

Inmersión y blasfemia: el cine de Lucrecia Martel

MAURICIO GONZÁLEZ LARA

Películas como *La niña santa* y *Zama* conforman el manifiesto por un cine que se aleja del entretenimiento fácil y que, en cambio, exige el esfuerzo de sus espectadores.

TRES PELÍCULAS FILMADAS entre 2001 y 2008 —*La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*— le bastaron a Lucrecia Martel para convertirse en una de las directoras más idiosincráticas de nuestro tiempo. Tras una década de ausencia, la cineasta argentina nacida en 1966 está de regreso. El motivo es *Zama*, cinta cuya promoción la ha embarcado en una intensa gira de conferencias alrededor del mundo, donde se ha erigido como una divertida crítica de la homogeneidad estética que domina a la “dictadura del entretenimiento”. Su paso por México no fue la excepción. En el marco del Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (FICUNAM), celebrado del 28 de febrero al 6 de marzo, la argentina despotricó contra las comedias románticas (“una obscenidad”),

Hollywood (“nadie más fácil de engañar que un gringo tonto”) y las series de televisión (“un retroceso, fruto del momento conservador que estamos viviendo y que nos ha devuelto otra vez a la estructura mecánica del argumento”). Más que un ataque categórico a géneros y formatos, como lo han asumido algunas mentes literales, Martel busca sacudir la modorra que caracteriza a buena parte de las narrativas audiovisuales que se presentan hoy como vanguardistas. Tanto ruido declarativo ha generado un efecto contradictorio: Martel llena auditorios como conferencista, pero el público que asiste a las salas donde se exhiben sus películas es reducido. El personaje de Lucrecia Martel es más conocido que su filmografía. Es tiempo de reencontrarse con su obra.

DE PISCINAS Y FRACTURAS

Desde que era niña, Lucrecia Martel soñaba con las posibilidades de la inmersión. Afectada por el asma,



se recluía en la habitación de costura de su abuela para contemplar las reproducciones de pinturas impresionistas que adornaban las paredes e imaginarse sumergida en una realidad paralela a la de su natal Salta, provincia del noroeste de Argentina que abarca partes de la cordillera de los Andes, bosques de las Yungas y zonas semiáridas del Gran Chaco. Martel estaba particularmente obsesionada con *La noche estrellada*, pintura realizada por Vincent van Gogh en el sanatorio Saint-Rémy de Provence, manicomio donde pasó la etapa final de su vida. Pintada a mediados de 1889, trece meses antes de la muerte de Van Gogh, la obra remite a estrellas y nubes de gas. Perturbada por el ansia constante de respirar, la interpretaba como un universo acuático de membranas y vibraciones. Este pasaje infantil evolucionaría en lo que actualmente es el concepto más celebrado de la cineasta: la “pileta invertida”. Según este esquema, la experiencia cinematográfica equivale a estar sumergido horizontalmente en el fondo de una piscina. Si invertimos la perspectiva, la persona observa la membrana que separa el agua de la superficie como el espectador contempla la pantalla en una sala de cine. El líquido —el volumen de aire de la sala— funciona como el transmisor del sonido, el cual adquiere una cualidad táctil, casi material. La inmersión radica en el sonido, no en la imagen. La “pileta invertida” no intenta ser un manifiesto omniexplicativo sobre cómo entender el cine, sino un mecanismo para cuestionar las limitaciones de las narrativas que consumimos de manera cotidiana, tan centradas en el espectáculo visual. Al ser expuesta por una directora —una artista que, de ceñirnos al lugar común, “pinta con luz”— la idea resulta tan fabulosa como blasfema: la divinidad domina la imagen; el diablo, en cambio, se mueve en la oscuridad y el susurro.

La Ciénaga, primera película de Martel, abre con una familia que toma el sol alrededor de una piscina. El receptáculo de agua no es precisamente un oasis de frescura; por el contrario, es un tanque putrefacto lleno de hojas y basura. Tras agitar los hielos de un vaso, una señora de lentes oscuros y estadazo etílico jala una silla. La estridencia del sonido es irreal. La mujer cae al suelo y comienza a sangrar profusamente. La familia residente de La Mandrágora, finca que siembra y cosecha pimientos rojos, se activa para llevar a la tía al hospital. Sus movimientos lentos recuerdan a los zombis de George A. Romero. Una vez pasado el susto, las cosas volverán a su letargo habitual.

