HAL open science

La autoria del cuerpo en el cine de Lucrecia Martel

Laurence Héricault Mullaly

▶ To cite this version:

Laurence Héricault Mullaly. La autoria del cuerpo en el cine de Lucrecia Martel. Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales, 2013, 21 (42), pp.159-171. hal-02981698

HAL Id: hal-02981698

https://hal.science/hal-02981698v1

Submitted on 28 Oct 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.

Estudios 21:42 (julio-septiembre 2013):159-171

LA AUTORÍA DEL CUERPO EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

Laurence H. Mullaly
Universidad Bordeaux-Montaigne
lmullaly99@gmail.com

El corpus cinematográfico de la cineasta salteña Lucrecia Martel es ejemplar del giro subjetivo que se dio en el audiovisual argentino a partir de la segunda mitad de los años 90. Su primer largo de ficción, *La ciénaga* (2000) pone en tela de juicio el modelo de representación institucional (MRI, Noël Burch) y se desprende de varios cánones narrativos y estéticos para abrir el horizonte de l@s espectadores, de l@s que se requiere una participación de todos los sentidos. La obra de Lucrecia Martel pretende ensanchar nuestra percepción estancada en la consensual ilusión mimética del cine hegemónico y para ello la cineasta les otorga a los cuerpos subalternos un lugar y un discurso que desbordan lo visual. El

Recibido: 7 de enero de 2015
Aceptado: 29 de septiembre de 201

Germaine Dulac, que fue una de las pioneras del cine (*La souriante Madame Beudet*, 1923) y una artista vanguardista, lamentaba, a principios del siglo XX, la escasez de producciones capaces de generar extrañamiento. En su obra asoma una preocupación por la "corpo-grafía en movimiento", algo que se explora desde los estudios de género actuales.

El choque que produjo la primera película de Lucrecia Martel, *La ciénaga*, estrenada en el año 2000, se volvió a producir con la segunda, *La niña santa*, de 2004 y también con la tercera, *La mujer sin cabeza*, de 2008, y hasta ahora la última. A 80 años de distancia, Martel entablaba un diálogo fructífero con Dulac, para quien el cine "nos arroja fuera de nuestro marco y entorno, fuera de nuestros pensamientos y familiares, fuera de los conocimientos adquiridos, en unos mundos ignorados" (Mullaly; Soriano, 2014: 9).

¿Una película sin género?

Lucrecia Martel se desmarca del Nuevo Cine Argentino (NCA) porque si bien empezó joven –un rasgo distintivo de esa celebrada generación

que se dio a conocer a finales de los 90–, su independencia no se exhibe en el modelo de producción de sus películas que, desde su primer largo de ficción, y a diferencia de sus colegas "independientes", corre a cargo de la histórica, fecunda y sólida productora fundada por Lita Stantic[1].

Lo que caracteriza la obra de Lucrecia Martel es un deseo de desnaturalizar los discursos y los sujetos y de renovar su representación desde los lugares de conflictividad. Con Albertina Carri, tal vez la más radical e independiente de las cineastas de esta generación nacida en los albores o inicios de la dictadura de la Junta Militar, comparte Martel una voluntad de explorar y volver visible y audible la vulnerabilidad de unos seres silenciados y marginalizados o, en el mejor de los casos, legitimados como "otros" por el discurso audiovisual dominante.

El cine hegemónico sigue siendo cosa de hombres: cooptativo y conservador, tiende a respetar cánones, repetir códigos, actualizar las jerarquías y homogeneizar los mecanismos de exclusión mediante una enunciación socio-históricamente unificadora, que viene a cargo de un "Uno" universal y transparente.

