



HAL
open science

Silvina Ocampo y Lucrecia Martel: dependencias y promesas

Laurence Héricault Mullaly

► **To cite this version:**

Laurence Héricault Mullaly. Silvina Ocampo y Lucrecia Martel: dependencias y promesas. La literatura iberoamericana entre dos orillas, XL Congreso del IILI (Instituto internacional de literatura iberoamericana), 2016, México, México. hal-02916301

HAL Id: hal-02916301

<https://hal.science/hal-02916301>

Submitted on 17 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SILVINA OCAMPO Y LUCRECIA MARTEL: DEPENDENCIAS Y PROMESAS

Laurence Mullaly

Université Bordeaux Montaigne

Introducción

Silvina Ocampo falleció el 14 de diciembre de 1993 a los 90 años y fue una joven aprendiz cineasta salteña, Lucrecia Martel, quien, con apenas 27 años (1966) rodó el capítulo del programa televisivo *Historias de vida* que le fue dedicado. Poco antes de dar el salto a la pantalla grande con su primer largo de ficción, *La ciénaga* (2001), el documental *Silvina Ocampo, las dependencias* (1999) puede considerarse, por un lado, como un paratexto fílmico original sobre la trayectoria de esa artista tan importante como discreta que fue Silvina Ocampo, y por otro lado, como el anuncio de una nueva promesa del Cine Argentino de finales de los años 90: Lucrecia Martel.

“No tengo vida propia, tengo sentimientos. Mis experiencias no tuvieron importancia ni a lo largo de la vida ni aun al borde de la muerte, en cambio **la vida de los otros se vuelve mía**” (16, énfasis mío) confiesa la narradora de *La promesa*, un relato de Silvina Ocampo que ella llevaba 25 años hilvanando y que se publicó a los 8 años de su muerte en 1993.

A su vez, Lucrecia Martel contaba en una entrevista: “Cuando uno hace cine quiere compartir algo con otro, y para hacerlo necesitás **ubicar al otro en tu cuerpo**. Quiero poner al espectador dentro de la protagonista. Yo soy la gestora de ese encuentro” (Minghetti, énfasis mío).

Ambas artistas son las gestoras de encuentros extraños, a veces inquietantes, siempre fascinantes y des-familiarizantes¹, según el concepto acuñado por Zygmunt Bauman, ya que parten de lo más trivial y hasta de lo trillado para abrir brechas en el lenguaje, literario o cinematográfico.

Me propongo evocar algunas convergencias entre Ocampo y Martel, dos artistas fomentadoras de perturbaciones narrativas ancladas en lo familiar, lo rutinario y lo invisible².

¹ “De pronto la forma de vida habitual es puesta en tela de juicio; y desde ese momento parece ser sólo una de las formas de vida posibles, no la ‘natural’ y tampoco la única” (Bauman 20-23).

1. Se recomienda pasar por la puerta de servicio

Conviene por ello transcribir aquí el inicio del documental porque presenta y anuncia tanto a la escritora homenajeadada como a la joven cineasta. Este fragmento híbrido retoma elementos del guión y del guión técnico con el propósito de señalar los pliegues de unas coincidencias.

Suena el teléfono. Exterior día: panorámica en contrapicado de la calle Posadas en un barrio residencial de Buenos Aires.

Interior día: panorámica del interior de la cocina, y voz en *off*: “Vinieron a filmar para la señora Silvina Ocampo y como yo hace cincuenta años que la conocí, y estuve toda la vida con ella, estuve grabando toda la mañana y todavía estoy acá... Sí. No, no... van a hacer un documental...”

Se detiene la cámara en una mujer de espaldas y de pie, que está llamando por un antiguo teléfono colgado de la pared y se opera así el proceso de desacuatización [Se le devuelve el cuerpo a esa voz que oíamos].

Fondo en negro en el cual se lee: “Silvina Ocampo/ Las dependencias”.

Interior cocina de día: dos mujeres cuya función descubrimos enseguida porque cada una se presenta con los objetos que la representan: la secretaria y el ama de llaves, Elena Ivulich trajo hojas de papel y Jovita Iglesias de Monti, su kit de costura. Ambas proponen re-crear una escena cotidiana, cuando se reunían, cada una con su máquina, la de coser y la de escribir en la cocina donde acudía “su señora”.

