

La poética del cine de Lucía Seles

Por Macarena Bialski*

Resumen: Este artículo se propone realizar una aproximación crítica al fenómeno audiovisual de Lucía Seles (1972, Buenos Aires). A partir del concepto de *extrañamiento* de Shklovski (1917), estudiaremos cómo la *pentalogía inconclusa odio desencadenada* (2022 - 2024) —la saga de cinco películas del complejo de tenis— libera a los objetos, situaciones y al cine del automatismo para mostrar el mundo de forma distinta. Esto ocurre a través de un *cine de poesía* (Pasolini, 1970) que utiliza los recursos de repetición e improvisación visibles en las actuaciones y en los textos impresos en la pantalla que conforman la huella autoral de la cineasta.

Palabras clave: cine argentino, directoras de cine, Shklovski, cine de poesía.

A poética do cinema de Lucía Seles

Resumo: Este artigo propõe uma abordagem crítica do fenômeno audiovisual de Lucía Seles (1972, Buenos Aires). A partir do conceito de *extrañamiento* de Viktor Shklovski (1917), investigaremos como a *pentalogía inconclusa odio desencadenada* (2022–2024) —a saga de cinco filmes do complexo de tênis— liberta os objetos, as situações e o próprio cinema do automatismo, revelando o mundo de outra maneira. Isso se realiza por meio de um cinema de poesia (Pasolini, 1970), que utiliza os recursos de repetição e a improvisação —evidentes nas atuações e nos textos impressos na tela—, configurando a marca autoral da cineasta.

Palavras-chave: cinema argentino, diretoras de cinema, Shklovski, cinema de poesia.

The Poetics of Lucía Seles's Cinema

Abstract: This article offers a critical analysis of the audiovisual work of Lucía Seles (1972, Buenos Aires). Drawing on Shklovski's concept of defamiliarization (1917), we will examine how *Pentalogía odio desencadenada* (2022-2024) —the five-film saga set in a tennis complex— frees objects, situations, and cinema from automatism to reveal the world in a different light. This occurs through a cinema of poetry (Pasolini, 1970) employing repetition and improvisation—evident in the performances and in the texts printed on the screen, which constitute the filmmaker's authorial imprint.

Key words: Argentine cinema, women film directors, Shklovski, cinema of poetry.

Fecha de recepción: 04/03/2025

Fecha de aceptación: 11/04/2026

Presentación

En el año 2022, luego de más de diez años sin participar en festivales, Lucía Seles (1972, Buenos Aires) regresó al cine en el marco de la 23° edición del BAFICI con su *trilogía odio desencadenada* (Seles, 2022), que incluye las películas *Smog en tu corazón*, *Saturday disorders* y *Weak rangers*. Películas cuyo argumento sigue a cinco personajes que trabajan en un complejo de tenis: Marta, la tenista (Laura Nevole), Sergio, el sanjuanino (Ignacio Sánchez Mestre), Aristegui, el contador (Pablo Ragoni), Manuel, a quien llaman Ewit (Martin Aletta) y Luján (Gabriela Ditisheim). Las proyecciones de los films obtuvieron una gran repercusión que posibilitó la realización de una retrospectiva en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín en el mismo año. En 2023, y en la edición anual del BAFICI 2024, la cineasta ganó con *Terminal Young* (2023) el Premio del Jurado, presentando su entonces ampliada *pentalogía odio desencadenada* (2023). Por último, en 2024, Seles ganó el Premio del Jurado de la Competencia Internacional del 22° Doclisboa International Film Festival con su película *Fire supply* (2024), dividida en dos partes. Los medios de comunicación como *Página 12* (Cinelli, 2022), *Infobae* (Lerer, 2023), y numerosos medios independientes clasifican sus películas o “videos” —como los llama la cineasta— con el calificativo de “absurdas”. Un término que podría considerarse reduccionista para categorizar su obra si nos detenemos en los diversos elementos que presentan sus imágenes. El montaje fragmentado, los planos desenfocados, las actuaciones improvisadas y los textos gramaticalmente incorrectos impresos en la pantalla conforman un universo estilístico complejo de abordar que escapa a cualquier clasificación

(Imagen 1). La intención de este artículo es indagar e interpretar de forma crítica este fenómeno audiovisual que rompe con las convenciones cinematográficas y lingüísticas.



Imagen 1. *Smog en tu corazón* (Seles, 2022).

