

Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino

Kratje, Julia (2019)
Buenos Aires, Eudeba, 181 pp.



Marcela Visconti

IIEGE, UBA

Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino de Julia Kratje es un estudio original, producto de una investigación doctoral, sobre la experiencia del ocio y sus figuraciones en un corpus de seis películas argentinas protagonizadas por mujeres y realizadas —salvo una de ellas— por directoras que comienzan a hacer cine en la Argentina alrededor del cambio de milenio. En los tres capítulos que conforman la Primera parte del libro, la autora analiza las figuraciones del nomadismo como una experiencia femenina en las mujeres viajeras que componen *Ana y los otros* (2003) de Celina Murga, *Una novia errante* (2006) de Ana Katz y *Ostende* (2011) de Laura Citarella. La Segunda parte reúne tres capítulos que exploran figuraciones del ocio vinculadas a espacios interiores y a una reconfiguración de la experiencia del tiempo en *Rompecabezas* (2009) de Natalia Smirnoff, *Réimon* (2014) de Rodrigo Alonso y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel.

Cine, ocio, viaje son los tres términos de un ida y vuelta muy fluido a través de enlaces, acoples y reenvíos que permiten descubrir, a lo largo de los seis capítulos y de un “interludio”, cómo las películas pueden abrir *otras territorialidades* y *otras temporalidades* en los mundos que entregan. No se trata solamente del ocio en el cine (practicado por las protagonistas en distintas actividades o en el viaje, como tópico argumental), sino a la vez, del ir al cine como una experiencia de ocio, como un modo de experimentar el tiempo, como un viaje. Hay una “situación de cine”, decía Barthes (un autor muy citado en el libro), dada por un estado de disponibilidad, por la posibilidad de un intervalo, como una invitación a un viaje. Kratje repara en este aspecto fundamental del cine que, para las mujeres en el siglo XX, fue “sin dudas el mayor fenómeno cultural que permitió ampliar los placeres del ocio más allá de los confines hogareños” (p. 22). El cine como una experiencia espacial conquistada por las mujeres en el siglo XX es una vivencia del ocio asociada a lo placentero y a cierta

zona de libertad: “Para las mujeres, que a lo largo de la historia hemos estado relegadas al ámbito de la reproducción, al trabajo no asalariado y a las tareas domésticas, los intervalos de ocio pueden convertirse en una fuente relativa de autonomía”, sostiene (p. 19). Sin olvidar lo que se juega en la experiencia de ver películas, Kratje explora en los filmes, *ritmos, atmósferas, climas afectivos*, para tratar “de pensar cómo el cine elabora y expresa sensibilidades que permiten *imaginar* otras configuraciones sensibles” (p. 88).

En el abordaje de *Ana y los otros* que realiza en el primer capítulo, toma como punto de partida la noción de “sujeto nómada” de Rosi Bradotti para explorar cómo lo espacial interviene en la construcción de la identidad —en sus transiciones y desplazamientos— en el viaje de una joven a su ciudad natal. Una serie de encuentros fortuitos organizan su *itinerancia* en un trayecto que la autora analiza a partir de sus articulaciones en el plano sonoro. Un estudio detallado da cuenta, por un lado, de la importancia de la música y de las canciones para crear un clima afectivo y, por el otro, del tratamiento singular de las voces y las conversaciones que, además de ser vehículos de información, conforman una “*presencia sonora*” en la que el valor simbólico de la palabra se desplaza a su materialidad (timbres, acentos, modulaciones del habla). La atención a esta “trama acústica” y a cómo la película construye una posición de la *escucha*, asume una premisa clave de la crítica feminista que cuestiona la centralidad masculina del sistema cinematográfico de la mirada.

