

En busca del espectador perdido: el campo olfativo en *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel

Por Camila Palacios Amézquita*

Resumen: Martel ha dejado siempre claro su propósito de cuestionar la hegemonía de lo visual, y una parte de la crítica se ha volcado sobre las estrategias auditivas que sirven a tal interés. Sin embargo, dicho cuestionamiento no es reducible solo al oído; es posible preguntarse por los sentidos que mantienen una relación menos directa con el cine, como el olfato. En este ensayo, propongo un análisis del campo olfativo en *La mujer sin cabeza* (2008). La idea central es que la evocación indirecta de los olores exige una participación espectral cuyo propósito indica la necesidad de una mirada crítica sobre un mundo burgués de provincia y sus valores en decadencia. Además, planteo que esa participación, que implica al tiempo involucramiento y exclusión del espectador, busca darle una consciencia sobre su capacidad de intervenir no ya en el mundo representado, sino en aquel a partir del cual este ha tomado forma.

Palabras clave: olfato, sensorialidad, participación espectral.

Em busca do espectador perdido: o campo olfativo em *A Mulher Sem Cabeça*, de Lucrecia Martel

Resumo: Martel sempre deixou claro o seu propósito de questionar a hegemonia do visual, e uma parte da crítica centrou-se nas estratégias auditivas que atendem a tal interesse. Contudo, esse questionamento não se reduz apenas à audição; é possível perguntar sobre os sentidos que mantêm uma relação menos direta com o cinema, como o olfato. Neste ensaio, proponho uma análise do campo olfativo em *A Mulher Sem Cabeça* (2008). A ideia central é que a evocação indireta de cheiros requer uma participação espectral cuja finalidade indica a necessidade de um olhar crítico sobre um mundo burguês provinciano e seus valores em declínio. Além disso, proponho que esta participação, que implica simultaneamente envolvimento e exclusão do espectador, procure dar-lhe consciência da sua capacidade de intervir não só no mundo representado, mas naquele a partir do qual tomou forma.

Palavras-chave: olfato, sensorialidade, participação espectral.

In search of lost spectator: the olfactory field in Lucrecia Martel's *The Headless Woman*

Abstract: Martel's cinema has always questioned the hegemony of the visual. While critics have focused on Martel's auditory strategies, this article posits that senses that maintain a less direct relationship with cinema, such as smell, serve the same purpose. This article offers an analysis of the olfactory field in *The Headless Woman* (2008), suggesting that the indirect evocation of smells requires spectatorial participation as it interpellates the audience to request a critical look at a provincial bourgeois world and its declining values. Furthermore, this participation, which implies both the involvement and the exclusion of the viewers, provides them with an awareness of their ability to intervene not only in the represented world, but in the one which they have shaped.

Keywords: smell, sensoriality, spectatorial participation.

Fecha de recepción: 01/02/2024

Fecha de aceptación: 05/06/2024

Introducción

A menos de que se trate de algún experimento o función especial con odorama, el sentido del olfato es, al menos en su materialidad, ajeno a la experiencia del cine. No obstante, aun si en la sala de un teatro fuese posible percibir, por ejemplo, el aroma de un plato que se cocina en la pantalla o el olor de la tierra en las montañas, arrancado y transportado por el viento, nada garantiza que el público espectador pueda sentir o evocar, a partir de tales estímulos, las mismas cosas; mucho menos que consiga interpretar de manera similar aquello que ve —e, hipotéticamente, huele—. Sin embargo, a pesar de la imposibilidad de una experiencia común, material y homogénea, o quizá gracias a ello, alrededor del sentido del olfato se configura un campo de estudio cuyo mayor interés es sociológico. En el presente ensayo será una perspectiva de este tipo la que guiará mi análisis del tercer largometraje de la directora argentina Lucrecia Martel: *La mujer sin cabeza* (2008).

Martel ha afirmado en múltiples ocasiones que el hecho de que el cine global esté en manos de la clase media alta es un mal que redundo en la

homogeneidad evidente de las películas; para ella, es a partir de una mezcla de sensibilidad, culpa, interés genuino y redención que los cineastas agobiados por ese mal se acercan a “conflictos sociales” que desconocen (Pinto Veas, 2015: s.p.). Aunque se incluye dentro de este grupo, la directora es consciente de las posibilidades que tiene de romper con esos patrones. Con ese objetivo en mente, lo primero es, tal como ella lo hace, aceptar que “hay una deficiencia para la autocrítica y una cantidad de reiteraciones de representación de las clases sociales, sobre todo populares, desde un lugar muy enajenado” (Pinto Veas, 2015: s.p.), y que la representación de la propia clase debe dejar de ser indulgente, de intentar salvar “a los personajes de las maldades propias del humano” (Pinto Veas, 2015). De acuerdo con Martel, “Una cosa elemental, que no se discute, es la domesticación que todos tenemos por nuestra educación, y no nos permite ver ciertas cosas. Y que, si no se hace un gran ejercicio de sacudón de la percepción, de la observación de nuestras ideas sobre el mundo, es muy difícil que nos salgamos de esos esquemas” (Pinto Veas, 2015: s.p.).

En efecto, en sus películas es clara la voluntad de cuestionar esa domesticación, de volcar una mirada crítica sobre la clase social que la vio nacer y crecer y cuya decadencia y desmoronamiento ella presencié en los eventos de finales de siglo. Una de las estrategias con las que emprende esa labor es la del involucramiento del espectador a través de sus cinco sentidos; en el presente ensayo, sin embargo, nos enfocaremos exclusivamente en el olfato, en sus alcances y sus límites y en la comprensión que nos permite de un mundo, una realidad y unos personajes determinados.

Como dice Anthony Synnott, en *The Body Social. Symbolism, Self and Society*, las razones que justifican un estudio social del olfato son varias:

(1) el olfato es con frecuencia ‘pasado por alto’¹, una expresión que describe la hegemonía de la vista [...]; (2) es a menudo subliminal o, en palabras de Tom Robbins (1984), “mágico”; (3) es muy personal: [solemos hacer] un “consumo” olfativo del otro; (4) es fisiológicamente directo; (5) puede desencadenar recuerdos, afectar el estado de ánimo y las emociones, mejorar el rendimiento laboral, reducir el estrés, promover la relajación y mejorar las relaciones sociales y sexuales; pero (6) [...] es también una construcción moral de la realidad (Synnott, 1993: 183).²

Tal construcción moral no es solo individual, sino que depende necesariamente de una serie de presupuestos compartidos social y culturalmente, aunque luego adquiera especificidad al contacto con las vivencias personales y el complejo ensamble que es cualquier vida humana: una mezcla de recuerdos, experiencias, ideas, sentimientos, deseos y muchas otras cosas. Así, por ejemplo, en una escala como la de la familia nuclear, que sigue siendo pequeña y privada, pero que ya involucra dichos presupuestos, se encuentran perfectamente demarcados los aspectos que definen las relaciones entre clases sociales.

