



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

28 | 2024

Cineastas escritores

Lucrecia Martel, escritora de cartas

Lucrecia Martel, letter writer

Lucrecia Martel, écrivaine prolifique de lettres

Julia Kratje



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/16427>

DOI: 10.4000/130hj

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Julia Kratje, "Lucrecia Martel, escritora de cartas", *Cuadernos LIRICO* [Online], 28 | 2024, Online since 17 December 2024, connection on 11 January 2025. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/16427> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/130hj>

This text was automatically generated on January 11, 2025.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Lucrecia Martel, escritora de cartas

Lucrecia Martel, letter writer

Lucrecia Martel, écrivaine prolifique de lettres

Julia Kratje

Yo que me encuentro tan lejos
esperando una noticia
me viene a decir la carta
que en mi patria no hay justicia:
Los hambrientos piden pan
los molesta la milicia, sí.
Violeta Parra, *La carta*

Es esta mi canción desesperada

“Las cartas de amor se contestan o se devuelven”, le reclama Candita, el personaje de Inés Efrón, a Verónica, la protagonista de *La mujer sin cabeza* (2008) encarnada por María Onetto. El deseo que late a escondidas de las buenas costumbres familiares se descubre a través de miradas secretas, actos furtivos y hasta algún beso robado. Esa correspondencia deja a la vista casi tanto como la negación sistemática de las desigualdades que cimientan la hipocresía de una sociedad cuando reacciona ante hechos atroces como si no supiera nada, como si nada hubiese pasado. Pero lo que la imagen oblitera se percibe mejor que cuando pretende exponerse lisa y llanamente. Como afirma Octavio Paz: “aquello que realmente se dice (aquello que entre una frase y otra, en esa grieta que no es ni silencio ni voz, aparece) es aquello que el lenguaje calla (la fijeza es siempre momentánea).” (1998: 25). En el tercer largometraje de Lucrecia Martel, la sobrina le manda a su tía una carta velada que arrastra una forma de comunicación en desuso, fundada en la intensidad de la espera.

El género epistolar es también la forma predilecta que Martel elige para comunicar sus opiniones por escrito. De 2010 a la fecha, la prensa difundió más de una decena de

cartas. Podría parecer curioso, pero no es una decisión fortuita. Si bien desde la lingüística se han establecido clasificaciones para reconocer grandes diferencias entre la correspondencia íntima (amistosa, amorosa, erótica, familiar), la correspondencia socialmente distanciada (para expresar agradecimiento, amonestaciones o condolencias), la correspondencia laboral (cartas comerciales y administrativas) y la correspondencia abierta, que ha tenido un rol crucial en la vida social y política de las izquierdas (como la de Salvadora Medina Onrubia desde la Cárcel del Buen Pastor en 1931, que concluye así: “General Uriburu, guárdese sus magnanimidades junto a sus iras y sienta cómo, desde este rincón de miseria, le cruzo la cara con todo mi desprecio”), las cartas tienen contornos lábiles y porosos, de modo que su naturaleza discursiva es dinámica, mutante, abierta a la experimentación. Como las películas de Martel, son textos híbridos, resistentes a las clausuras genéricas, regidas por una variabilidad infinita. Las cartas conservan los trazos inagotables de los cuerpos que la historia y el tiempo no pueden borrar. En este sentido, tanto el cine como la escritura son instrumentos de intervención sobre el mundo. Abren preguntas, permiten pensar, tomar distancia, intercambiar criterios, construir un juicio propio, cuestionar certezas, instalar una fisura. De eso se trata.

En Martel, el material escrito secunda al oído haciendo que el conocimiento circule del mundo oral a la escritura, tal como sucedía en los debates universitarios medievales donde se leían textos literarios en grupo y en voz alta. Algunos ecos de esas prácticas residuales perviven durante las clases de catequesis en el segundo largometraje, que intercala narraciones orales y lecturas desviadas de la manera más extendida de leer con los ojos y en silencio. Pese a que la transmisión del culto religioso precisa de esos rituales, en *La niña santa* (2004) las lecturas van a contrapelo de los hábitos serios y disciplinados, pues demuestran una actitud desprejuiciada ante los escritos que el canon religioso considera dignos de veneración. Amalia, interpretada por María Alché, comparte con sus compañeras una historia sacrílega que contradice el mandato divino, aunque carece de fuente definible: “¿De qué libro es?”, pregunta la catequista. “Es una fotocopia”, le contesta. “Pero ¿quién lo escribió?”, insiste¹. Las fotocopias destruyen la sacralidad de la fuente original y son también un punto de excusa para concretar encuentros incestuosos. Sucede que en el cine de Martel la escritura y la lectura se entreveran en una espiral sin génesis ni apocalipsis.

Desde luego, no se puede reconstruir una oralidad prístina anterior a la tecnología de la escritura, a la era de la imprenta, al mundo electrónico y a los infinitos canales de navegación cibernética². Lo que Martel logra de manera magistral es acentuar sus mutuas implicancias y sus intervalos abismales. Relatos profanos, cuentos de terror, charlas telefónicas, susurros entre amigas, chismes y malas lenguas: el habla oral y las canciones populares priman en todas sus películas, desde los cortos *La otra* (1989), *Rey muerto* (1994), *Pescados* (2010) y *Camarera de piso* (2022), hasta los cantos primigenios y las voces rebeldes en *Terminal norte* (2021). Ya en su primer largometraje, *La ciénaga* (2001), la escritura solo aparece oblicuamente evocada en los apuntes de Mercedes (“los chicos ahora no se dan cuenta de las ventajas que tienen con la fotocopidora”) y un viaje a Bolivia que Tali (el personaje de Mercedes Morán) viene maquinando con Mecha (Graciela Borges) para comprar útiles escolares más baratos al otro lado de la frontera (“desde lápices hasta zapatillas”). “¿De dónde sale *La ciénaga* en términos estilísticos?”, interroga David Oubiña: “¿Qué presencias la habitan? A Martel le gusta remitirse a la tradición de las narraciones orales. Digamos: Horacio Quiroga. O mejor: ciertos relatos, a la manera de Horacio Quiroga, según la versión que pudo haber proporcionado la

abuela de la cineasta. Algunos críticos han creído reconocer en esta ópera prima el universo de Chéjov y otros, el tono de Faulkner. La realizadora, por su parte, menciona el clima mórbido de ciertos cuentos de Silvina Ocampo.” (2007: 12).

El cine de Martel lleva el foco a los conflictos entre las comunidades de tradición oral y las que se sirven de la escritura para perpetrar su poderío simbólico y material. Esas disparidades afectan no solo el reparto visual sino la expresión verbal de las voces invisibilizadas del norte argentino (qom, quechua, aymara, wichí, guaraní) por siglos de violencias y colonización. Al construir las películas siguiendo relatos orales, la escucha es la mayor apuesta poética y política que hace tambalear los límites de la percepción convencional, plagada de asimetrías de clase, de género y de raza. En este sentido, *Nueva Argirópolis* (2010) y *Leguas* (2015), dos cortometrajes con evidentes alusiones a la obra de Domingo Faustino Sarmiento, exploran la resistencia y la lucha de los pueblos indígenas contra el universo letrado y blanco que ha sido —y continúa siendo— cómplice de la usurpación de tierras³. Sin solución de continuidad, el pasaje del castellano a las lenguas indígenas se presenta, no obstante, con interferencias en la comunicación. Murmuraciones, risas burlonas y comentarios proferidos por lo bajo y desde abajo establecen un contrapunto con la palabra investida de autoritarismo. “¿De dónde vienen, qué es lo que hacen, qué es lo que quieren?”: las voces de los detenidos, las de los indocumentados, se filtran de los registros policiales y desconciertan a las fuerzas represivas⁴.

¿Por qué no mencionan que la reconversión económica del Valle [Calchaquí] de las últimas décadas, que atrajo a capitales para diferentes emprendimientos (fundamentalmente extranjeros), produjo una enorme revalorización de la tierra reviviendo antiguos pleitos jamás resueltos? ¿Se han interesado por los papeles con los que se justifica la propiedad de las heredades coloniales? ¿Por qué no los miran con la misma desconfianza con la que miran al indio en su reclamo?

En ese texto escrito con la antropóloga Lorena Rodríguez, Martel hace trabajar una serie de interrogantes para sensibilizar al lector. Sus cartas tienen la conciencia de pertenecer al presente y la intención de intervenir en la coyuntura. De modo que las apuestas perdidas y los proyectos fracasados (como la utopía sarmientina) no son una carga en la que su discurso deba reparar. Tampoco en el agotamiento que producen los discursos voluntaristas y bienpensantes. Todo lo contrario: a través de esos escritos, Martel ensaya una perspectiva móvil, inestable e inconformista.

Una de las reglas del método Martel, que generosamente comparte en conferencias, clases magistrales y entrevistas, consiste en inventarse sus propias entradas del diccionario como parte de una caja de herramientas conceptuales que sirvan de ayuda para pensar su trabajo (y, en líneas más generales, su comunicación con el mundo). Encuentra, así, un sentido relativamente autónomo a su práctica, como cuando define el concepto de “lengua” como “forma de trascender esa soledad y ese mutismo que es estar encerrado en un cuerpo y que hace que pasemos de ser bichos sueltos a una comunidad”⁵. Si la escritura cristaliza la palabra hablada y la imprenta termina de incrustarla en el espacio visual, a lo largo de un proceso de creciente individualismo, tanto las películas como los discursos públicos y los escritos de Martel, manifiestos en el género epistolar por excelencia, toman el camino inverso: las palabras no son arrancadas del arco sonoro, donde tuvieron su origen en el intercambio humano activo, para relegarlas al orden visual.

