

## RESEÑAS

---

### ***La experiencia del cine de Lucrecia Martel: Residuos del tiempo y sonidos a orillas de la pileta.* Natalia Christofolletti Barrenha. 2020. Buenos Aires: Prometeo Libros. 140 páginas.**

El libro de Natalia Christofolletti Barrenha está salpicado por un cine líquido al que solo se puede acceder mediante la inmersión. Sobre esta máxima decisiva para un cine concebido como experiencia sensorial, es que la autora despliega sus indagaciones sobre la obra de Lucrecia Martel. Este estudio recientemente editado por primera vez en español está basado en el homónimo original en portugués, del que más que una traducción, es una readecuación en función del público de habla hispana.

Los tres capítulos que lo componen son resultado de un trabajo de indagación de tres años que involucró un relevamiento exhaustivo de los estudios existentes al respecto y un capital de entrevistas realizadas especialmente para este proyecto. Sin embargo, “*La experiencia del cine de Lucrecia Martel. Residuos del tiempo y sonidos a orillas de la pileta*” lejos está de ser un estado de la cuestión. Se trata en cambio, de un marco para abordar su proceso creativo con el sonido como cuestión rectora.

En la introducción se desarrolla una breve caracterización del Nuevo Cine Argentino surgido en los años noventa con el afán de contextualizar la obra de la directora como parte de ese fenómeno. Para la autora El NCA introdujo un “nuevo régimen creativo” que reivindicó el uso del lenguaje oral. Esta preocupación sobre los registros del habla y las tonalidades de discurso, tomará un valor superior en la filmografía de la salteña.

Para Lucrecia Martel el sonido es la única manera de entrar en contacto con la totalidad del cuerpo del público (44). En consonancia, el primer capítulo aborda al sonido en términos teóricos desde los aportes de Ángel Rodríguez Bravo, Michel Chion y Laura Marks. Christofolletti Barrenha repasa el tránsito del sonido desde

el cine clásico, cuando estaba subordinado a la imagen hasta su posicionamiento como elemento que modifica la percepción global. Lo sonoro configura así la noción del espacio audiovisual, involucrando el silencio y la voz (no sólo como vehículo del lenguaje) y deviene en “la piel de la película”.

El segundo capítulo analiza primero las influencias fundamentales en el cine de Lucrecia, desde los westerns, las narrativas orales, la literatura de un Horacio Quiroga mediado por la voz de su abuela, la presencia de la religión hasta el cine de Almodovar, Lynch, Weerasethakul y Cassavetes. Continúa problematizando su relación con el Nuevo Cine Argentino por su apartamiento del realismo crudo de inspiración documental de otros de sus referentes ya que sus películas “... se niegan a ser vistas como testigos de la realidad y también como lo opuesto, como caminos de fuga hacia lo fantasioso” (50).

Entre los factores sustanciales de la narrativa de Martel destaca la familia como un “círculo privilegiado de observación”, los niños y las mujeres como sujetos y la casa como hábitat. Entre los conflictos presentes pondera los choques sociales entre patrones y empleados domésticos, en un ambiente donde “los grupos se mezclan al mismo tiempo en que se oponen y la incomunicabilidad es una situación corriente” (56). Los espacios son lugares fragmentados e inconclusos donde los personajes están atrapados. Nunca se trata Salta, pero jamás dejan de serlo. Christofolletti Barrenha destaca que el cine de Martel está atravesado por la indefinición. Buscar una trama o una evolución de personajes como la de los manuales de guión resulta inútil ya que no hay ninguna ambición por recuperar narraciones totalizadoras y lejos están de cualquier progresión lineal. Esto deviene en un montaje signado por la elipsis, la ausencia de clímax y una fruición más sensorial que racional, enfatizando el lugar del habla como aquella que permite que el sentido y la emotividad se vayan moviendo hacia una “metamorfosis permanente de la realidad”.