Además de los códigos culturales compartidos, la construcción moral de la realidad a partir del olfato también depende de aspectos meramente fisiológicos, que influyen en el grado de intensidad de la percepción y, al mismo tiempo, determinan su alcance en términos cognitivos. El hecho de que en el cine estemos obligados a acceder a las imágenes olfativas y su creación de una realidad a partir de los sentidos del oído y de la vista —esto es, en planos que también son fisiológicos, pero que sí nos implican directamente— implica la necesidad de una atención especial a la memoria cultural y, además, la aceptación de que, así como se nos escaparán necesariamente algunos códigos culturales que nos resultan ajenos, otros vendrán, en cambio, a configurar un sentido que inicialmente no estaba previsto. Esto, más allá de

¹ En castellano se pierde el juego de palabras del inglés, pues se utiliza la palabra *overlooked*, compuesta por el verbo *look*, esto es, mirar.

² Todas las traducciones son propias.

contaminar la interpretación, puede enriquecerla, siempre y cuando encontremos los hilos que le otorgan coherencia en el resto del film.

Es necesaria, pues, una perspectiva sociológica e histórica que sostenga las posibles hipótesis; sin embargo, para construirla hace falta, primero, entender cómo funciona el sentido del olfato a nivel cognitivo, pues aunque nos esté vedado su carácter de testigo indicador [*indexical witness*], esto es, aunque no podamos oler, porque no haya una fuente de la que emane un olor perceptible a nuestras membranas nasales, sí podemos evocar los olores con nuestra memoria, y traer no la presencia de un objeto, pero sí muchos otros índices de distinto tipo que apuntan a él. En ese sentido, como afirma Laura Marks (2000) en *The skin of the film*, así como se habla de ‘alfabetización visual’ [*visual literacy*], o sea, del cultivo del sentido de la vista, puede hablarse de la educación olfativa, puesto que el olfato, como los demás sentidos, es fuente de conocimiento. Esto quiere decir que el estímulo sensorial no acude solo, sino que carga consigo significados y, por supuesto, también significantes verbales que, una vez mencionados, asociamos a determinado olor o sabor. Lo contrario también es cierto: los significados son capaces de evocar los sentidos; por ejemplo, cuando hablamos de claridad y nitidez, pensamos en imágenes visuales cuya característica principal es la presencia, si no de mucha, sí de una cantidad precisa y esparcida de luz. Es a partir de esta segunda vía, la cognitiva, como podremos adentrarnos en la configuración del campo del olfato que hace Lucrecia Martel en su tercera película.

La memoria del olor: reacciones aprendidas y construcción de afectos

Según Laura Marks, los seres humanos, a diferencia de otros animales, y aunque poseamos como ellos fuertes códigos genéticos que nos informen sobre el sexo, la comida, el peligro y la muerte, estamos “genéticamente programados para aprender respuestas fuertes, pero contextuales, a los olores” (2000: 205). Para explicar de manera certera el proceso cognitivo que el olfato permite, Marks, citando a Soddart y a Schab, se refiere a dos lugares, el córtex,

“la parte más joven y evolucionada del cerebro” (Stoddart citado en Marks, 2000: 205), donde ocurre la cognición y al cual un camino neuronal dirige a partir del bulbo olfativo, y el hipotálamo, la parte más vieja del cerebro, no cognitiva y a la cual la única percepción sensorial que llega directamente es la de los olores. Además del córtex y el hipotálamo, Marks señala la importancia de todo el sistema límbico, especialmente de la amígdala, para procesar las emociones y tratar los recuerdos. Lo que llama la atención de la autora es que los olores, por ese doble camino en dirección al córtex y al hipotálamo, son procesados a la vez cognitiva y precognitivamente, y que su recuerdo dura mucho más tiempo, incluso cuando se han oído una sola vez, que los recuerdos visuales o auditivos. En *Odor memory: Review and análisis*, Herz y Engen, dos neurocientíficos cognitivos que han centrado sus investigaciones en el sentido del olfato, proponen que la estrecha conexión entre la percepción de los olores y el córtex, la amígdala y el hipocampo, explica la importancia de este sentido para la expresión y experiencia de la emoción, para la selección, transmisión y transformación de la información en recuerdo a corto y largo plazo y otras varias funciones cognitivas. De acuerdo con ellos, “ningún otro sistema sensorial hace este tipo de contacto directo e intenso con los sustratos neurales de la emoción y la memoria, lo que puede explicar por qué los recuerdos evocados por olores son inusualmente potentes emocionalmente” (1996: 301).

Además, el sistema olfativo presenta otras características particulares que necesariamente influyen en la diferencia entre este y los demás sentidos en términos de cognición: las neuronas olfativas son unas de las más pequeñas y de lenta velocidad en el cuerpo humano, lo que hace de este el sentido más lento; asimismo, el olfato no es espacialmente específico; a diferencia de la visión o el sonido, “no podemos localizar coordenadas espaciales precisas para las fuentes olfativas en ausencia de otras señales físicas” (Herz y Engen, 1996: 301). Todos estos rasgos resultan de interés para los investigadores porque su trabajo busca probar la diferencia esencial entre los recuerdos asociados a

estímulos visuales o verbales y aquellos que han quedado guardados después de una experiencia sensorial olfativa. Para nuestro caso, hablar de esas características resulta fundamental puesto que, como ya mencionamos, el material del que disponemos no pertenece al orden de la percepción directa, sino solo al de la cognición, marcada profundamente por la lentitud y volatilidad del estímulo, por su permanencia prolongada, por sus correspondencias verbales y visuales y por la educación cultural, lingüística y de la sensibilidad bajo la cual este se interpreta.