En el cine argentino prevalece una visión centralista que pondera la lengua legítima —siguiendo a Marc Angenot (2010), aquella que en una hegemonía discursiva

determina al enunciador aceptable— y la voz oficial —aquella que en una disputa de orden lingüístico se considera como la norma: un acento que se impone como un no-acento, según Mladen Dolar (2007)—; por el contrario, los diálogos de los films de Martel están escritos con la gramática del noroeste (Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero). La tonada es una huella del espacio⁶. Ante la pérdida de la diversidad de lenguas y de acentos regionales por imposiciones del mercado audiovisual, la presencia de voces con otra tonada despierta las más brutales sospechas⁷.

Si lo impreso suele producir una sensación de finitud, de conclusión y de consumación, las cartas, en cambio, esperan respuestas. “Señora mía, mi Marta. Le escribo con preocupación porque van catorce meses de espera de noticias tuyas y de mis hijos. El gobernador me dice que no falta mucho para mi partida”, le dicta Zama al escribiente, aunque en seguida corrige: “El gobernador me asegura que no falta mucho para mi partida”⁸. Como el mono enredado en el remolino o los peces que nadan en vaivén —esos pasajes icónicos de la novela de Antonio Di Benedetto—, Zama se pasa la vida esperando una carta de traslado que no llega nunca⁹. El juego contrapuntístico de los estratos temporales es una de las claves del cuarto largometraje (2017), que se puede rastrear en los documentos, en las cartas y en los papeles que se decretan, que se escriben, que se censuran o que arriban imprevisiblemente, tal como sucede con las copitas de Luciana Piñares de Luenga: “eran doce; llegaron ocho. Venían en una caja bien protegidas, pero no todas envueltas”. “Qué pereza de embalaje”, acota Zama. “Estaban envueltas en impresos de Buenos Aires. Y, curiosamente, en esa flota los impresos que llegaron eran de fecha anterior a las hojas que envolvían mis copitas. Mis copitas traían noticias más frescas que los impresos que se repartieron acá. ¿No es encantador, y triste?”. La oralidad enrasa en la simultaneidad del presente las temporalidades heterogéneas de lo escrito, de lo epistolar y de lo fílmico, que invocan el pasado colonial (y sus relaciones de poder jerárquicas y asimétricas entre españoles, criollos, indígenas y afrodescendientes) en una perpetua suspensión que se falsea en anacronismos múltiples.

En cierto modo, las raíces orales de toda articulación verbal están inscriptas en la minuciosa elaboración de los guiones y también en las cartas que Lucrecia Martel viene publicando en diarios, periódicos y revistas desde hace más de una década, a la par de conversaciones y exposiciones a través de las que se va distribuyendo la enunciación de su poética¹⁰. En esas cartas, la cineasta participa en la esfera pública mediatizada a partir del combate de ideas. Se podría decir que en Martel el cine funciona como caja de resonancia de la palabra escrita (con sus irreductibles ambigüedades temporales, que muestran las fisuras de la representación realista)¹¹.

En estas páginas, me interesa indagar una cuestión que no ha sido estudiada hasta el momento: cómo el tratamiento del sonido desborda los films hacia los textos firmados por la directora. Dicho de otro modo: en el cine de Martel, la literatura recibe un tratamiento acústico antes que visual, mientras que en sus cartas aparecen reverberaciones que provienen tanto del cine como de la literatura para abrirse paso como una cineasta profundamente implicada en el presente; un presente abierto, inconcluso, transitorio y paradójico¹².

Cómo hacer cine con palabras

1 Las cartas de Lucrecia Martel se centran de manera primordial en debates que trascendieron en la esfera pública alrededor de experiencias de movilización masiva con gran repercusión mediática y en redes sociales a nivel regional, nacional e internacional, para ampliar derechos civiles o frenar la avanzada conservadora sobre los derechos adquiridos tras una vasta trayectoria activista de movimientos sociales y populares, de mujeres, feministas, disidencias sexuales e indígenas del norte de la Argentina. Pero las cartas también describen su cosmovisión cinematográfica: a través de esa práctica literaria se puede notar que la autora va labrando una voz que porta una sensibilidad política y estética capaz de expandir o complementar su filmografía. Quiero decir: las cartas de Martel que circulan desde 2010 no se pueden desligar de su resonante obra artística. Sus escritos proporcionan, en alguna medida, el acceso al universo sensible, intelectual y afectivo de una cineasta que ensaya una forma nueva de narrar la desintegración de los vínculos familiares, las fuerzas de atracción y de rechazo entre los patrones y los sirvientes, los reveses de la religión católica y la persistencia de los efectos devastadores de la colonización.

2 Sin duda, la correspondencia constituye un documento que prueba el compromiso de la cineasta con temas sociales, tales como el matrimonio entre personas del mismo sexo, el acceso a la interrupción voluntaria del embarazo, la resistencia de los pueblos indígenas a la expropiación y a la violencia policial y gubernamental. Pero también, las cartas revelan sus vínculos de amistad y de admiración en el campo del cine. De hecho, el 14 de julio de 2010, Pedro Almodóvar envió una carta a los salteños, por intermedio del correo electrónico de Martel, que fue difundida por algunos medios alternativos y diarios digitales de Salta. En esa carta, Almodóvar no se dirige a los señores del Senado argentino, a horas del cierre de la votación del matrimonio homosexual, sino “a los queridos amigos de Salta”:

El matrimonio no le hace mal a nadie, no le roba nada a nadie, sin embargo hace feliz a mucha gente y les proporciona la posibilidad de vivir de un modo honesto, pleno y coherente junto a la persona que aman. (...) No hay que permitir que ideas sectarias, retrógradas, inmovilistas, sexistas e injustas impidan a una sociedad libre progresar.

3 Al día siguiente, cuando se logró sancionar la Ley de Matrimonio Igualitario en Argentina, es Martel quien manda una carta “a los activistas salteños”. Comienza citando las palabras de Almodóvar. De modo que es él quien inaugura la correspondencia abierta. Martel agradece y felicita a los activistas salteños “desde esta helada y feliz Buenos Aires”:

Sus nombres están en la Historia como están en la Historia los nombres de los que firmaron para abolir la esclavitud, los que lucharon para que las mujeres podamos votar, para que la salud y la educación sea una cuestión de Estado, no un privilegio, no una cuestión religiosa. Sus nombres están en la Historia que hace que este mundo sea un lugar habitable para todos, los de cualquier orientación sexual, los de cualquier credo.

En todas las cartas hay un tono y una tonada que expresan la forma verbal de Martel, caracterizada por: 1. uso del lenguaje coloquial (“Un día este país se desayunará con la importancia histórica de este juicio.”); 2. énfasis político partidario (“Nuestras razones son cada vez más débiles para postergar el mal que corroe desde lo más profundo de nuestra cultura: el racismo.”); 3. apelación a un debate racional (“Esta causa nos

permitiría reflexionar un poco sobre lo que es legítimo y lo que es legal.”); 4. comunicación de un pensamiento sin rodeos (“La lentitud de la justicia para confirmar la sentencia, no es inocente. Es el síntoma del decadente pensamiento con el que hemos construido la patria.”); 5. reapropiación irónica de frases solemnes o insultantes (“Viva la patria”; en respuesta a los insultos que recibió por publicar una carta en apoyo a la legalización del aborto: “Para calmar sus mandíbulas chirriantes, no soy kirchnerista, ni siquiera peronista, no soy de izquierda. Detesto el centro y por supuesto estoy a años luz del macrismo. Pero entonces, ¿qué mierda sos vieja, trola, hija de puta, lesbiana, zurda, montonera, abortista, feminazi, que te llenás los bolsillos con el cine? Bueno, no sabía que para tener algún tipo de pensamiento había que ubicarse en alguno de estos lugares. Hay más lugares desde donde pensar, y es esta pobreza de imaginación la que no nos deja salir adelante.”); 6. marcación de un ritmo hecho de repeticiones e insistencias sonoramente eficaces (“En estos dos años la justicia no pudo dejar firme la sentencia que condenó a los asesinos de Javier Chocobar. Por eso los asesinos de Javier Chocobar están libres.”); 7. preguntas incisivas que buscan contribuir al proceso de esclarecimiento (“No creo que al General Güemes le hubiera ofendido pañuelos de madres capaces de enfrentar a una dictadura asesina para buscar a sus hijos, que todavía hoy están desaparecidos. No comprendo qué ha ofendido a esta gente. ¿El símbolo de la resistencia de unas mujeres desarmadas? ¿La valentía de hablar cuando nadie se animaba?”); 8. invitaciones a proyectar circunstancias hipotéticas para echar luz sobre conflictos actuales (“Imaginemos la siguiente situación”); 9. respeto y convicción, inclusive cuando utiliza un humor sombrío (“Creo que a ciudadanos homosexuales y heterosexuales no hay ni que consultarlos para saber que esto es un peligro enorme para la administración de la cosa pública.”); 10. establecimiento de un marco de discusión con pretensión objetiva a través del citado de referencias, fuentes, documentos, estudios, datos e información en general (tal es el caso de la carta que envía al senador Juan Agustín Pérez Alsina: “veo que usted es un hombre preocupado por lo que piensan los ciudadanos de la provincia. Permítame llevarle tranquilidad respecto a los temas que, para usted, son muy precipitados, quizás por estar muy desactualizado respecto de esta materia. Existen estudios disponibles en Internet con sólo hacer una simple búsqueda con cualquier buscador.”).