En la obra de Lucrecia Martel se percibe y explora la conciencia de lo que Michèle Le Doeuff llama la nomofática, "un código que determina quién tiene derecho a hablar, a quién, dónde, respecto a qué temas, con qué intención y con qué tono, para poder generalizar y nombrar todo eso de lo cual tendríamos que librarnos" (Le Doeuff, 1998: 116[2]). *La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza* no buscan denunciar las prohibiciones que afectan a todos los seres marginados y discri-

presente trabajo se propone estudiar las modalidades de esa nueva figuración de la subjetividad que otorga al otro, al subalterno, una identidad autorial.

Palabras clave:
Nuevo Cine Argentino, Lucrecia Martel, estudios de género, cuerpo, subalternidad.

The Authorship of the Body in Lucrecia Martel's Films

Lucrecia Martel's filmography is exemplary of the subjective turn that occurred in the Argentine film industry from the second half of the 1990s. Her first feature film, *The Swamp* (2000) puts into question the model of institutional representation (MRI, Noël Burch) and breaks with several narrative and aesthetic canons to open up the spectators' horizon, because this film demands the participation of all the senses. Lucrecia Martel's work aims to widen our perception fixed in the consensual mimetic illusion of hegemonic cinema. The filmmaker gives a place to the subaltern bodies and a

minados por no pertenecer al grupo dominante, sino "escenificar esta desautorización" a la que se refiere Le Doeuff.

Mi hipótesis es que la percepción del cuerpo en el cine de Martel constituye en sí una desnaturalización de la nomofática. Martel otorga a los cuerpos subalternos un lugar y un discurso que desbordan las jerarquías tanto estéticas como éticas. ¿Cuáles son las modalidades de esa nueva figuración de la subjetividad que otorga al otro, al subalterno, una identidad autorial y que nos invita a compartir la experiencia de la vulnerabilidad de manera inédita?

Martel comparte con los miembros del NCA la voluntad de romper con el modelo de representación institucional, según lo calificó Burch (2008), y que Sánchez-Biosca (1993) recalificó de modelo narrativo-transparente. La sinopsis de *La ciénaga* ilustra ese quiebre de las convenciones narrativas:

> Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anegan. Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda. En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esa historia no trata de ciénagas, sino de la ciudad de la Ciénaga y alrededores.
> A 90 kilómetros está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. La Mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación. En esa historia, es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha,

speech that go beyond the visual. This paper aims to study the modalities of this new configuration of the subjectivity that gives the other, the subaltern, an authorial identity.

Key words:
New Argentine Cinema, Lucrecia Martel, Gender Studies, Body, Subalternity.

> una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque, como dice Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra.
> Tali es la prima de Mecha. También tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza, y los hijos. Vive en la Ciénaga, en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán a estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano de demonio.

De hecho, desde los primeros planos de la película y hasta el final, experimentamos una ruptura del horizonte de expectativas[3]. La quiebra del sentido opera en varios niveles, empezando por el rechazo de lo espectacular y de los mecanismos de identificación basados en la narratividad del cine convencional.

La secuencia de apertura se inicia en fondo negro y con una banda sonora que prescinde de música y deja que unos truenos amenazantes nos desorienten. Nos hallamos *in medias res* en un lugar indefinido, en medio de una tribu filmada en una escala de planos muy reducida lo cual hace resaltar la carnalidad de los cuerpos, que la cámara registra por fragmentos y cuyos movimientos tambaleantes acompaña. ¿De quiénes son esas panzas, esas caras atontadas y borrachas, esos cuerpos arrastrando sus sillas alrededor de una pileta de agua sucia? Inconscientes y pasmados, no se mueven ni siquiera cuando se cae una de ellos. Es más, el montaje alterno nos descubre a una chica rezando, pegada a otro cuerpo tumbado a su lado, y a unos chicos corriendo en el cerro, sin que podamos vincular esos tres grupos entre sí. Los primeros y primerísimos primeros planos y planos de detalle nos impiden percibir el entorno y así establecer el marco diegético, incluso cuando el campo se amplía un poco después de la caída de Mecha. El extrañamiento resulta pues de la no inmediatez de la identificación de los personajes, pero no se trata de mantener la opacidad en cuanto a los vínculos que existen entre esos individuos, sino más bien de evidenciar la ambigüedad de éstos.