Ahora bien, aunque como espectadores que se interesan por el campo olfativo tengamos terreno ganado en la esfera conceptual y cognitiva, no estamos menos sujetos a otro importante obstáculo que es, para Herz y Engen, uno de los asuntos determinantes en el análisis del procesamiento de la información recibida a través del olfato: la mediación verbal. Es necesario, entonces, preguntarse hasta qué punto el procesamiento semántico lingüístico y asociativo se desarrolla paralelamente al proceso de percepción olfativa. Las opiniones al respecto están divididas: por un lado, algunos investigadores aseguran que hay ciertos códigos verbales que operan en la memoria de los olores tanto como lo hacen en la memoria visual y verbal; por otro lado, los autores se refieren a la evidencia comportamental y neurológica que concluye que no es necesaria la mediación verbal. Como quiera que sea, lo cierto es que nos enfrentamos a grandes impedimentos cuando intentamos verbalizar y visualizar los olores; al tratarse de partículas que son transportadas por el aire y que escapan a todos nuestros demás sentidos, su delimitación a través del lenguaje es verdaderamente difícil. Como señala Laura Marks,

Los olores son más fáciles de identificar a través de asociaciones de memoria personal que por el nombre (y el artículo de Schab reviste estas asociaciones de nostalgia: “la cocina de la abuela” vs. “la cera para pisos”; “el tabaco que fumaba el abuelo” vs. “el tabaco Prince Albert” [245, 246]). Primero respondemos emocionalmente a un olor y luego lo nombramos: asfalto, magnolia, cocina de la abuela. Dado que procesamos el olor tanto cognitiva como precognitivamente,

aprendemos respuestas emocionales al olor. Aprendemos a amar el olor de nuestras madres, ya sea sudor o perfume (Engen 1991, 63-74), a identificar el olor del hogar, ya sea salsa de pescado o moho, y a construir nuevas asociaciones con los nuevos ambientes olfativos que encontramos. (Marks, 2000: 205-206)

Toda esta aparente incapacidad —o mejor, esa dificultad comprobable al tiempo que fecunda— de delimitar con palabras la experiencia sensorial que permite el olfato representaría un obstáculo a todas luces insalvable si el propósito de este ensayo fuese equiparar la experiencia estética del espectador con la de los personajes, pues, en nuestro rol de espectadores de la percepción olfativa de estos no podemos hacer más que confiar en la cualidad, normalmente abstracta, incluso vaga, con que ellos describen los estímulos olfativos que reciben. A lo sumo, podemos prestar atención también a sus gestos después de olfatear algo, o al sonido de una respiración intensa que trata de abarcar más profundamente un olor que le resulta agradable; pero, incluso teniendo en cuenta esas pistas, tenemos que aceptar que hay una mediación cultural y que las percepciones olfativas nos llegan filtradas por las normas culturales, sociales y religiosas que se imponen en cada grupo de personas y que le hacen creer que los olores determinan la cualidad moral, estética y económica de los demás.

Sin embargo, cuando pienso en un espectador buscado, interpelado por el autor y la obra, además de apoyarme en una estética de la recepción constructivista y atenta al olfato, me refiero a otra cosa, mucho menos literal y superficial que la comparación de experiencias. En un análisis como este no tiene sentido estudiar la intensidad o los matices de los olores ausentes, simplemente evocados, sino el recuerdo de las respuestas emocionales que hemos tenido y los afectos y relaciones que hemos aprendido a sentir y a construir a partir de ellas, todo lo cual no deja de ser, aunque indirectamente, una forma de implicación corporal. Más específicamente, lo que nos interesa entender es cómo y por qué Lucrecia Martel apela en sus películas a un

sentido tan ligado a la memoria individual y subjetiva —incluso cuando esta memoria es vista en la escala de la clase, la cultura o de la sociedad— para enmarcar su crítica a la burguesía argentina en decadencia. Ya abordaremos esta pregunta cuando analicemos las diferentes estrategias a través de las cuales se evocan y presentan los olores; por ahora, basta con afirmar, de acuerdo con Marks, que las habilidades olfativas, así como la preferencia, el rechazo, el prejuicio y la carga simbólica de un olor, son construidas en una dimensión cultural, y que los sentidos relacionados con la proximidad, es decir, el olfato, el gusto y el tacto, en vez de despojar la memoria privada, le sirven de refugio (Marks, 2000). Creo, entonces, que, aunque no esté libre de limitaciones, el conocimiento que podemos obtener tanto del mundo como de la manera en que nos relacionamos con los demás hacen del análisis del sentido del olfato en el cine un estudio pertinente.

***La mujer sin cabeza* y el olor de la muerte: culpa, pactos de clase y redención**

En *La mujer sin cabeza*, de 2008, notamos la predominancia de los olores relacionados con la muerte, que le permitirán a la autora trabajar temas como la culpa, la responsabilidad, el cinismo y la cuestionable solidaridad de clase. La primera vez que un olor de este tipo es evocado ocurre cuando la cámara muestra al animal que Marcos, el esposo de Vero, la protagonista, ha cazado el día anterior y puesto, al regresar a casa, sobre un mesón de la cocina; es difícil saber de qué animal se trata, pues la cámara, como Vero, evita observarlo muy de cerca. Como ha llovido, su pelaje está húmedo y las bolsas en que Marcos lo ha envuelto no consiguen contener el agua que escurre ni, probablemente, la sangre que brota de la herida mortal que recibió. Si bien no hay indicios de que haya empezado a descomponerse, su breve presencia en la cocina y el hecho de que, poco después, una de las empleadas domésticas lo saque al patio para limpiarlo y despellejarlo, aun cuando Marcos le advierte que se ensuciará, bastan para inquietar al espectador.

En el origen de esa inquietud está el hecho de que apenas hemos podido ver de lejos, por el vidrio trasero del carro, al perro que Vero atropelló el día anterior, en la segunda secuencia de la película, donde la mujer, por intentar atender el teléfono que suena, quita los ojos del camino y se estrella contra algo. Antes, en la primera secuencia, hemos visto a cuatro niños con rasgos indígenas —cabello negro y liso, piel oscura y ojos pequeños que contrastan fuertemente con el pelo rubio, casi blanco, y la piel clara de Vero, de sus amigas y de los hijos de estas— y a un perro que corren y juegan por la carretera por la que luego pasará Vero. El montaje alterno sugiere un encuentro de los personajes en ese momento del accidente.

