

RESEÑA DE EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

Reseña de Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant (comps.). *El cine de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Futurock, 2025, 288 pp., ISBN 978-631-91170-5-9

POR LOURDES CRUZ W.

El cine de Lucrecia Martel, compilado por Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant, propone una aproximación crítica a una de las filmografías más singulares de América Latina; más específicamente, de Argentina. Lejos de construir una lectura totalizante, el libro se erige cual realización coral: una serie de ensayos que pretenden mantener la opacidad, la densidad y la resistencia a la clausura inmediata del cine de la realizadora salteña. Allí donde muchos estudios buscan traducir, este volumen ensaya la demora, la no universalidad.

Desde las primeras páginas, la introducción instala una tensión que recorre todo el libro: persistencia y metamorfosis. Persisten ciertas decisiones realizativas en el cine de Martel (el diseño sonoro, los fuera de foco, los climas suspendidos, la reconstrucción desde lo opaco, los cuerpos que no encajan), mientras la metamorfosis se da en la reinención, en las maneras de leer, de nombrar, de interpretar, de ver el humor y “lo monstruoso”. Los compiladores hacen un recorrido biográfico y profesional de la cineasta salteña: su infancia, su formación, sus presentaciones, sus premios y el vínculo con colegas y amigos. Allí se enuncia una hipótesis fuerte: en el cine de Martel, las “fallas” son parte de una arquitectura comunicativa humana necesariamente imperfecta. Dicho de otro modo, la comunicación nunca es completa: en ese intercambio siempre falta o falla algo, y esa “falla” debe ser actualizada por quien se apropia de la obra. En lugar de la transparencia de un lago apacible, el libro se instala como un río agitado, un acto de liberación de sedimentos.

De esta manera, pensar la publicación solo como una hipótesis de lectura estética y filosófica sería dejar afuera varios ejes que se constituyen como su esqueleto. Esta obra se presenta, incluso, con y desde una posición política: pensar el cine desde Latinoamérica supone asumir las asimetrías de circulación del saber, las bibliografías fragmentadas, las dificultades materiales de acceso, pero también la potencia de una mirada situada, no universal.

Asimismo, esta compilación viene a tender un puente que acorta la distancia entre la teoría académica y las prácticas sensibles. No es un gesto menor: quienes enseñamos, investig-



amos o simplemente intentamos pensar imágenes en movimiento sabemos que las herramientas existen, pero no siempre llegan y, a veces, esperamos en las orillas como el excorregidor de Martel. La producción simbólica de sentidos se hace presente aquí, efectivamente, como un puente; una respuesta a esa distancia. El libro reúne trece ensayos que provienen, sobre todo, del discurso académico en español, inéditos, traducciones o colaboraciones. De principio a fin: Adriana Amante, Ana Amado, Emilio Bernini, Ana Forcinito, María José Punte, Malena Verardi, Dianna Niebyski, Diego Hasse, Mariana Souto y Mônica Campo (trad. Romano), Alejandra Laera, Gonzalo Aguilar, Damyler Cunha (trad. Maggi) y, por último, el ensayo de David Oubiña. Se puede afirmar que, desde sus particularidades, todos abordan el cine de Martel desde la estética, la filosofía, la política, la sociología, la lengua, el género, lo nativo, la identidad y la crítica decolonial.

El recorrido se abre con Adriana Amante en “Variaciones Martel”, en donde menciona cuasi toda la obra de la cineasta desde diferentes aristas: escritura, sonido, lenguas, registros. Con la agudeza de una filóloga, propone una de las formulaciones más precisas del libro: el cine de Martel es un “acto de pensar”. Y aclara: “Y que se note que no quiero decir que el cine *para* Martel sea un acto de pensar, porque eso no lo sé”, pero avanza hacia una idea cercana: “El cine de Martel —propongo entonces— como modo moroso de escrutinio de una idea que materializa en ciertos objetos, como sucede en los ensayos de indagación”.

Para Amante las producciones de Martel no tratan temas de interés, sino que construyen el interés desde lo que considera campos en donde ensayar una idea. El tiempo verbal, la modalización y la carga subjetiva hasta en el más nimio detalle se convierten en la clave de la composición “plenamente vérbico-visual”, donde la acción nunca se clausura y la lengua no se tranquiliza. Y, a propósito esto último, al igual que Forcinito o Hasse, retoma y problematiza la inclusión de lenguas nativas no traducidas (*Nueva Argirópolis*, 2010 y *Zama*, 2017) como parte de una decisión política que, incluso, forma parte de la estructura sonora de las producciones martelianas.

