

CAPÍTULO 2

ESTÉTICA Y POLÍTICA. LA CONSTRUCCIÓN DE LA EXPERIENCIA EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

Dra. Lía Gómez, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

*“Novela: el tono antes que la anécdota, las voces
interiores antes que la trama”*
(Ricardo Piglia en Los Diarios de Emilio Renzi, 2016)

Resumen

La escritura de este texto nos lleva a preguntarnos por la construcción de un campo lingüístico cinematográfico que encuentra en la imagen un espacio tiempo sin codificación unívoca, que confluye en la descripción del arte como elemento estético comunicacional, proponiendo el conocimiento del mundo en sus múltiples sentidos. Desde allí, no pretendemos un enfoque desde los análisis críticos del discurso en sus modelos más clásicos, sino más bien construir una visión crítica que, como sostiene Raúl Antelo (2014), “es una actitud respecto del saber, es la interrogación por su horizonte de posibilidad y es la sospecha inquieta respecto del propio suelo en que la interrogación se produce” (2014: 13). Reflexionar sobre el cine de Lucrecia Martel, cineasta argentina, permite encontrarnos con los bordes de las narrativas propias de la autora en sus films, además de problematizar la imagen como campo semántico para constituir una visión política de la significación estética.

Introducción

En los procesos científicos, y sobre todo desde la condición más dura de la ciencia, el campo de lo sensible pareciera no estar presente. No puede aseverarse tal indicación al tratarse de las ciencias sociales y humanas, pero en el imaginario colectivo “la ciencia” se constituye en aquello que puede ser verificable, comprobable, aplicable y productivo; y la sensibilidad pareciera no cumplir con ninguna de esas condiciones en principio. Sin embargo, la terminología de la palabra nos indica que lo sensible (del latín *sensibilem*), es la facultad de un ser vivo (sintiente) de percibir estímulos externos e internos a través de los sentidos, condición indispensable para ejercer la investigación, la docencia y la política en la educación Pública. En este marco, pretendemos reflexionar en torno a la imagen como discurso estético comunicacional, que produce mundos sensibles que dialogan con lo real, construyendo un campo de percepción que pone en crisis un régimen de la mirada para constituirse en una visión política. Tomamos para ello, la obra de la cineasta argentina Lucrecia Martel¹, cuyos films iniciales son “La Ciénaga” (2001), multi premiado film que provoca una infinidad de textos en la crítica y la academia en torno a la imagen, modo de contar, temas, subtemas, motivaciones, y modelos; enmarcados en una sociedad que a punto de derrumbarse producto de la crisis, tuvo en la renuncia de Fernando De la Rúa a la Presidencia Argentina su máximo exponente; y al “que se vayan todos” como lema de unos años que arrastrando el neoliberalismo proponían una desconfianza en la política como modo de transformación. El film, cuyo nombre pareciera indicar el estado de estancamiento en el que una familia de clase media se encuentra echada al sol alrededor de una pileta cubierta por el musgo, sin embargo, porta en los jóvenes un haz de luz que lo hace esperanzador. Esta esperanza juvenil, que evoca a la niñez como condición de posibilidad para una mirada desnaturalizada y curiosa, se transforma en una visión activa en el segundo film de la directora, “La Niña Santa” (2004) donde Amalia (María Alché) una adolescente de padres separados que vive con su madre en un hotel, cuestiona la visión del mundo que las clases de catequesis y la educación católica le proveen. El personaje de Amalia funciona a partir de su propia percepción del entorno en que se mueve, y es su sensibilidad

1 El cine de LM fue objeto de estudio en la tesis Doctoral: Lucrecia Martel. Cine y Cultura, defendida por la autora en octubre de 2014. Este artículo se desprende de algunas reflexiones posteriores a ese trabajo.

la que pone en debate aquello que está establecido permitiendo configurar su propio modo de conocer. Pero es en “La Mujer sin Cabeza” (2008) que Martel desarrolla en su máxima expresión, hasta el momento en su cine, la condición de lo sensible como posibilidad de transformación. En este último film el personaje de “La Veró” (María Onetto) se constituye como vector que permite la observación del mundo a su alrededor desde una perspectiva distinta, a partir del hecho traumático de haber atropellado “algo/alguien” en la ruta. La distorsión de su percepción enfoca y desenfoca su universo proponiendo al espectador un juego de sentidos que agudiza la apreciación sobre el mundo que la rodea.

El cine de Martel, se estructura por escenas vinculadas unas con otras por la mirada, las sensibilidades y los modos de comunicarse de los personajes, por una discursividad de la experiencia, que no se somete solo a los sentidos de la palabra, sino que se construye en el campo simbólico cinematográfico en su conjunto.

Podríamos decir, siguiendo a J. Ranciere (2010), que la condición política de este cine se distancia de la inmediatez ética o pedagogía de la forma, y por el contrario, se acerca al “régimen estético del arte” donde la política se encuentra tocando a la estética desde los sistemas sensoriales.

Entonces, el régimen sensible se asocia a lo social dando lugar a la política desde la comunicabilidad de la obra, lo político en su cine es su relación con su presente, con su ciudad (polis), sus habitantes y con la actitud cuestionadora de poner en tensión los sentidos sociales de su tiempo.

La cineasta compone una visibilidad de la ruptura de la representación. Los fuera de foco, los focos fundidos, el desajuste entre imagen y sonido, los planos descentrados, cuerpos fragmentados en escena, miradas opacas, dubitativas, gestos, y dichos componen los cuadros de situación en sus tres films.

La imagen como herramienta para revelar, para construir un conocimiento apacible y nuevo, sobre un universo de detalles cotidianos, es utilizada por Martel para exponer las fisuras de las representaciones que circulan en la sociedad que observa a través de sus personajes, relaciones y espacios.