Ahora bien, en vez de bajarse a mirar qué ha pasado, Vero sigue su camino, visiblemente trastornada; alrededor de dicho acontecimiento, y sobre todo de las preguntas por lo que pasó o no pasó, esto es, de la falta de certezas, se desarrollará la película y se irán moldeando los personajes. En esta escena, al espectador se le permite ver ese plano del perro tirado en la carretera, sin embargo, no ocurre lo mismo con Vero, incapaz de devolver la mirada por miedo a lo que pueda encontrar. Al día siguiente, cuando Marcos lleva la presa a casa, tanto Vero como nosotros, espectadores, sabemos que el animal no ha sido cazado esa mañana, sino que lleva ya un rato muerto —quizás el mismo tiempo que el perro que Vero dejó en la carretera—, por lo que no es difícil pensar que de él emana ya no solo un olor distintivo de criatura salvaje a la intemperie, sino también el olor de la sangre y de la muerte. Lo que resulta interesante de esta escena es que vemos a la protagonista obligada por primera vez a confrontar la realidad de lo ocurrido el día anterior; esa realidad, aunque se ha hecho confusa por el estado de choque, va a revivirse cada vez más intensamente a lo largo de la película en distintos momentos de la cotidianidad de la vida de Vero.

El olor de la muerte aparece por segunda vez en la escena que tiene lugar en el carro de Josefina cuando ella, Vero y Candita se dirigen a casa de la tía Lala después de ir al vivero. Candita va plácidamente recostada sobre el hombro de

Vero, ambas dormidas, arrulladas por la voz de Jorge Cafrune, y es la voz de Josefina, quien va conduciendo, lo que las despierta: “¡Ay!, qué horror, un accidente”. El movimiento de la cámara, puesta en un lugar intermedio entre el asiento trasero y el baúl del carro, imita el gesto de Vero y Candita al voltear el cuello para ver qué está pasando en el canal. En él, se ven varias personas buscando algo y, arriba, en el puente, un carro de bomberos; a medida que se acercan, vemos que hay también oficiales de policía y varios curiosos. Un poco antes de que Josefina detenga el carro para preguntar qué pasó, la cámara se detiene en un plano donde, aunque podemos ver una parte de las cabezas de Josefina y Candita, así como del rostro y las manos de un hombre que se acerca a explicar, el centro es el rostro de Vero de perfil. El hombre responde que los bomberos no quieren decir nada todavía, pero que la alcantarilla está tapada y que puede tratarse de una persona o de un ternero. Mientras él habla, vemos que Vero gira violentamente el rostro hacia el interior del carro, con un gesto de alerta, como si quisiera que no la vieran desde afuera.

Un instante después, Candita le pide a su madre que cierre la ventana porque entra un olor ‘inmundo’; sus palabras constatan en el espectador la imagen olfativa que ha sido evocada visualmente, cuando se muestra el canal —hay que recordar que estos cauces artificiales con frecuencia conducen aguas sucias o residuales, lo que, de entrada, sugiere malos olores—, y verbal, esto es, auditivamente, cuando el hombre ha hablado de la alcantarilla tapada. Ahora bien, al comienzo de la película hemos visto el canal seco, por lo que la hipótesis de que a él vayan a dar las aguas negras no se sostiene; se trata, pues, de un acueducto para dar paso a aguas lluvias. Sabemos, porque en ello se ha insistido numerosas veces en la película, tanto en las imágenes como en los diálogos de los personajes, que la tormenta que cayó ese fin de semana fue larga e intensa. Naturalmente, es esa agua la que ahora se ha estancado, pero solo el agua lluvia no podría ser responsable de un olor que se describe como insoportable y que obliga a Josefina a hacer caso a Candita y subir la ventana,

pero también a prender el aire acondicionado del carro, para que así se ventile y se disipe más rápidamente el olor que ya ha penetrado el vehículo.

Vale la pena mencionar, llegados a este punto, que esta es una de las pocas escenas en las películas de Martel en que la existencia de un olor se revela a través del lenguaje, aunque esto no signifique que se le pueda dar nombre. En ese sentido, es pertinente detenernos un momento en lo que dice Jaquet al respecto de la dificultad de nombrar los olores. Según la autora, la falta de una esencia estable y la singularidad de estos estímulos rechazan la fijación, la universalidad y, sobre todo, la abstracción que cualquier lenguaje requiere; “ahora bien, el olor no es nunca exactamente el mismo ni uno del todo distinto; se mueve en un flujo continuo de sensaciones que es difícil aislar y nombrar de manera distinta y separada. Además, el olor, debido a su naturaleza fugaz y volátil, a veces se evapora y se mezcla antes de que pueda percibirse” (Jaquet, 2022: 157).

En la escena descrita, Candita usa una palabra que se refiere más a la cualidad del olor que a su especificidad, esto es, revela que se trata de un estímulo en extremo desagradable, pero es el espectador quien, además de prestar atención a las pistas que le propone la película, tiene que hurgar en su propia memoria olfativa y experiencial para cercar el olor específico al que se refiere la muchacha. Recordar un olor “inmundo” no solo es difícil porque, según nuestra educación sensorial y cultural y nuestra experiencia, podemos asociar ese adjetivo a una multiplicidad de cosas distintas, sino también porque, dentro del mismo campo de los olores desagradables, habrá unos que lo sean por sus notas dulzonas o amargas, o por su exceso de algún componente químico que nos molesta o por la información que da sobre el estado de maduración o podredumbre de algo. Sumado a esto, cuesta tanto nombrar los olores porque, como dice Joël Candau, su codificación verbal es pobre (en Jaquet, 2022: 157), y, aun cuando una percepción olfativa es, en efecto verbalizada, como en el caso de Candita, esto solo se consigue a través

de “un lenguaje aproximativo, a menudo metafórico y analógico, que envía frecuentemente a un pasado subjetivo o a una idiosincrasia personal poco dada a la comunicación” (2022: 158). De ahí que el llamado a la participación espectral resulte tan evidente y que, viendo esta escena, nos veamos obligados a construir diversas hipótesis sobre aquello que puede estar exhalando el olor que tanto ha molestado a Candita, llamado la atención de las autoridades y atraído a los curiosos; esto último pone en evidencia que el olor no resulta tan espantoso para todo el mundo y que, aunque pueda ser desagradable, no es del todo repelente.