El accidente de Mecha desencadena una serie de acciones: el grupo de zombis borrachos que la rodeaba se descompone en cuanto empieza a llover fuerte y entra en escena otro grupo, el de las jóvenes y de las criadas, que acuden a socorrerla. Filmado cámara al hombro, el alboroto señala la difracción y la simultaneidad de acciones y sobre todo de relaciones que tampoco

logramos reordenar del todo. Esta decisión no es estilística sino al revés, ya que se centra en la realidad corporal, en las sensaciones:

> Quería contar un relato teniendo en cuenta esos códigos en común, y casi secretos para el resto del mundo, que manejan personas que comparten horas y horas dentro de una casa. Todo eso requería de una narrativa que no fuera lineal. No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo (Link, 2001).

Interacciones rizomáticas

La incertidumbre contamina todo el relato, dándole la espalda a la intriga para centrarse en los conflictos y secretos de los habitantes de La Mandrágora, cuyo nombre remite a los poderes a la vez anestésicos y afrodisíacos, entre otros, de la planta. De la tensión y la ambigüedad que suspenden el sentido, Martel crea una percepción rizomática, entendida como una percepción que abarca todos los sentidos, más allá de la dominación visual, o sea más allá de las jerarquías. En efecto, el planteamiento horizontal de la cámara y del sonido proporcionan un reequilibrio del protagonismo. Al no conceder a ninguna situación o personaje el predominio sobre l@s demás, se evidencian las relaciones de poder y erotismo entre los miembros de esa comunidad, cuya interdependencia se mueve por debajo de las relaciones de clase, género, raza y edad. Las relaciones de poder y autoridad así evidenciadas generan ramificaciones y en cualquier momento, "cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro y no hay puntos centrales", según lo formularon Deleuze y Guattari: "Una organización rizomática del conocimiento es un método para ejercer la resistencia contra un modelo jerárquico, que traduce en términos epistemológicos una estructura social opresiva" (Deleuze y Guattari 1980:531). La puesta en escena de Martel apuesta por esa resistencia: se empeña en desorientar el sentido y los sentidos, constantemente solicitados por unas vueltas y repeticiones que no parecen llegar a ninguna parte ni tampoco tener salida. "La pregunta de *La Ciénaga* es: ¿cómo disponer una progresión sin avanzar?, es decir, ¿cómo incrementar la tensión dramática sin acelerar el pulso narrativo?" (Oubiña, 2007: 26).

Sin siquiera encerrar a sus personajes en un mismo lugar –como en ciertas películas que tanto chocaron en su época, las de Torre Nilsson (*La casa del ángel*), Leonardo Favio, Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*) o Buñuel (*El ángel exterminador*)–, la estructura circular de la película y la confusión conflictiva que agita a sus miembros le otorga a La Mandrágora un gran poder de atracción. Existe un afuera y se ve. Algunas escenas transcurren en el piso bonaerense de Mercedes, la jefa y amante de José, el hijo mayor de Mecha, que fue también amante de Gregorio –el padre–; otras pasan en la casa de Tali o en el hospital. También se habla de un viaje a Bolivia y se alude al lugar donde apareció La Virgen, noticia televisiva que supuestamente tiene la capacidad de abrir ventanas sobre el mundo. Además, el bullicio de la ciudad cercana a La Ciénaga en la época del carnaval salteño desplaza efímeramente la promiscuidad de los cuerpos, pero ahí también se (re)producen los pequeños dramas, conflictos, peleas y disputas que caracterizan el mundo cerrado y asfixiado de La Mandrágora.

Y eso hace que no haya centro ni periferia sino más bien círculos y –a nivel de los desplazamientos– circunvoluciones que exhiben las ataduras de los distintos protagonistas con ese lugar cuya fundación remota le otorga una legitimidad incuestionable.