La lente romántica y el concepto de *extrañamiento*

En *Terminal Young* (2023) Sergio, el sanjuanino, invita a Luján a un paseo para conocer los puentes del conurbano de Buenos Aires. Mientras escuchan un podcast en la radio, Luján comenta su fascinación por Christian Valverde —“el Frank Sinatra de Córdoba”— y le confiesa que le gustaría patinar sobre hielo, y que la miren las personas que más la odian y más la aman. El primer puente del recorrido es el Puente de Valentín Alsina.

SERGIO. Este sería el primer puente del recorrido.

LUJÁN. Es hermoso.

SERGIO. Es muy bonito, tiene dos balcones.

LUJÁN. Es muy lindo, es hermoso Sergio.

SERGIO. Y arriba parece que es como... ¿Se podrá subir?

LUJÁN. Hay que averiguar”¹



Imagen 2. *Terminal Young* (Seles, 2023).

Como se puede apreciar en la imagen (Imagen 2), el puente es un patrimonio quedado en el tiempo, algo sucio y descuidado. Sin embargo, para los personajes es bellissimo, único y digno de ir a visitar. En esta suerte de desfasaje entre lo que uno ve —el puente olvidado— y lo que dicen los personajes se pueden empezar a pensar las ideas de Viktor Shklovski en las películas de Lucía Seles. Lejos de constituir un mero gesto de ruptura o de arbitrariedad formal, este contraste puede pensarse como la construcción de una percepción específica, en la que el espectador se ve obligado a abandonar una lógica de reconocimiento rápido para adoptar una más atenta. Es en este punto donde la noción de *extrañamiento* desarrollada por el teórico ruso en su libro *Arte como artificio*, publicado en 1917 en el marco del formalismo ruso se vuelve imprescindible para el análisis.

¹ Cita de *Terminal Young* (2023).

En *Literatura y cine*, Shklovski afirma que “la tarea de la imagen es nombrar al objeto con un nombre nuevo. Para convertir el objeto en un hecho artístico, este debe ser removido de los hechos de la vida” (2023: 40). El plano poco estilizado —los cortes abruptos, la luz chata, casi como si estuviera imitando la manera en la que se ve el puente a través de la ventana del colectivo— provoca, en el contraste con el diálogo de los personajes —cuyo fin pareciera ser el de enaltecer al objeto—, la sensación de extrañamiento. El personaje de Sergio percibe en el puente una belleza que la cámara no subraya ni estiliza, generando un efecto de extrañamiento que cumple con el postulado de Shklovski: “Hay que arrancar la cosa de sus asociaciones más comunes” (2023: 40).

En *El arte como artificio* (1917), Shklovski cuestiona la frase del filólogo A. Potebnia que afirma que “el arte es el pensamiento por medio de imágenes”. Según el autor esta idea toma a las imágenes como invariables, como símbolos con significados fijos que llevan la idea del arte al campo de lo conocido, definiendo a las imágenes como claras y constantes. A partir de esta frase, Shklovski sugiere que esta ecuación (arte = imagen = símbolo) únicamente fue posible porque Potebnia no realizaba una distinción entre la lengua prosaica y la lengua de la poesía. Esta omisión es la que le impidió ver que existían, entonces, dos tipos de imagen: la imagen prosaica o práctica y la imagen poética. Así, mientras la imagen prosaica automatiza el lenguaje y prioriza su economía en pos de la practicidad en la comunicación, la imagen poética busca todo lo contrario. El autor sostiene que debe oscurecerse la forma de los objetos para aumentar la dificultad y la duración de la percepción debido a que las imágenes no remiten de forma directa a símbolos, sino que pueden tener otros significados en su materialidad. Su objetivo es llevar el lenguaje al campo de lo desconocido, priorizar la expresión artística por medio del extrañamiento: “Limpiaba el polvo del sillón y no me podía acordar si ya lo había limpiado [...] Entonces si lo limpié, fue de manera subconsciente [...] Si alguien consciente

me hubiese visto, entonces podría haber recordado [...] Y toda nuestra vida, que pasa subconscientemente, es como si no hubiera pasado” (Tolstoi, 1897).²

Con esta cita que el teórico ruso toma del diario de L. Tolstói, Shklovski explica que la automatización devora tanto a los objetos como a los hábitos y que, para liberarlos, es necesario hacerlo a través del arte. El universo presentado en la obra de arte se asemeja con la realidad, aunque desde otro ángulo. Es como si una lupa señalara en los objetos una verdad que el automatismo impide ver. Shklovski propone que “hay que arrancar a la cosa de sus asociaciones más comunes. Hay que dar vuelta la cosa como un leño en el fuego” (2023: 40).