- 4 El archivo epistolar expone el crecimiento de su figura autoral en relación con una imagen de sí involucrada en las discusiones que atraviesan a la ciudadanía, y además son documentos que testimonian ciertos caminos de su vida cotidiana y profesional a partir de alianzas y tensiones que han ido forjando su perspectiva y su legado. En efecto, las películas de Martel no son apenas emergentes de un fenómeno de renovación del cine argentino de mediados de los años noventa; por la estela que han dejado en la crítica y por las reverberaciones de su poética en películas hechas por cineastas contemporáneas y de generaciones siguientes a la suya (tales como María Alché, Paula Hernández, Claudia Llosa) se puede considerar que (la obra de) Lucrecia Martel es “fundadora de discursividad”, siguiendo a Michel Foucault:

Esos autores tienen de particular que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido, son muy diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto. (...) Han establecido una posibilidad indefinida de discurso. (2010: 31)

- 5 Así, el 30 de agosto de 2019, cuando el director español recibió el León de Oro a la trayectoria, siendo presidenta de jurado en el Festival de Cine de Venecia, en lugar de proferir un discurso Martel decide escribirle una carta para homenajearlo, cuya lectura comparte en voz alta:

Pedro, estoy muy nerviosa, espero no llorar. Estamos hoy reunidos para celebrar a Pedro Almodóvar. Uso estas palabras que son las mismas de la misa católica porque el cine es su religión, lo ha dicho muchas veces. El cine corregía lo que la escuela humillaba en él y en muchos niñas y niños. Su parroquia fue la sala de cine de barrio. En ese altar de luces, de canciones pegadizas, danzaron las divas de todos los tiempos que lo protegieron de la inutilidad moral, como debieran hacer los santos. En un reportaje dijiste que seguramente fuiste un niño muy fuerte para soportar la mirada de incompreensión. El más fuerte de los niños. [...]. Sus películas inauguraron territorios donde se puede vivir mejor. Pero ahora, Pedro, ahora que la ultra derecha se levanta en el mundo como si nada hubiera pasado, ahora más que nunca te necesitamos. Porque seguimos mojando nuestras bikinis en un mar de muertos. Gracias Pedro.

- 6 Transcribo apenas el comienzo y el final de esta carta escrita con una emoción a flor de piel, tal como se aprecia en la delicada alternancia en la interpelación de Martel a Almodóvar en segunda y en tercera persona –demostración de reconocimiento, amor y admiración–, ya que trasluce su singular interacción con el mundo (no solo del cine): los lazos de familia, la religión católica, la escuela, el castellano, el deseo sexual, las charlas de vecinos, la vida provinciana. Una oda a ese cine que tiene la audacia de expandir el mundo que conocemos. Y si de amores se trata, antes de lanzar su disco *La Caldera* –que es el nombre del pueblo vecino donde vive ahora, en Salta, junto con Martel–, y que incluye “Cara de gitana” (la canción de Daniel Magal y Rubén Lotes que suena en *La niña santa*), Julieta Laso compartió a través de su cuenta de Twitter, el 9 de julio de 2020, una carta por el día de la patria, anunciada con un hashtag (#lucreciamartel) y cinco símbolos emoji de fueguitos.
- 7 Las cartas permiten leer una forma de pensar el cine, en sentido amplio: no solo a partir del análisis de los films, de la literatura especializada, académica y periodística, o de los estudios de mercados y audiencia. Se trata de un corpus excepcional en el contexto del cine (argentino) contemporáneo, en el que no se hace un espectáculo de la intimidad, sino que se refracta el mundo cinematográfico de Martel, así como el horizonte político y sensible en el que su obra se sitúa¹³.
- 8 En la historia del cine argentino, los cineastas que no estaban agrupados bajo una estructura política partidaria, como los directores *underground*, se concebían a sí mismos como sujetos sociales y políticos. Siguiendo a Paula Wolkowicz, [s]e reconocían como intelectuales porque se sentían capaces de poner en crisis valores vigentes de la sociedad a la que pertenecían y a su vez ayudar a ‘fundar un orden alternativo a partir de sus prácticas estéticas específicas’ (Giunta 2008: 264). Pero esta posición no era una práctica exclusiva del grupo subterráneo. De hecho, a comienzos de la década del setenta, era casi inconcebible para un artista cuya obra demostrara un compromiso político que este no fuera extensivo también a sí mismo. En aquellos años, las barreras entre lo privado y lo público se habían tornado difusas y el artista debía poder traspasar su mensaje a la esfera de la praxis.” (2022: 54)
- 9 Por cierto, desde la época del cine silente se pueden encontrar debates y reflexiones en torno al cine nacional encabezados por los mismos realizadores, si bien recién entre

mediados de los cincuenta y principios de los sesenta aparecen tratados y manifiestos que sistematizan por escrito las preocupaciones de los cineastas (de Fernando Birri a Leopoldo Torre Nilsson, por mencionar solo dos extremos de un amplio arco de autores que encarnan la imagen del cineasta comprometido con la sociedad), así como publicaciones en revistas de cine (*Gente de Cine*, *Capricornio*, *Tiempo de Cine*) firmadas con nombre y apellido. En esta dirección, tanto la *Revista de Cine* como *La vida útil* vienen publicando notas escritas por cineastas, en las que se pueden rastrear posicionamientos políticos y poéticos.

- 10 Ahora bien, las cartas de Martel van más allá de los medios y de los tópicos dedicados al cine o a las artes en general. La representatividad de su discurso excede el perímetro de su campo. Su peculiaridad reside tanto en el género literario y en los medios de comunicación que elige para intervenir en la discusión pública, como en los destinatarios y contradestinatarios de sus cartas, que no están dirigidas al público cinéfilo ni tampoco pretenden polemizar con otros cineastas, sino con funcionarios políticos: Senador Juan Agustín Pérez Alsina; Monseñor Antonio Cargnello, “Gobernador y excompañero del Bachillerato Humanista Moderno Juan Manuel Urtubey”; Diputados Alfredo Olmedo, Martín Grande, Miguel Nanni, André Zottos, cuyas exposiciones en contra del aborto legal “fueron pobrísimas intelectualmente, flacas en datos, abundantes en lugares comunes y metáforas absurdas”; Diputados Javier David, Pablo Kosiner, Sergio Leavy, que “votaron a favor de la clandestinidad sin decir una palabra. O porque no sabían qué decir o porque el grito de las mujeres que llegaba desde la calle hacía tambalear sus ideas. Sepan que el silencio en estas circunstancias históricas es cobardía”; “Sra. Vicepresidenta Gabriela Michetti: Hace poco usted ha manifestado que ‘Todo el interior está en contra del aborto’. Hay una vieja tradición porteña, que mucho perjudica al federalismo, y consiste en llamar ‘Interior’ a todo ese vasto territorio desconocido que se extiende más allá de la General Paz. Pero usted es una funcionaria nacional y está obligada a conocer la población sobre la que vicepreside”.
- 11 Entre marzo y julio de 2018, la prensa publicó cartas abiertas y comunicados de Lucrecia Martel por dos cuestiones: la borradura de los pañuelos de las Madres pintados en la plaza Belgrano de Salta y el debate sobre la legalización del aborto, que provocaron una ola de reacciones y agravios:
Me llama la atención el odio y las faltas de respeto que ha desatado una carta escrita con moderación, cuidando las palabras, no porque no me gusten las malas palabras, sino porque las ofensas, los insultos impiden pensar. Necesitamos pensar. [...]. Hace unos años defendía (jentre amigos!) a Beatriz Sarlo, que era el enemigo número uno, defendía a la gente de campo que se la confundía con la oligarquía. Ahora hay que defender a las Madres, a las Abuelas, en cualquier momento a los homosexuales. [...]. ¿A quién tendremos que defender mañana? Creo que la educación debiera hacernos libres. Suena bien, claro. Pero, ¿qué es ser libres? Para mí, ser libres es que mi felicidad no me avergüence. Que pueda ir con mi felicidad a todas partes sin esconderla. Que lo que tengo no le falte a otro. Que lo que a mí me enferma no mate a otro. Es más simple que los diez mandamientos.

Sueños en la voz

La escritura llega como el viento,
está desnuda, es la tinta, es lo escrito,
y pasa como nada pasa en la vida,
nada, excepto eso, la vida.
Marguerite Duras, *Escribir*