En *La Mandrágora* solo los niños se mueven más allá de lo estrictamente necesario. Todos permanecen acostados, sin energía, a la espera de una eventualidad que interrumpa la catatonia: un embarazo imprevisto, un accidente doméstico, un visitante no deseado, una infidelidad, la posibilidad de un viaje o, de plano, un

milagro de la santa local. La endogamia que permea la casa es casi una propuesta estética: los personajes lucen intercambiables, atrapados en un universo asfixiante y promiscuo del que, al igual que la vaca en el pantano que aparece hacia la mitad de la cinta, nunca van a poder escapar. La tragedia es que ninguno desea hacerlo. *La Ciénaga* es el retrato coral de una burguesía venida a menos que transpira decadencia en sentidos múltiples. Es, también, el inicio de la “trilogía de Salta”, la serie de cintas sobre las que se fundamenta el prestigio de Martel, y una de las películas latinoamericanas más propositivas del siglo XXI.

Martel está obsesionada con la fractura: la creación de un momento donde el constructo cinematográfico revele la artificialidad de la realidad; el segundo en que el pez atrapa el anzuelo y es extraído del agua para cobrar conciencia de que nada en su entorno era confiable. Lo demás es secundario. El aburrimiento soporífero y el desastre inminente cohabitan un mismo espacio. En *La niña santa* (2004), la fractura asume la forma de un incidente de acoso sexual que Amalia (María Alché), una adolescente que estudia en un colegio de monjas, decodifica como una señal divina para salvar al hombre que ha pecado contra ella. Como si se tratara de un personaje de Buñuel (no en vano la cinta fue producida por El Deseo, compañía propiedad de Pedro Almodóvar), la sexualidad y la fe de Amalia se entrecruzan cuando el doctor Jano (Carlos Beloso) se aprovecha de una multitud congregada alrededor de un músico callejero que toca un theremín para rozar a la niña. Lejos de horrorizarse, Amalia empieza a seguir a Jano, convirtiéndose en una *voyeuse* inusual. Para complicar las cosas, la madre de Amalia, dueña del hotel donde se celebra el congreso médico, se enamora de Jano, quien es un hombre casado y con hijos. De manera similar a *La Ciénaga*, el hotel también cuenta con una piscina, aunque aquí no se trata de una pileta de agua putrefacta, sino de una alberca que funciona como representación de la excitación sexual de los personajes. De claros tintes autobiográficos, *La niña santa* fluye como una comedia —guiños pícaros incluidos— condenada a transformarse en una tragedia que el espectador ya no alcanza a atestiguar, pero que intuye con certeza casi total.

En *La mujer sin cabeza* (2008), también conocida como *La mujer rubia*, María Onetto (estilizada al estilo de Kim Novak en *Vértigo*) interpreta a Verónica, una señora cuya existencia desenfadada se trastoca cuando atropella “algo” mientras transita por uno de los caminos de Salta. Verónica no desciende del vehículo para saber qué sucedió, sino que continúa el viaje en un estado de confusión que se prolonga por varios días. A partir del instante del choque, la cámara rara vez se despega de la cabeza de Onetto. El uso del fuera de foco es notable: si bien Martel se abstiene de ejecutar tomas subjetivas,

el espectador se sumerge en la distorsión existencial de Verónica gracias a emplazamientos nebulosos que le demandan ser un participante activo en el armado del rompecabezas. La clase explotada –sirvientes, vendedores de macetas, campesinos– aparece distorsionada, como sombras y fantasmas captados por una conciencia incapaz de materializarlos con precisión. Los sonidos y situaciones fuera de cuadro esbozan la confabulación de quienes rodean a Verónica para mantenerla a salvo de las consecuencias de sus actos. Al igual que sucedía con la familia de *La Ciénaga*, la protagonista es parte de una dinámica cultural donde la interiorización de un falso sentido de abolengo le impide captar al otro. El aspecto inquietante de la cinta no es la impunidad que caracteriza el orden de Salta, sino cómo este opera sin que la responsable del delito tenga que hacer nada para esconder su culpabilidad. Como el pez fuera del agua, Verónica experimenta la fractura, pero, en lugar de pasar a otro plano, queda dislocada, fuera de sí, sin cabeza. La película termina siendo, en buena medida, la conciencia ausente de la protagonista.

