

RESEÑAS



EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

JULIA KRATJE

PAUL R. MERCHANT (COMPS.)

FUTU
RÖCK
EDICIONES

POR UNA POÉTICA MARTELIANA.

Lucas Martinelli

UNTREF/ UBA/ CONICET/ IIEGE

Doctor en Estudios de Género y Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en la Maestría en Estudios y Políticas de Género de UNTREF y en Artes (UBA). Investigador de CONICET.

Contacto: lmartinelli@untref.edu.ar

Mientras a mediados de 2025 el documental *Nuestra tierra* (Lucrecia Martel, 2025) recorría los festivales del mundo, se publicó este libro. *El cine de Lucrecia Martel* acerca a un público amplio diversas maneras de mirar la obra de una de las cineastas más representativas de la calidad del cine argentino a nivel internacional. Más allá de la aproximación académica, crítica y ensayística que construyen los textos que componen la compilación, la serie registra la filmografía completa de la cineasta desde sus primeros cortos como *No te la llevaras maldito* (1989) hasta *Zama* (2017) con lujo de detalles y despliega así distintos aspectos de su obra que incluyen una incursión en la puesta en escena de un espectáculo de Björk. El libro se introduce con una presentación de la cineasta y culmina con una entrevista. En su recorrido, varios investigadores proponen distintas maneras de entrar al cine de Martel.

Las películas y cortometrajes de Martel producen efectos de expectación siempre renovados que se vinculan directamente con las dimensiones raciales, de género y de clase; pero también con las matrices genéricas del cine en el terror y el fantástico, con las resonancias filosóficas y literarias, con el mundo de la moda y su trasgresión, con las perturbaciones acústicas y del campo visual. El cine de Martel puede ser andado y desandado permitiendo siempre un repertorio renovado de encuadres sensoriales y teóricos. Una misma, recorriendo las páginas del libro, puede volver a ver y oír sus películas para encontrar diferentes capas de sentido en tramas compuestas por la simpleza del registro de un real levemente alterado. Cuando se confrontan las perspectivas de diferentes pensadores de distintas regiones del mundo que se ponen a escribir sobre la obra de Martel ocurre algo fascinante (de la fascinación que produce el “descubrimiento” de la vocación en *La niña santa*) y el resultado es sorprendente. Como proponen en el comienzo sus compiladores; Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant; las películas de Lucrecia Martel: “se transforman y expanden a medida que las recorremos” (p.7). Cada una de las miradas reunidas en el libro abre las películas, describe sus zonas y conforma una manera renovada de volver a entrar al cine. Encuentran en las

huellas fílmicas proposiciones al placer, entre las tramas sonoras y visuales, delicadas y complejas, que se hilvanan en el “universo marteliano”.

A riesgo de caer en la simplificación excesiva, señalaré algunos de los rasgos que me han resultado centrales o inspiradores de algunos de los ensayos del libro; como una manera de mostrar algunos de mis subrayados y evidenciar una articulación oculta, pero visible, en el mismo.

Adriana Amante comienza su texto con “El cine de Martel es un acto de pensar” (p.21). Para ella, el cine de Martel extiende campos donde se ensayan ideas en la búsqueda de maneras de registrar el proceso de elaboración de lo real. La cámara se vuelve un instrumento de escritura que toma registro material de la imagen y el micrófono hace una toma del sonido que, con el proceso de posproducción donde ingresan otros ambientes y dimensiones del mundo, convierten al espectador en un “físgón auditivo”. De hecho, este cine permite considerar la noción de “écotourisme” para pensar en un equivalente sonoro a la tan citada noción de “voyeurismo”. La escucha de Martel suele aparecer como una escucha furtiva, de susurros y de recitados, también de manera acusmática (esa voz sin cuerpo, espectral). Es que la sintaxis del cine de Martel se involucra con una modulación de la temporalidad cuyas variaciones no solo se realizan en los hechos y situaciones que se presentan, sino en la musicalidad que se condensa y se despliega para marcar el *tempo*.