A continuación, aparece un plano del cuarto de plancha y sólo después, como irrumpiendo en ese marco familiar y trivial, planos en blanco y negro, más convencionales y esperados, del salón y del escritorio del departamento de Silvina Ocampo y su marido Adolfo Bioy Casares.

Esas imágenes de archivos filmadas por Julita Bullrich de Saint, productora de cine, amiga de las Ocampo y de María Luisa Bemberg, le devuelven al retrato una solemnidad más clásica, que no tenía al arrancar el documental de Martel y que no se impondrá sino como tela de fondo.

Esa apertura no convencional, por lo que va de la localización y de la narración, aclara el nexo que une la escritora y la cineasta. En efecto, Lucrecia Martel inaugura su retrato desde un ángulo inhabitual para subrayar la postura transgresora de Silvina Ocampo, más dada a vincularse con las que siempre se quedaron en segundo plano, lo cual no le correspondía dada su posición social. Es sabido que no le gustaba lucir entre sus colegas y familiares del famoso grupo *Sur*, del que siempre fue la más discreta y la menos valorada. Se la solía identificar o recordar como “la hermana menor de” Victoria Ocampo, “la mujer de” Bioy, “la amiga de” Borges, etc., como si no tuviera identidad, existencia y talento propios.

Se penetra pues en el universo de Silvina Ocampo por las dependencias, o sea los cuartos de atrás. Y gracias a los comentarios de sus fieles criadas, que no reparan en exhibir su

² Este artículo significa un reencuentro puesto que en 2005 les había dedicado a Ocampo y Martel un trabajo redactado en francés y titulado “Silvina en el espejo de Lucrecia: Ocampo-Martel, regards croisés entre cinéma et littérature (1)”. Disponible en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/mullaly.pdf>.

complicidad e intimidad, afloja un retrato subjetivo de “su señora”, poetisa, escritora y traductora, acomplejada y tierna, elegante e irónica, una mujer que, desde su posición de poder, transgredió a su manera los códigos y las normas sociales y culturales de su época y de su clase.

Martel apuesta por (re)descubrir a Ocampo desde la posición marginal que ocupó en su vida de letras, al mismo tiempo que parece señalar, de manera anticipada, su propia filiación con respecto de esa extraña artista.

El hecho de entrar por la puerta de atrás destaca el interés y la preocupación de ambas artistas por la otredad. Desde muy niñas, ambas observaron el mundo, sus extraños habitantes, sus costumbres, sus modales y su habla. Hijas menores de familias numerosas, tanto Ocampo como Martel, dentro de sus respectivas circunstancias históricas y de clase, se interesaron en los márgenes y las relaciones de subordinación con un sentido agudo de la observación que se plasmaron en sus relatos de manera extraña y desbordante.

Si no fuese por la censura maternal, Silvina Ocampo –que fue alumna en París de Giorgio Chirico y conoció a Fernand Léger, entre otr@s– hubiera podido ser pintora. Cambió de rumbo y dedicó su vida a abordar la narración con imágenes visuales y un lenguaje trivial que no encajaban con los cánones literarios valorados entonces.

Si no fuese por sus padres que, de niña, le entregaron una cámara que costaba, según recuerda, el precio de un coche, Lucrecia –cuyo nombre parece haberla destinado a integrar el universo de Silvina– tal vez no se hubiese dedicado al cine.

En la obra de Ocampo conviven poesía y prosa en una rara combinación que suele perturbar a l@s lector@s y que, más allá de una dimensión fantástica y surrealista regocijante y cuerdamente estudiada, cobra un matiz autobiográfico:

La indecisión de la escritora en la elección de una lengua responde, en cierta medida, a la educación que recibían las niñas de su clase. Institutrices extranjeras dan a las hermanas Ocampo una formación muy temprana con predominio de la cultura europea. El inglés y el francés desplazan a la lengua materna, y **el español queda destinado a la relación con las niñeras, sirvientes y criadas de la casa quienes, en esa época, principios del siglo XX, provenían de distintas zonas de España con el acervo de sus lenguas dialectales.** Finalmente, el inglés o el francés de los primeros textos de Ocampo dan paso al español del Río de la Plata, un idioma tolerante con las palabras inventadas y permisivo con los desvíos en las estructuras sintácticas y normas gramaticales; en definitiva, el idioma en formación que Ocampo consideraba ideal porque le ofrecía la libertad que necesitaba su escritura (Mancini 229-251, énfasis mío).