En los videos de Seles esta liberación del automatismo sucede a través de mecanismos de repetición e inscripciones impresas que parecen interpelar de forma directa al espectador, señalando y comentando lo que aparece en pantalla con la expresión “miren”. Mientras lo que vemos en plano es un puente viejo, una peluquería de pueblo, una terminal o una pista de patinaje sin encanto aparente, las inserciones de texto en la película —ya sea a través del diálogo o a través de inscripciones literales de texto en pantalla— señalan la potencial belleza que estos objetos destilan al ser mirados con otros ojos: ojos que no son los de una cinematografía común, para la cual los encuadres o la iluminación de Seles podrían pensarse como *descuidados*. Estos “descuidos” son una manera de traer al cine el automatismo perceptivo de la realidad que advierte Shlovski. No hay luz artificial, ni encuadres que embelesan eso que la cámara captura —como en *la vida cotidiana* podríamos pensar—. Pero ese automatismo perceptivo que encontramos en los encuadres de Seles entra en tensión con las decisiones textuales de sus películas. Un lugar *de paso*, que difícilmente alguien se detendría a observar, filmado de una manera que no necesariamente llama la atención sobre ese lugar —sería insólito encontrar en la filmografía de Seles un plano cerrado, un movimiento de *dolly* o incluso la

² Nota del diario de L. Tolstoi del 28 de febrero de 1897, Nikolskoe. Leptosis, diciembre de 1915. p. 354. Citado por Shklovski en *Literatura y Cine* (2023).

cámara fija en una composición armónica de los elementos que hay en el plano— aparece señalado por los personajes o por el texto en pantalla como algo a lo que atender.

Este procedimiento se puede observar también en *Fire supply* (2024). Sergio se encuentra con su madre (Susana Pampín) en una terminal de ómnibus en Buenos Aires. Mientras los personajes caminan, describen la aparente belleza de la terminal y su deslumbramiento por los locales y espacios comunes que hay dentro.

MAMÁ DE SERGIO. Mira cuánto espacio, cuántos asientos, podés esperar cómoda.

SERGIO. Claro, como una sala de espera.

MAMÁ DE SERGIO. Veinte personas pueden esperar aquí sentadas, veinte personas.

SERGIO. Sí es cierto, y tenés un anexo allá también, si te querés separar del resto.

MAMÁ DE SERGIO. También, pero vayamos para allá, para la confitería.

SERGIO. Un kiosco grande también este.

MAMÁ DE SERGIO. Yo podría vivir acá a diez cuadras y ya tendría todo”.³

³ Cita de *Fire supply* (2024).



Imagen 3. *Fire supply* (Seles, 2024).



Imagen 4. *Fire supply* (Seles, 2024).

La terminal aparece retratada mediante planos medios en movimiento, como un espacio mundano de tránsito, desprovisto de atractivo aparente y conformado

por locales sin *glamour* (Imagen 3 y 4). Sin embargo, los personajes se deslumbran ante sus rincones, lo que genera —como en el ejemplo anterior— un desfase entre lo que se muestra y lo que Sergio y su madre perciben. De este modo, la cineasta presenta al mundo como si nunca lo hubiésemos visto, a pesar de utilizar al mundo que nos rodea como inspiración. En línea con esta idea, Seles destaca lugares de la Ciudad de Buenos Aires y, sobre todo, de la Provincia de Buenos Aires poco atractivos y quedados en el tiempo ante el avance de la gentrificación. En *Saturday disorders* (2022), Luján camina por las calles de Luján en búsqueda de una basílica. Mientras un plano en movimiento la muestra caminando cerca de un puesto de diarios cerrado, unas inscripciones en la pantalla comentan: “miren x favor que angustiante la diferencia de este puesto muerto o este mismo puesto vivo”, mientras reaparece el puesto de diarios abierto, plagado de revistas. Los textos impresos en la pantalla, al igual que los personajes, también resaltan elementos de las imágenes que parecieran ser imperceptibles, como un niño que señala todo lo que ve con ternura y entusiasmo.