El segundo capítulo expone con gran sutileza los matices del *tono* peculiar de *Una novia errante*. Una mujer abandonada en medio de un viaje cuando llega a un balneario fuera de temporada es la anécdota que pone en marcha una comedia de costumbres que es una anticomedia, una historia de melodrama contada con una “distancia irónica” que socava la retórica trágica del exceso, un relato “que se perfila

como un cuento maravilloso sin llegar a despegarse de un realismo visceral” (p. 46). De lo que se trata en este filme, advierte Kratje, es de “mantener el este-reotipo a distancia” (p. 57). Para eso, Katz dispone de dos herramientas efectivas. Por un lado, el grotesco como resultado de un registro de actuación particular en un *clima físico* que “acentúa el cuerpo”. Por el otro, el humor surgido de la elaboración ingeniosa de un guion con muchas capas de sentido (escrito por la directora junto con Inés Bortagaray). El modo en que estos recursos se ponen a jugar a nivel narrativo y en la puesta en escena produce una forma peculiar de *distanciamiento*. Este es el *tono* de la película, que genera el efecto de una “pasión desapegada”, según la fórmula que Kratje propone (invirtiendo los términos del “desapego apasionado” que en un artículo pionero Laura Mulvey planteaba como un gesto político para el cine feminista) y que le permite ubicar la singularidad de Katz dentro del contexto cinematográfico local a partir de un “realismo teatral” que contrasta tanto con el naturalismo de la comedia comercial como con el minimalismo y la “desafeción” del cine independiente.

En *Ostende*, la obra a la que se dedica el tercer capítulo, la figura del ocio adopta una forma “creativa” a partir del deseo de ficción que perturba a una joven que pasa unos días en la costa. En ese escenario predilecto para el *voyeur* que es la playa (Kratje organiza un recorrido preciso que recoge tanto ejemplos paradigmáticos de la historia del cine como casos de la cinematografía nacional en un extenso arco temporal), el ocio es la “disposición del ánimo que posibilita el florecimiento de la ficción” como *suspense* (p. 70). La referencia a *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock—que desestabiliza la versión clásica de la figura del investigador (un personaje siempre masculino que lleva adelante la acción) al “inmovilizar” al protagonista, que entonces debe transferir el “mandato” de investigación a su novia— es clave como antecedente de un relato en el que una joven no para de observar, de imaginar y de ir a la búsqueda de situaciones sospechosas. Aunque en *Ostende* se trata menos de “la investigación” que del *placer* de investigar que experimenta la protagonista. El enfoque adoptado asume desde una perspectiva de género “el problema de la focalización, de la *mirada* y de la *escucha*, que dan cuerpo a las figuraciones de la curiosidad, del fantaseo, de la maquinación” (pp. 69-70), ligadas a la pulsión creativa del ocio como una máquina fabuladora que produce *placer*.

El mismo año en que se publica el artículo de Mulvey antes citado, Chantal Akerman presenta *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), una

película central para la crítica fílmica feminista incluso hasta hoy. El análisis de *Rompecabezas* que se lleva a cabo en el capítulo cuarto reconoce resonancias de esa obra que desplazaba el melodrama como matriz para figurar la vida cotidiana de una mujer/madre en el espacio familiar. El modo pormenorizado de filmar las tareas domésticas que Akerman presentaba desde una “perspectiva minimalista e hiperrealista”, en Smirnoff adopta la forma de un “realismo aumentado” que se expresa—según Kratje demuestra— en una “construcción deliberada de los personajes, de los espacios, de los encuadres y de las atmósferas afectivas” bajo el sello de la comedia costumbrista y del grotesco (pp. 108-109). Mediante un examen atento a la puesta en escena y a la disposición de los cuerpos en el encuadre, la autora analiza la figuración del ocio en *Rompecabezas* como un intervalo lúdico que reorganiza el tiempo en la vida de un ama de casa y le permite encontrar un ritmo y un espacio propios a través de una conciliación armónica entre deseo y domesticidad.

El capítulo siguiente se centra en la empleada doméstica, una figura que en los últimos años ha multiplicado su presencia como protagonista de ficciones y de documentales, argentinos y latinoamericanos, que actualizaron su estatuto de representación. El estudio de una de estas películas, *Réimon*, articula clase social y género para dar cuenta del ocio como una forma que se desliza dentro del tiempo laboral (una “experiencia que acontece en los *intervalos*”), configurando un ritmo propio—de trabajo, de disfrute— para la protagonista. “Cómo filmar al Otro” es la pregunta crucial que organiza un abordaje crítico sólido (con énfasis en las implicancias éticas de los procedimientos formales) que avanza hasta desmontar con extraordinaria lucidez el punto ciego que la película sintomáticamente expresa en el título. Si por un lado, el filme “evita *hablar por*” la protagonista, por el otro, la margina del discurso. Esta falta de voz—que Kratje “lee” en la perspectiva feminista de Kaja Silverman— se proyecta a otro nivel en la elección como título de *Réimon*, ese apodo “más cool” dado a Ramona por sus jóvenes patronos, “con quienes el enunciador se identifica al pie de la letra”, en tanto—concluye la autora— “con ellos y sin comillas, decide llamar a su filme *Réimon*” (p. 148).