Ese comentario de Adriana Mancini a propósito de la escritura de Silvina Ocampo que calificó de “Literatura Del Dudar Del Arte”, señala por un lado la localización flotante desde la cual

emerge la escritura de la niña que nunca dejó de ser Ocampo, y por otro lado, su fidelidad a las dependencias que colmaron tantas necesidades suyas.

En “La casa natal”, así recordaba su infancia:

Yo huía de la sala, de la gran escalera, / del comedor severo con oro en la dulcera, / del mueble, de los cuadros de orgullosas presencias, / porque a mí me gustaban sólo las dependencias / que estaban destinadas para la servidumbre. / Trasladada en el último piso sin pesadumbre entre maderas claras y deshechas cosas, me aproximaba a un mundo de prendas milagrosas, a la blancura nueva de la ropa lavada, al cuarto con maltosas donde esperaban planchadas, al vidrio sin cortinas brillante como el hielo. [...] Yo amaba sólo el pan con sabor arpillera, azúcar de la bolsa, no de la azucarera (*Lo amargo por dulce* 201).

De esa fascinación por es@s otr@s sociales da fe el caleidoscopio armado por Lucrecia Martel y protagonizado por sus dos criadas, Elena Iluvitch y Jovita Iglesias de Monti, las únicas, al parecer, susceptibles de brindarle a Silvina Ocampo el amparo y la complicidad que tanto anhelaba. Secreta y misteriosa, intrusa en su propia casa, celosa, sensible y original, Silvina Ocampo encontró en el cuarto de plancha y en la cocina “su cuarto propio”, según el famoso ensayo de Virginia Woolf (1929): ahí, mimada y adorada, se autorizaba a un trato trivial desde el cual explorar los pliegues de los seres humanos. Al conferirle el protagonismo de sus relatos a las criadas, a l@s desclasad@s –según l@s calificaba Victoria, su hermana mayor– y a los niños, asumía también su propia marginalidad frente a las asignaciones y los dogmas de su clase y del microcosmos artístico e intelectual en el que ella vagaba.

2. De la subordinación y otros poderes

En su escritura, Silvina Ocampo rompe los moldes de una heterodesignación³ limitadora y les restituye un lugar y unas voces a unos seres considerados como subalternos⁴ pero que a ella le brindaron la posibilidad de escribir. Se halla a lo largo de su obra, y en particular en *La promesa*, una reciprocidad en la dependencia: la devolución del poder creador que encontró en los márgenes y que le permitió existir literariamente. Su escritura dependía de la lealtad y del cariño, del cuidado y entregamiento de unas personas subordinadas a las que sus cuentos, a su vez, confirieron una capacidad de actuar, *agency* según el concepto desarrollado por Judith Butler (*Gender Trouble*). Las dependencias conforman pues la materia prima de una escritura en la que

³ Según sostiene Amelia Valcárcel, la heterodesignación o designación patriarcal, es decir, el rol que el patriarcado asigna a las mujeres (madre, hija, esposa, puta...) y que éstas han de asumir para ocupar un lugar en la sociedad que ellos han configurado. Así pues, el denominador común de todas ellas, lo que comparten es su posición funcional (la sumisión) distinta a la de los hombres. Presentación de la obra, sin autor, de la filósofa disponible en <http://www.ciudaddemujeres.com/mujeres/Filosofia/Valcarcel.htm> (última consulta el 15/06/2015).

⁴ Teoría desarrollada, entre otr@s, por Gayatri Spivak.

l@s subordinad@s –en su mayoría mujeres y niños– son también los portavoces de su propia intimidad, una intimidad imaginada, fantasmada, tan temida como deseada.