En *Weak rangers* (2022), Aristegui, el contador, llega a un parque de diversiones en la ciudad de Luján. La cámara nos enseña una parte del parque donde se encuentra una calesita y aerosillas provenientes de un teleférico, desplazándose a lo largo del cielo. Mientras tanto, unos textos en color blanco declaran: “sufrir vertigo no es lo + tremen q una pueda vivir + = en ese momento ni tienes corazon x q el vertigo es una enfermedad”. Y —sin que se detengan las impresiones en la pantalla— la cámara se mueve un poco mientras se lee: “por eso me hace ilusion mirar vertigos q puedo sufrir y q en ese momento no sufro, no saben lo contenta que me pone eso. no preciso un hombre y soi la mujer + organizada x sus fantasias sus estudios”. La imagen cambia drásticamente y muestra el predio de tenis, mientras la voz se disculpa: “mirar vertigo me mola. eso, perdon x como talking too many ahora”. Si continuamos aplicando esta clave de lectura teórica para el cine de Seles, vemos cómo ese aparato del extrañamiento se refleja en varios aspectos de su

narrativa. Por ejemplo, en el fragmento anterior observamos la forma de estructurar el lenguaje escrito. Los textos que aparecen en pantalla están compuestos por oraciones que mezclan el idioma español con el inglés — ambos con faltas de ortografía—, como si creara su propio léxico. Con estas operaciones se invierte la lógica que el espectador conoce en base a un código que podría llamarse “el idioma Seles”. Este idioma, escrito en formato de texto *sms*, rompe con las normas de la gramática “convencional” para resaltar palabras y frases que conforman una poética particular.

Al comienzo de *Saturday disorders* la cámara se posa en un mosaico veneciano de San Cayetano, mientras se escucha un sonido ambiente de la calle. Unos textos negros en minúscula aparecen en la mitad de la pantalla: “io no soi una mujer. soi una feria”. La cámara se acerca al mosaico y las letras reaparecen como la firma de aquella cita, con el nombre de “selena prat”. Un plano de los personajes en el complejo de tenis rompe con la secuencia del mosaico, dejando escuchar un fragmento de una conversación entre ellos. Luego reaparece aquel primer plano —aunque esta vez en movimiento y con otra cita— “io seré tb mi preludia” y su firma “selena prat”. Como en una especie de diario íntimo o confesionario de índole religioso —Seles menciona su obsesión por las iglesias en sus presentaciones y en sus propios videos— una voz en primera persona nos expone sus pensamientos, o puebla las imágenes y las acciones describiéndolas y remarcando lo que hay en ellas. En su mayoría, la voz en los textos abandona a los personajes y se interesa por aspectos que trascienden su narrativa, deteniéndose en lugares que pasan desapercibidos —como el puente antes mencionado—, o en situaciones cotidianas: “miren x favor esa family lo que es, espectacular q suavida.” (Imagen 5), “miren q angustiante” (Imagen 6), “= en verda primero miren q lindos ellos parecen un médano de invierno” (Imagen 7, 8 y 9). Los textos impresos en la pantalla también resaltan elementos de las imágenes que parecieran ser imperceptibles: “ai como querria tener un arsenal de camisas de manga corta blancs así y ai q linda ese kiss así” (*Fire supply*, 2024) (“miren x

favor los adornitos metálicos q tienen esos dogs son como taxis hermosísimas” (*Weak rangers*, 2022). La operación de extrañamiento para con el lenguaje escrito parece análoga a la que, como pensamos anteriormente, se produce en el rompimiento de la gramática cinematográfica clásica. Seles no solo extraña el lenguaje, sino que trae otro sistema lingüístico propio: una lógica que separa las imágenes y las palabras de los significados asignados para brindarle otros. Esto refuerza la misma idea: pareciera haber una intención de desautomatizar lo que damos por conocido y entregarnos a la sospecha de nuestra mirada y nuestra forma de expresarnos y, por tanto, de comprender el mundo.



Imagen 5. *Terminal Young* (Seles, 2023).



Imagen 6. *Weak rangers* (Seles, 2022).





Imagen 7, 8 y 9. *Weak rangers* (Seles, 2022).

En *Smog en tu corazón* (2022) mientras Luján, Ewit, el contador y la tenista se encuentran en el complejo de tenis, la tenista comenta (Imagen 10):

TENISTA. ¿Ustedes saben que el sanjuanino tiene auto?

CONTADOR. ¿Cómo auto? ¿Es de él?

TENISTA. Sí un auto, anda con auto (hace ademán de manejar un auto).

LUJÁN. ¿Pero lo trae acá, viene en auto él?

CONTADOR. ¿Por qué no dijiste nada?

LUJÁN. Cómo no nos avisan.

TENISTA. La verdad me llamó la atención, anda (hace ademán de manejar), maneja un auto".⁴



Imagen 10. *Smog en tu corazón* (Seles, 2022).