EXTREMOS MARTELIANOS

Lucrecia Martel es una de las cineastas más celebradas del orbe. De Sundance a Venecia, ha desfilado por los festivales más prestigiosos. Podría argumentarse, incluso, que *La mujer sin cabeza* fue robada en el Festival de Cannes de 2008, cuando perdió la Palma de Oro frente a la olvidada *La clase* (Laurent Cantet) y el premio del jurado ante la prescindible *Gomorra*. Sus cintas, lamentablemente, permanecen poco vistas: con la excepción de *La Ciénaga*, filme que cuenta con una edición Blu-Ray trabajada con esmero por la colección Criterion, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza* apenas son conseguibles en formato DVD y servicios de *streaming* que asesinan la complejidad sonora de los trabajos originales. Pese al apoyo de personajes como Almodóvar, o hasta en algún momento haber gozado del respaldo de HBO, Martel no consigue aún niveles de audiencia que le permitan operar con el margen de maniobra de otros directores asociados al denominado “circuito de arte”. Todo parecía indicar que el salto al estrellato independiente iba a cristalizarse con *El Eternauta*, proyecto de ciencia ficción basado en la tira cómica del mismo nombre creada por H. G. Oesterheld y Francisco Solano López. Vista de manera obtusa, la trilogía de Salta puede lucir como un conjunto fílmico obsesionado con los usos y costumbres de una provincia, es decir, todo lo opuesto a lo que tiende a asociarse con la ciencia ficción. La obra de Martel, no obstante, está repleta de elementos que obliteran cualquier ilusión naturalista: sonidos sicodélicos, historias insólitas al interior de las narrativas generales (la “rata africana” de *La Ciénaga*), opciones visuales

estrafalarias y hasta los nombres de las mismas películas (que bien podrían dar título a cintas de horror) evidencian a una realizadora fascinada por lo fantástico. *El Eternauta*, una reflexión sobre el flujo continuo del tiempo y el solipsismo argentino disfrazada de relato de invasión alienígena, empataba con la sensibilidad e ideas de la directora. Tras varios años de planes y preproducción, la filmación se cayó por diferencias con la familia Oesterheld, propietaria de los derechos, lo que detuvo la proyección ascendente de la argentina.

Una década después del estreno de *La mujer sin cabeza*, Martel retorna con *Zama*. Inspirada en la novela homónima de Antonio Di Benedetto publicada en 1956, apenas un año antes de la aparición de la primera tira cómica de *El Eternauta*, la película da cuenta de la turbulencia existencial de don Diego de Zama (Daniel Giménez Cacho), un oficial de la corona española del siglo XVIII asentado en Paraguay que, de manera dolorosamente infructuosa, espera su transferencia a Buenos Aires. La película es sobre la espera y el fracaso, aspectos que sin duda debieron haber resonado en la artista tras el desenlace fallido de *El Eternauta*. “Voy a hacer por ustedes lo que nadie hizo por mí: le voy a decir no a su esperanza”, declara Giménez Cacho en el tercio final del filme. *Zama*, en apariencia, representa un quiebre para Martel: primera adaptación literaria, primera película de época, primer trabajo ubicado fuera de Salta, primer alto presupuesto, primer protagonista central masculino. Estrenada en el marco del festival de Venecia, las reacciones iniciales parecían describir más un *remake* de *Aguirre, la ira de Dios* (Herzog, 1972) que un trabajo de la autora de *La mujer sin cabeza*. *Zama*, sin embargo, es una continuación de sus obsesiones de siempre: la raza y el privilegio, el conflicto de identidad, la aceptación del sinsentido, la nostalgia por una grandeza que nunca existió, el cine como experiencia sensorial, la negación del argumento como destino, etcétera. El filme, incluso, lleva algunos preceptos martelianos a un punto radical: la concepción del tiempo como un presente carente de tracción ha provocado el rechazo de una audiencia que, alimentada por las falsas expectativas creadas por una crítica holgazana que utiliza referentes comparativos similares al Genius de Apple, esperaba “un viaje épico al corazón de las tinieblas”. El espectador de *Zama* es como el pez descrito al principio de la película: debe luchar por mantenerse ahí, en combate perpetuo con las fuerzas que le impiden sumergirse en la corriente. Esta pelea puede tornar al cine de Martel una experiencia difícil y con frecuencia frustrante. No importa. La directora no persigue la eficiencia. Una de sus mayores virtudes, de hecho, es su rabiosa imperfección. Bien haríamos en acompañarla en ese viaje. —