A modo de introducción, la narradora advierte que se sitúa fuera del marco legitimador, lo cual parece anunciador de su propia condena “Soy analfabeta. ¡Cómo podría publicar este texto! ¡Qué editorial lo recibiría!” (15). Pero no tarda en retractarse en una vuelta de tuerca familiar de l@s aficionad@s a la lectura de sus textos, y siempre regocijante: “Creo que sería imposible, a menos que suceda un milagro. Creo en los milagros” (15).

En la segunda página, la narradora califica *La promesa* así: “este diccionario de recuerdos a veces vergonzosos, humillantes, [que] significaría dar mi intimidad a cualquiera”(16). Se nos avisa, desde la orilla del texto, del modus operandi enunciativo y narrativo: un libre vaivén entre distintas dimensiones y registros, una circulación no razonada entre distintos juegos sobre la ficción y la realidad, lo verosímil y la fantasía, siempre desde una paradójica línea entre ironía y cierta ternura. Así, los fantasmas de la narradora y los de la propia escritora se combinan, superponen y sobretodo se corresponden –en el sentido de las correspondencias de Baudelaire– con total libertad, recogiendo fragmentos de la vida de Ocampo y alcanzando un clímax literario que hará las mieles de l@s especialistas en genética literaria así como en intertextualidad.

En efecto, hallamos en esta novela póstuma –pero premonitoria en el momento de su escritura– una dimensión autobiográfica, latente en toda su obra y aquí asumida. Esta postura se funda en la reafirmación de una enunciación flotante e inclusiva que parece desvanecerse y recomponerse al ritmo de las olas en las que se cayó la narradora. Náufraga en el océano:

Para no dormirme, impuse un orden a mis pensamientos, una suerte de itinerario que ahora aconsejo seguir también a los presos, a los enfermos que no pueden moverse o a los desesperados que están por suicidarse. (...) Como Shahrazad al rey Shariar, en cierto modo conté cuentos a la muerte para que me perdonara la vida a mí y a mis imágenes, cuentos que parecía que no iban a terminar nunca (19-20).

Marina Dongui, la vendedora de fruta, es “la primera persona que se [l]e presentó involuntariamente en el recuerdo” (21), y la recuerda porque sintió celos por lo que la muchacha inspiraba a Mingo, el hermano de la protagonista: “La humillación de los celos es no poder elegir el objeto que los inspira” (21).

Las criaturas que pueblan *La promesa*, ese relato sin acabar, son, como era de esperar, niñ@s, gente de extracción social inferior a la de la narradora, y familiares como la hermana fallecida, pero más presente desde la memoria que lo fue en vida. Se suceden así de manera aleatoria Leandro, el enamorado cansado de Irene, Gabriela, la hija de Irene vestida de varón, Lilia y Lilian las inseparables, Aldo Bindo, el sastre, del que recuerda la narradora:

En el espejo, con el *tailleur* que yo ya tenía puesto, me miraba llena de alfileres, arrodillado a mis pies. (...) Cuando tomaba las medidas de mi pecho, con satisfacción tocaba ciertas

protuberancias de la solapa sabiamente colocadas de un modo indecente, pero cuyos pormenores pertenecían a su profesión (...) Su mujer, junto al espejo, con una cara blanca y blanda como una informe miga de pan, le alcanzaba los alfileres y la tiza... (22-23).

Como en *La furia y otros cuentos*, el ajuste de cuentas con la cobardía de l@s adult@s no se perdona ni olvida. Los temores, las frustraciones, lo no dicho, los traumas y las obsesiones vuelven a emerger y se evocan en medio del desierto líquido en el que ella nada: reunidos en una celebración al parecer sin rumbo ni estructura. Pero la fragmentación y la subjetividad de la memoria constituyen el hilo conductor de esos recuerdos, como fotografías que irrumpen, al compás de los movimientos y de las sensaciones de su cuerpo hundido o flotando en el mar. El sentido viene de los sentidos y los brotes de memoria acogidos tal cual, sin jerarquía ni orden, sin lógica ni censura, desdibujan círculos –algunos concéntricos. Un ejemplo de ello: “Leandro. Las caras de Leandro son infinitas. ¿Cómo describir una de sus caras sin destruir las otras? Por eso vuelvo a nombrarlo.” [...] “Leandro, Gabriela, Verónica y unas más son las caras recurrentes de esa galería íntima.” (61-66).