- 12 Mandar y recibir cartas es hoy un ejercicio anacrónico¹⁴. Y el anacronismo, una figura predilecta en el cine de Martel. Tal como dice Diamela Eltit:
- Se podría asegurar hoy que la carta ha muerto, que se extinguió en el siglo XX cuando fue desplazada por las nuevas tecnologías comunicativas signadas por la velocidad, que marcaron una nueva y febril condición temporal. Producciones instantáneas que incorporaron nuevos formatos, diversas estrategias discursivas que todavía no ingresaron a los estudios formales. Escritos que permanecen en el espacio cibernético esperando su incorporación a diversos soportes y su inclusión en estudios académicos. (2020: 12)
- 13 El género epistolar difiere la comunicación en el tiempo y en el espacio a través de la escritura. Su artificio discursivo permite sortear la imposibilidad del diálogo directo, real e inmediato¹⁵. Sobre todo en el siglo XIX, ha sido el medio de expresión y de creación literaria al alcance de las mujeres, tanto las que pertenecían a la elite como a la clase trabajadora¹⁶.
- 14 “Desde la infancia he sido gran escritora de cartas”, apunta Victoria Ocampo, y continúa: “Ortega [y Gasset]¹⁷ pretende que las mujeres no pueden expresarse realmente sino en forma epistolar. En mi juventud, esto me parecía cierto, con respecto a mi persona. [...] Quien no se haya hundido en la euforia de escribir y recibir cartas (como en la música) podrá difícilmente comprenderme.” (1951: 30-31). En una mesa redonda organizada para celebrar “el año del libro” en 1971, Ocampo lamenta que las cartas escritas a mano hayan cedido el paso a las cartas en moldes de imprenta: “Hay en la letra de cada persona algo revelador que la máquina no traduce.” (1975: 16). “Escríbeme legiblemente y mucho”, remata en una de sus cartas a Roger Caillois (26 de junio de 1943, en 1999). Tal vez algo de ese encanto por el rastro del movimiento de la mano en contacto con una pluma sobre el papel haya fascinado a Martel cuando descubrió las cartas de Silvina Ocampo y de Encarnación Ezcurra, que su cámara registró como si estuviera palpando una materia viva en los dos capítulos que realizó para el ciclo televisivo “Seis Mujeres” de Canal 7, por encargo de la Secretaría de Cultura de la Argentina, antes de estrenar sus largometrajes: *Encarnación Ezcurra* (1998) y *Las dependencias* (1999), con producción de Lita Stantic y Ana de Skalon. Estos films presentan el archivo de cartas como fuente privilegiada para el análisis histórico, político, social, cultural, y como objetos cuya existencia material resulta clave para la elucidación de la historia de grupos intelectuales y de vínculos interpersonales y familiares e, incluso, como espacio de producción de subjetividad.
- 15 En presencia de las cartas, cine y escritura van de la mano. Los textos escritos por Martel funcionan como una instancia intermedia entre la voluntad de intervenir en el ágora y el deseo de expresarse en un registro personal¹⁸. Escribir una carta supone un esfuerzo de acercamiento al destinatario, para transmitir una posición determinada, para corregir un malentendido, para discutir abiertamente creando afinidades, para apoyar ideas compartidas, para combatir en el terreno de las ideas. Unos pocos

destellos de la vida privada de la cineasta salen a la luz a través de las cartas, tanto las que fueron publicadas como las que ella misma contó alguna vez que mandó en situaciones desopilantes, lo cual demuestra la perseverancia de su pasión por el oficio. Justamente, cuando estaba estudiando en una escuela de cine de Buenos Aires, Martel leyó en una nota que María Luisa Bemberg iba a rodar en Bolivia una película sobre Sor Juana Inés de la Cruz. “Había leído el libro de Octavio Paz, y pensé que podía ser útil. Tenía 22 años. Le escribí una carta a María Luisa Bemberg. Tenía fe en las cartas, le había escrito a la NASA a los 15 años pidiendo un mapa celeste del hemisferio sur, y me respondieron.” (Martel en Kratje y Visconti 2020: 123).

- 16 En esta dirección, el abordaje de su correspondencia se inscribiría en línea con el estudio de memorias, autobiografías y archivos particulares que han cobrado relevancia en las últimas décadas, marcadas por un cambio de rumbo de las prácticas historiográficas y por una modificación en la escala de observación de lo social a través de la microhistoria, la crítica literaria, los estudios feministas y los estudios culturales¹⁹. Sin embargo, las cartas de Martel no exacerban la referencia a la vida privada, la cotidianidad, la intimidad, los afectos, las relaciones interpersonales y la subjetividad (en suma: “escrituras de sí”), sino que se podrían rubricar en la tradición de los epistolarios que se destacan por su importancia en la historia política e intelectual²⁰.

Y sin embargo, el sonido. Correspondencias poético-políticas entre cine y escritura

“Mis películas son la emergencia de un momento de transformación en el cine latinoamericano”, comenta Lucrecia Martel²¹. Fruto de un tiempo de renovación, su obra comparte una vitalidad, inédita en cuanto a los formatos probados en períodos anteriores, junto a algunos otros realizadores que, desde mediados de la década de 1990, encontraron una forma de hacer cine que tampoco seguía a rajatabla el modelo de representación industrial más rentable. Ese nuevo régimen creativo despertó lecturas críticas pioneras. Ana Amado, por ejemplo, detecta en el pesimismo y la cancelación de futuro que devino al término de los años noventa ciertas pistas para entender la articulación entre cine y política:

Con la elección de la perspectiva horizontal, inclinada, Martel apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y solo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que, a la vez, sitúa los cuerpos y sus posiciones, no como liturgia estética, sino como testimonios sociales y políticos del presente. A diferencia de los cuerpos del cine latinoamericano de los sesenta y setenta, por ejemplo, cuerpos de los revolucionarios y militantes, verticales y resistentes a la ley de gravedad, estos cuerpos de Martel no comunican utopías sino derrota. (2009: 233)

En sintonía con esa interpretación, Gonzalo Aguilar introduce un matiz, al vislumbrar que las películas de esa corriente del cine argentino entregan un diagnóstico taciturno o desencantado, pero también una promesa:

Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a la pregunta sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera. (2006: 8)

Eso que persevera toma el impulso de un deseo que, siguiendo a David Oubiña, es imprevisible e incontenible: “por eso desafía los límites impuestos en ese orden familiar

hecho de repeticiones atávicas; abre una fisura dentro de una estructura monolítica que parecería tragar todo y no dejar nada afuera.” (2007: 40).

En el cine de Martel el deseo está ligado inexorablemente a la forma de concebir el tiempo y el espacio en función del sonido. Antes que la dirección de la mirada, es el sonido el que permite desarticular la representación occidental de la flecha del tiempo, con su correlato espacial (el futuro delante, el pasado detrás). Si esa metáfora sirve para indicar el curso de la narrativa, Martel procura desarmar su lógica arbitraria, naturalizada, que configura la idea de causa-consecuencia:

Al tiempo lo pensamos de una manera muy visual. La mirada se ha desparramado hacia el mundo como si fuese un faro, como algo que derramamos sobre el mundo, que además genera mucha velocidad y distancia. Una imagen genera una información rápida. En cambio, la escucha aparece como algo que nos viene del mundo. El sonido pone a quien percibe en una situación un poco menos poderosa respecto del mundo. El sonido obliga al tiempo, impone la duración. Y nos permite una construcción narrativa un poco más dudosa. Nos da la oportunidad de corrernos un poco de ese esquema²².

Tomar distancia del repertorio de protocolos audiovisuales que ponderan la celeridad y el imperativo de la visibilidad total lleva a poner en duda la obligación de brindar un mensaje a descifrar, sea a través de la demanda política (qué hacer) o de la demanda identitaria (quiénes somos). En este sentido se habla de que en el cine de Martel la política —más bien, lo político— se presenta como opacidad. Lo que frecuentemente se interpreta como apolítico o despolitización, por la resistencia a subordinarse a una causa y por no pretender concientizar al público, se podría pensar como un rechazo explícito o implícito a la herencia del cine político de los sesenta y a considerar al pueblo como sujeto político privilegiado: “Al no ‘bajar línea’, las posibilidades de interpretación se multiplican”, conjetura Aguilar (2006: 27).

Sedentarismo, desplome, indeterminación: estas figuras, que resultan productivas para indagar la inscripción de lo político en las películas, contrastan de plano con el estatuto de la política en las cartas. Fechadas y firmadas. A diferencia de los films, que desvanecen las coordenadas precisas de su emplazamiento, las cartas tienen una meta clara: intervenir en asuntos álgidos de la agenda política y social con mensajes que no dan lugar a lecturas ambivalentes: “Me despido desde aquí, la gente está triste en Brasil, una mujer valiente, Michelle Franco, ha sido asesinada por defender a los pobres de la violencia militar intervencionista”. Con la misma contundencia identifica a los contradestinatarios: “Ojalá Monseñor [Antonio Cargnello] pueda decir usted unas palabras que traigan un poco de luz, un poco de cordura, porque hace no muchos años, enero de 1984, Monseñor Mariano Pérez, que cumplía sus mismas funciones en Salta, dijo que había que erradicar a las Madres de Plaza de Mayo, y que la exhumación de cadáveres enterrados como NN era una infamia para la sociedad”; “No tengo hijos, muchos de ustedes sí. Por ellos, pensemos sin ofuscarnos, a ver si es posible construir un país para que sean más felices que nosotros. No se confundan este no es el discurso de la felicidad de Mauricio [Macri]. A ver si logramos distinguir entre felicidad y privilegios”.

Lucrecia Martel, figura autoral autorizada por el amplio reconocimiento que ha venido alcanzando entre la crítica, el periodismo, el público cinéfilo y otros auditorios²³, firma las cartas con nombre y apellido. A diferencia de los films, en los que jamás aparece autorretratada, a través de sus escritos hace ingresar a su órbita de correspondencias otras firmas que también cuentan con una legitimación social: como ya vimos, Pedro Almodóvar, Beatriz Sarlo, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Lejos del auge de la

expresión individual por la mera publicitación de lo privado, las cartas de Martel no se explayan en detalles de su vida puertas adentro²⁴. El objetivo es participar en los debates políticos y sociales. Ni más, ni menos: un ejercicio de ciudadanía. Así, entre lo individual y lo social, una red de voces envuelve su carta abierta a los funcionarios parlamentarios antes de la votación en la cámara de Diputados del proyecto de legalización del aborto, que fue apoyado por más de cincuenta asociaciones de mujeres, feministas, colectivos de artistas, agrupaciones a favor de los derechos humanos y personalidades del campo cinematográfico, literario e intelectual (Graciela Borges, Mercedes Morán, Beatriz Sarlo, María Onetto, Selva Almada, entre muchas otras). Las cartas son instancias de inflexión decisivas para forjar la fuerza persuasiva de su imagen pública como autora y como ciudadana. Del cine a las cartas y de las cartas a la universidad: en 2022, gracias a la gestión visionaria de Nadia Lie, Martel recibió un Doctorado Honoris Causa de parte de la Katholieke Universiteit Leuven, en reconocimiento a su aporte artístico y su compromiso social. En 2023, la Universidad de Buenos Aires le otorga su segundo Honoris Causa en el marco del Primer Festival Internacional de Cine en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, donde fue distinguida a la par de Manuel Antín, Álex de la Iglesia y Sergei Loznitsa²⁵. La clase magistral que impartió durante ese evento tuvo más de dos mil inscriptos. Hubo llantos y ovación.