Con la información que se nos da no resulta difícil designar ese olor que señala Candita con una palabra que quizás informe mejor sobre los acontecimientos que presenciamos: el olor a mortecino. Aunque ella nada dice, este olor sin duda le recuerda a Vero la culpa que siente —y sobre todo el miedo a las consecuencias de sus acciones— por no haberse detenido a ver a quién estrelló con su carro; en consecuencia, podemos plantear con más certeza que al girar su rostro no está intentando esquivar el olor —que, a diferencia de las imágenes visuales, y más cerca en ese sentido del sonido, es omnipresente, inevitable—, sino tratando de ocultarse a los ojos de los demás. En la ya citada presentación de *A vue de nez*, Brigitte Munier sugiere, cuando habla de la dificultad de nombrar los olores, que en ella puede estar cifrado todo su poder puesto que “las sensaciones olfativas suscitan emociones y recuerdos porque no responden a ningún concepto: es como si la mente remplazara ‘la búsqueda del concepto ausente por el comentario simbólico de dicha ausencia’” (Munier, 2019: 25). De ahí la reacción de Vero quien, imposibilitada incluso para formular sus sentimientos de culpabilidad, irresponsabilidad y cobardía, choca con una percepción a la que no puede escapar y que le recuerda que, aun cuando se resista al lenguaje, aquello que hizo o dejó de hacer es absolutamente real y rastreable, y, por lo tanto, tiene consecuencias.

En la siguiente secuencia tenemos un tercer momento en que se evoca el particular aroma de la muerte. Vero está en el cuarto de la tía Lala, escuchando sus delirios, cuando entran Juan Manuel y otra mujer que dice “Mira, Lala, qué fragancia”. Lleva algo en las manos que permanece oculto a la distancia desde la que lo vemos; esta información, dada a medias a propósito —la cámara ha estado, un momento antes, ubicada dentro del cuarto, muy cerca de donde se para la mujer al entrar a la habitación, y se encuentra, ahora, fuera de la habitación, desde donde puede mostrar dos habitaciones contiguas de manera incompleta— parecería poco importante si, unos segundos después, tía Lala no preguntara “¿Qué es ese olor inmundoso?”. Es el ocultamiento intencional de la fuente que emana el olor, así como el hecho de que solo se mantengan los índices verbales al respecto, lo que más llama la atención de este fragmento. Martel prescinde de la información visual para ahondar la impresión de ambigüedad en relación con la muerte que se sostiene a lo largo de toda la película; se trata, pues, de una estrategia más que tiene por fin lo ya discutido a propósito de *La Ciénaga* (2001): incluir al espectador al tiempo que se le excluye, y hacerlo cuestionarse los límites y alcances de su percepción.

Es por eso por lo que la oposición entre el hedor —la palabra que Candita ha usado para describir el olor del canal tapado es la misma— y la “fragancia” a la que se ha referido la mujer al entrar a la habitación permite dos lecturas posibles. La primera, perfectamente plausible si pensamos en que es el cuarto de una persona enferma, poco ventilado —e iluminado, pues ni siquiera las persianas están completamente abiertas— y lleno de todo tipo de objetos viejos y medicinas, implicaría que, efectivamente, huele mal; si no a muerte, al menos sí a enfermedad y encierro. Ya mencioné antes que este tipo de configuración espacial también está pensado para intensificar la atención del espectador en la evocación de la percepción olfativa, pero, además, al tratarse del espacio íntimo que es una habitación, no solo es importante la concentración del olor, sino también aquello que este nos dice de la interioridad de los individuos que lo habitan, pues, como dice Jaquet, los olores son capaces de abolir “las

fronteras entre el afuera y el adentro y fusionarlas en la misma inmediatez perfumada” (Jaquet, 2022: 179). Ahora bien, según esta hipótesis, las palabras de la mujer habrían de ser entendidas de manera sarcástica, con lo que la palabra fragancia no podría ser interpretada en su literalidad, esto es, como un aroma agradable que se desprende de algo; en cualquier caso, cada detalle de esta escena: nombrar el olor, crearlo en un espacio íntimo, llamar la atención sobre él dos veces y con adjetivos casi opuestos, exige una atención particular por parte del espectador.

La segunda lectura sería que la pregunta de la tía Lala revela que el olor ha aparecido repentinamente; no se trata, pues, de un olor ya instalado en el cuarto, por lo demás, el olfato se acostumbra rápido a los olores, buenos o malos, así que no es el aroma de su propia carne enferma y en reposo lo que sorprende a Lala. Inmediatamente después de que la tía formula la pregunta, Vero se levanta de la cama, visiblemente confundida, y se queda un momento quieta, en medio del ir y venir de los demás personajes. Es el mismo gesto que ha tenido cuando la tía ha mencionado, tanto en esta escena como en otra anterior, que la voz de Vero no suena como de ella. Ese extrañamiento de los sentidos: una voz que se escucha levemente distorsionada, unos espantos que se ven borrosos, pero cuyos pasos se escuchan con aterradora claridad, una fragancia transformada en hedor, sirven para caracterizar al personaje de la tía Lala como una mujer con una particular sensibilidad, con una especie de sexto sentido que le permite intuir que se ha operado un cambio en Vero. Esta lectura también parece más convincente, porque la escena ocurre justamente después de que hemos escuchado hablar sobre el olor a mortecino que ha invadido el carro en el que Vero, Candita y Josefina han llegado a la casa de Lala. Pareciera casi que aquel olor se ha pegado de alguna manera a Vero y que, subrayado por un objeto indeterminado del cual sí se desprende una fragancia agradable, se ha hecho perceptible, al menos, para el personaje que prueba mayor sensibilidad y que se encuentra más cercano a la muerte.

La idea de un cuerpo que carga consigo el olor del pecado y de la culpa se presenta, sin embargo, desde el comienzo de la película, solo que, como ocurre con el hedor de la putrefacción, que no aparece sino hasta que ha pasado cierto tiempo, en las primeras escenas tenemos referencias mucho menos directas que las de Candita y la tía Lala, y más cercanas a aquella del animal muerto que ya comentamos. Así, la primera escena en que al espectador se le sugiere evocar un tipo de olor específico ocurre el día siguiente del accidente, después de que Vero ha pasado la noche en el hotel con Juan Manuel, con quien ha traicionado a su esposo, Marcos. Por la ventana, Vero ve a Marcos llegar, y baja por las escaleras sin una intención muy clara; cuando él nota su presencia, la saluda y se dirige hacia ella, pero Vero, inquieta, se devuelve al piso de arriba y se encierra con llave en el baño.