El último capítulo del libro está dedicado a *La niña santa* de Martel, una cineasta cuya obra ha sido muy transitada en diversos artículos, tesis, críticas, libros. La lectura de Kratje es una contribución importante desde un enfoque particular que cumple la premisa de analizar y de valorizar el *sonido* (un aspecto que en los estudios sobre cine suele quedar relegado frente

a la primacía de lo visual). ¿Qué tipo de significaciones produce el sonido?, ¿qué tonalidades afectivas proyecta?, ¿cuáles son sus efectos sinestésicos? son algunos interrogantes que permiten pensar cómo *La niña santa* “introduce un distanciamiento de los mecanismos fílmicos que articulan el inconsciente patriarcal del cine narrativo convencional, actualizando una tradición barroca que habita un paisaje sonoro más táctil, tangente y sinestésico que puramente visual, más plural que unificado” (p. 168). En el trasfondo de los diferentes niveles en los que se va abriendo el análisis, se despliega toda una red metafórica de referencias a lo líquido, lo escurridizo, lo fluido, lo acuoso, como expresión de algo del orden de lo inasible, del *deseo*, que circula entre la narración y las configuraciones sensibles que el filme permite *imaginar*.

Entre la Primera y la Segunda parte del libro, hay una breve sección intermedia que expone las premisas y las líneas centrales del enfoque adoptado. A partir de los conceptos de *Stimmung* y de *idiorritmia* y de un conjunto de postulados de la teoría fílmica feminista, la autora propone la noción de *atmósfera generizada* para pensar una serie de películas (entre estas, las del corpus) que proliferan en el cine argentino posterior a la crisis económico-político-social de 2001, a las que denomina “climáticas” porque en ellas hay una amplificación de “las atmósferas, las sensaciones y la percepción” que privilegia “la experiencia sensorial por sobre la cohesión o la economía del relato” (p. 85). Así, la noción de *atmósfera generizada* que Kratje concibe, presta “atención a una dimensión que se despliega en la propia materialidad de las películas” (p. 88). Esta forma de “invención” conceptual a partir del propio objeto, define el gesto crítico de *Al margen del tiempo*, en el que se funda el valor diferencial de una investigación que se destaca entre las lecturas feministas sobre cine que se vienen produciendo en la Argentina y en Latinoamérica en la última década —según una tendencia que apunta más a temas y

a argumentos desde presupuestos teóricos que no siempre se articulan con los aspectos materiales de los filmes—. Al final del libro hay un pasaje bellísimo que revela el método de la crítica —de este modo de hacer crítica— como una actividad *placentera*:

Tomarse una pausa. Colocarse frente a las películas, investigar con las imágenes, hurgar en las atmósferas y en las sonoridades supone encontrar también un ritmo propio de la escritura que no lance sobre los materiales una red de conceptos, ni se imponga límites premeditados a la imaginación. El encuentro entre el cine y la crítica no debería obstaculizar sus atracciones mutuas, esa vitalidad que alimenta precisamente todas las fuentes de placer (p. 174).

Lejos de aplicar conceptos atractivos (“a la moda”), *Al margen del tiempo* busca producir un pensamiento original y *sofisticado* para “hacer teoría” con el cine desde el feminismo.

Hace muchos años en un texto clásico de la crítica feminista de cine, Annette Khun se preguntaba: “¿cuál es, puede ser, o debería ser, la relación entre el feminismo y el cine?”. Situando el interrogante en el contexto actual de los estudios fílmicos en Latinoamérica y en la Argentina, *Al margen del tiempo* ensaya una respuesta potente. Con imaginación crítica y con una mirada abierta y desprejuiciada frente a los filmes (una mirada que va más allá de la zona “segura” de un cine legitimado por un modo de leer películas amparado en el “canon” modernista), Kratje produce una lectura que desarticula el “canon” y construye nuevos objetos y problemas para la crítica. En ese sentido responde a una exigencia concreta de intervención política desde el feminismo que reclama otro modo de pensar las películas y de hacer crítica, *con rigor teórico, con imaginación, con placer*.