Cuando estamos ante un epistolario, cada carta debe pensarse en relación con otras, incluso en sus aspectos discursivos más básicos: el registro, el tono, el *ethos* de los corresponsales, los temas que se abordan y los que se descartan, todo forma parte de una negociación o estabilización progresiva, que se va dando con el correr de las cartas. (Arnoux 2014/2015: 29)

Como la narrativa que desobedece las causalidades, las cartas de Martel no se pueden leer desde una lógica de progresión de los acontecimientos. En este punto, de nuevo, la materia sonora es el *quid* de la cuestión. Lo que las palabras dicen por escrito, las películas velan y revelan a través de imágenes y sonidos. Si las cartas se sostienen en la palabra ritualizada, más o menos sometida a las normas de sociabilidad de cada época, la pluma de Martel se vincula con el género epistolar conservando el registro oral y la musicalidad de la palabra. Y entonces, permiten trazar un ida y vuelta: de las cartas a los films y de los films a las cartas, a partir de la preponderancia que su palabra da al sonido en tanto condición de posibilidad de la percepción y huella del territorio. Valgan los siguientes ejemplos:

Nuestros teléfonos no paran. Cada vez que suena, una persona, con su nombre y apellido, pide ser visibilizado.

Los crímenes impunes se cantan hasta en las zambas.

El temblor que están sintiendo son los pasos de millones de mujeres que estamos juntas y venimos a reclamar nuestro derecho a decidir sobre nuestras vidas.

La autopercepción, que se menciona con sorna, encierra una potencia que quizás no ha sido meditada. No podemos saber cómo se autoadscribían quienes habitaban los valles hace siglos. Pero sí podemos hoy escuchar cómo los pueblos indígenas quieren llamarse, cómo ven sus relaciones con el pasado y reescriben su propia historia. (...)

Debajo de ese superficial orden armónico bullen conflictos que salen a la luz cuando las condiciones lo permiten. Cada vez más escuchamos sobre pueblos y comunidades que inician reclamos de tierra. Esto no es invento de un puñado de militantes. Es una lucha centenaria.

Afinó sus oídos en los chismes de peluquerías, con lavanderas en el río, en callejones de

adictos insomnes, en el cotilleo de los vecinos. Para varias generaciones de directores latinoamericanos su cine fue una reconciliación con el castellano. Tus diálogos nos iluminaron el lenguaje de nuestras propias familias. Nos señaló el exquisito camino que las cantantes populares como Chavela, la Lupe, Mina, abren en la banda sonora.

En una de las cartas, el discurso de Sarmiento aparece reversionado en un sentido opuesto al original: “Unos hombres disfrazados de gauchos han borrado los pañuelos de las Madres que se pintaron en la plaza Belgrano. Y digo disfrazados, porque no creo que ningún gaucho verdadero sea tan ignorante. El mal que aqueja a nuestro país es la ignorancia”. En el *Facundo*, en cambio, el problema mayor es la extensión:

La inmensa extensión de país que está en sus extremos es enteramente despoblada, y ríos navegables posee que no ha surcado aún el frágil barquichuelo. El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión; el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias. (Sarmiento 1960: 23)

- 17 La escritura de Martel aprehende el ritmo conversacional, esa música verbal cotidiana y esquiva, escondida por capas de artificios, condicionamientos y convenciones. Entre los ecos y las disidencias con la palabra social, las cartas están en el umbral donde lo privado se vuelve público. Dice María Teresa Andruetto:

Lo que escribimos siempre es fruto de nuestro tiempo, de nuestra sociedad, de nuestra experiencia, de nuestra geografía, de la particular construcción que del lenguaje de todos hizo la sociedad a la que pertenecemos. Lo es no tanto por las peripecias que narramos sino sobre todo –si hemos sido honestos con nuestras búsquedas– por el particular uso que hacemos de la lengua, que es donde se reflejan nuestras convicciones y nuestras contradicciones, nuestro conocimiento y nuestra confusión, nuestras pulsiones y nuestras reflexiones, en fin, nuestra subjetividad en toda su incandescencia. (2022: 43)

Escritura en acción: películas, textos y (mutuas) correspondencias

Hemos aprendido dolorosamente que pedir lo imposible no implicaba conseguir lo posible sino, por lo general, todo lo contrario. También estamos aprendiendo que desear sólo lo posible no asegura conseguirlo. Quizás una tarea del intelectual (pienso en el intelectual de izquierda son toda la carga de ambigüedad e indeterminación del adjetivo) sea precisamente la de trabajar en y sobre los límites, con la idea (vinculada a la transformación) de que los límites pueden ser destruidos pero también con el reconocimiento de su existencia, y del peso de su inercia. Y, cuando digo límites, me refiero no sólo a las condiciones de la transformación de una sociedad en un sentido menos desigual e injusto, sino también a los límites que encierran nuestras prácticas y nuestros saberes respecto de las

prácticas y saberes de otros sectores. Trabajar sobre los límites sería, entonces, trabajar también sobre nuestro encierro corporativo, en el reconocimiento de que también el lugar de los intelectuales y su función pueden ser transformados.

Beatriz Sarlo, *Intelectuales: ¿escisión o mimesis?*

- 18 “Podría haber escrito una carta en privado, pero pensé que quizás era una buena noticia para Salta, que personas que pensamos distinto sobre muchas cosas pudiéramos conversar sobre esto y tratar de entender tanta intolerancia”: de esta manera, Lucrecia Martel argumenta en favor del uso de la palabra para romper el silencio.

Llevar la atención a los discursos de cineastas que, como el caso excepcional de Lucrecia Martel, construyen un pensamiento crítico que abarca pero además trasciende el campo del cine implica una idea de arte que se despliega en una *performance* que perturba los límites de la práctica cinematográfica. Las cartas son acciones que repercuten en la esfera pública con su irrupción. Entendido como *continuum* de películas, textos escritos y presentaciones públicas de la misma autora, el cine ocurre. Sin embargo, los paradigmas de investigación a veces pasan por alto el carácter del cine como acontecer. La división entre los textos fílmicos como representaciones y los contextos como condiciones de producción y de recepción, asentada en el reparto de enfoques (por un lado, semiótica, narratología, crítica de películas; por el otro, sociología, historiografía, análisis de públicos) prevalece por encima de las pesquisas que indagan un proceso que se podría llamar “cine en acción” (así como Tia DeNora, en su libro *Music in Everyday Life*, se refiere con la frase “música en acción” al trabajo sobre la música como *performance* y como algo que se apropia y de ese modo deviene en un medio constitutivo de la vida social, que no se puede separar de sus circunstancias de producción, distribución y consumo). La incorporación de las cartas de Martel a los materiales relevantes para el estudio de su obra tiene sentido a la luz de una concepción del cine como acontecimiento social; es decir, como un arte y una forma de comunicación a través del cual se forjan relaciones sociales y escisiones, pues “[n]o hay pacto de mimesis entre cultura, ideología y política” (Sarlo 1985: 6).

El cine, en este sentido amplio, toma cuerpo en *performances* que involucran la elaboración de una voz pública, una responsabilidad autoral, intelectual y social. Pues el cine no versa sobre lo social, sino que es vida social en la medida en que participa de la construcción de la experiencia y del mundo sensible que organiza la percepción. De modo que las cartas habilitan ensayar una línea de investigación dedicada al cine como acontecimiento, que tiene una presencia decisiva en la vida social. Y por eso no puede desligarse de las prácticas materiales de escritura, ni tampoco de la concepción del cine como acto de comunicación que puede transformar los modos de ver, de sentir, de escuchar, de percibir y de pensar la vida cotidiana. En cuanto al cine de Martel, sin este enfoque holístico de sus producciones fílmicas y textuales como *performances* intelectuales no sería plausible iluminar las operaciones sociales y discursivas por medio de las cuales el cine llega a constituir lazos sociales: las cartas no son sólo vehículo de información, ideas y ficciones, sino articuladores políticos. Hacen falta nuevas metodologías y nuevos conceptos, que desborden los estudios fílmicos y los abordajes sociológicos, para investigar un fenómeno complejo y dinámico, como el universo cinematográfico y discursivo de Lucrecia Martel. ¿Acaso sus cartas no presentan algunas claves ideológicas y poéticas para comprender sus películas? ¿Acaso

tiene algún sentido detenerse en sus escritos al margen de la textura sonora y visual de su filmografía?

Las intervenciones de Martel son performativas. No hay duda que tienen una ocurrencia precisa con implicancias políticas y expresivas que interpelan a lectores y al público en general, y problematizan la dicotomía entre lo cinematográfico y lo extracinematográfico. Al margen de la hipertrofia del yo hasta el paroxismo, que reside en la voluntad de autoexponerse y conocer a los otros, más que en el deseo de fantasearlos o de inventar su representación ficcional (tendencia que sintoniza con el enaltecimiento de lo ordinario operado por el mercado cultural globalizado en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades), las múltiples apariciones públicas de Martel van consolidando el carácter moral en tanto que virtuoso de las actitudes y de los hábitos de la cineasta. Como dice Cicerón: *Vir boni dicendi peritus*. Los canales entre vida y obra; entre cine y voz pública son permeables²⁶.