La novela obedece a una fidelidad caótica urgida por la muerte: momentos álgidos del despertar sexual, emociones inolvidables, fascinación por el aspecto físico y la (in)adecuación con el ser que habita ese cuerpo⁵, desamores y complicidades: “Rodolfa, Norah y Ceferina, eran las mujeres que cosían a máquina todo el día, algunas eran amigas mías” (71). A lo largo de *La promesa*, se reconoce como algo familiar la descarada crueldad de sus criaturas y la ironía de sus narrador@s anteriores, esas criaturas que pueblan la poesía y la cuentística de Ocampo⁶.

Qué parecido a una fiesta es un velorio. Hay olor a flores, se come a todas horas y las personas se abrazan todo el tiempo. En las fiestas se abrazan bailando, pero en los velorios se abrazan llorando, es la única diferencia. Pero yo no puedo llorar. Envidia a las personas que lloran, ostentan las lágrimas como collares. Me siento muy pobre, muy despojada sin ellas – dijo Verónica y, haciéndose la interesante, se acercó a la persiana. Luego, al ver el sol y la cara de Leandro, exclamó: –¡Parece mentira, con un día tan lindo! –y apoyando la cabeza sobre el brazo, como una actriz, dijo: –Yo hubiera debido morir.

Verónica tal vez sentía que la mirada de Leandro sobre su nuca la desnudaba, como la sentí yo cuando lo vi por primera vez (*La promesa* 59).

⁵ “Sonia Giménez / Sonia tenía cara de pez atónito, pelo desteñido, boca sin labios. / ¿Era desdichada? A juzgar por sus risas era feliz. / La única ventaja de ser niño es poseer un tiempo de doble ancho como los géneros de tapicería. El tiempo, que no alcanzaba para nada, era infinito como un desierto para Sonia” (60).

⁶ Desde sus primeros versos hasta los últimos: *Viaje olvidado* (1937), que renegó la propia escritora, *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Poemas de amor desesperado* (1949), *Los nombres* (1953), *Pequeña antología* (1954), *Lo amargo por lo dulce* (1962), *Amarillo celeste* (1972), y en toda su cuentística: *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *El pecado mortal y otros cuentos* (1966), *Informe del cielo y del infierno* (1969), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), e incluso en la novela policíaca titulada *Los que aman odian* (1946) que escribió con su marido Adolfo Bioy Casares.

Aquí por ejemplo se entremezclan varias voces, varios momentos, varias sensaciones y observaciones que en su conjunto no dan cabida a una moral o una interpretación unívoca, sino que se abre el texto literalmente, tragándose enunciaciones que desbordan el marco discursivo e interpelan a l@s lector@s para que re-signifiquen ese armazón enunciativo.

La memoria errática de la narradora –alter ego de la escritora, muy enferma cuando se dedicó a terminar esa novela iniciada en los años 60–, está habitada –como la “Casa tomada” de Cortázar– por unas presencias que la acompañaron o la acosaron a lo largo de su vida. En el umbral de la muerte, narradora y escritora se autorizan a reconfigurar sensualmente los contornos de su vida. Coincido con Alicia Genovese cuando escribe:

La segunda voz, dejando en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación. Un sujeto que niega pero también afirma, que va constituyendo a través de la escritura una identidad propia como lugar tentativo, demasiado inestable para ser considerado una esencia. Zona de vacilación e intemperie, de carencia y tambaleo, de embozada o abierta reacción; lugar titubeante el de esta identidad que no es una sino posible y múltiple (16).

Esa rebelión desde lo interior, esa voz clandestina que corroe las convenciones sociales y literarias, de género y genéricas, encuentra un eco, una promesa en el cine de Lucrecia Martel.