A continuación, Ana Amado desplaza la mirada hacia la familia (*La ciénaga*, 2001) como escena de observación social y filosófica. Sobre la base de los conceptos “imagen-tiempo”, de Deleuze, e “imagen-síntoma”, de Didi-Huberman, expone y problematiza cómo trabajan en la construcción de sentidos los rasgos disfuncionales y paradójales de las imágenes cuando permiten movimientos no orientados, al punto de transformar el tiempo en un devenir más que en el regulador de la historia. El texto destaca cómo las elecciones narrativas de Martel eluden el psicologismo y la crisis moral para proponer algo más cercano a un documento antropológico: edades, generaciones, hábitos, gestos, ritmos de vida que revelan una poética del tiempo y una clave para pensar la reproducción privada del trauma colectivo. En esa oscilación entre comedia y tragedia se cifra una política de la forma.

El tercer y el cuarto ensayo trabajan la riqueza del cortometraje como producción audiovisual. Respectivamente, Bernini no aborda los cortos de Martel como ejercicios menores ni como “experimentos”, sino como realizaciones “autotélicas, emancipadas de las imposiciones comerciales del largometraje y de las lógicas seriadas de las industrias contemporáneas”. Para



el autor, estas realizaciones no son vanguardistas en sentido histórico, sino radicales en otro registro: liberan al cine del corsé de la mercancía. Luego, en “Voces inaudibles e irreconocibles”, Ana Forcinito desplaza el eje hacia la voz. El texto analiza *Pescados* (2010), *Nueva Argirópolis* y *Muta* (2011) como una continuidad del diálogo entre sonido e imagen. El sonido deja de ilustrar para volverse una herramienta de desajuste: permite captar lo que queda fuera del marco visual y, al mismo tiempo, cuestionar el régimen visual. Lo inaudible, lo invisible, lo ininteligible no se presentan como carencias: son fuerzas que “rompen con las lenguas y culturas opresivas”.

Desde allí, María José Punte en “Chicas intensas” propone un abordaje original sobre la forma, incluso barroca, de la escritura y representación de la anatomía de algunos personajes de Martel. Se concentra en la “grafía corporal” que traza la cineasta: gestos curiosos, burlones, osados, inseguros, desaliñados. No hay psicología tradicional, sino superficies de inscripción. En otras palabras, podemos afirmar que el cuerpo es, efectivamente, escritura, reconstrucción situada, como ya sostenía Amado en su ensayo.

Malena Verardi, en “Realidades diseñadas a medida”, examina cómo se construyen las nociones de “realidad” en el cine de Martel y cómo esas operaciones se vinculan con la escena social argentina: desde la dictadura cívico-militar (1976-1983) hasta el comienzo del siglo XXI. Las relaciones entre los personajes y su entorno se construyen como dramáticas y políticas: se trata de revisar las formas de habitar un mundo dañado.

Dianna Niebylski introduce una clave decisiva al analizar “Cumbia, clase, raza y género” a partir del uso de la música diegética en *La ciénaga*. Así, en el texto, establece que la cumbia, como género musical, no es un fondo: es una escena de fricción entre clases, cuerpos y sensibilidades.

En “Historias desfiguradas”, Diego Hasse aborda el desencuentro entre mundos a partir de *Zama*. Su lectura subraya que la adaptación de Di Benedetto es una apuesta política, no una “novela histórica” en el sentido clásico. En la misma línea, advierte que no debemos confundir la realidad histórica con la imaginación, tal como sostuvo el escritor argentino Juan José Saer. Así, Hasse pone en diálogo a varios escritores y estudiosos para pensar *Zama* como una experiencia de desfiguración.

En el núcleo del libro encontramos el texto de Mariana Souto y Mônica Campo sobre *Muta*, en el que trabajan la monstruosidad y la mutación como categorías productivas. La figura de la “monstruosidad” se vincula con el terror asiático y con el universo de la moda, pero también con los cuerpos y las performances. A partir de su mirada, podemos pensar que el silencio, el *mute*, se vuelve música. No hay vacío: hay otra organización de lo sensible.

Alejandra Laera, en “Otros espacios”, se detiene en *Cornucopia* (2019) la experiencia visual y sonora creada por Martel para la gira de Björk. Allí, el paisaje sonoro adquiere una visibilidad que conecta con la poética del cine marteliano. La puesta en escena de *Cornucopia*, con tecnología digital, realidad virtual y proyecciones, es leída como una reinención de la politicidad de la forma.