Somos testigos de cómo se expresan –por debajo del lenguaje verbal– los lazos que atan los distintos componentes de ese microcosmos, que ciertos críticos quisieron considerar como una metáfora de la crisis socio-política argentina de finales de los 90.

Adolescentes, padres, sirvientes y familiares se atraen y rechazan, se juntan y se dispersan, se maldicen y se vuelven a unir por necesidad mutua, y mana de esos movimientos alrededor de las camas o de la pileta una tensión latente, consecuencia en parte de la asimetría económica, racial y de género. Igual que el cuadro inicial tambaleante, la cámara observa el desequilibrio y la precariedad de esos lazos que sujetan a los *collas* –que son l@s descendientes de varios grupos étnicos originarios muy presentes en el nordeste argentino– a l@s patrones, a l@s jóvenes y a los demás grupos.

Más allá de un relato de costumbres, es la dimensión arcaica y profundamente arraigada de esas relaciones de poder que pone en escena Lucrecia Martel, privilegiando la perspectiva de l@s jóvenes. L@s adolescentes se hallan en una situación ambigua, propia de su edad, puesto que están elaborando

su identidad y subjetividad, y eso enriquece la observación, acentuando la dimensión performativa de la dominación.

La repetición de situaciones cotidianas, con su carga conflictiva inminente aunque siempre aplazada, traduce, como en *La rabia* de Albertina Carri, la historicidad de una violencia que se introdujo en tiempos remotos, se sigue abasteciendo de secretos y silencios, opresiones y torturas, perversiones y dominaciones, y se plasma en rituales naturalizados.

Martel cuestiona el discurso dominante e interroga su legitimidad sin reemplazarlo por otra figura de autoría imperante.

En efecto, la contaminación intergeneracional de la violencia se funda en la diseminación de la autoría enunciativa, una clave del dispositivo fílmico de Martel. Parafraseando a Deleuze y Guattari (1980), diría que al elaborarse simultáneamente y desde todos los puntos bajo la influencia recíproca de las distintas observaciones, el cuerpo fílmico se constituye y a la vez opera una redistribución de poder y autoridad en el cuerpo social. Un cuerpo social aquí representado por una familia monstruosa encabezada por una *mater familias* tiránica que se equipara al dueño legal del hogar y de todos sus miembros, típica de la sociedad patriarcal desde la Antigüedad. Clasista, racista, incestuosa, Mecha manda desde su cama, grita, insulta, humilla pero –como en los cuentos de Silvina Ocampo– su sarna la está agobiando: estancada en su cama, igual que la vaca en el pantano que su hijo menor tuerto, Joaquín, termina matando con la escopeta familiar, se está pudriendo.

Las cicatrices que llevan los miembros del clan y sus vicios señalan la inminencia del hundimiento. Mecha apenas sale de la cama donde murió su propia madre y no se quita sus gafas de sol ni su copa de vino – prótesis anestésicas contra la realidad más inmediata. Gregorio también es alcohólico y se tiñe el pelo, que peina a cada rato mirándose en el espejo, performando un preparativo de seducción obsoleta y vana puesto que es impotente y ya casi no sale de La Mandrágora. Joaquín, aún adolescente, es tuerto, exhibe cicatrices en la cara y aparenta ser el heredado de la moral maternal y paternal. Momi, tal vez la más consciente de los niños, observa a su madre y en un momento la enfrenta, pero también usa del poder de su clase para expresar e imponer sus deseos a Isabel, la mucama *colla*, a quien maltrata y mima como si fuera un animal más. Sucia y obsesionada, Momi se pega al cuerpo de la criada que sigue y persigue, repitiendo los insultos que profiere su madre ("¡China carna-

valera!"), igual que su hermano Joaquín, con quien comparte una fascinación por los criados. Éste se pasa el tiempo en el cerro con los *collas* y disfruta de su trato con los animales, pero al mismo tiempo, es capaz, mientras acaricia al perro, de asumir el discurso racista de sus padres con respecto de los *collas*. Así, cuando regresa del dique donde estuvieron compartiendo una tarde con los nativos, Joaquín expresa su desprecio de clase: "Son puro barro. Estos collas de mierda comen cualquier cosa". Pero unas horas después, se chupa los dedos mientras come los peces que capturaron y que Isabel acaba de cocinar, a pesar del comentario infame de su madre, Mecha.