Ricardo Piglia en la publicación de sus diarios, bajo el título de “Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices” (2016), evocando a su alter ego en la literatura, sostiene que una vida no se divide en capítulos, que no se ordena cronológicamente como el almanaque, e incluso que se narra y configura tantas veces como la trama de la cultura le permita al propio sujeto. La reflexión sobre el tiempo y la configuración de la experiencia transformada en

lenguaje es la preocupación principal del autor de los diarios, quien encuentra en la literatura su modo expresivo más acabado. Del mismo modo, la cineasta aquí en cuestión, ubica en la escena cinematográfica la composición de un tiempo estático y móvil que mueve a los sujetos/personajes en su interioridad y exterioridad para habitar un espacio fílmico que sin evocaciones directas encuentra en el espesor de la trama las condiciones socioculturales que los atraviesan.

Una evidencia de la vida cultural contemporánea, evidencia espontánea y sencilla, cuya comprobación exige apenas recorrer las páginas de los periódicos, nos lleva a considerar que es a propósito del cine, tanto por su forma de realización, como por su forma de situarse entre los públicos, que aún insinúan sus contornos los grandes debates políticos, históricos y filosóficos” (Gonzalez & Rinesi, 2016: 29)

Siguiendo a los autores citados, podemos decir que el cine de Martel se convierte en un laboratorio del lenguaje donde cada pieza discursiva significa en el propio cine y en sus contornos visibles, y donde los personajes no son los centrales de la obra, sino más bien todo aquello que los envuelve.

Confines de un territorio sensible

Trabajar sobre los discursos en el campo de la imagen audiovisual como espacio territorial de la comunicación y la cultura, requiere comprender con los análisis críticos, los elementos que comunican en la configuración de la escena. Martel no propone una discursividad lineal para la elaboración de sentidos, no configura modelos de acción, sino que su riqueza radica en la confianza en la imagen como lenguaje incluyendo su propia plástica, el plano, la luz, la rugosidad de los colores, los ruidos, la sonoridad de la voz, los silencios, la puesta de cámara, los objetos en escena, los modos de andar de los personajes, e incluso el calor que emana de la pantalla. La circularidad del espacio en “La Ciénaga”, las relaciones familiares confusas, los sonidos de la naturaleza que arremeten en escena, así como el canto dulce de las jovencitas en la clase de catequesis, el sonido del *thereminvox*, o el sentir del aliento de un personaje sobre otro en la sexualidad como tema en “La Niña Santa”; como el deambular de la Vero (M. Onetto), o los fantasmas que ve la tía Lala (M. Vaner) en “La Mujer sin Cabeza”, forman parte de un territorio cinematográfico propio.

El territorio sensible del cine marteliano implica poner en funcionamiento todos los sentidos que permiten el encuentro del cuerpo con el mundo. Experimentar con lo sensible en el cine de Martel, sitúa a la experiencia como campo de conocimiento.

En “La Ciénaga” un niño observa las superficies a través de vidrios biseñados que modifican su visión, dos niñas cantan frente al ventilador distorsionando su voz con el viento, Martel misma trabaja el sonido de forma tal que se agudice la escucha en el espectador.

En “La Niña Santa”, donde las jovencitas juegan a cerrar y abrir los ojos variando la presión describiendo lo que observan en ese mecanismo de juego, Helena, el personaje de Mercedes Morán, tiene un problema de audición que hace que perciba un suave pitido que va en aumento al correr del film, y la misma Amalia (M. Alché) va tocando los objetos a su alrededor dejando una huella sonora de cada contacto con las distintas texturas.

La operación política de este cine, es la posibilidad fílmica del lenguaje para comunicar detalles del universo cotidiano, que permitan poner en valor el proceso de construcción de las relaciones humanas, dando cuenta de una realidad socio cultural. No es cuestión de exponer la crisis de la representación como problema, sino de comprender sus fisuras, no solo se trata de poner en escena, de representar el mundo que nos rodea, sino de colocarlo en crisis, de hacer visibles sus grietas.

El arte como territorio de lo sensible históricamente ha sido una fuente inagotable de conocimiento, comprensión, denuncia y expresión, donde lo que se pone en juego es la disputa por el relato, por lo visible frente a lo no visible.

En el cine marteliano, el campo de la experiencia modifica el régimen visible, permitiendo pensar un mundo estético, narrativo, poético y simbólico que marca rumbos propios, de tal modo que propicia el desarrollo de sensibilidades sociales y creativas necesarias para una comunicación viva.

El arte en cuanto autentica actividad creativa es generado a partir de una emoción sentida en dimensión inteligible que descubre el ser de las cosas, más allá de lo que presenta, es decir que no explica ni describe, presenta existiendo y desde el mundo de las formas” (Cartier, 1961: 4)

La política aparece como un efecto de la búsqueda de experiencia, del intento de escapar de un mundo clausurado de sentido, de romper con el

ritual social, de encontrar el lenguaje para narrarnos, estableciendo enlaces entre fragmentos invisibles.

Posicionar la mirada en la obra de Lucrecia Martel como objeto de estudio, proponiendo una política de lo sensible en su cine, implica el conocimiento sobre el estatuto de lo cinematográfico en la argentina y los modos de construcción que adquieren una u otra película en relación a sus propios pares, la historia, y sus posibilidades de existencia tanto en el campo del arte, como en el territorio tecnológico social y político.

Quiero decir, embarcarnos en este planteo no sería posible sin su análisis en relación con el desarrollo de la cinematografía como narrativa en los años 20, las disputas sobre su condición revolucionaria con el cine ruso, el vínculo con lo social en el cine europeo de la década del 40, y por supuesto el cruce con el cine latinoamericano de los 60 y su riqueza cultural, social, política y poética.

La historia de las configuraciones de movimientos vanguardistas europeos, así como las luchas del cine del tercer mundo, corresponden ser estudiados al calor de las nuevas imágenes, por que sin duda, si no se conoce la historia propia del lenguaje, difícilmente se adquiriera una noción clave para construir una comunicación acorde a los tiempos que corren.