Situaciones como ésta componen las películas de Seles, donde los personajes señalan y comentan situaciones ordinarias que no suelen llamar la atención como si fueran extremadamente destacables. En esta línea, cabe resaltar que las actuaciones son improvisadas. Seles les indica en el momento a los actores de qué va a tratar la escena, “nadie sabe nada de lo que vamos a hacer hasta que estemos ahí para grabar” (Lerer, 2023). Estas actuaciones tienen la misma lógica que los textos impresos en la pantalla y utilizan, también, los recursos de

⁴ Cita de *Smog en tu corazón* (Seles, 2022).

repetición y descripción con una fuerte carga emocional que interpela al espectador para que mire su propio mundo otra vez y de otra forma: “miren ese restaurante”, “miren que angustiante la avenida que viene después”, “miren como está estacionada ese truck (camión)”. Para los personajes, todo se vuelve potencialmente interesante de ser dicho, escuchado e incluso reiterado. Por ejemplo, en *Smog en tu corazón* la tenista agradece a una alumna que la llama “profesora” en lugar de “tenista”, y le repite insistentemente “yo soy tenista”, hasta provocar su angustia y su posterior retiro de la clase. Del mismo modo, el contador intenta expresar a la tenista que ella es “marginal” como un halago, y ensaya esa formulación de manera insegura ante distintos personajes, en busca de validación para su declaración amorosa. Por su parte, Ewit reúne al grupo para establecer nuevas normas para el complejo de tenis —“el complejo de tenis se llamará Cabina 16 y es un homenaje a la colección de 16 CDs de música clásica de Luján”; “concentrémonos en tener un solo enemigo”—, enunciados que luego son retomados, repetidos y analizados por los demás. Luján, a su vez, se angustia al no resultar sorteada en un juego para viajar a Luján y lo declara una injusticia, mientras que Sergio —el sanjuanino— reproduce de manera insistente anécdotas y frases oídas, como cuando cita a su madre: “Sergio, no te me ahogues de pasión. Si te querés ahogar, ándate al mar”, para luego subrayar la ironía de que en San Juan “no hay mar” (*Terminal Young*, 2023).

Cada personaje se construye así a partir de una hipérbole de rasgos que lo fija en una matriz identificatoria precisa: la tenista se configura como una figura abiertamente cruel; Luján encarna una subjetividad atravesada por el padecimiento, permanentemente al borde del llanto; el contador se define por una inseguridad desbordada; Sergio adopta un comportamiento insistente y cargoso; y Ewit, en contraste, se presenta como una figura opaca, difícil de descifrar, ensimismada, como si habitara un mundo propio. Esta reiteración intensiva no solo caracteriza a los personajes, sino que permite introducir la

siguiente hipótesis: en Seles, a diferencia de otros cineastas argentinos, el extrañamiento se articula con una dimensión marcadamente sentimental.

En *Smog en tu corazón*, la tenista tira, de forma aparentemente accidental, la colección de 16 CDs de Luján, que se encontraba apoyada sobre una mesa del complejo de tenis. A partir de este hecho, se desencadena una escena de tensión: los personajes murmuran con preocupación ante la caída de la preciada colección. “Me los rayaste todos”, “me los rompió todos y era una colección importantísima”, exclama Luján, acongojada, mientras la cámara se desplaza sobre los CDs desparramados en el suelo y Ewit intenta calmar la situación declarando que “es un accidente”. Los personajes toman partido y debaten si efectivamente se trató de un accidente, culpando a Marta por su actitud o a Luján por su supuesta exageración ante un hecho menor. El contador, enamorado de Marta, minimiza lo ocurrido al afirmar que “se arreglan un poco [...] son cosas que pasan”. Por su parte, el sanjuanino describe la escena con preocupación: “Vino directo con la raqueta, hace el giro, se hace la que está mirando algo, hace el giro y ahí se le caen; hay que tener un poquito de cuidado”. Sin embargo, la tenista vuelve a sostener que “fue un accidente” —aunque su enunciación no resulte del todo convincente— y se retira. La cámara la sigue, y sobre la imagen aparecen textos en blanco: “sometimes una no valora el hogar de una persona q t quiere”; “too many = no estoy broke”.

En el texto “Un oxímoron. El universo en Silvia Prieto” (Bialski, 2020) de *Revista Taipei*, acerca de *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999) investigué cómo opera el uso del extrañamiento en algunos elementos de la narración. En el film, aunque el espectador puede identificarse con personajes carentes de expresión, éstos realizan determinadas acciones absurdas e hiperbólicas —bajo el efecto del extrañamiento— que rompen con aquella identificación e impiden la conexión emocional. Por ejemplo, la protagonista siempre corta el pollo en doce pedazos y cuenta los miles de cafés que sirve por día en su trabajo, como si fuera una especie de robot programado. Sin embargo,

mientras que en la película de Rejtman es posible leer aquel uso del extrañamiento como un distanciamiento tajante ante aquellos personajes anodinos, el uso de este procedimiento en el cine de Seles—autoproclamado por la cineasta como románticista— opera de otro modo.