Un momento después, mientras Marcos le explica por qué no regresó la noche anterior —la fuerte tormenta, de la que hablará varias veces, no dejaba ni siquiera andar tranquilamente en el carro—, Vero abre la llave de la ducha y se mete, sin quitarse la ropa, bajo ella. La escena es ambigua; por un lado, el momento en que Vero se muestra más errática e impulsiva, esto es, cuando decide no quitarse la ropa para entrar a la ducha, ocurre justo después de que Marcos le pregunta dónde está el carro. Por otro lado, es casi un lugar común la idea de que un baño después de que se ha cometido adulterio puede limpiar perfectamente las huellas de la traición que son, con bastante frecuencia, de tipo olfativo. En realidad, parece tratarse de un baño con doble función: lavar la mancha de su infidelidad y limpiar los restos del contacto con la muerte.

Ahora bien, aunque en esta escena se hace referencia a lo olfativo —esto es evidente en el hecho de que Vero huye del encuentro con Marcos, quien, además, acaba de llegar de cazar, actividad para la cual se requiere una particular atención de los cinco sentidos y, a menudo, la ayuda de sabuesos con el olfato muchísimo más desarrollado que el humano—, la idea de la limpieza ha aparecido ya antes una vez—y aparecerá muchas más—, con la

diferencia de que, hasta entonces, el agua no se ha usado para erradicar ningún olor, sino, simbólicamente, para lavar el pecado y la culpa. Así puede interpretarse la escena que tiene lugar justo después del accidente: Vero no se baja del carro, se pone los lentes de sol, que luego se vuelve a quitar, y sigue por la carretera; en un determinado momento, detiene y apaga el carro y se baja de él. La vemos andar de un lado para el otro mientras los truenos anuncian la tormenta que está por venir y, un momento después, vemos y escuchamos caer las primeras gotas sobre el parabrisas. Vero no entra al carro, sino que se queda afuera, con la cabeza cortada en el plano y el agua cayéndole encima. A continuación, aparece el título de la película y en la siguiente escena Vero va en la parte de atrás de un carro desde cuyo interior vemos el torrencial aguacero y que sirve para conectar dos espacios: la carretera donde ha ocurrido el accidente y el hospital al que Vero decide ir a hacerse examinar, sin que sus razones sean demasiado claras para el espectador, que apenas la ha visto sacudirse con brusquedad, pero sin mayores consecuencias, en el momento del choque.

Cuando Vero está esperando en la puerta del hospital, la mujer que la atiende y acompaña, un momento después, a hacerse la radiografía, le toca el cabello y le dice “Es una bendición esta agua” —hay en esto un eco de lo que dice la Mecha con respecto al campo anhelante de lluvia en *La Ciénaga* que nos da pistas sobre el espacio geográfico que habitan estos personajes—. En efecto, puede pensarse que Vero, al empaparse de las primeras gotas de la tormenta —la mujer que le toca la cabeza también le dice que esa agua le hará bien al cabello, dejando claro que Vero se ha quedado bajo la lluvia un tiempo indefinido, pero, en todo caso, largo— está buscando lavar, si no todavía la pátina de la culpa, sí su miedo, su sorpresa —ante el accidente y ante su propia reacción— y su confusión.

En relación con esta especie de ritos purificatorios, más adelante en la película hay algunas escenas que resultan interesantes, aunque su relación con los

olores reales que pueden desprender las cosas sea más bien indirecta. La primera escena ocurre en casa de Josefina, donde Candita le propone a Vero hacerle un lavado chino, que consiste en una limpieza del cabello con solo champú de jojoba, sin utilizar agua para quitar el producto. La muchacha deja a medias la tarea cuando llegan sus amigas, pero Josefina continúa limpiando el cabello de Vero y, mientras lo hace, además de quejarse de las amistades de Candita, le dice a Vero: “Tenés el cabello inmundo”. Este tipo de limpieza no busca, entonces, más que perfumar y dar algo de forma al cabello sucio, en otras palabras, solucionar temporalmente un problema que luego volverá a surgir, cosa que, en una escala mayor, es lo que hacen todos los personajes de la película, incluida Vero, cuando tratan de ocultar el posible asesinato del muchacho en la carretera.

Las escenas hasta ahora mencionadas pueden ser interpretadas como abluciones en cuanto tienen como objetivo mostrar el lavado posterior al contacto con la muerte o el pecado. Sin embargo, a medida que avanza el film, notamos que Vero empieza a convencerse de que en realidad es responsable de haber atropellado a una persona y de haber huido; es a partir de esa certeza que empieza a edificarse su sentimiento de culpa. Fijémonos en el fragmento en que Vero se quiebra y se pone a llorar en uno de los baños del club. Un momento antes, mientras estaba en la cancha de fútbol, ha visto a un muchacho lastimado que ha caído en mitad del terreno de juego y que no se ha levantado. Como afirma Malena Verardi (2011), esa imagen obliga a la protagonista a ver aquello que ha decidido ignorar en la carretera: un cuerpo tendido, inerte, un cadáver o, en todo caso, un cuerpo que lo parece. A continuación, Vero entra al baño e intenta abrir el grifo, pero no sale agua de él; ante la imposibilidad de otro breve pero efectivo ritual de purificación empieza a sollozar. Pronto se da cuenta de que hay alguien más en el baño, soldando alguna cosa, y le dice que no hay agua; el hombre, un trabajador de piel morena y cabello oscuro —los mismos rasgos físicos que tienen los niños de la primera escena y las mujeres empleadas en casa de Vero—, revisa el lavabo y,

cuando Vero empieza a llorar, él trata de consolarla y ella lo abraza. Luego, el hombre sale un momento de escena y se le escucha poner unas monedas en una máquina expendedora. Cuando regresa, trae una botella de agua en las manos y los gestos de Vero, que se ha quitado la chaqueta, le van indicando dónde echarle encima el líquido. El hombre comienza por lavarle las manos, pero rápidamente Vero le muestra la nuca y él deja que el agua le caiga por el cuello a la mujer.