Las cartas forman parte de las circunstancias de recepción de los films y contribuyen a generarlas. De ahí que podamos reconocer un “estilo Martel” en la escritura de esas cartas, tal como lo entiende Jean Cocteau: no un vago aire de familia que demuestra el usufructo que un artista hace de las últimas novedades al alcance de la moda, sino un estilo que se define exclusivamente por “la intensidad de un ser que se expresa hasta el extremo de sí mismo, del modo que sea” (2015: 220). Pero eso no es todo: las cartas no solo tienen la potencia de explicitar el interés político de la cineasta sino que actúan sobre el cine y sobre la forma de leerlo. En otras palabras: el cine entra en acción. El estudio de las cartas (y de otros textos e intervenciones públicas que rodean el cine) exige enfocar la configuración de cineastas en tanto que actores sociales conscientes de su poder de atravesar campos culturales particulares o escindidos de otras dimensiones de la praxis. El cine como escritura en acción y la escritura como cine en acción coloca el foco en la imaginación como base para la práctica social: ya no interesa tanto qué es lo que las películas pueden decir sobre la sociedad sino cuál es su potencia para habilitar otras formas de pensar, de sentir y de imaginar las relaciones. El cine depende de las respuestas y de los actos de apropiación que llevan adelante el público, la crítica y los realizadores. Esta idea postula que el cine es mucho más que un conjunto de significaciones que se pueden describir e interpretar: el cine es algo con lo que se actúa y sobre lo que se actúa. El caso de Martel es paradigmático para explorar cómo el cine se puede poner en acción según la manera en que se actúe con y a partir de él. Es decir: mediante la escritura de otros textos que no sean los guiones, ni siquiera escritos sobre cine, se puede apreciar cómo el cine habilita experiencias.

El cine entra en acción cuando se percibe que incorpora alguna propiedad de lo que – dicotómica y simplificadamente– se suele llamar extracinematográfico y cuando actúa sobre esas percepciones. Por eso es mucho más que un síntoma o un reflejo de lo social: el cine es constitutivo de las relaciones en la medida en que los actores se involucran con el entorno sensible y son capaces de elaborar un pensamiento crítico sobre esa vinculación. En contraste, se puede decir que la escritura entra en acción cuando el cine toma forma en relación con temas y problemas que solo en apariencia están fuera de la trama documental o ficcional que se labra con sonidos e imágenes.

Hasta que no tenga sentido distinguir entre lo cinematográfico y lo extracinematográfico. Las cartas de Lucrecia Martel introducen el cine (una forma de pensar el universo sensible) en ámbitos que no le son propios. Quizás, se trate de probar un enfoque que toma un poco de distancia de los objetos textuales por separado

- (películas, escritos, discursos) acercándose a la materialidad del cine como acontecimiento y como práctica: las relaciones que a través del cine dan sentido a la vida social y permiten interrogar los modos de habitar una comunidad.
- Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.
- Amado, Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- “Oigo voces. Cine y discriminación”, *Cuadernos del INADI*, 2003, s/n.
- Amante, Adriana, “Martel Variations”, Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje and Paul R. Merchant, *ReFocus. The Films of Lucrecia Martel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, pp. 138-159. Traducción de Juan García Fahler.
- Andruetto, María Teresa, *Le lectura, otra revolución*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Angenot, Marc, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010. Traducción de Hilda H. García.
- Arnoux, Magdalena, “Cartas de mujeres de la segunda mitad del XIX. Algunas líneas teóricas para describir un estado del género”, Dossier: *La correspondencia en la historia política e intelectual latinoamericana*, Políticas de la Memoria, Núm. 15, 2014/2015, pp. 9-16.
- Barrenechea, Ana María, “La epístola y su naturaleza genérica”, *Dispositio*, Vol. 15, No. 39, Genre studies in Hispanic Literature, 2010, pp. 51-65.
- Cocteau, Jean, *Poética del cine*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015. Traducción de Nicolás Gómez.
- Colombi, Beatriz, “La Respuesta a sor Filotea de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal”, *Recial*, Vol. XIII, N° 22 (Julio-Diciembre 2022), pp. 116-134.
- De Nora, Tia, *Music in everyday life*, Nueva York, Cambridge University Press, 2000.
- Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- Dolar, Mladen, *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli.
- Duras, Marguerite, *Escribir*, Buenos Aires, Tusquets, 2022. Traducción de Ana María Moix.
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010. Traducción de: Silvio Mattoni.
- Eltit, Diamela, “La libertad es siempre la libertad de los disidentes”, Prólogo a Rosa Luxemburgo, *Dime cuándo vienes. Carta de amor, 1893-1917*, Concón, Banda Propia, 2020, pp. 9-17.
- Kratje, Julia, “Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en *Zama* (Lucrecia Martel, 2017)”, *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, 10, 2018, pp. 159-163.
- Link, Daniel, “Tres mujeres”, *Radar*, Página/12, 2001. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>.
- Manzi, Joaquín, “Río arriba, de la película a la novela: notas sobre un guión de *Zama*”, *Pandora. Revue d'études hispanique*, Núm. 17, Université Paris 8, 2022, pp. 31-46.
- Marín, Pablo, “Notas para el estudio de una práctica elusiva”, *La vida útil*, Núm. 2, Buenos Aires, 2019, pp. 138-141.
- Martel, Lucrecia, “Correspondencias”, Julia Kratje y Marcela Visconti (comps.) *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2020.

Ocampo, Victoria, *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memoria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

--- “Gabriela Mistral en sus cartas”, *Testimonios, Sexta Serie, 1957-1962*, Buenos Aires, Sur, 1963, pp. 59-82.

--- “El año del libro”, *Testimonios, Novena serie, 1971-1974*, Buenos Aires, Sur, 1975, pp. 15-19.

--- “La mujer y su expresión”, *Testimonios, Segunda Serie, 1937-1940*. Buenos Aires, Sur, pp. 171-182.

Ong, Walter (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1984. Traducción de Angélica Scherp.

Oubiña, David, *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Picnic, 2007.

Paz, Octavio, *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

Sarlo, Beatriz, “Intelectuales: ¿escisión o mímesis?”, *Punto de vista*, Año VII, Número 25, 1985, pp. 1-6.

--- “Signos: las cartas”, *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 21-28.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Sopena, 1960.

Varea, Fernando, *El cine como eco. Vaivenes de la lengua en el cine argentino*, Buenos Aires, Fundación Ciccus, Biblioteca INCAA-ENERC, 2022.

Violi, Patrizia, “La intimidad de la ausencia. Formas de la estructura epistolar”, *Revista de Occidente*, Núm. 68, 1987, pp. 87-99.

Wolkowicz, Paula, *La vía subterránea. Vanguardia y política en el cine under argentino*, Buenos Aires, Librería, 2022.

Apéndice: Las cartas de Lucrecia Martel (2010-2021)

1. Carta de Pedro Almodóvar a los salteños (14 de julio de 2010). Disponible en: <https://salta21.com/carta-de-pedro-almodovar-a-los/>

2. Carta de Lucrecia Martel a los activistas salteños (15 de julio 2010). Disponible en: <https://salta21.com/carta-de-lucrecia-martel-a-los/>

3. Carta al Senador Pérez Alsina (18 de julio de 2010). Disponible en: <https://salta21.com/carta-de-lucrecia-martel-en/>

4. Carta a Juan Manuel Urtubey y a Antonio Cargnello (27 de marzo 2018). Disponible en: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/carta-abierta-de-lucrecia-martel-juan-manuel-urtubey-y-antonio-cargnello>

5. Respuesta de Lucrecia Martel (30 de marzo de 2018). Disponible en: <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/101922/actualidad/lucrecia-martel-se-manifesto-ante-fuertes-ofensas-recibio.html>

6. Carta al Gobernador Juan Manuel Urtubey y a Diputados y Senadores de Salta (16 de junio de 2018). Disponible en: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/generos/aborto-legal-carta-abierta-de-lucrecia-martel-urtubey-y-los-legisladores-saltenos>

7. Carta a la Vicepresidenta Gabriela Michetti (27 de junio de 2018). Disponible en: <https://www.revistaanfibia.com/vicepresidenta-usted-puede-cambiar-la-historia/>

8. Carta por el aborto legal (14/15 de julio de 2018). Disponible en: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2018-7-15-4-0-0-carta-abierta-de-la-cineasta-lucrecia-martel-por-el-aborto-legal>

9. Carta a Pedro Almodóvar (30 de agosto de 2019). Publicado completo, con errores de transcripción, en: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/09/03/las-emotivas-palabras-de-lucrecia-martel-sobre-pedro-almodovar-en-el-festival-de->

venecia/ Corregido a partir de la filmación: <https://www.youtube.com/watch?v=zDfLc5l-T2o>

10. Carta por el día de la patria (9 de julio de 2020). Disponible en: <https://www.izquierdadiario.es/Lucrecia-Martel-La-justicia-no-pudo-dejar-firme-la-sentencia-que-condeno-a-los-asesinos-de-Javier>

11. Rechazo de Lucrecia Martel a una crónica de Gabriel Levinás sobre los “falsos diaguitas” en Salta (3 de marzo de 2021). Publicado en: https://www.clarin.com/revista-enie/lucrecia-martel-rechaza-cronica-levinas-falsos-diaguitas-salta_0_UW0S1tjD0.html

12. Desigualdades históricas y conflictos actuales. No todo es armonía en el Valle Calchaquí (nota firmada junto a Lorena Rodríguez, 14 de marzo de 2021). Publicado en: <https://www.pagina12.com.ar/329420-no-todo-es-armonia-en-el-valle-calchaqui>

NOTES

1. “Estaba un día vestida de la Divina Caridad, y entonces vi al Señor, que tenía en brazos a un enemigo mío que estaba muerto y por el que yo había rezado. Me dijo: ‘Aquí está nuestro hijo. ¿A quién amas más, a mí o a nuestro hijo?’. Yo respondí que amaba más a nuestro hijo. Es decir que prefería sufrir en este mundo por la salvación de un alma antes que estar en la gloria con nuestro Señor”. Amalia y Josefina (Julieta Zylberberg) leen este cuento una vez después de la otra, con mínimas variaciones. La repetición, que nunca es exactamente idéntica, es uno de los detalles retóricos presentes a lo largo de la filmografía de Martel, de acuerdo con una hipótesis acerca del barroquismo de su obra (véase Kratje 2018), que también se puede apreciar en sus cartas abiertas.