Ana Amado señala una hipótesis contundente sobre *La ciénaga* (2001): habría algo así como una “velocidad doble”, en la que cada generación (los adultos, y los niños o adolescentes) adscribe a un repertorio de gestos y movimientos diferentes que tienen la capacidad de “modelar” o “atravesar” el plano y exponerlos en tanto síntomas. La imagen síntoma se propone como la alteración normal de la representación por medio de “contratiempos” que alteran la cronología de la historia: impureza y complejidad de un mundo en extinción que establece una ecuación inédita entre cuerpos y temporalidad. Entre la levedad y la pesadez, la figura de la precipitación le sirve a Amado para articular

la conexión de la serie estética con la serie social: “estos cuerpos de Martel no comunican utopías sino pura derrota” (p.43). Si bien el pesimismo y la cancelación de la idea de futuro son tópicos recurrentes del cine de la época, Martel aborda la cuestión desde una propuesta narrativa novedosa con una reproducción privada del trauma colectivo que se cifra entre la comedia y la tragedia.

Emilio Bernini aborda los cortos de Martel en relación con la cuestión artística de la función del cortometraje a lo largo de la historia mundial y argentina. Desde una sintética y rica recomposición de los orígenes del cortometraje, en tanto medio estético, se propone la hipótesis de que el mismo es todavía un medio de realización que puede aspirar a la radicalidad estética, ya que no está regido estrictamente por las lógicas del mercado que se imponen sobre la industria del largometraje (aunque pueda ser un ingreso al campo cinematográfico). Entre sus aciertos, apunta que el disparo final de *Rey muerto* (1995) puede dirigirse a la mirada patriarcal que incluye a todo el pueblo, que *Zama* ha tenido un éxito relativo a nivel comercial porque se trata de un largometraje plagado de decisiones autotéticas y que *Pescados* (2010) es el acto puro de la creación porque no permite ninguna lectura alegórica y, de este modo, inscribe la libertad radical de la creación estética.

Ana Forcinito discute el uso de la voz en los cortometrajes *Pescados*, *Nueva Argirópolis* (2010) y *Muta* (2011). Este análisis le permite entender que los usos de la voz en estos cortometrajes permiten formas de resistencia que desafían el control acústico de los lenguajes articulados: “En ellos, los susurros, los ecos distorsionados y los lenguajes (o sonidos) no articulados e inteligibles escapan de las limitaciones del discurso dominante” (p. 90). Estas voces audibles, pero no completamente inteligibles, enfatizan la experiencia lúdica y háptica del sonido para abrir nuevas preguntas al espectador escucha.

María José Punte ingresa al cine de Martel desde las formas de pensar la infancia que se referencian con Silvina Ocampo, escritora a la que la cineasta dedicó *Las*

dependencias (1999). Entre las observaciones, rescato una sugerente interpretación sobre Amalia (María Alché, protagonista de *La niña santa*) como una “niña queer”. Los movimientos aviesos o torcidos alrededor de ella desmienten un crecimiento lineal en favor de crecimientos “laterales”. La forma del contorno de Amalia hace visible la complejidad de la subjetividad (sea infante o adulta) formada por capas yuxtapuestas y dinámicas que forman una atmósfera de raíces liminales entre la vida y la muerte como la warburiana “ninfa fluida”.

Malena Verardi analiza *La mujer sin cabeza* (2008) desde la divergencia que se produce a partir del choque automovilístico de Vero (María Onetto) con lo que pudo haber sido un niño o un animal. Ese hecho construido como confuso, difuso o indefinido anuda el conflicto entre ver y percibir. La idea de un accionar moral y éticamente indebido comienza a rondar como “retorno” a la protagonista y permite trazar un puente con otros momentos de negación de la historia argentina respecto al accionar de la sociedad civil. Ese “no querer ver” que aparece en la película se vincula con las capas y los planos en los que se muestra la construcción de una clase social sostenida por otra que es interpelada sin ser directamente nombrada.