En este fragmento de la película parece que Vero, al fin, ha reconocido su culpa, lo que supone, al menos para una mentalidad formada en el catolicismo como lo es la latinoamericana —aun cuando no se trate de practicantes, los ritos, la axiología, los tabúes y, en general, cierta manera de relacionarse con las demás personas, pero también con uno mismo, están hondamente permeados por la visión católica del mundo—, una necesidad de confesión — que efectivamente se concretará poco después, en la fila de una caja registradora en el supermercado, donde Vero le dirá a Marcos que atropelló a alguien en la carretera— y una de redención. Ahora bien, la confesión adquiere cuerpo una vez compartida con Marcos, pero ya para este momento Vero ha admitido para sí misma su culpa, razón por la cual la escena del lavado en el baño del club evoca el rito bautismal; ya no se trata de una limpieza en seco con fragancias artificiales que perfuman el cabello, ni del agua lluvia que cae sobre todas las cosas de la naturaleza por igual, ni tampoco del baño para borrar del cuerpo el olor del amante, sino del agua derramada sobre la cabeza para limpiar todos los pecados y las penas. Por supuesto que la elección del hombre para llevar a cabo el rito no es gratuita; Vero lo ignora, pero el espectador ve en él, como proyectado en la edad adulta, a la posible víctima del accidente. Toda la escena resulta cargada de un simbolismo que, sin embargo, se rompe rápidamente cuando Vero se despide secamente sin decir gracias, mientras se pone, una vez más, los lentes de sol.

Aunque habrá otros momentos en que se evoque de nuevo la limpieza, estos no tendrán el peso de estas escenas previa a la confesión; en realidad, a partir del momento en que cuenta a los miembros de su familia lo que ocurrió, Vero abandonará las abluciones simbólicas y buscará soluciones más rápidas y efectivas ya no de limpieza sino de ocultamiento. Así, en un par de escenas aparecerá siendo masajeadada con aceites que dejan un brillo particular en la piel y evocan en el espectador aromas concentrados e intensos que, a diferencia de los baños simples de agua, ocultan fácilmente cualquier otro olor presente en el ambiente. A propósito de esto, es importante decir que, si bien la verdad de los hechos se mantiene oscura a lo largo de toda la película, y no podemos afirmar categóricamente que Vero mató o no a alguien en la ruta, no es la resolución del misterio lo que Martel quiere plantear. Se trata más bien, como ella misma lo revela, de cuestionar las decisiones éticas que toma la protagonista a partir del acontecimiento:

Se pueden tener dudas acerca de si ella mata o no a alguien. Pero la película es muy clara con la manera como ella decide lidiar con esa posibilidad, y con como la familia y la clase social deciden reaccionar a la situación. En la sociedad, hay un mecanismo al tiempo hermoso y terrible: si quieres proteger a alguien, puedes diluir su responsabilidad entre su clase. Esto suena realmente bello, pero solo funciona para ciertas capas de la sociedad. La película revela un momento borroso en la vida de una mujer y muestra cómo las cosas se hacen más seguras al hacer que desaparezcan otras (Wisniewski, 2009: s.p.).

Esto explica la función de la tinte negra que Vero se aplica cerca del final de la película como si tuviera la intención de esconder algo; al menos así lo sugiere Josefina quien, cuando ve a Vero con el pelo oscuro, le señala lo audaz de la decisión. En este gesto, una parte de la crítica ha querido ver el comienzo de una toma de posición de Vero frente al crimen que, según todos los indicios, ha cometido. Sin embargo, a mí parecer, Vero, quizás de manera inconsciente, pues en todo caso no puede negarse el estado de shock ni la amnesia temporal que este puede causar, ha tratado de ocultar sus huellas desde el

momento en que huye de la escena del accidente. De ahí su constante estado de alerta, que la lleva a asustarse las dos veces que su hermano la agarra por sorpresa —en la primera, en el parqueadero del consultorio odontológico, le tapa con las manos los ojos y, al verla un poco aterrada, le dice rápidamente quién es; en la segunda, parece sacarla del estado de reposo con varios besos que le da en la cara y que la alteran fuertemente—, y la creciente paranoia que empieza a sufrir la protagonista y de la que dan cuenta varias escenas en que, desde un segundo plano, la observan, con una mirada detenida de juicio, las personas que trabajan en su casa: el jardinero, las empleadas, los niños que van ocasionalmente.

En medio de ese estado de cosas, que pueden confundirse con una especie de estrés post-traumático que ha empezado a manifestarse de diversas maneras después del accidente, no solo cobran sentido las constantes abluciones, sino también los gestos de Vero al dejar su carro estacionado no se sabe muy bien dónde; al esconderse de la enfermera del hospital al comienzo de la película y no llenar con sus datos la ficha que esta le pide completar; al voltear la cara hacia dentro del carro para que los curiosos que observan al lado del canal no puedan verla, como si sobre el rostro se posara una marca indeleble de culpa; al regresar a la clínica por sus radiografías varios días después, pues vale la pena decir que, aunque en ese momento se da cuenta de que su hermano ya las ha retirado, ella desaprovecha la ocasión de preguntarle por los resultados, cosa que supondría que realmente le importa su estado de salud y no, como puede interpretarse por su ambivalencia, que también ella ha ido a buscarlos con la intención de eliminarlos; al teñirse el cabello; al mirar con un gesto de decepción la abolladura del carro que, supuestamente, acababa de ser retocado en Tucumán por iniciativa de su esposo, y, finalmente, al preguntar en el hotel por la habitación en la que pasó la noche del accidente con Juan Manuel, quizás para comprobar que los hombres de su familia se han encargado de todo el engaño, o quizás para eliminar ella misma esa prueba tanto de su culpa en el accidente como de su infidelidad. Esto último, sin

embargo, deja otra pregunta abierta: el hecho de que Vero haya escogido precisamente la noche en que ha cometido un crimen para acostarse con el primo de su esposo, ¿responde a un acto impensado resultado de la conmoción o es parte del cálculo de una coartada?