Los habitantes de La Mandrágora asumen la marca que los designa colectivamente como opresores u oprimidos, y es precisamente esa capacidad de la cineasta de incluirlos tod@s en su realidad lo que señala una voluntad de superar la heterodesignación como proceso de exclusión. Dicho de otra manera, y retomando el aporte de la filósofa argentina María Luisa Femenías, no se trata de inventar una resolución ficticia e ideal del conflicto, sino de "asumir una cierta identidad como positivamente otra exige la previa marcación de ese rasgo, producido por una cierta estructura socio-política en términos de exclusión, o, al menos de situación de conflicto", lo cual produce una desestabilización y resignificación de la heterodesignación (Femenías, 2011: 41).

El deseo como capacidad de desestabilización y resignificación

El dispositivo fílmico armado por Martel no se funda en una línea dramática sino en una acumulación de momentos inapropiados e inesperados. Esa proliferación erosiona la autoridad en varias de sus aristas. Hemos evocado la elección de una diégesis múltiple y abierta, la ruptura de los flujos narrativos y la apuesta por la realidad, las interpelaciones diversas, la fragmentación y la proliferación de microrrelatos, que no conforman una película coral sino que participan de interacciones rizomáticas. Otros elementos cruciales por el riesgo que acarrea en cuanto a la recepción de una primera película y sus consecuencias en cuanto a la posibilidad de seguir filmando: la no búsqueda del placer y la integración de l@s espectadores, cuyas percepciones son solicitadas constantemente sin que logren la totalidad o la finalidad de lo que surge sin cesar. Eso conlleva una frustración y un posible rechazo, totalmente asumido por Lucrecia Martel.

> Se trata de una percepción intensa y extremadamente sensible, pero parcial e insuficiente para descodificar todo lo que sucede: los planos registran las acciones desde una posición excéntrica y su decisión de resaltar o asordinar determinados componentes de la escena produce un tono levemente extrañado (Oubiña, 2007: 16).

El malestar y extrañamiento así percibidos proceden de la sinuosidad de las trayectorias de cada un@ dentro y al margen del grupo en el que se sitúa o en el que lo sitúan los demás: de manera caótica pero constante, cada un@ exhibe como una cicatriz la microfísica del poder en el cuerpo social. Por un lado, la puesta en escena es excesiva por cuanto Martel parece estar filmando algo que se le escapa: o llega tarde la cámara o se queda demasiado tiempo, prolongándose las tomas sin que se llegue a un final. Ejemplo de ello es el salto de Momi en el agua estancada: no la vemos reaparecer a pesar de la duración excesiva de la escena y tampoco produce en los demás niños una reacción esperada. Después de una elipsis, volvemos a observar a la manada de chavales alrededor de la pileta y en el agua como si nada. Entrevemos un fragmento del bañador de Momi que ocupa un rincón del encuadre, y nada más. Un *no acontecimiento* más entre los muchos que cuenta la película.

La voluntaria falta de transiciones y el fuera de campo tanto audio como visual participan de esa suspensión. El sonido contribuye de una manera inédita a plasmar la atmósfera de esta familia hacinada. Para Lucrecia Martel: "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" (en Minghetti, 2008).

El sonido es un elemento central de su dispositivo fílmico porque, como contaba ella en una charla sobre el sonido en la escritura y la puesta en escena:

> 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 nostr@s l@s espectador@s 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 (Martel, 2009).