Plantear una política de lo sensible solo es posible por la recuperación de la historia cultural que condensa los problemas del cine como objeto artístico comunicativo, y las problemáticas socio - políticas con una conciencia histórica. En ese plano, el cine de Lucrecia Martel es estéticamente rico.

La estética como posición política en la obra en cuestión, propicia la reflexión, la libertad, la posibilidad de cuestionar como el personaje de Amalia (María Alché) o la Vero (María Onetto) el mundo existente. La cineasta coloca a los personajes en un mundo social que deviene simbólico, y de este modo el campo estético se configura como un lenguaje político cultural. Como diría R. Barthes, la escritura audiovisual de Martel, no tiene solo la función de comunicar o expresar, "sino imponer a la vez la Historia, y la posición que se toma frente a ella". (2011: 11).

Explorar las conexiones entre el cine y la comunicación como fuerza movilizadora de lo social no resulta tarea sencilla, pero sí una demanda ética y estética en tiempos donde la disputa por el relato audiovisual es clave para la generación de una cultura nacional.

En "Vientos del Este", film de Jean Luc Godard (1969), Glauber Rocha, realizador brasilero ícono del cine latinoamericano, se encuentra en escena

con los dedos en V y los brazos abiertos como cristo en un cruce entre dos caminos tarareando una canción de Gal Costa y Caetano Veloso: “Es preciso estar atento y fuerte/ No tenemos tiempo de temer a la muerte...”. Una muchacha se le acerca y le pregunta por la dirección del cine político. Glauber le responde: “Por allí es el cine desconocido, el cine de aventura, por aquí es el cine del tercer mundo, un cine sorprendente, divino y maravilloso...”.

Habitar la imagen

Con el avance de las tecnologías, la imagen pareciera ser ese territorio que todos quieren habitar. “Ser imagen” como sinónimo de existencia y visibilidad adquiere en los medios de comunicación un lugar desde donde constituirse como ser social. Sin embargo, no todos los modos de “ser imagen” implican “habitar la imagen”, apropiarse de ese territorio discursivo tan particular. En Argentina con la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522), la disputa por los territorios de la imagen se ha hecho visible a partir de dos actores fundamentales: el mercado y el Estado. La pregunta por ¿cómo construir un territorio audiovisual propio? aparece en la coyuntura de la Ley, y el único modo de configurar una respuesta es dando lugar al campo sociocultural, a la imaginación y a la configuración de una identidad que nuclea a los ciudadanos en su condición de tales no homogéneos, estos elementos que el mercado no contempla en su desarrollo productivo, son propiciados por el Estado para constituir nuevos relatos, historias e identidades.

Esta misma disputa, sigue en tensión, luego de haberse derogado los decretos más significativos de dicha Ley a principios de 2016, pero a diferencia de los años anteriores, la política audiovisual no forma parte de los objetivos principales del Estado, por el contrario, se busca no fisurar los modelos narrativos predominantes, constituyendo un sentido sobre el valor del individuo por encima de lo social.

“Habitar la imagen” implica ocupar un espacio, hacerla propia, generar universos capaces de despertar una visión sobre aquello que nos rodea como sociedad, pero no solo desde la producción de discursividades en sus múltiples lenguajes, sino también con la posibilidad de saber comprenderla como un territorio de sentido social y comunicacional. La sensibilidad se vuelve indispensable tanto para aquel que produce imágenes concretas ya sea a través del cine, la televisión, la pintura o la web, como para aquel que las observa

y constituye imaginarios a partir de su estimulación. “Habitar la imagen” implica una conciencia y puesta en valor de su potencialidad como elemento discursivo no desde una pedagogía de la forma, como diría Ranciere, sino desde un “régimen estético del arte” que configura una percepción sensible que permite cuestionar, poner en tensión y transformar.

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y que sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética, en el sentido de que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los efectos determinan capacidades nuevas en ruptura con la antigua configuración de lo posible. (Ranciere, 2010: 65)

Analizar críticamente los modos de la percepción física y sensorial en el cine de Martel, implica la reconstrucción de la memoria en torno a cómo esas edificaciones conceptuales son elaboradas. El mundo sensorial expuesto en la imagen marteliana, hace de su cine “no la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (Huberman, 2008: 166).

El territorio de la imagen no debe ser pensado como un espacio desanclado de lo social, como espectáculo como sostiene Guy Debord (1968), sino por el contrario, debe ser sostenido como lugar de combate para conservar la memoria, la identidad y el sentido sobre el mundo.

La propia cineasta, en un texto publicado en *Estéticas de la dispersión* en 2010, por el Centro Cultural Parque España en Rosario, plantea que “una de las grandes operaciones del mercado es hacernos sentir la inutilidad de la transformación, del cambio..” (p.72) y continúa,

Lo propio del mercado es, y cada vez más el no-territorio (...) El territorio, la orilla, el espacio en donde transitamos y nos encontramos ...(allí) hay una batalla posible a través de la ficción, porque la ficción nos vuelve dueños de esos espacios. (Ingrassia comp. 2013: 73).

Las imágenes que circulan del/sobre el territorio nacional desde la primera pintura hasta la realidad aumentada como tecnología, serán aquellas que en el futuro permitan el acceso a la memoria del presente, del mismo modo que la conservación de los relatos del pasado nos permiten acceder a

las representaciones sobre la historia. Aquí radica su importancia, en que cada imagen conserva el tiempo del presente y el vestigio del pasado como huella.

La ficción como aquello que nos vuelve dueños del territorio, refiere a la posibilidad de la creación de universos que permitan transformar la perspectiva sobre aquello que diariamente observamos. Martel en su cine da cuenta de esta operación, a partir de la mirada sobre todo de los jóvenes que ponen en tensión aquello que los adultos sostienen como la estabilidad de su mundo.