Dianna Nieblyski muestra la manera en la que la música popular en el cine de Martel, en especial desde un análisis detallado de los usos de las cumbias, delimita la conformación de la división social y étnica del entorno retratado para hacer eco de los prejuicios que atraviesan los filmes. Diego Haase se detiene en *Zama* con relación a la obra literaria de Antonio Di Benedetto y su aspecto político. Encuentra que ambas obras comparten una mirada crítica sobre la historia de América latina y que utilizan esa mirada del pasado para subrayar la permanencia colonial en el presente; lo que permite considerar a *Zama* como una película de ciencia ficción por su manera de descomponer las coordenadas espaciales y temporales. Mariana Souto y Mônica Campo registran la presencia del horror en las obras de Martel. Desde sus influencias sutiles, las naturalezas *monstruificadas*, las características inhumanas de los personajes o la *performance* de los

cuerpos femeninos, el horror aparece como inscripción que retorna en diferentes grados y con distintos intertextos mundiales.

Alejandra Laera considera *Cornucopia* (2019), el espectáculo en el que Martel pone en escena la música de Björk, como una suerte de activismo artístico que es también una acción concreta para lograr conciencia mundial sobre el cambio climático. Una “invitación a la biocomunidad matriarcal” (p. 210) que convoca a activarse en una carga de energía utópica más allá de todos los confines. Gonzalo Aguilar se centra en el corto *Camarera de piso* (2022) para leer la soberanía coreográfica de los cuerpos subordinados que pugnan, son indiferentes o trazan un camino propio frente a aquellos a quienes parece pertenecerles el ámbito de la imagen. El pelo crespo de la mucama del hotel puede leerse como una afirmación política de la identidad y la belleza negra. Damyler Cunha explora el uso del fuera de campo sonoro que circunda a los protagonistas en el cine de Martel, donde la falta de referencialidad a los objetos y los eventos genera una atmósfera de extrañamiento continuo y ascendente.

David Oubiña ensaya sobre el cine de Martel. Entre otros puntos, señala que este cine despliega un régimen visual diferente al de la década del ochenta (obsesionado por mostrar todo lo que no se pudo mostrar) que también se apoya en el esquema clásico, pero para socavarlo desde adentro: “La pregunta ya no es “¿qué más hay para ver?” sino “¿qué es lo que hay que ver?” Un éxtasis espiritual o un arrebató sexual. Los dos conviven en el mismo encuadre. Martel da a entender que se superimprimen, que cada uno es el reverso del otro.” (p. 249-250). Se trata de incursionar en las posibilidades de la narración porque lo que le interesa no es responder la pregunta sobre la manera de mostrar, sino hacer oscilar a la imagen en un modo interrogativo: una incertidumbre de la imagen que genera suspenso (y el suspenso siempre opera en dos tiempos: una espera y una resolución que se demora). Esta incertidumbre se da por un tipo de confrontación o contaminación entre la subjetividad del personaje y la objetividad de los hechos que

podría llamarse realismo negligente porque niega lo que muestra como si fuera, en vez de una ventana abierta al mundo, un espejo retrovisor que mantiene cierta distancia.

En 2026, *Nuestra tierra* llega a las salas argentinas y Lucrecia Martel es entrevistada en diversos medios para publicitarla. Este documental intenta atraer nuevos públicos y funcionar como un motor de acción política sobre la cuestión indígena y el colonialismo. Allí vuelven las preguntas por la construcción de la identidad racial y por una serie de encuadres incómodos que se mueven entre la imagen pixelada de archivo tomada desde un celular, los registros directos del juicio, las fotografías personales de la comunidad Chuschagasta y los vuelos de un dron sobre el monte tucumano. En ese momento, *El cine de Lucrecia Martel* se confirma como una cartografía crítica indispensable para recorrer una obra que, lejos de agotarse, continúa expandiendo sus resonancias estéticas, políticas y sensoriales.

Bibliografía:

CHRISTOFOLETTI BARRENHA, Natalia, KRATJE Julia y MERCHANT, Paul
(Compiladores). *El cine de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Ediciones Futurock. 2025.