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.

La omnipresencia del agua realza la experiencia sensual de los cuerpos: la atmósfera empalagosa culmina a la hora de la siesta cuando los cuerpos adolescentes se amontonan en los lechos o alrededor de la pileta. El agua podrida de la pileta, la lluvia, el sudor de los cuerpos sucios y la humedad climática parecen influir en el comportamiento y la percepción de esos seres reunidos, pero también desconcierta e impacta nuestra recepción. A la desfamiliarización visual se combina un enfoque sensorial, y en particular auditivo, que devuelve a los sentidos una primacía sobre lo verbal y lo visual. La acumulación de escenas visualmente desenfocadas pero donde brotan llamadas sexuales nos envuelve y nos empapa, (re)activando una memoria corporal y un extrañamiento intenso.

En *La ciénaga* no deja de circular el deseo de l@s jóvenes, concebido como un impulso vital frente a la apatía de l@s adult@s; el deseo viene contrarrestar la violencia naturalizada que atraviesa a toda la tribu de La Mandrágora.

> La familia es un particular grupo de gente en donde, por cuestiones que para mí no son nada naturales, está proscrito el sexo salvo en los padres. Pero el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita de la concreción del acto sexual, pero circula, y evitarlo es una actitud muy clase media (…). Donde más se ve una persona viva es en esas actitudes, que son totalmente anárquicas y están siempre latiendo y vivas. Para mí lo sensual o sexual de la película era importante para contradecir esa cosa de desesperanza (Aguzzi, 2001).

El deseo abre brechas en el determinismo y la fatalidad. Animales, criados, jóvenes se rozan y rechazan, se atraen y someten fuera del alcance de los adultos que renunciaron hace mucho a asumir su papel de protectores y educadores, abandonándose al letargo que, según reza el DRAE, es el "síntoma de varias enfermedades nerviosas, infecciosas o tóxicas, caracterizado por un estado de somnolencia profunda y prolongada".

La hora de la siesta parece interminable y propicia encuentros inapropiados que resaltan las pulsiones de los jóvenes, más allá de las normas, de las jerarquías, de los juicios morales y de las prohibiciones que la cultura erigió. "Su proliferación en *La ciénaga* es necesaria para entender la familia como una entidad más bien tribal y para desplegar uno de los temas más inquietantes que propone la película alrededor del erotismo familiar" (Martel; Link, 2001).

Así, por ejemplo, el deseo y la fascinación que sienten Momi y Joaquín por los *collas* los llevan a experimentar los límites de su propia identidad, dejando que brote una subjetividad que deja las riendas sueltas a las contradicciones múltiples que atraviesan sus cuerpos deseantes. El incesto sugerido entre los hermanos José y Verónica, el deseo homosexual de Momi, el goce primitivo que le proporciona a Joaquín la promiscuidad con los animales, todas esa formas de deseo materializan un desbordamiento sensual y una complicidad física con seres *abyectos*, según los criterios discriminatorios elaborados por las instancias legítimas de la sociedad en la que les tocó vivir. La sexualidad difusa aunque no consumada mantiene una apertura y una fragmentación que interpelan a l@s espectadores sin intervención terminante de la cineasta.

No hay final y mucho menos final feliz. La película se corta después de la caída, fuera de campo, absurda y a la vez anunciada, del hijo más joven de Tali, Luciano, pequeño monstruo atormentado por el diente que le está creciendo en el paladar y los ladridos del perro de los vecinos que asocia con el cuento de terror del perro-rata. Pero Luciano no hace de víctima expiatoria puesto que no hay redención posible. Igual que en *La rabia* de Albertina Carri, Lucrecia Martel observa detalladamente –como lo haría un entomólogo, según rezaba Buñuel– la propagación de la infección sin intervenir y desde la distancia de la otredad, lo innombrable, lo hasta ahora irreconocible. La cineasta re-conoce a esos seres subalternos con los que nos convida a experimentar una forma de convivencia que puede que se quede clavada en la memoria más allá del tiempo de la representación.