3. Las transgresiones de Lucrecia

En una larga cita, la joven cineasta evoca otro tema que aborda desde las paradojas y la experiencia propia y que conversa con la obra de Ocampo:

Hablo **de religión, la católica** que es la mía, porque es donde aprendí una forma de pensar. Un sistema de pensamiento que **define una “naturaleza” para las cosas**, y un sentido a la existencia. Un sistema que confía en que Dios ha dispuesto todo en forma de plan, ha organizado las cosas hacia un fin. Pero cuando, por distintos caminos, alguien llega a la conclusión de que **tal Arquitecto no existe**, al menos en esos términos de “voluntad divina”, el mundo se revela en su misterio, en su injustificada existencia. Es inevitable **sentir cierto desamparo, que de ninguna manera es triste ni paralizante, sino inmenso y maravilloso**. Y es el desamparo divino, el abandono de las criaturas a su suerte, sobre lo que he preferido construir mi propio pensamiento (“entrevista”, énfasis mío).

La ciénaga (2001) y aún más *La niña santa* (2004) giran en torno a eso y apuntan hacia una posible herencia, una filiación entre Ocampo y Martel, como lo ilustran estos fragmentos de la sinopsis de *La niña santa*:

Es invierno en la ciudad de La Ciénaga. Después de los ensayos de coro las chicas se reúnen en la iglesia a discutir temas doctrinarios. Por esos días las conversaciones giran en torno a la vocación. ¿Qué quiere Dios de mí? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios? Las adolescentes Amalia y Josefina, cuando no participan acaloradamente de la discusión, hablan en secreto de los besos de lengua. [...] Amalia en cambio, vive en el Hotel Termas, que pertenece a su familia y donde vive con su madre Helena y su tío Freddy. Durante esos días se está llevando a cabo un congreso de otorrinolaringología. El hotel está lleno de médicos. En la calle, la gente se arremolina para ver a un hombre que ejecuta un instrumento estrafalario: un thereminvox. Entre la multitud está Amalia. Un hombre, detrás, se apoya sexualmente sobre ella. Más tarde, en el hotel, descubre que ese hombre es el Dr. Jano, uno de los prestigiosos otorrinolaringólogos del congreso. [...] Amalia anuncia a su amiga Josefina que ya tiene una misión: salvar a un solo hombre.

Las inquietudes y exploraciones de las adolescentes filmadas por Martel parecen reencarnaciones de las niñas traviesas de Ocampo. ¿Compartiría la escritora esa observación de la cineasta? : “Lo religioso es una cuestión extremadamente actual para mí. Nos obliga a pensar en nosotros, abandonados en esta tierra a nuestras propias guerras, a nuestras propias cárceles, sin embargo, capaces de ser inmensamente libres” (Oubiña 45). Apuesto que sí porque ambas experimentaron muy temprano en su existencia otra paradoja más: la conciencia de una discontinuidad irreductible entre las generaciones.

Hija menor de una familia numerosa de la clase media salteña, Martel sentía a menudo que convivía con los adultos, sin llegar a ser partícipe de su vida, por ser niña. Cuenta que cuando escuchaba los cuentos que pretendían inmovilizar a las numerosas criaturas de su casa a la hora de la siesta, o cuando acompañaba a su abuela a visitar a enfermos, ella estaba presente, observaba y oía, a veces clandestinamente. Esa percepción aguda la convirtió en testiga privilegiada. Estuvo siempre muy atenta a lo que se decía, y sobretodo a cómo se expresaba la gente, a lo que se admitía o no, a los dictámenes excluyentes pero nunca formulados, a esos códigos secretos que aflojaban por debajo de los lugares comunes y a los múltiples matices del habla cotidiana y de la comunicación no verbal de las personas que la rodeaban: niños, ancianos, adultos, criados, familiares, amigos, forenses, etc.

Adquirió una lucidez precoz de los mecanismos de exclusión o separación naturalizada, que se expresa en la cuentística de Ocampo en sus aristas más sensuales, o, dicho de otro modo, desde una conciencia fenomenológica. Los seres subalternos, olvidados, menospreciados o desatendidos y a veces incluso maltratados, colocados en los márgenes de las representaciones cobran en el cine de Martel un lugar central.