En la *pentalogía odio desencadenada* los personajes están dotados de un notorio sentimentalismo donde todo es escuchado —como se ve en los ejemplos— con ternura, desprecio, amor u odio, pero nunca con indiferencia. Lo extraño crea un verosímil desbordado de sentimentalismo en los textos y en los personajes que habitan este universo. La emotividad de los personajes es explícita, como si no pudiesen ocultar su sentir y no les quedara otra alternativa que repetir y señalar. En *Smog en tu corazón*, el sanjuanino se dirige hacia el puesto del contador Aristegui en el complejo de tenis, un rincón del espacio donde se guardan las pelotas de tenis en tubos. Allí le comenta: “qué lindo todo lo de los tubitos, nunca había visto tantos tubitos de pelotitas juntas. Como que estén ahí ordenaditos. Me puso muy contento. Como algo bonito de verlo”. Luego de un silencio, continúa: “Siempre le tuve admiración a los tubitos de pelotitas de tenis, como mucho respeto”. En *Fire supply*, Sergio, Luján y la recepcionista del hotel donde se hospeda la madre de Sergio (María Pilar Mestre) participan de un concurso sobre “quién fuma más lindo”. Todos coinciden en destacar la manera en que la recepcionista fuma y exhala el humo, celebrando la estética de su performance y la suavidad de sus movimientos.

La repetición y el cine de poesía de Pasolini

Seles hace que los estilemas desborden de forma visible en los recursos formales. El montaje en las películas de la cineasta es fragmentario, asociativo y mantiene un carácter que se aparta de lo narrativo para crear su propio ritmo. Es autárquico y subversivo, se escapa como si siguiese aquella voz que habla en los textos impresos. Como se analizó previamente, la voz escrita comenta “miren” y el montaje le acerca cada vez más objetos que parecieran de su

interés. En este sentido, el montaje fragmentado rompe con la linealidad del relato y entrecruza diversas situaciones en simultáneo. En *Saturday disorders*, el vía crucis de Luján y el contador se superpone con la trama del complejo de tenis. Pero, lejos de la narración, la cámara abandona la trama y se pasea por las calles de la ciudad de Luján, se detiene en las basílicas, en los detalles de los personajes que caminan por sus calles, en las asociaciones que realiza la voz de los textos: “y miren x favor en segundos q atrapante esa persona de camper blue oscuro y bordo con una bottle de fanta, io tb seré así como mujer” (*Saturday disorders*, 2022). Lo mismo ocurre en *Terminal Young* cuando el viaje de Sergio y Luján por los puentes más lindos de la Provincia de Buenos Aires interrumpe el relato del cumpleaños de Sergio para detenerse en planos que parecieran no ser importantes para la narración. De este modo, la prosa no está al servicio de la narración, los recursos formales no intentan constituir una narrativa, sino una poesía, una lengua propia que pueda expresar aquellas verdades que constituyen su filosofía. Pareciera que las líneas narrativas fueran solo excusas para sumergirse en la aventura del viaje por el mundo, pero con otros ojos que notan detalles como esa tremen camper blue mar (Imagen 11).