El arte y la experiencia estética

La palabra estética proviene del término griego *aisthesis*, significa conocimiento por la experiencia sensible, y plantea el estudio de las formas del arte, de tal modo que entendemos que la comunicación estética es el estudio de cómo comunican las formas, en relación con la historia que conllevan, el potencial que acarrean y el contexto en el que se inscriben. Las formas del arte y por ende del cine, no solo contienen la razón en su estructura, sino también un conocimiento sensible del mundo, y aquellas sensaciones que no podemos objetivar. Así el arte, y el cine que aquí se analiza, parecieran ser la acción de puesta en funcionamiento de la paradoja de expresar lo inexpressivo.

Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Y dicha identificación supone un proceso complejo de diferenciación. Para que una estatua una pintura sean arte, se requieren dos condiciones aparentemente contradictorias. Es preciso que se vea en ellas el producto de un arte, y no una mera imagen de la que solo se juzga la legitimidad de principio o la semejanza del hecho. Pero también es preciso que se perciba otra cosa que es el producto de un arte, es decir, del ejercicio reglamentado de un saber hacer (Ranciere, 2011: 15)

La cuestión del arte no es menor para reflexionar en torno al cine de Martel y la política de la estética en los lenguajes comunicacionales. Arte implica como plantea Ranciere la doble condición de formar parte de una cultura, comprenderla y exponerla en lenguaje artístico (simbólico, social, histórico y expresivo) portando los saberes necesarios para lograrlo. Una cosa sin la otra no lograría conformar una obra artística. Martel sin duda complementa ambas cuestiones. Por un lado, tiene un manejo del campo audiovisual y sus

posibilidades de acción que le permite retratar el mundo desde esa práctica, y por el otro una plena conciencia social, cultural, histórica y política que transforma en un lenguaje simbólico social y estético.

La imagen como materia del sensorium en términos benjaminianos, permite poner en escena el proceso de la imaginación como construcción social de sentido. Así, la información de los signos que nos dan los films analizados, los ya vistos, los recordados, los vueltos a la memoria por otro film, las palabras, las teorías y los saberes cotidianos, conjugan un bagaje para pensar como W. Mills (1987) en una imaginación sociológica, una imaginación comunicacional, donde no nos desborde la cantidad de imágenes que circulan, sino que su estudio pueda ser pensado a la luz de la razón de lo que ocurre en el mundo, de la época en que vivimos.

Jesús Martín Barbero, sostiene que “es un hecho que las mayorías en América Latina se están incorporando a la modernidad no de la mano del libro sino desde los discursos y las narrativas, los saberes y los lenguajes, de la industria y la experiencia audiovisual” (2005: 67)

La historia del cine no solo proyecta el desarrollo fílmico a lo largo de las distintas épocas, sino también signos de cada cultura, de cada momento, y de cada espacio. Es además, la historia de la evolución tecnológica, de los modos de producción de la imagen en movimiento. El filósofo francés George Didi Huberman en su libro *La imagen superviviente* (2009) plantea que la imagen es un fenómeno complejo e histórico que va más allá de su forma, trabajando la idea de la imagen como la trabaja Walter Benjamin, como vestigio, como un espacio - tiempo policrónico, como una “mariposa” que destella su belleza pero que solo podemos apreciarla al atraparla para abrir sus alas. Dice Didi Huberman:

Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello². (Huberman, en entrevista Romero, 2009)

La imagen nos habla de un pasado, de un presente y también de un futuro, es un documento de la memoria, un signo de su tiempo.

La historia dice Benjamin “es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo actual que es pleno” (2007: 73). En este texto emblemático del autor, “Sobre el concepto de la historia”, reeditado infinitas veces – usada aquí su versión de 2007 – y publicado por primera vez póstumamente en el año 1959, Benjamin expone una idea de la historia que aquí nos sirve para pensar el sentido del tiempo y la memoria en el cine de Martel. En sus películas, el tiempo se constituye no en una línea de acción directa, sino más bien en un cruce múltiple de fuerzas en tensión que generan en cada escena diversos sentidos, explotando así, la potencia del tiempo concebido como “un instante de peligro que relampaguea en un recuerdo” (Benjamin, 2007: 74). Este pasado que alumbra en el presente solo es posible observarlo y expresarlo a partir del lenguaje como herramienta de la memoria viva. Martel en su cine evoca esta experiencia a partir de su construcción fílmico discursiva, indicando como Benjamin que la historia se constituye como una fuerza que emerge en el presente como posibilidad de futuro.

El problema de la experiencia está ligado al problema del lenguaje, ya que es allí el único lugar, o el único modo de objetivarla y expresarla, y es entonces donde se torna real y verdadera. La condición de verdad, que aquí le cabe, como diría Cartier, en el arte no demuestra, sino que solo se presenta y “felizmente no es agotable” (1961: 12).

Participar de la experiencia artística desde la creación o la contemplación entonces, se constituye en una experiencia estética, que no es para todos semejante y siempre puede ser inédita en el acto contemplativo, que por su parte se constituye en acción que contiene una satisfacción en sí misma y no en un fin determinado, que como sostiene Benjamin se va transformando con el devenir de la historia que modifica las condiciones materiales de la existencia.

La Ciénaga (2001), La Niña Santa (2004), La Mujer sin Cabeza (2008), trazan un camino de encuentro y desencuentro de los sujetos con su lengua y su cultura, redefinen los espacios y construyen su tiempo cotidiano estableciendo reglas y repitiendo parámetros que configuran a los personajes como tales dentro del relato, donde la batalla por la representación constituye el movimiento de acceso a la verdad a través del lenguaje que intenta atrapar los destellos del pasado para que ellos no desaparezcan sino que se reconfiguren en el presente. Lo material y lo sensible se unen entonces en este proceso como vías de acceso al conocimiento del sujeto de sí mismo y el mundo que lo rodea.

En el libro “El Sitio de la mirada: Secretos de la imagen y silencios del arte” (2001), Eduardo Grüner, sostiene que “el arte ha servido históricamente como memoria de la especie, un sistema de representaciones que fija la conciencia a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales e ideológicos” (2001, p.22).