Al considerar su existencia fuera de las relaciones jerarquizadas, les suelta las riendas a l@s niñ@s y adolescentes, cuyas pulsiones, preocupaciones y emociones compiten con, e incluso superan las metas de los adultos, cuya intolerancia e indiferencia los relega en un territorio reducido. Igual que en la escritura de Ocampo, los detentores del orden pasan en segundo plano mientras se abren brechas y espacios a l@s niñ@s y criad@s, que, en el cine de Martel se hallan en medio de una naturaleza salteña que lo intensifica todo.

Así, en la secuencia de apertura de *La ciénaga*, el desacato de éstos responde al ominoso olvido de los adultos ebrios que se tambalean alrededor de la pileta –la piscina en castellano–, tales unos zombis. Luego, esa atmósfera empalagosa culmina a la hora de la siesta cuando los cuerpos adolescentes se amontonan en los lechos o alrededor de la pileta. Varias largas secuencias de *La ciénaga* transcurren al borde de una pileta, y casi todo el relato de *La niña santa* se desarrolla en un establecimiento termal al que acudía la propia cineasta de niña. De hecho, el espacio húmedo se vuelve protagonista. En ambas películas el agua (de la pileta, de la lluvia, de las termas, del sudor de los cuerpos a la hora de la siesta y de la humedad climática) está omnipresente e influye sobre el comportamiento y la percepción de los seres reunidos en unos encuadres muy reducidos.

La limitación de los encuadres y la utilización de la cámara al hombro, la promiscuidad de la cámara con los cuerpos y la yuxtaposición –sea mediante el montaje simultáneo, sea dentro del mismo plano– de dos tempos distintos, el de los adultos y el de los niños y de los criados, crean una saturación del espacio físico y del espacio sonoro. Martel logra así, tanto en las escenas exteriores como en las escenas interiores –que muchas veces transcurren en uno de los cuartos del hotel– crear una confusión sensorial que realza las tensiones.

La originalidad de Lucrecia Martel se expresa también en la exploración de ese material cinematográfico que es el sonido y que ella pretende revalorizar. El sonido es un elemento central de su dispositivo fílmico porque, como lo cuenta ella:

Una sala de cine es como una pileta: el sonido en el cine se propaga en la sala y nos atraviesa el cuerpo y toca todo lo que se oponga en su camino, y en una sala de cine nosotras l@s espectadores somos esos obstáculos. Podemos cerrar los ojos pero no tenemos párpados para el oído. No podemos obturar el sonido que es entonces lo inevitable en una sala de cine (“Lucrecia Martel: El sonido...”).

Contribuyendo a la disolución espacio-temporal, el sonido genera un desbordamiento del sentido y de los sentidos y participa de la resignificación de la experiencia de los cuerpos y de su lenguaje. Además, Martel valora y recuerda siempre la influencia y el impacto de la construcción oral de los cuentos e historias que oyó de niña y que pueblan los cuentos de su madrina artística.

La directora se interesa en reformular los lugares comunes y las relaciones supuestamente inalterables del orden social que las criaturas ocampianas venían saboteando con crueldad. Igual que su parangón literario, ella es reacia a estructurar sus relatos fílmicos a partir de una trama lineal, la psicología de los personajes y una intriga, pero gusta de los temas musicales y la circularidad, de la ambigüedad y lo elusivo.

L@s niñ@s, lejos de ser unos ángeles idealizados, o unas víctimas, superan la maldad y la pasividad de los adultos. Sus reacciones excesivas –desde el punto de vista normativo– realzan la singularidad de sus descubrimientos: los celos, el despertar sexual, la curiosidad y la fascinación que suscita el otro o la otra. Prueba de ello es la adoración que siente la adolescente que

protagoniza *La ciénaga* por su criada indígena: “¡Gracias por darme Isabel!’ le reza en voz baja a Dios”. La sexualidad agita los cuerpos adolescentes y produce cierto malestar o inquietud en l@s espectadores porque ell@s se sitúan en la inmediatez de sus sensaciones, más allá o por debajo de lo ya establecido por la moral. Ocampo no dice otra cosa cuando afirma: “En cada ser está el infierno y el cielo. El infierno se ve más claramente” (*La promesa* 122).