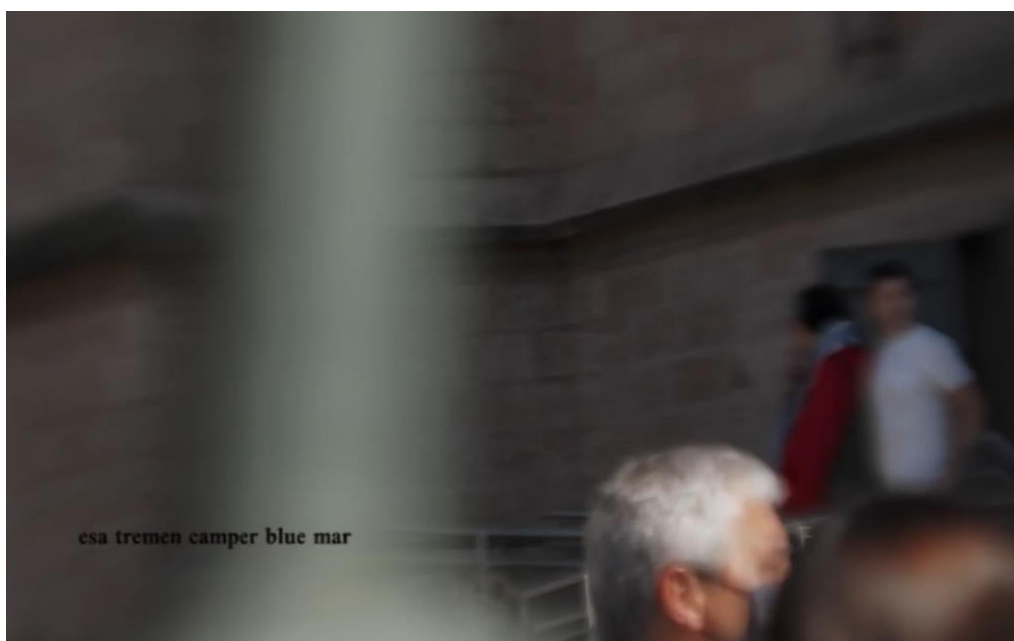


Imagen 11. *Saturday disorders* (Seles, 2022).

El pensador, teórico y cineasta P. P. Pasolini (Rohmer, Pasolini, 1970)⁵ sostiene que la operación del autor de cine es doble: por un lado, lingüística y, por el otro, estética. Para Pasolini, toda imagen connota que no hay una tradición estilística, es decir, una única forma de filmar las cosas, ya que no existe un diccionario de imágenes. El cine implica el nacimiento de una tradición técnico-estilística que produce una nueva lengua. Esta lengua no debe estar al servicio de la narración, sino que los estilos de los directores deben crear una lengua que escriba los relatos con la lengua del cine, que es, para el autor, la forma de la poesía. Mientras en la literatura el lenguaje es comunicativo porque las palabras refieren a un significado, las imágenes forman parte de un lenguaje poético compuesto por *estilemas*. En esta línea, Pasolini retoma la conceptualización de S. Eisenstein respecto al montaje. Para Eisenstein, citado por Pasolini, la esencia del principio del montaje llamado “poético” es la capacidad de ofrecer la “imagen del contenido” opuesta a la “representación del contenido”, brindándole a la imagen un estatuto por sobre la mimesis en la representación. Así, la intuición interna del autor, su sensibilidad, está obsesionada por una imagen que, para él, materializa de forma afectiva el tema.

Como se mencionó, la repetición constituye un recurso central del mecanismo de extrañamiento y un rasgo distintivo de este cine de poesía, tanto en los discursos de los personajes como en los textos e imágenes que se despliegan en pantalla. Este procedimiento se advierte, especialmente, en el accionar de los personajes. En *Smog en tu corazón*, Sergio se encuentra con Luján en un auto para enseñarle a fumar. En ese contexto, Luján relata una escena ocurrida en un bar: mientras escribía frente a una ventana, unas mujeres golpearon el vidrio e hicieron un ademán que señalaba su actividad. Luján interpreta ese gesto como un reconocimiento de su condición de escritora, lo que la conmueve y la lleva a pensar que, como tal, también debería fumar. Poco

⁵ Es necesario destacar que el ensayo “Cine de poesía contra cine de prosa” es de autoría de Pier Paolo Pasolini. La edición utilizada lo reúne con una entrevista de Éric Rohmer.

después, el contador se acerca a Sergio, y este le repite el relato de Luján casi en su totalidad, de modo que el espectador lo escucha dos veces.

Otro ejemplo se presenta hacia el final de la película, cuando Ewit invita a Luján a ver *Singing in the Rain* y ella no logra discernir si se trata de una cita. A partir de esa incertidumbre, Luján repite la misma situación ante distintos personajes, en busca de orientación —“si no te animás a preguntar, entonces no te ilusiones”, le dice la tenista—. Asimismo, puede mencionarse la conocida formulación del contador: “a mí me gusta Marta, a Marta le gustás vos, a vos te gusta Luján, a Luján le gusta Ewit y a Ewit... no sé quién le gusta”, que es reiterada sin variaciones ante la desilusión del sanjuanino.

En estos casos, la repetición no solo organiza la circulación de los discursos, sino que produce un efecto de extrañamiento a partir del uso del lenguaje. Estas situaciones configuran un estilo autoral que pone en escena el deslumbramiento de los personajes ante lo que los rodea, como si percibieran y experimentaran todo por primera vez.