MAURICIO GONZÁLEZ LARA escribe sobre responsabilidad social y cine en *Eje Central*, *El Universal* y *Letras Libres*.



Martel

DANIEL GIMÉNEZ CACHO

El actor escribe sobre la experiencia de filmar *Zama* y la manera en la que trabajó el personaje al lado de Lucrecia Martel.

Cuando leí por primera vez el guion de *Zama* me resultó incomprendible. ¿Qué sucedía?, ¿cuáles eran las fuerzas que movían al personaje? De no haberse tratado de Lucrecia Martel, no habría aceptado el papel. Luego leí la novela de Antonio Di Benedetto y quedé maravillado. Le solicité a la producción un mes de preparación en Argentina antes de comenzar el rodaje. Primero estuve dos semanas en Buenos Aires. Lucrecia y yo tratamos los temas generales de la cinta: la identidad como una jaula, la institucionalidad que niega a la persona, el deseo oculto, etcétera. Hablábamos y hablábamos, preguntaba y preguntaba. Lucrecia se cansó y me dijo que no era posible entenderlo todo. Ahí inició otro viaje. Nos fuimos a Formosa, una pequeña ciudad en la frontera de Argentina con Paraguay. El contacto con la naturaleza me orilló a un proceso de introspección, donde combiné la convivencia con el entorno (el río imponente, las

tormentas tropicales) con experimentos corporales que me permitieran recrear las experiencias del personaje y construirlas en la ficción (el hambre, la sed, las largas caminatas, el desgaste físico). Diego de Zama vive encerrado en sí mismo, por lo que crear una sensación de aislamiento era fundamental. No rompía mi concentración hasta los sábados por la noche, cuando organizábamos tremendos bailes hasta la madrugada. Tanto rigor fue nuevo para mí y constituyó un proceso que gocé muchísimo: disfruté los insectos y mi cuerpo expuesto a la tierra; disfruté mi pelo lleno de lodo seco; disfruté a los personajes que me encontraba en el set, actores y no actores (indígenas de esas regiones, así como africanos que vinieron expresamente a la filmación). Todo era extraño, nuevo y lejano. El rodaje fue un retiro espiritual: un privilegio en el que había que confiar y confluír. Lo demás llegó solo.

Mi primer acercamiento con Lucrecia fue a través de su cine;

una obra personal e inquietante. En el proceso creativo me encontré con una mujer preocupada por evitar los lugares comunes que plagan el lenguaje cinematográfico contemporáneo. Su inteligencia no está relacionada con la erudición (que la tiene, pero cuida de no manifestarla en primer plano), sino con un modo de ser y estar, como una cualidad aprendida desde niña. Lucrecia es aguda y divertida: le gusta la fiesta, el baile y posee un enorme sentido del humor. Las personas que le aplauden de pie al final de sus conferencias—incluidas las charlas recientes que dio en México en el marco del FICUNAM—coincidirán en que no exagero.

Zama es una película que puede y debe verse varias veces. No es un trabajo pensado para el gran público. Estoy francamente orgulloso de haber participado en ella. No tengo duda de la influencia que ejercerá en los años por venir. —

DANIEL GIMÉNEZ CACHO es actor y director. Ha participado en más de treinta largometrajes.