2. Siguiendo a Walter Ong, los teléfonos, la radio y la televisión participan del advenimiento de una “oralidad secundaria”, por contraste con la “oralidad primaria” anterior a la escritura: “Sin embargo, en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. ‘Leer’ un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba, en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad.” (Ong 2006: 17).

3. Adriana Amante afirma: “Lo que en el siglo XIX se le aplicaba al gaucho, como bien se ve en la denuncia que hace el *Martín Fierro* de la injusticia social que el Estado perpetra contra el hijo del país, en las películas de Martel se les transfiere a los indios. (No es que en el siglo XIX el indio no padeciera injusticias; es que en el siglo XIX, el indio ni siquiera ‘compone mundo’, para citar las palabras de las *Bases* de Juan Bautista Alberdi). En el siglo XIX, a los ‘vagos y malentretenidos’ se los perseguía y se les aplicaba la ley de levas para abastecer de hombres ejércitos y fortines en la lucha contra el ab-origen. “Sos un indio vago, sos un indio ignorante”, se dice en *Nueva Argirópolis*: epítetos; o variaciones de la tautología, como en el caso del ‘gaucho malo’ señalado por Sarmiento y caracterizado no solo como el bárbaro que ignora, sino como el que está fuera de la ley: el *outlaw*, y la palabra en inglés es del propio autor del *Facundo*. Pero en los dos casos el procedimiento es el mismo: el sustantivo ya posee, para quien lo enuncia, el valor que el adjetivo solo refrenda por pleonismo: ‘gaucho malo’, ‘indio vago’, ‘indio ignorante’. Pero en *Nueva*

Argirópolis, paradójica y no tan llamativamente, es la utopía fracasada de Sarmiento la que Martel convierte en bandera” (2022: 144, en castellano en el original).

4. Escribe Ana Amado: “Esta pequeña ficción de Martel ofrece la contracara de la utopía sarmientina: si Sarmiento buscaba forzar un orden institucional desarreglado por varias causas en el contexto histórico-político del siglo XIX, ella desordena la escena por vía de la proliferación de lenguas de los pueblos originarios. Su procedimiento formal no es menos político: en la estética de Martel la patria y sus signos asoman en la representación de espacios, de lugares (me refiero al espacio en la proporción del plano) por medio de cuerpos, de rostros con rasgos diferentes entre sí. Y sobre todo de lenguas que nadie interpreta, salvo una niña que entre susurros —el registro sonoro preferido por Martel para las voces— se encarga de traducir, en un pasaje, el discurso de una mujer que parece ser referente escolar, transmitido por Internet. Tecnología y modernidad también en el ‘otro’, que comparte esa vía comunicativa y parece apreciar sus valores. Se trata de un discurso edificante, como el de las educadoras de las escuelas sarmientinas” (2013: s/n).

5. Transcripción de un fragmento de la entrevista filmada a Lucrecia Martel en 2018, difundida por *Alfilo*, revista digital de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4IFoi-0951Y>

6. Sobre las variaciones del uso de la lengua en el cine argentino, del silente al contemporáneo, véase Fernando Varea (2022). Como escribe Daniel Link: “Otra 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 variantes 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.’” (2001: s/n).

7. Sin duda, la violencia de la conquista continúa: los más pobres y los que mayormente pueblan las cárceles son personas que provienen de comunidades indígenas. No es casual que el gobernador de Jujuy y precandidato a vicepresidente de la Nación, Gerardo Morales, uno de los principales responsables de la represión feroz a la resistencia de los pueblos indígenas en el territorio del Abya Yala, haya usado la expresión “otras tonadas” para sostener un mensaje racista. Véase: <https://www.laizquierdadiario.com/Morales-mantiene-57-detenidos-a-48-horas-de-la-brutal-represion-policia>

8. “¿Un escribiente?”, dice el gobernador. “Para la carta que usted me ha ofrecido”, le aclara Zama. “¿Qué carta?”, vuelve a preguntar. “El pedido al Rey, en ocasión de ser padre”. “¿Ha sido padre? Traiga al niño, que los niños traen suerte”, acota el gobernador en medio de una partida de juego. “Señor gobernador: ¿podría usted resolver este asunto de la carta?”, insiste Zama, pivoteando entre la esperanza y la desesperación. “No habrá carta si no hay informe”, sentencia el gobernador tras descubrir, algunas escenas después, que el escribiente escribió un libro durante sus horas de trabajo en la gobernación (“¡haz hijos, no libros!”, le había ordenado). Ahora es Zama quien pregunta: “¿Qué informe?”, en una espiral de malentendidos, trueques retóricos y dilaciones febriles. “La carta nacarada es la importante”, balbucea Zama al borde del divague, consumido por la ausencia de expectativas. “¿Podría, Su Excelencia, redactar esa carta que me ha ofrecido?”, vuelve a preguntar. “¿Qué carta?”, vuelve a responder el gobernador. “La carta al Rey, pidiendo por mi traslado”. “Claro que sí. La primera carta es muy importante”. “¿Cómo la primera carta?”. El gobernador explica: “En un año o dos enviaremos la segunda. Su Majestad no atiende los pedidos hasta la segunda vez. Voy a enviar de inmediato la primera carta. Voy a enviar la primer [sic] carta de inmediato”. Las repeticiones y las cartas que no vienen ni se llegan a mandar cifran el tiempo empantanado de la burocracia colonial en el cuarto largometraje.

9. “Dijo que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aún de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra” (Di Benedetto 2009:10).

10. Agradezco a Adriana Amante por haberme brindado esta puntualización (comunicación personal, julio de 2023).

11. Sobre las inspiraciones literarias que reverberan en el guion del cuarto largometraje de Martel y trazan, como si se tratara de un contraoleaje del realismo tradicional, un recorrido sensorial e imaginario por la historia colonial que desvía las versiones convencionales, remito al estudio de Joaquín Manzi (2022).

12. Enumero el corpus de cartas para despejar de excesivas referencias el cuerpo del ensayo.

1. Carta de Pedro Almodóvar a los salteños (14 de julio de 2010).

2. Carta de Lucrecia Martel a los activistas salteños (15 de julio 2010).

3. Carta al Senador Pérez Alsina (18 de julio de 2010).

4. Carta de Lucrecia Martel a Juan Manuel Urtubey y a Antonio Cargnello (27 de marzo 2018).

5. Respuesta de Lucrecia Martel (30 de marzo de 2018).

6. Carta al Gobernador Juan Manuel Urtubey y a Diputados y Senadores de Salta (16 de junio de 2018).

7. Carta a la Vicepresidenta Gabriela Michetti (27 de junio de 2018).

8. Carta por el aborto legal (14/15 de julio de 2018).

9. Carta a Pedro Almodóvar (30 de agosto de 2019).

10. Carta por el día de la patria (9 de julio de 2020).

11. Rechazo a una crónica de Gabriel Levinás sobre los “falsos diaguitas” en Salta (3 de marzo de 2021).

12. Desigualdades históricas y conflictos actuales. No todo es armonía en el Valle Calchaquí (nota firmada junto a Lorena Rodríguez, 14 de marzo de 2021).

13. Pablo Marín traza varias coordenadas que se orientan a pensar los cruces entre el cine y la actividad epistolar. Tras un recorrido por films y cineastas —*All my life* de Bruce Baillie, mencionado por Jonas Mekas, *Screen Tests* de Andy Warhol, *Songs* de Stan Brakhage; Marie Menken y Margaret Tait, Joseph Cornell, Kurt Kren, Claudio Caldini y Teo Hernández; Friedl vom Gröller y Helga Fanderl, Rose Lowder, Jeannette Muñoz y Ute Aurand; Charlotte Pryce, Milena Gierke, Rei Hayama, Tiziana Panizza, Flavia de la Fuente; donde se destaca *News from Home* (1977) de Chantal Akerman como un faro a la hora de considerar la concepción epistolar desde un esquema narrativo amplio e inteligible—, Marín expresa: “me atrevería a decir que la correspondencia cinematográfica es una forma predominantemente femenina, si no fuera porque no creo poder determinar con precisión qué significa esto; mucho menos si tiene algún sentido plantear cualquier agrupación de films en esos términos.” (2019: 140). La correspondencia cinematográfica, la carta filmada o el cine-postal se podría inscribir como parte de una serie de formas cinematográficas derivadas de la escritura en primera persona, tales como el ensayo y el diario fílmico, que se caracterizan por poner en escena la intimidad cotidiana. Pero si el ensayo sigue el camino de cierta objetividad pública y el diario, por su parte, de la privacidad convencional, “la misma esencia de la correspondencia cinematográfica encierra una paradoja constitutiva, que quiebra el pacto sagrado del secreto epistolar al pensarse como un mensaje entre dos personas (reales o imaginarias, da lo mismo) pero puesto a disposición para la totalidad del público presente en una sala de cine. Todo estudio serio de este fenómeno deberá reconocer

esta falla estructural, que no es otra cosa que el encumbramiento de la dimensión voyeurista del espectador cinematográfico, y moverse de allí en adelante.” (Marín 2019: 138-139).

