el horror permanece como lo negativo de la imagen: hay una resistencia para enfrentar aquello a lo que se le tiene miedo, y por lo tanto es dejado de lado hasta que desaparece y luego se olvida. Oubiña se refiere a un realismo del ocultamiento, donde la cámara trata de construir una coartada para disipar cualquier sospecha. Martel expone lo que el personaje de María Onetto trata de silenciar, esconder y disfrazar, produciendo una alteración que no puede soportar ver y que se trata de aniquilar. En el capítulo 7 *Masculinidad, Deseo, y Representación en La Niña Santa*, Gonzalo Aguilar describe la relación estética y política del acoso sexual y el “juego divino” en la narrativa, expone las discusiones sobre la violencia de género en una sociedad sumamente conservadora como la que plantea Martel del universo salteño. Para Aguilar, Martel no denuncia acoso, más bien revela sus mecanismos a través de imágenes y sonidos. El theremin, instrumento musical ruso, es quizás el mejor símbolo de la alegoría de los sentidos en esta película.

Entre acto

Partiendo del escenario fílmico, para un universo más multifacético, como una especie de entreacto en la mirada de sus películas, en *Otras áreas: La Utopía femenina y bio-comunal de Cornucopia* (Capítulo 8), Alejandra Laerea, analiza el show del cantante islandés Björk que tiene a Lucrecia Martel como directora teatral, empezando a formar parte del proyecto cuatro meses antes del estreno. La cornucopia es ese cuerno de abundancia que en la mitología clásica simboliza la fecundidad y la profusión generosa, en su análisis, describe todos los materiales no convencionales elegidos, y cómo se crea una suerte de morfología orgánica de imágenes, destacando una tensión entre lo hiper tecnológico y lo natural. Nos invita, de un modo especial, a un show puro y “Björkenergético”: ecológico, ambientalista y matriarcal, palabras usadas implícitamente y explícitamente durante todo el espectáculo. Cornucopia es también una profunda intervención al presente y Laera propone interpretarlo como un tipo de activismo artístico.

La percepción

En *Las realidades hechas para ordenar: en La Mujer sin Cabeza*, (capítulo 9), Malena Verardi examina los recursos formales y procedimientos narrativos usados para dar forma a diferentes nociones de “realidad” en la historia. En diálogo con el artículo de Bernini, intenta analizar la posible correspondencia entre las relaciones que unen a los personajes del film como sujetos y el medio al que pertenecen, con la escena social durante la última dictadura militar. La narrativa escenifica el distanciamiento del personaje de la película por medio del encuadre en las escenas donde la protagonista interactúa con su familia después del accidente. Propone la idea de contraste por medio del tratamiento fotográfico y desde una perspectiva lacaniana, define al lenguaje como una orden simbólica, que tiene una influencia definida no solo sobre la constitución del sujeto como tal, sino también sobre las relaciones entre los personajes, las acciones y sus contextos.

Ellos me sofocan de Nora Catelli, recupera en el capítulo 12 el estreno de *Zama* (2017) en España exponiendo la idea de un cine de la percepción. Examina con detalles los acentos, la lengua, las tonalidades de diferentes texturas. En el capítulo 13 *Un tipo de encanto, un párpado cerrándose y un diminuto desmayo: Zama y la vuelta al color*, Deborah Martin, se basa en una consideración del uso y el significado del color para desafiar los límites subjetivos y temporales de la posición colonial del hombre blanco. En el análisis se rastrea el prejuicio a través de la filosofía occidental, la historia del arte y la teoría cultural. Por un lado, el color considerado como alienígena y por lo tanto peligroso, mientras, por el otro, percibido simplemente como una cualidad secundaria de la experiencia, y por lo tanto no merecedor de una consideración seria. Se analiza en las escenas la forma en que la paleta de colores cambia el curso de la película. El capítulo final (15) vuelve circularmente al inicio con *La Conquista de lo incómodo* donde Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant entrevistan a la directora salteña. Se hace referencia a las reacciones, expectativas y cambios de los/as espectadores/as, se plantea un repaso sobre su obra, desde Magazine For Five hasta el espectáculo con Bijork. al mismo tiempo que se indaga en una mirada sobre el futuro del cine.

Este libro nos permite abrir cada rincón del cine, re-enfocar una obra (in) completa, de estructuras de permanencias, al mismo tiempo que mutantes en su estructura estética. Como plantea Selva Almada en sus notas de rodaje sobre *Zama* “*El barro se pudre. Tiene olor a bicho (...) es un organismo vivo que respira*” (10, 2015)

Lía Gómez (Universidad Nacional de La Plata y Universidad Nacional de Quilmes)

lialaig@gmail.com

Doctora en Comunicación. Profesora e investigadora de la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad Nacional de Quilmes. Coordinadora del Grupo de Trabajo de CLACSO en Arte y Política. Directora del Festival de Cine Latinoamericano de La Plata FESAALP.