La tormenta tropical que acosa La Mandrágora condiciona y acompaña más allá de su dimensión metafórica el estallar de los cuerpos, cuya identidad tarda en ser conocida, lo cual participa de la confusión y la perplejidad.

Los personajes de *La ciénaga* se mueven dentro de unas fronteras naturales donde las sensaciones superan los diálogos, donde las fronteras de clase y género, de edad y raza vienen alteradas por l@s verdader@s protagonistas, esas criaturas subalternas que conforman las promesas de un caos.

A modo de conclusión, *La promesa* de Silvina Ocampo y *La ciénaga* de Lucrecia Martel, nos sumergen en las aguas turbias de unos relatos indómitos que nos dejan perplej@s y desorientad@s.

La insubordinación formal de ambas artistas se traduce por una radical vuelta de tuerca a nivel de la enunciación y una serie de desbordamientos narrativos. Los adultos quedan excluidos de su territorio por haberse desconectado de la compleja sensibilidad infantil –que es una parte de su propia identidad y memoria– para someterse al orden y al olvido.

Cada una a su manera, la escritora y la cineasta hilvanan una tela de araña alrededor de esa identidad primaria, de sus dones y dotes extraños. Los tradicionales personajes menores y secundarios, subalternos e invisibles, emergen y producen un tumultuoso entramado de voces que figuran las promesas de una transgresión, por el mero hecho de desbordar las líneas delimitadas por los representantes de su alienación.

Las tensiones, los conflictos y las desestabilizaciones que generan esa condición de subalternidad y esa conciencia de la otredad oprimida hacen hincapié, en las obras de Ocampo y Martel, en la emergencia de algo impensable dentro de lo hegemónico.

Bibliografía

Textos

- Bauman, Zygmunt. *Pensando sociológicamente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1994.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge Classics, 1999.
- Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- Minghetti, Claudio D. "El extraño mundo de Lucrecia Martel". *La Nación*. 19 de agosto de 2008: Espectáculos, <http://www.lanacion.com.ar/1040986-el-extrano-mundo-de-lucrecia-martel> (última consulta el 15/06/2015).
- Mullaly, Laurence, "Silvina en el espejo de Lucrecia: Ocampo-Martel, regards croisés entre cinéma et littérature (1)", <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/mullaly.pdf> (última consulta el 15/06/2015).
- Mullaly, Laurence y Michèle Soriano. *De cierta manera: cine y género en América Latina*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- Mancini, Adriana. "Silvina Ocampo: La Literatura Del Dudar Del Arte". *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. IX. Noé Jitrik, editor. Buenos Aires: Emecé, 2004. 229-251.
- Ocampo, Silvina. *La promesa*. Buenos Aires: Lumen Editorial Sudamericana, 2011.
- . *La furia y otros cuentos*. 1959. Madrid: Alianza Tres, 1996.
- . "La casa natal", *Lo amargo por dulce*. Buenos Aires: Emecé, 1962.
- . *Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1984.
- Oubiña, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.
- Spivak, Gayatri Chakra Vorti. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?", *Obis tertius* III (6), (1998): 174-232.

Películas

- Martel, Lucrecia. *Silvina Ocampo, las dependencias*, Argentina, 1999.
- . *La ciénaga*. Argentina y España, 2001.
- . *La niña santa*. Argentina, 2004.

Páginas de Internet consultadas

- <http://www.ciudademujeres.com/mujeres/Filosofia/Valcarcel.htm> (última consulta el 15/06/2015).
- <http://www.lanacion.com.ar/1040986-el-extrano-mundo-de-lucrecia-martel> (última consulta el 15/06/2015).

“Lucrecia Martel: El sonido en la escritura y la puesta en escena”, charla que dio la cineasta en público durante el Festival Vivamérica, el 8 de octubre de 2009 y disponible en video en: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIzo> (última consulta el 15/06/2015).
<http://www.laninasanta.com/entrevista.html> (última consulta el 15/06/2015).