El cine debe ser observado de la misma manera que el autor de “El fin de los pequeños relatos” (1998) que define al arte como medio de memoria y por ende de comunicación, significación y preservación de la historia. Es, dirán F. Di Chio y F. Casetti, un objeto del lenguaje “un lugar de representación, momento de narración y unidad comunicativa” (1994: 35). Podríamos decir tomando la definición de artista de Cartier, que Martel “con símbolos y metáforas presenta el auténtico contenido del arte desde formas sensibles que aluden a la vida con sus tensiones y distensiones” (1961: 15).

Formas y sustancias

La sustancia del cine de Martel se encuentra en la complejidad y riqueza que la imagen construye como retrato de un tiempo presente, que dialoga con el pasado y que observa el futuro, con la sospecha de que no siendo aceptados y develados los secretos propios de la construcción de la identidad cultural, social, política e histórica, será incierto y peligroso.

El mundo que narra Martel es el que habitamos, el único posible, el espacio en el que confluye la historia y la política. La cineasta conjuga en su cine aquello que es visible con lo no visible, complejiza los límites de la visión del mundo a través del lenguaje cinematográfico, creando un discurso estético fílmico.

Podríamos referenciar, solo por nombrar algunos autores, que el campo cultural que atraviesa este cine, está mediado por el mundo de Antonio Di Benedetto², el de Silvina Ocampo³, el de Marcel Proust, y Anton Chejov. Los personajes de los films aquí analizados, se mueven en una eterna tormenta latente configurada de pequeños movimientos que si no se observan y comprenden estallan por los aires. Lo mismo sucede en “Tres Hermanas” (1901) y la Rusia Zarista, o toda la obra de Proust “En Busca del Tiempo Per-

2 Martel realizó el estreno de Zama, novela de Di Benedetto, en 2017.

3 Un telefilm de Martel estrenado en la ATC televisora color en el año 1999 trabaja sobre la obra de Silvina Ocampo. Se titula Las dependencias y formo parte de una serie de telefilms ligados a escritoras argentinas.

dido” (1913-1927), y en los cuentos de Silvina Ocampo (1903-1993) con sus fantasmas, asesinos y crónicas de modas sobre la liberación femenina.

La forma del cine de Martel, se construyen en el laboratorio del lenguaje y la cultura, donde la consolidación de su puesta estética permite la creación del mundo a partir del arte, proporcionando herramientas para la construcción de nuevas escrituras de verdad en el lenguaje audiovisual. Las representaciones que en su cine se conforman, problematizan a la comunicación como campo posible de construcción política desde la estética, de tal modo que cada una de sus intervenciones componen una forma del mundo con detalles de sentidos que comunican.

La Ciénaga (2001), La Niña Santa (2004), La Mujer sin Cabeza (2008); cruzan relatos y sentidos que conforman la cultura argentina, visibilizando no solo aquello que sucede en la historia, sino vinculando al hombre con el mundo a partir de cada uno de sus personajes. Todos ellos portan una particularidad que los distingue y a su vez no escapan a las condiciones históricas que los conforman.

Una de las características que Sergio Wolf le atribuye al Nuevo Cine Argentino de los 90, y que es retomado por varios críticos y teóricos, es la condición del tiempo como puro presente. Ese tiempo que como sostiene Wolf en su texto “Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación” (2002) se conforma en la necesidad de esta generación de narrar lo contemporáneo.

“A la pregunta de qué es hoy la argentina, y que podemos decir de ella, los nuevos cineastas responden con historias y sistemas de representación que están fijados en la pura contemporaneidad” (Wolf & Bernades, 2002: 33) y líneas debajo continúa: “La contemporaneidad es la apuesta por narrar el presente de la argentina y el presente de los personajes, despojando las ficciones, en la casi totalidad de los films de la nueva generación, de flashbacks o evocaciones de un tiempo anterior” (Wolf & Bernades, 2002: 33).

En las afirmaciones de los autores, encontramos una diferenciación con respecto al cine. Si bien es cierto que no podemos homogeneizar todas las narrativas, si podemos sostener que los directores destacados del período, entre los cuales se encuentra Lucrecia Martel, sostienen sistemas de representación que no solo evocan a lo contemporáneo, o como sostiene Wolf en el mismo texto como “una generación de huérfanos”, sino más bien a un profundo conocimiento de la cultura que permite que esa escritura nueva que surge en los 90 adquiera condición artística y político social, siendo de tal

modo, ficciones no despojadas de la historia, sino más bien embebidas de ella como única posibilidad de existencia.

Los films de Martel no podrían concebir el mundo como lo componen si no fuera por este vínculo profundo con el conocimiento de la cultura en términos históricos. Las generaciones en cruce en el cine de la autora, aunque sus diégesis no contemplen flashbacks o inferencias directas a un tiempo del relato anterior, permite construir una atmosfera donde las interpretaciones y sentidos de lo real son múltiples en tanto y en cuanto son los seres humanos los que los definen en su accionar en el tiempo.

El estado de letanía en el que se encuentran los personajes de “La Ciénaga”, alrededor de la pileta cubierta por una especie de manto verdoso y acuoso que no deja observar el fondo; no es producto del presente sino del pasado que lo construye. Ese fondo de la pileta, pareciera ser el eje del cine de Martel que intenta de todas formas poner en escena los indicios posibles para encontrar el sentido del mundo tal como lo concebimos.

La forma en el cine de Martel, asume planos recortados, acercándonos la respiración de sus personajes y no solo la mirada de aquellos, sino también la posibilidad de la escucha de los mismos sonidos que los perturban; un montaje delicado, su puesta de luces con claros y sombras que conviven como elementos de un mismo encuadre, casi como dando cuenta de los secretos que guardan los espacios, o los espectros que rodean las casas que habitan, presencias no sobre naturales sino reales, concretas, de seres sociales que permanecen muchas veces en la oscuridad del mundo moderno, pero cuya presencia se torna innegable e incluso en muchos casos espejos de la realidad.