A modo de cierre

A partir del mecanismo del extrañamiento y de los recursos formales propios de su poética —en especial, de las impresiones en la pantalla—, Seles expone una nueva forma sensible de concebir la realidad e interpela al espectador para que pueda reconocerla. Aquella manera particular de hacer cine excede, entonces, el absurdo para desplegar otras capas de sentido, potencialmente infinitas con cada visionado de sus videos. El montaje abandona la linealidad narrativa para escribir en una lengua nueva que exige, por lo tanto, un diccionario propio: el del idioma Seles, o *se/es*, como ella misma lo escribe en minúsculas. Los personajes y esa voz curiosa que recita en la pantalla —como si formara parte de un diario íntimo— delinean la posibilidad de un mundo sensible y, quizás, más real de lo que parece.

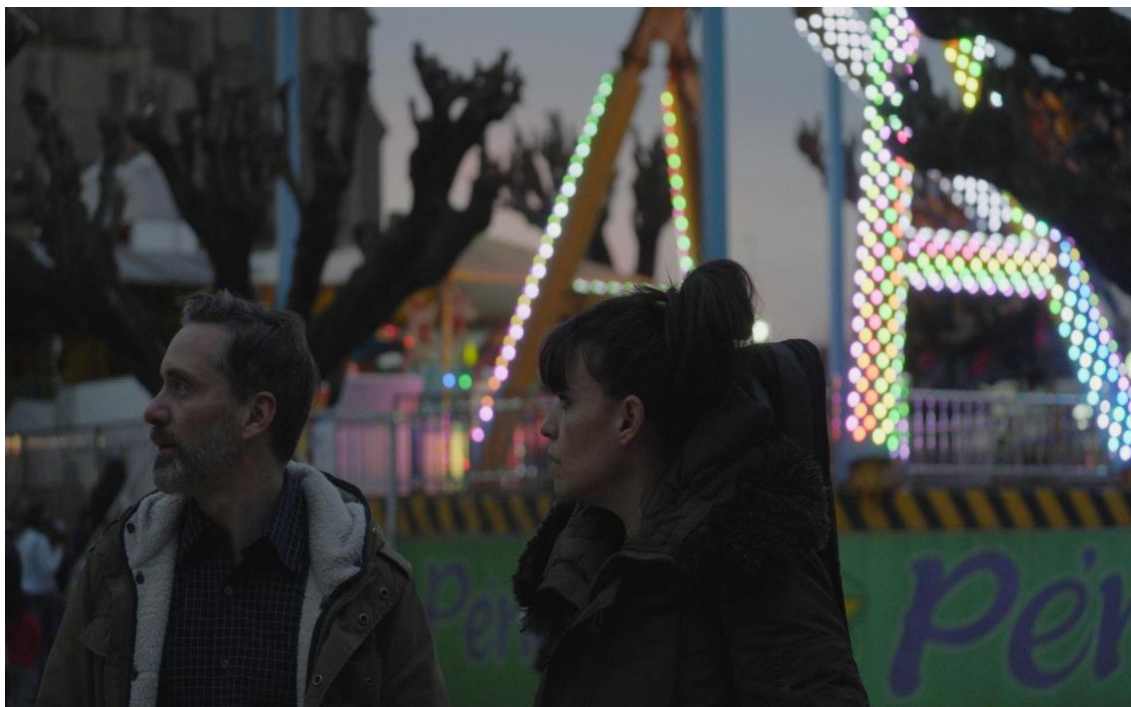


Imagen 12. *Weak rangers* (Seles, 2022).

Bibliografía

Bialski, Macarena (2020). "Un oximoron. Sobre el universo en Silvia Prieto" en *Taipei*, 18 de noviembre. Disponible en: <https://taipeirevista.com/index.php/2020/11/18/un-oximoron-sobre-el-2-de-silvia-prieto/> (Acceso en: 23 de marzo de 2026).

Cinelli, Juan (2022). "Bafici 2022: Revelaciones de la Competencia Argentina" en *Página 12*, 27 de abril. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/417766-bafici-2022-revelacion-en-la-competencia-argentina> (Acceso en: 23 de marzo de 2026).

Lerer, Diego (2023). Lucía Seles "Fuera de la ficción todo es basura" en *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2023/04/24/lucia-seles-fuera-de-la-ficcion-todo-es-una-basura/>. (Acceso en: 23 de marzo de 2026).

Shklovski, Viktor (2023). *Literatura y cine*. Buenos Aires: Ubu Ediciones.

Rohmer, Eric y Pasolini, Pier Paolo (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

*Macarena Bialski es Licenciada en Artes con orientación en Cine y Artes Audiovisuales por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí es adscripta de la cátedra "Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica". En 2024 ganó la Beca UBAINTE para profundizar sus estudios en la universidad francesa Université Paris 8. Participa como escritora colaboradora en la *Revista Taipei* | Crítica de cine. E-mail: macarenabialski@gmail.com