En el ensayo de Gonzalo Aguilar, “Pelos en libertad”, la cuestión de la soberanía se desplaza hacia los márgenes. Aguilar piensa la soberanía humana en relación con la vida y con la



imagen, desde *Rey muerto* (1995) hasta *Camarera de piso* (2022). La política aparece como una coreografía: cuerpos subordinados que desvían la imagen, que la tuercen, que producen una alternativa imperceptible en los bordes.

Damyler Cunha analiza las bandas sonoras de *Zama* y *La mujer sin cabeza* (2008) a partir de las “Fiebres, sustos y desconexiones psicofísicas”. Su lectura muestra estrategias que se repiten: efectos sonoros, ambientes saturados, repulsión a la música extradiegética. Aquí resuena el trabajo de Niebyski y vuelve la idea del sonido como una política de la percepción.

David Oubiña cierra el arco en “Fenomenología de los espíritus”, donde declara: “En YouTube se puede ver un ‘falso trailer’ de *La Ciénaga*”. Desde allí, el crítico de cine indaga cómo el terror se construye como fuera de campo, como insinuación. En este sentido, sostiene que el cine de Martel, en general, ha tomado distancia de otras producciones de cineastas del Nuevo Cine Argentino (NCA) porque no se encargó de mostrar, cual deuda de la dictadura cívico-militar, escenarios que no se expusieron durante el último gobierno de facto de Argentina. La noción de “realismo negligente” se vuelve central: esa negligencia se construye como estrategia para mostrar lo que la época preferiría ocultar, es decir, no hay género, sí hay estructura perceptiva. Y afirma: “*La Ciénaga* no es un film de terror, por supuesto; pero se podría decir que el terror se construye fuera de campo: Martel utiliza todos los mecanismos del género que anuncian la irrupción de eso que resultaría insoportable”.

Para respaldar su tesis con otra producción de Martel, Oubiña retoma a Harun Farocki (1988), quien señaló que hasta la fotografía más nítida vuelve invisible aquello que no se quiere ver. En *La mujer sin cabeza*, la protagonista paralizada o perturbada no mira hacia atrás, la cámara acompaña esa falta, algo sobrevuela sin ser dicho. No lo queremos ver, no lo quiere ver y acompañamos esa primera persona gramatical; la regla se vuelve programa estético: “La palabra presenta al personaje. El personaje presenta al espacio”, como afirmó Martel en alguna de sus presentaciones.

La entrevista final, realizada en 2021, funciona como una coda coherente. Bajo el título “La conquista de lo incómodo”, Julia Kratje, Natalia Christofolletti Barrenha y Paul Merchant le preguntan a Martel sobre el humor, la música (con mención a sus trabajos con Juana Molina, Björk, Julieta Laso), las series y las formas contemporáneas. A propósito, Martel rechaza el formato serie, no por desprecio, sino por desajuste. Sostiene que el humor no es universal, que pretender la universalidad “es una calamidad”. Así, entiende que en toda traducción se pierde algo, y esa pérdida no es una “falla”, es el propósito, justamente, de lo que no es universal. Y lo que no es universal también se detiene en los cuerpos: el “buen indígena” y del “indígena trucho”, y cómo esas construcciones estereotipadas y pintorescas esconden las expectativas y violencias del mundo blanco.

En un gesto que atraviesa todo el libro, Christofolletti la sumerge en un viaje en una cápsula temporal: pasaron más de veinte años desde *La Ciénaga*. Para Martel no hay nostalgia al respecto, hay una conciencia del desgaste, del transcurrir y de la persistencia. Así también surge la incomodidad, incluso, como un desafío, porque desde ahí podemos cuestionar, reconstruir, reinventar con nuestra mirada.



El cine de Lucrecia Martel es una experiencia transformadora desde varias aristas. Es una invitación a aprender a sostener lo incómodo, aceptar la opacidad, dejar que la imagen no cierre, que el lenguaje no se agote y que los silencios no callen. En una época que busca explicarlo todo, este libro elige otro camino: volver ilegible la comodidad de la mirada.

Lourdes Cruz W (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires)

cruzwintercc@gmail.com

Licenciada en Ciencias de la Comunicación con orientación en Procesos Educativos (FSoc-UBA). Correctora editora de textos. Docente universitaria en materias vinculadas con la producción de lenguajes (escrito, oral, audiovisual), las ciencias sociales y las ciencias de la comunicación. Maestranda en Comunicación y Cultura (FSoc-UBA). *Zama: de la pluma de Antonio Di Benedetto a la cámara de Lucrecia Martel* (2021) ha sido su punto de partida para el estudio de las producciones de la cineasta argentina.