El método Martel consiste en develar el pasado en el presente ubicando en la trama de relatos la perspectiva de futuro. El vínculo de la directora con la literatura, con lo oral, con el cine, con la cultura en general, admite una confianza en el lenguaje como espacio de conocimiento posible para el desarrollo de una sociedad más justa. El movimiento de Martel en su cine intenta despertar la historia, convertida en poética a través de la acción de la imagen. Poner en escena otra perspectiva posible sobre el mundo, implica concientizar sobre aquello que observamos pero muchas veces no nos detenemos a mirar profundamente.

En Martel, el agua es uno de los elementos centrales, desde la putrefacta que ondula en la piscina de “La Ciénaga”, hasta la turbia, pero en movimiento del río del mismo film en el que los jóvenes de la casa principal se encuentran

y juegan con los sirvientes. El agua de la pileta en “La Niña Santa” estancada allí donde flotan las jóvenes, o como la presión del chorro de la manguera que ellas mismas manipulan en contacto con los jóvenes masculinos, el agua de lluvia que aparece en las tres películas y con más fuerza en “La Mujer sin Cabeza”, y finalmente el agua que hubo en esa pileta enterrada en el patio de la Vero, protagonista del último film. Es el agua también el principal componente del cuerpo humano. Y es el cuerpo y su diálogo con lo real lo que la cineasta evoca en sus narrativas. Un cuerpo joven y deseoso, o desgastado y curtido por los años, un cuerpo niño que sin embargo se lastima todo el tiempo hasta llegar a la muerte, como Luciano en su opera prima, y un cuerpo que experimenta, como el de Amalia a partir de sus sensaciones, el acceso a la verdad del mundo. Lo que Martel expone es el peso de la herramienta cinematográfica y sus usos, para el desarrollo del conocimiento y la comprensión de la trama social que no es solo el vínculo de lo directo, sino también de todo aquello que compone al ser como individuo.

Los personajes de su cine, funcionan como una excusa para sostener la trama, ya que “el protagonista es como un gancho que cabalga sobre la trama, el protagonista es un funcionario de la trama, que a su vez es una excusa” (Martel. Entrevista Personal. Noviembre de 2013).

En realidad, lo que Martel nos propone, no es un relato con protagonistas principales y secundarios, sino que todos los elementos de la escena se constituyen como protagónicos, siendo catalizadores para iluminar el mundo.

La composición plástica como aquella consecuente de la relación entre los elementos plásticos y sus posibilidades creativas, proponen a Martel como una de las directoras más importantes de la contemporaneidad argentina. Ella experimenta con las posibilidades que le da la imagen y juega con el montaje con la sabiduría de quien ubica al lenguaje en toda su potencia para la expresión del mundo. Elabora una escritura que contiene a la representación política como correlato de la representación estética, de tal modo que esa relación entre arte y política está dada no por el discurso unívoco ni dirigido a las masas, sino por el contrario, por la ramificación de sentidos que sus imágenes permiten, sosteniendo a la ficción como espacio de visibilización y reconocimiento de actores y procesos sociales, culturales y comunicacionales.

En “La Mujer sin Cabeza” y en “La Niña Santa” las familias centrales de la representación están comandadas por mujeres, hay un matriarcado que discute y disputa el sentido con el patriarcado histórico como lugar de poder

en ese círculo social, - también Martel lo expone en “Rey Muerto” - sin embargo, en ambos films la conducción y sus debilidades queda expuesta tanto en la figura paterna como materna, y son los jóvenes, los niños y los criados y/o sirvientes los únicos que parecieran tener conciencia de la realidad en la que viven, y su posibilidad de transformación. Sin embargo, no siempre resulta de ese modo.

En La Ciénaga:

La Vero y sus hermanos caminan por una calle angosta, hasta llegar a una camioneta de cuyo pasacasete pareciera salir una cumbia norteña que ubica la situación en un estado de disfrute. La cámara ubica a los personajes ya reconocidos por el espectador y al resto los recorta, como si lo importante fuera solo aquello que los sujetos en cuestión nos muestran.

—“Hola van para el dique” Consulta la Vero

—“Si si vamos suban”

Maneja el Perro, novio de Isabel, criada de la casa donde Vero y Momi pasan sus días.

—“Ninguna sabe nada de lo de anoche” le dice Isabel a su prometido en relación a la pelea que ha tenido con José, hermano de las chicas. “Las chicas quieren ir al dique”

—“Bueno vamos” responde él.

Momi observa. Isabel la mira y sube a la camioneta.

Corte.

Ahora en escena aparece Mecha (G. Borges) que ante el sonar ininterrumpido del teléfono exclama “atiendan ese teléfono, atiendan ese teléfono. (...) Estos malditos coyas ni para atender el teléfono”. Es Mercedes, la novia del hijo, amiga, que va a viajar desde Buenos Aires. La cámara en todo el trayecto sigue al personaje de Graciela Borges como tambaleante, del mismo modo que la protagonista va de un cuarto a otro casi a tientas.

Corte.

Mecha fuera de campo “José José...cuando lo encuentre le digo que te llame”. En escena José se levanta apenas con el golpe en la nariz, dolorido y se mira en el reflejo de la ventana luego de la noche de carnaval.

Corte.

Isabel se encuentra parada a la orilla del río “no tengo malla” declama frente a la invitación de entrar al agua. Allí se encuentran los jóvenes atentos a la aparición de peces para cazarlos a machetazos frente a la atención de las mujercitas que observan al lado echadas sobre salvavidas fabricados con

ruedas de camiones. Se siente el filo del machete en la superficie del río hasta que capturan a los peces y el sonido del agua se torna cada vez más fuerte, ocupando por completo la escena cuando el dique abre compuertas y la presión genera una nube blanca que cubre a todos por igual, donde chapotean y juegan, incluso hasta Isabel a la que el Perro ha tirado al agua.