El capítulo final analiza los tres primeros largometrajes de Lucrecia: *La Ciénaga* (2001); *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). Sobre la primera sostiene que es casi imposible diseñar una sinopsis, la escrita Martel es más parecida a un fluir de la conciencia que una estructura narrativa convencional. Para la brasileña El universo de *La Ciénaga* es el de mujeres que no pueden moverse, una historia que

no avanza y personajes condenados a la circularidad. El tedio, la creencia, el deseo, la ambigüedad, son desarrolladas como premisas de este film donde “todos los personajes, inclusive los niños, caen en alguna medida, en la práctica ruda del poder” (72). Sobre los recursos técnicos, resalta los encuadres fragmentados, angulaciones aberrantes y un sonido en *off* donde se concentran situaciones inquietantes que moldean el clima opresivo de la película. Lo amenazador no se deja ver, pero siempre está presente. Una latencia siniestra donde el peligro se anuncia sensorialmente pero nunca se concreta.

Si *La Cienaga* consta de una sinopsis imposible, *La Niña Santa* se define con un *logline*: “Helena desea a Jano, que desea a Amalia, que desea a Jano, que desea también a Helena, la madre de Amalia” (87). Un *logline* provocador pero preciso, ya que la película se basa en una tensión sexual que nunca termina de manifestarse. La investigadora señala cómo el deseo camina de la mano del llamado a la vocación y del plan de Dios. Como en *El éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini el orgasmo es metáfora de la unión con lo divino y una de las protagonistas aparece como versión moderna de la santa. Así desliza para la brasileña la presencia de lo sagrado en clave católica en simultánea manifestación del cuerpo deseante. El “llamado” es no solo una metáfora, sino una condición material de la película, presente en la serie de planos detalles que exploran las orejas y en un paisaje sonoro que se asemeja al interior de una iglesia.

Para *La Mujer sin Cabeza*, no hay sinopsis ni *logline* sino una definición casi vaporizada: “ligeras transformaciones en torno a un mismo estado afectivo” (103). En este film concebido como un estado y no como una historia, priman los *close ups* y la fragmentación, una banda sonora poco realista y una escasa profundidad de campo. Según la autora parece evocar la atmosfera de David Lynch, aunque Martel insiste en que su film se marida mejor con *Carnaval de las almas* (Harvey, 1962) y que su protagonista es más bien una zombie. En esta película el disparador está fuera de campo, por lo que el sonido deviene ya en el principal elemento perceptivo, cobrando una indefinición desconcertante que presenta la presencia de la muerte como “un ruido espantoso” (112).

*La experiencia del cine de Lucrecia Martel. Residuos del tiempo y sonidos a orillas de la pileta* no es de un ejercicio de erudición, un jeroglífico para especialistas o la bús-

queda de hacer que los films en encajen en esquemas categoriales. Posee la virtud de haber sistematizado un estudio sobre la cinematografía de Martel a partir del análisis de su estética, dando el correcto lugar que ocupa en ella el diseño sonoro, situando sus consideraciones desde un bagaje conceptual y técnico claro y comprensible. Este libro está, como el título, a la orilla de la piletta, salpicado por ese cine húmedo como la selva salteña, que hace que la tinta de imprenta se diluya, junto con el proceso creativo de Martel, en un trayecto que, como diría Sigfried Kracauer, acompaña el flujo de la vida. En su propia solución química, este estudio concreta el objetivo propuesto en la introducción: “Compartir un sentimiento, una sensación. Contagiar, para llevar a las personas a las películas y metamorfosearlas de objeto a instrumento” (32). Iniciativa que sintoniza en forma y contenido con la obra de esta directora, para quien el cine es una forma de trascender la soledad del cuerpo.

Pedro Ponce

Escuela Universitaria de Cine Video y Televisión  
Secretaría de Ciencia, Arte e Innovación Tecnológica  
Universidad Nacional de Tucumán