La trayectoria de Lucrecia Martel se inició cuando de adolescente le regalaron una cámara y empezó a filmar horas sin parar. La nitidez de su observación radica en una mezcla de empatía y distancia, de una percepción desde múltiples perspectivas sensoriales de situaciones simultáneas que no busca aclarar, y del desfase constante que viene de la compleja sensibilidad de los niños que la cineasta explora en cada una de sus películas. Requiere la parti-

cipación de l@s espectadores, de su capacidad de sentir sin poder nombrar, de su posicionamiento "como otros dislocados, aquellos que rehúsan estar (y adoptar) la forma y el lugar que las narrativas hegemónicas les confieren" (Femenías, 2006: 101). La trivialidad y complejidad de los encuentros y desencuentros entre los personajes exponen juegos de perspectivas múltiples, contradictorias, en conflicto. El extrañamiento celebrado por Germaine Dulac existe, desafiante y prometedor. La película de Martel negocia con la nomofática y logra generar nuevas posiciones visuales y sensoriales tanto para los protagonistas de sus películas como para l@s espectador@s. Eso es un cine político.

Notas

[1] Conviene añadir que su tercer largometraje, *La mujer sin cabeza*, es una coproducción entre la Argentina, España (El Deseo, la productora de los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar), Francia e Italia, y que fue estrenada por Distribution Company.

[2] Traducida por Michèle Soriano en Mullaly; Soriano, 2014: 16.

[3] El concepto es acuñado por la teoría de la recepción y remite a los conocimientos y las experiencias anteriores de l@s espectadores, influid@s por elementos canónicos como el género de la película, el prestigio de su director(a) y/o del elenco etc. Queda claro que la presencia de Graciela Borges sí que tuvo impacto en el público argentino.

Bibliografía

Aguzzi, Juan (2001) "El deseo es algo que fluye; evitarlo es una actitud muy clase media", en *El eclipse*. Año 3, n°4, junio. Buenos Aires.

Burch, Noël (2008) *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos

Deleuze, Gilles; Guatarri, Felix (1972) *Capitalismo y Esquizofrenia* (*1 L'Anti-Œdipe, 1972; 2 Mille plateaux*, 1980). París: Les Éditions de Minuit.

Femenías, Maria Luisa (Comp.) (2006) *Feminismos de París a La Plata*. Buenos Aires: Catálogos.

------ (2011) "Igualdad y diferencia: dos niveles de análisis" en *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*. Vol. 1, No 5: 9-43.

Le Doeuff, Michèle (1998) *Le sexe du savoir*. París: Aubier.

Link, Daniel (2001) "Tres mujeres" en http://www.pagina.12.com.ar/2001/suple/radar/01-03/01-03-18/nota1.htm. (Última consulta: 31/12/2014).

Martel, Lucrecia (2009) "El sonido en la escritura y la puesta en escena". Casa de América, videoconferencia, https://www.youtube.com/watch?v=AS6UsJND1pE. (Última consulta: 31/12/2014).

Minghetti, Claudio D. (2008) "El extraño mundo de Lucrecia Martel" en *La Nación*. 19/08/2008. http://www.lanacion.com.ar/1040986-el-extrano-mundo-de-lucrecia-martel. (Última consulta: 31/12/2014).

Mullaly, Laurence; Soriano, Michèle (2014) *De cierta manera: cine y género en América Latina*. París: L'Harmattan.

Oubiña, David (2007) *Estudio crítico sobre* La ciénaga. Buenos Aires: Picnic.

Sánchez-Biosca,Vicente (1993) "La composición del espacio y el raccord en el cine alemán a mediados de los años veinte" en García Fernández, Emilio C. [Coord.]. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C. Madrid: Editorial Complutense.