14. En la diégesis fílmica, en cambio, se podría reconocer una moda retro; para citar un ejemplo: *Correspondencia* (2020) presenta bajo la forma del ensayo fílmico una conversación epistolar filmada entre las cineastas Dominga Sotomayor y Carla Simón.

15. Sobre la carta como “diálogo diferido”, véase Patrizia Violi (1987) y Ana María Barrenechea (1990).

16. De acuerdo con Magdalena Arnoux, el aumento del alfabetismo, el desarrollo del transporte y la formación de una esfera privada a resguardo del espacio público reconfiguran los rasgos y los usos de la carta personal y agudizan la distinción entre las cartas de letrados —cartas con valor literario, intelectual o político— y las cartas de la gente común, emparentada con la escritura doméstica: “En suma, si bien parece legítimo considerar el siglo XIX como la edad dorada del género epistolar, y en particular, del sub-género ‘carta personal’, conviene matizar su alcance y señalar algunos clivajes que muestran que no se trató de un universo discursivo homogéneo.” (Arnoux, 2014/2015: 11).

17. Es conocida la pelea que Victoria Ocampo mantuvo con José Ortega y Gasset, para quien el género epistolar se ajusta a la feminidad porque la carta, presuntamente, se dirige a un solo ser, no a todos, y porque la mujer, al revés que el hombre, estaría hecha para la intimidad. Según Ortega, el hombre y la mujer solo pueden alcanzar su máxima expansión en dos atmósferas diferentes: “Para el hombre, la vida pública; para la mujer, la vida privada.” (1963: 62). El genio epistolar es para Ortega una gracia femenina porque las mujeres no escribirían con un ojo puesto en la posteridad; en cambio, dotados de genialidad lírica, los hombres convierten a su correspondencia en público. Victoria Ocampo continúa retrucando: “[Ortega] Se había enamorado de esa teoría y a todo trance quería demostrar que la realidad concordaba con ella. Yo diría que este enamorarse de una teoría y querer ajustar luego la realidad a ella es una actitud marcadamente masculina” (1963: 63). Vale recordar su conferencia radiofónica de 1936, año en el que fundó la Unión Argentina de Mujeres: “Pues bien, yo que he sido invitada a venir a hablaros y que se me paga por hacerlo, quisiera decirlos: ‘Interrumpidme. Este monólogo no me hace feliz. Es a vosotros a quienes quiero hablar y no a mí misma. Os quiero sentir presentes. ¿Y cómo podría yo saber que estáis presentes, que me escucháis, si no me interrumpís?’. Me temo que este sentimiento sea muy femenino. Si el monólogo no basta a la felicidad de las mujeres, parece haber bastado desde hace siglos a la de los hombres. (...) Por lo tanto, el hombre se contenta con hablarse a sí mismo y poco le importa que lo oigan. En cuanto a oír él, es cosa que apenas le preocupa.” (1984: 173).

18. Según Arnoux, “[A]l mismo tiempo que aparecen las primeras teorías sistemáticas del género epistolar —entre las que se cuentan *Opus de conscribendis epistolis*, de Erasmo (1522) o la *Epistolica institutio*, de Justo Lipse (1591)—, se publican epistolarios diversos que ponen de manifiesto algunas de las exigencias del género: ‘sinceridad’, ‘transparencia’, ‘informalidad’, cierto mimetismo con el arte de la conversación, la voluntad de ganarse el afecto del destinatario, la ruptura con la artificiosidad de la elocuencia oratoria.” (2014/2015: 10).

19. Véase, por ejemplo, “La Respuesta a sor Filotea de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal”; estudio emprendido por Beatriz Colombi (2022).

20. “Basta pensar en el carácter constitutivo del intercambio epistolar en el grupo de los populistas rusos en el exilio, como lo ha mostrado magistralmente E. H. Carr en *Los exiliados románticos*. O en el influjo que durante generaciones ejercieron las cartas cruzadas entre Marx y Engels, ellas mismas testimonio de una productiva hermandad política e intelectual. O en el subgénero que conforman las cartas desde la prisión de autores como Liebknecht, Rosa Luxemburg o Gramsci en Europa, o entre nosotros las de Flores Magón, Haya de la Torre o Pascual Vuotto.” (texto de presentación de las VIIas Jornadas de Historias de las Izquierdas, disponible en: <https://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/download/215/412/>)

¿Qué otros cineastas (argentinos) escribieron cartas abiertas, públicas, polémicas, comprometidas con los debates sociales? La respuesta a este interrogante quedará pendiente entre otras líneas de pesquisa a futuro.

21. Entrevista a Lucrecia Martel. Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños (Cuba, 2012). https://www.youtube.com/watch?v=hp2MEuxE_po

22. Charla Abierta de Lucrecia Martel (7 de marzo de 2020): <https://www.youtube.com/watch?v=TgiSOqFC3UM>

23. Las películas de Martel han recibido elogios de la crítica, prestigiosos premios y una importante atención académica, tanto en la Argentina como entre los estudiosos del cine mundial. Un gigantesco mural en la Cinemateca de Montevideo testifica la notoriedad local y global de Martel:



(Fotografía tomada por Mariana Amieva, 2021). En abril de 2017, durante la Semana del Turismo instaurada por el Estado laico en coincidencia con la Semana Santa cristiana, en el marco del 35 Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay se renovó la fachada de este templo del cine. De izquierda a derecha, mirando de frente al espectador y sosteniendo un megáfono, un cuervo, una puerta surrealista y una cámara de fotos, Federico Fellini, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel y Lucrecia Martel. Como en los grabados religiosos, cada uno tiene un halo que señala su naturaleza divina. Bajo el lema “Festival empieza con Fe”, la devoción profana por el cine y sus santos —los directores— estuvo acompañada de oraciones y mandamientos. “Oh, Santa Lucrecia, patrona del cine argentino y apóstol del cine latinoamericano, abre tus guiones y déjanos entrar en tu ciénaga para empaparnos de realidad”, entona un fragmento de la canonización a Martel en el panteón de los cineastas universales. Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/30677-cuando-los-santos-vienen-marchando>

24. Según Beatriz Sarlo, en la novela sentimental las cartas producen una ilusión de autenticidad bajo la forma de una introspección compulsiva. “La carta es un tipo especial de texto donde, con toda verosimilitud, un personaje se confiesa ante otro. Funciona como ‘un símbolo de identidad personal’. Tan personal es esa identidad que el lenguaje y las convenciones retóricas de las cartas deben crear la ilusión de una representación realista del sujeto que está escribiendo dentro de su espacio cultural y experiencial.” (2012: 24).

25. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=2Eg067JICvM> y

26. En este sentido pueden leerse las declaraciones de Martel sobre Roman Polanski durante la primera rueda de prensa de la 76ª Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica de Venecia, cuando presidió el jurado: “Yo no separo al hombre de la obra. Su presencia [en el programa del festival] me resultó muy incómoda”. Sustuvo que no asistiría a la función de gala del filme *J'accuse: el oficial y el espía*, del cineasta polaco denunciado en los setenta por la presunta

violación de una menor. Aunque también acotó: “Me parece acertado que su película esté en el festival, que haya diálogo y se debatan estos asuntos”. Véase: <https://www.pagina12.com.ar/214989-la-presencia-de-polanski-me-resulto-muy-incomoda>

ABSTRACTS

In Lucrecia Martel's cinema, literature receives an acoustic treatment rather than a visual one, while in her letters reverberations appear to come from both cinema and literature to make her way as a filmmaker involved in the present. If writing crystallizes the spoken word and the printed press finishes embedding it in the visual space, both Martel's films and public speeches, manifested in the epistolary genre *par excellence*, take the opposite path: the words are not torn from the sound sphere, where they had their origin in active human exchange, to relegate them to the visual order.

En el cine de Lucrecia Martel, la literatura recibe un tratamiento acústico antes que visual, mientras que en sus cartas aparecen reverberaciones que provienen tanto del cine como de la literatura para abrirse paso como una cineasta implicada en el presente. Si la escritura cristaliza la palabra hablada y la imprenta termina de incrustarla en el espacio visual, tanto las películas como los discursos públicos de Martel, manifestos en el género epistolar por excelencia, toman el camino inverso: las palabras no son arrancadas del arco sonoro, donde tuvieron su origen en el intercambio humano activo, para relegarlas al orden visual.

Dans le cinéma de Lucrecia Martel, la littérature reçoit un traitement acoustique plutôt que visuel, tandis que dans ses lettres apparaissent des réverbérations venues à la fois du cinéma et de la littérature pour se frayer un chemin en tant que cinéaste impliquée dans le présent. Si l'écriture cristallise la parole et que l'imprimerie finit de l'incruster dans l'espace visuel, les films de Martel comme les discours publics, manifestes dans le genre épistolaire par excellence, prennent le chemin inverse : les mots ne sont pas arrachés à l'arc sonore, où ils ont leur origine dans un échange humain actif, pour les reléguer à l'ordre visuel.

INDEX

Palabras claves: género epistolar, cine argentino, cartas, política, historia social.

Keywords: epistolary genre, Argentine cinema, letters, politics, social history.

Mots-clés: genre épistolaire, cinéma argentin, lettres, politique, histoire sociale.

AUTHOR

JULIA KRATJE

Universidad de Buenos Aires

juliakratje@gmail.com