Si me pregunto esto es porque no estoy completamente de acuerdo con la minimización de la responsabilidad con la que la recepción de la película ha querido mostrarse indulgente con el personaje de Vero. Aun cuando estoy de acuerdo con las hipótesis que plantean que lo que se construye en la película, a través de la mirada por lo demás profundamente crítica de la realizadora, es una especie de pacto de clase amoral y racista —muy pronto en la película se nos informa tanto a nosotros como a Vero y sus familiares de que hay un muchacho desaparecido desde el día de la tormenta; asimismo se muestra a su familia y, a través de ello, se evocan sus rasgos indígenas, por lo que la protagonista es más o menos capaz de ponerle un rostro a su posible víctima— creo que es Vero quien decide que es ese el tipo de respaldo que necesita: por eso no habla a la policía, aun cuando tiene la oportunidad en el hospital, por eso rehace sus pasos como quien busca suprimir toda prueba que pueda dirigir a su persona, por eso se tiñe el pelo. Es más, por eso también se muestra generosa con el chico que va a ofrecerse a limpiar su carro y termina ofreciéndose a cocinarle algo y regalándole unas camisetas. Vero no es solo protegida pasivamente por los demás miembros de su familia y de su clase social, sino que exige activa e insistentemente que se le proteja de tal manera; no solo se deja lavar las penas y las culpas por la lluvia, no solo intenta purificarse por el agua y los aceites que otras manos vierten sobre su cabello y su piel, sino que, también, ella misma se lava con insistencia, se tiñe el cabello en casa y busca quedar limpia, perfumada, sin el olor del muerto a cuestas.

A modo de conclusión

El análisis de este sentido en la experiencia cinematográfica es, pues, de gran interés por cuanto permite ahondar en las relaciones interpersonales y en las

cuestiones de la subjetividad, de la identidad y de la alteridad. Ahora bien, es evidente que el sentido del olfato solo puede ser evocado en la tematización que se hace de él, pero esto no significa que su importancia sea menor en el objetivo de implicar corporalmente al espectador; al contrario, lo fuerza, mucho más que ningún otro, a imaginar y recordar olores; a asociar palabras, sonidos, gestos, espacios y situaciones a sus recuerdos olfativos y afectivos; a desenterrar información y a contrastarla. Paradójicamente, el sentido del olfato, como consecuencia de su difícil relación con el lenguaje y de sus estrechos vínculos con los afectos, los recuerdos y la educación cultural, es quizás el que mayor trabajo exige por parte del espectador, siempre alentado a recopilar información con la que pueda reconstruir los detalles de la historia que le es presentada, los lugares en que se desenvuelve, las características que permiten comprender mejor a los personajes y sus motivaciones. Pero, además de la comprensión y de alguna que otra certeza, lo que permite todo este trabajo es la interpretación y el diálogo subsecuente entre creador y espectador, y, en el caso específico de las películas de Lucrecia Martel, la configuración de una mirada crítica volcada sobre nuestros problemas y de un margen de acción en cuanto individuos que hacemos parte de una sociedad.

De acuerdo con esto, creo provechoso utilizar las palabras de Jaquet para plantear que, si el sentido del olfato ha sido poco o superficialmente estudiado en las películas de Martel, cuyas críticas han otorgado muchísima más importancia a los sentidos del tacto y del oído, esto se debe más a la “debilidad del deseo de ponerlo en marcha” que a la “debilidad de la nariz” o, mejor sería decir, a la debilidad de la impresión que deja la evocación de un olor a través de la imagen o de las palabras. Así, como los obstáculos que se presentan a una filosofía del olfato “responden menos a un problema de naturaleza que a una repugnancia de la cultura cuyas razones aún quedan por dilucidar” (Jaquet, 2022: 38), las dificultades que supone una lectura crítica de este sentido en el cine tienen menos que ver con la ausencia real del estímulo que con una obstinada negación de las interesantes tensiones que surgen entre

sensorialidad, cognición y vida social. Al defender y promover el estudio de dichas tensiones lo que busqué fue dar un pequeño paso más en la dirección que Jaquet ha marcado, esto es, en un camino que se aleje de la negación de la vida y del ansia de erradicar del pensamiento todo lo que pueda relacionarse con la animalidad. Mi propósito era también, aunque quizá menos directamente que el de Jaquet, “rehabilitar los sentidos, [...] comprender cómo son trabajados y cultivados en el seno de una humanidad reconciliada con su naturalidad en devenir. Lejos de estar marcada por la inmediatez, la sensibilidad olfativa lleva el sello de la cultura” (Jaquet, 2022: 45). Son los pequeños detalles de ese sello los que he tratado de desvelar en este ensayo.

Bibliografía

- Corbin, Alain. (1982). *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*. Paris : Aubier Montaigne.
- Greene, Liz. (2012). “Swamped in sound: The sound image in Lucrecia Martel’s *La cienaga/The Swamp*” en *Printed Project*, 52-60. Disponible en: <http://www.lizgreenesound.com/wp-content/uploads/2018/05/LG-Swamped-in-Sound-Printed-Project.pdf>
- Herz, Rachel S. y Trygg Engen. (1996). “Odor memory: Review and analysis” en *Psychonomic Bulletin & Review*, volumen 3, número 3, 300-313. Disponible en: <https://doi.org/10.3758/BF03210754>
- Munier, Brigitte (Éd.). (2019). *À vue de nez : Odorat et communication*. Paris : CNRS Éditions.
- Howes, David. (Éd.). (2005). *Empire of the senses: The sensual culture reader*. Oxford, New York: Berg.
- Jaquet, Chantal. (2022). *Philosophie de l'odorat* (Nouvelle éd). Paris: PUF.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Pinto Veas, Iván. (2015). “Lucrecia Martel” en *laFuga*, 17. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/lucrecia-martel/735/>
- Russell, Dominique. (2008). “Lucrecia Martel—A decidedly polyphonic cinema” en *Jump Cut. A review of contemporary media*, 50(50). Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/index.html>
- Synnott, Anthony. (1993). *The body social: Symbolism, self, and society*. London, New York: Routledge.

Vázquez Rodríguez, L. G. (2022). "Deseos perversos, tactilidad háptica y temporalidades queer en el cine de Lucrecia Martel, Lucía Puenzo y Julia Solomonoff". [Memoria para optar al grado de Doctor con Mención Internacional]. Universidad Complutense de Madrid.

Verardi, M. (2011). "La mujer sin cabeza: La construcción de la percepción" en *Imagofagia*, número 4, diciembre. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA): Disponible en:

<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/719>

Wisniewski, C. (2009). "When Worlds Collide: An Interview with Lucrecia Martel, director of The Headless Woman" en *Reverse Shot*. Disponible en:

https://reverseshot.org/interviews/entry/938/interview_lucrecia_martel

* Camila Palacios Amézquita es Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y Magister en Literatura de la misma institución. Magister en Estudios Culturales de la Université de Tours. Actualmente cursa el tercer año de doctorado en el laboratorio LISAA de la Université Gustave Eiffel, en Francia, donde adelanta una tesis sobre los largometrajes de Lucrecia Martel. E-mail: icpalacios@gmail.com