A diferencia de los adultos “Estos coyas no sirven ni para atender el teléfono”, los jóvenes se relacionan, comparten, son pares esas horas en el dique. Sin embargo, dos escenas más adelante, cuando llegan al pueblo, los hijos de Mecha descienden de la camioneta, y uno de los amigos del Perro le da los pescados que ellos habían cazado esa tarde. “Gracias” responde Joaquín, hermano de Vero y Momi, y toma el paquete. Apenas escucha el arranque del auto y lo ve alejarse, sostiene “es puro barro esto, estos Coyas de mierda comen cualquier cosa”. Isabel va detrás. La igualdad aparente en la que la tarde los había encontrado, se torna real y social al separarse y cada uno volver al ritmo de su rutina. Joaquín repite lo mismo que su madre. La diferencia de clase está instalada, aunque Isabel prepare “Chupín de bagre” para la cena y todos lo disfruten.

La descripción realizada, nos muestra cómo actúan los detalles en la puesta del cine de Martel, siendo el montaje, el enlazar una escena con otra, el que otorga el sentido final de las acciones. La cineasta expone lo complejo de las relaciones y sus contradicciones en acciones sencillas, indicando como sostiene Barbero en varios de sus textos, la esencia de las representaciones no como aquello que vemos sino como lo que esconde.

Lo que está en juego en este cine es cómo abordar lo real, como comprenderlo, y ubicarlo discursiva y estéticamente. Podemos decir, en una primera instancia, que se debe romper con la barrera impuesta, forzada, e incluso manipulatoria que muchas veces se propone para pensar el documental y la ficción, como si el primero esté dotado naturalmente de verdad, y el segundo se constituya en un artificio. Bien sabemos que hay trabajos documentales que no solo no evocan lo real como premisa, sino que lo manipulan y fragmentan; del mismo modo que la ficción en varios casos supera el artificio para transformarse en un relato de lo real en su más compleja estructura. El segundo es el caso de Lucrecia Martel.

Gonzalo Aguilar (2005) plantea que hay una presencia de documental en varias películas de ficción en el cine argentino, y lo compara al período con el neo-realismo italiano y autores como Roberto Rosellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica. Fue A. Bazán, el que mejor definió el realismo del cine llamado

neorrealista, y que se expresa en Martel como continuidad, sosteniendo que la imagen cinematográfica no es una representación icónica, sino indicial; es el dibujo de lo real que queda atrapado en la imagen liberando sus sentidos posibles. “El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador” (Bazin, 2001: 84).

El problema del abordaje de lo real en el cine, es una de las discusiones históricas de la disciplina del arte, que centra su mayor atención en la esencia misma del cinematógrafo como invento de captura del tiempo.

Siguiendo a J. L. Godard podemos decir que todo film es un documental, incluso los de ficción, ya que documentan el rodaje, el vestuario, las actuaciones, los movimientos, los espacios y/o locaciones elegidas, el habla, en definitiva el modo de una época. Yendo aún más atrás en la historia, ya los hermanos Lumière con sus primeros cortometrajes ponían en escena la problemática de la división permeable fácilmente entre ficción y documental, siendo sus puestas en escena armadas para la cámara y no registros directos. Según Bill Nichols, el documental se orienta hacia el mundo y la ficción hacia un mundo que no precisamente tiene que ser real. El autor, plantea que: “el documental (...) aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir” (Nichols, 1997: 155), colocando a la ficción como espacio de imaginación o artificio. El cine de Martel, propone lo contrario, coloca lo real como condición que solo es posible de ser representada a partir del lenguaje cinematográfico, ubicando un punto de vista que lo construya en su mayor complejidad desde el mundo social, cultural, histórico y político en el que la obra surge.

Sin duda las obreras saliendo de la fábrica, la papilla del bebe o el regador regado de los hermanos Lumière, se constituyen en representaciones de época, que sin bien sabemos son actuadas para la cámara, - en el primer corto las obreras tienen sombrero y ropa elegante y no de trabajo, llevan a sus hijos al trabajo; el segundo muestra al bebe con su mejor traje al igual que los padres, y en la mesa se expone el mejor juego de té y el regador actúa las peripecias con su manguera -; conservan el tiempo y el espacio propios de inicios del siglo XX, siendo las imágenes allí captadas de seres que han habitado ese espacio- tiempo, calles que han existido, moda de esos años (vestidos, sombreros, volados, puntillas), e incluso la naturaleza se expresa a través del movimiento de las hojas de los árboles ante la cámara.

Lo real entonces en el cine, no depende de la ubicación del relato en documental o ficción, sino del modo como el director observa su alrededor y

construye la imagen en el montaje, por ello como sostiene Bazín, el sentido está en la sombra de la imagen proyectada sobre el espectador. Es en ese juego permanente entre la pantalla y el espectador donde se encuentra para Martel la esencia del cine y su condición de revelación de lo real en la imagen.

En “La Mujer sin Cabeza” (2008) Martel ubica al personaje interpretado por María Onetto, “la Veró”, en una especie de limbo donde ve alterada la percepción de la realidad tal cual es indicada por los demás. “La Veró” busca desesperadamente volver a encajar en ese cotidiano que la rodea, pero no logra reconocer, ni reconocerse en las prácticas de los otros. Este estado en el que Martel sitúa a su personaje, permite e invita al espectador a visualizar las rupturas de las representaciones, configurando preguntas sobre lo real, de tal modo que la experiencia y las relaciones invisibles de las cosas se proyectan en la imagen como aquello que se hace visible a partir del cine.

El motor del cine de Martel es la necesidad imperiosa de la cineasta de comprender y dominar de lo real, y en este sentido se une al neorrealismo, que según Bazín, citado por Aguilar “no era meramente una cuestión de temas, sino una serie de procedimientos, y una pulsión rabiosa por apoderarse de lo real” (2005: 64).

Cada secuencia de este cine es construida para dar cuenta del artificio que la vida cotidiana porta en su accionar rutinario, y que el lenguaje cinematográfico es capaz de desarmar para hacerlo visible. La cineasta organiza lo real en su cine, y la ficción le da la posibilidad de romper la percepción cotidiana del hombre, para instalarlo en un punto de vista que le permita elaborar una propia comprensión del mundo. De tal modo, que los sonidos de la naturaleza se sobredimensionan, los cuerpos de los personajes se enfocan por recortes, las miradas se unen unas con otras, las conversaciones se mezclan y se superponen, e incluso la luz de los planos se torna irregular de una escena a otra. Este desajuste de lo formal, de lo prolijamente correcto, permite el corrimiento de un realismo de códigos pre establecidos a un real cultural que configura sus propios mecanismos.

Reflexionar sobre las prácticas estético culturales que configuran los discursos cinematográficos, es una tarea que conlleva poner en tensión la propia definición del cine como un lenguaje que excede el mero plano de lo discursivo. Es así que el lenguaje fílmico se impone por sobre los análisis temáticos de las películas, y es la preocupación por la forma y sus sustancias de sentido lo que configura el hecho político – cultural de comprender el cine como campo intelectual. Es de ese modo que intentamos configurar una

mirada sobre el cine de Martel, donde el lenguaje audiovisual, se nos torna para las ciencias de la comunicación un problema político, cultural, económico y científico, ya que estas narrativas en el mundo moderno, permiten revelar detalles de lo real que el discurso unívoco de la política a veces no contempla.

Volviendo a Piglia, autor que sobrevuela la escritura desde el inicio, podemos decir que este cine y la novela se encuentran en aquello que los configura como género en el que ingresa el tiempo estético y político como condición de creación de sentidos. Martel entonces se transforma en autora en su cine, afirmación que excede la propia práctica productiva y realizativa, sino que, por el contrario, contempla la mirada sobre el mundo.

Sostiene Piglia:

Ni el ensayo histórico, ni la literatura propiamente dicha han logrado registrar los cambios microscópicos de la experiencia (...) La vida es un impulso de lo que todavía no es, y por lo tanto detenerse a narrarla es cortar el flujo y salir de la verdad de la experiencia. Por su parte la literatura es un modo de vivir, una acción como dormir, como nadar. ¿Le quita esta idea el sentido de construcción deliberada que tiene la literatura? No creo, el error es buscar las cenizas de esa experiencia en el interior del libro, cuando en verdad hay que buscarlas en las pausas, en los fragmentos, en las formas breves. (2016: 28)

El cine de Martel entonces es también una novela, que, en el lenguaje propio de lo fílmico, ubica la mirada en las fisuras, en las fracciones del tiempo, sonido, colores, en los detalles de cada uno de los movimientos. Es una novela porque aporta la novedad (siguiendo la etimología de la palabra, aunque debemos decir recuperando una historicidad de la *nouvelle vague*) de una narrativa que enuncia una visión política desde la propia estética.

Cine y novela se cruzan aquí como dos géneros que se alimentan, y configuran como elementos que documentan y testimonian desde sus propias lógicas lingüísticas el mundo que los hace posibles en la trama de la cultura.

Bibliografía

- Aguilar Gonzalo (2005) *Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Argentina. Santiago Arcos.
- Antelo Raúl (2014) *Imágenes de América Latina*, Argentina, Eduntref
- Barthes, Roland (2011) *El grado Cero de la Escritura*. España. Seix Barral.
- Barbero Jesús Martín (2005) *Nuevos regímenes de visualidad y descentramientos educativos*. En Revista de educación n° 338.
- Bazin (2001) *¿Qué es el cine?* España. Ed. Rialp.
- Benjamin (2007) *Sobre el concepto de la historia*, en Benjamin (2007) *Conceptos de Filosofía de la Historia*. Argentina. Caronte Filosofía. Terramar.
- Cartiere, Héctor (1961) *El arte como experiencia vital*. En Revista de la Universidad. N° 15. UNLP. La Plata
- Di Chio & Casetti (1994). *Cómo se analiza un film*. España. Paidós.
- González, Horacio & Rinesi, Eduardo (2016) *Decorados Apuntes para una historia social del cine argentino*, Argentina, Caterva
- Gruner, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada, Secretos de la imagen y silencios del arte*. Argentina. Grupo Editor Norma.
- Huberman Didi (2009) *La imagen superviviente Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Editorial Abad.
- Huberman Didi (2009) En Romero Pedro G.(2009) *Un conocimiento por el montaje*. Entrevista recuperada en: http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva
- Piglia, Ricardo (2016) *Los diarios de Emilio Renzi, Los años felices*, Argentina, Anagrama
- Ranciere, Jaques (2011). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- Ingrassia, Ignacio comp (2013) *Estéticas de la dispersión*. Argentina. Beatriz Biterbo Editora.
- Martel Lucrecia (2013) entrevista personal. Noviembre. Argentina.
- Mills W. (1987) *La imaginación sociológica*, Fondo de Cultura Económica (FCE)
- Nichols Bill (1997) *La representación de la realidad*. Planeta.
- Wolf & Bernades (2002) en AAUU (2002) *Nuevo Cine Argentino*. Argentina. Tatanka.

Filmografía

Anouchka Films productores. Jean Luc Godard director (1969) *Vientos del Este* [película]. Francia.

Lita Stantic Productora. Lucrecia Martel directora (2001) *La Ciénaga* [película]. Argentina

Lita Stantic y el Deseo Productores. Lucrecia Martel directora (2004) *La Niña Santa* [película] Argentina

Aquafilms, el Deseo, Slot Machine, Teodora Films y R&C Productores. Lucrecia Martel directora. (2007) *La Mujer sin Cabeza* [película]. Argentina