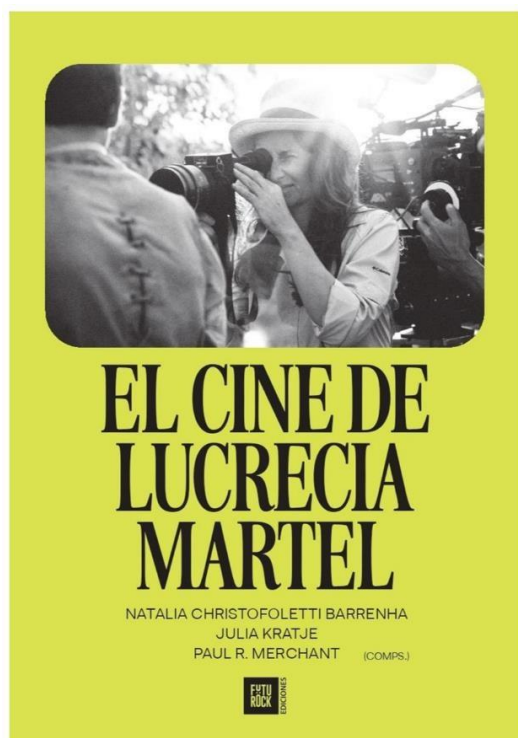


Sobre Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje, Paul R. Marchant (comps.). *El cine de Lucrecia Martel*. Ciudad de Buenos Aires: Futurock, 2025, 283pp., ISBN: 978-631-91170-5-9

Por M. Laura Lattanzi Vizzolini*



Desde su primera película Lucrecia Martel ha llamado la atención de críticos, académicos, cinéfilos y del público en general, convirtiéndose en una directora de fama mundial. Y ese interés no se explica tanto por los temas que aborda sino más bien por su modo de filmar. La cámara de esta directora oriunda de Salta propone imágenes que son ante todo sensoriales y que más que representar, desafían a los sentidos de la mirada y la escucha. Sobre su obra se han escrito capítulos en libros sobre cine contemporáneo (argentino,

latinoamericano, mundial), en artículos de revistas académicas y no académicas, así como también existen algunos pocos libros de reciente publicación nacional, como *Cruzando Géneros* de Fernando Alarcón y *La experiencia del cine de Lucrecia Martel* de Natalia Christofolletti Barrenha. A este corpus, quizás no tan extenso considerando la relevancia de la figura, se suma la reciente publicación de la editorial Futurock, *El cine de Lucrecia Martel*.

En este caso estamos frente a un libro colectivo editado por Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Marchant quienes invitaron a catorce autores y autoras: Gonzalo Aguilar, Ana Amado, Adriana Amante, Emilio Bernini, Mônica Campo, Damylar Cunha, Ana Forcinito, Diego Haase,

Alejandra Laera, Dianna Niebyski, David Oubiña, María José Punte, Mariana Souto y Malena Verardi. La publicación está compuesta de trece textos, una introducción de los editores y una entrevista a la directora. Esta colectividad y heterogeneidad le hace justicia a la propuesta del libro que es justamente abrirse a las “variaciones Martel” (parafraseando el título de uno de los capítulos). De modo que el conjunto de textos no funciona necesariamente de modo orgánico o sistemático. No es que la suma de estos define las categorías de la obra de Martel, sino que, más bien, cada uno explora una experiencia cinematográfica, abriéndose a esa indeterminación que hay en su filmografía. Algo así como explorar las posibilidades y potencias de su cine en sus propios términos.

Esta apertura puede observarse en la cantidad y diversidad de autores, de distintas procedencias y tonos de escritura (más o menos académica, más o menos ensayística), así como también por los ejes en el que centran sus reflexiones y las obras con las que trabajan. En este último sentido es importante notar que el libro amplía el corpus habitual que suele analizarse. Además de sus películas, sus obras más conocidas, varios capítulos se aventuran en sus cortometrajes —sobre todo *Nueva Argirópolis* (2010), *Pescados* (2010), *Muta* (2011), y *Camarera de piso* (2022)— e incluso hay un capítulo dedicado al trabajo de Martel como directora teatral en el espectáculo musical de Björk, *Cornucopia* (2019). En estos trabajos aparece una idea sugerente: los cortos funcionarían como un espacio de experimentación donde, a diferencia de sus largometrajes, predominan la mutación y el movimiento. La entrevista que realizan las editoras y el editor a la directora también funciona como un despliegue de elementos que por momentos confirman lo que se menciona en los textos o lo tensionan, lo enriquecen, lo minimiza o maximiza. Allí también aparece una mirada política sobre el fuera de campo que se ancla en la visibilización e invisibilización de los desposeídos que no sólo se produce en la distribución de la riqueza, sino en los modos en los que se los invisibiliza o se les niega la condición de humanos deseantes. Finalmente, la directora

destaca su ímpetu por un cine que incomode, y de rescatar la experiencia cinematográfica por su narración o categorización.

Ahora bien, más allá de la diversidad de perspectivas que mencionaba, me arriesgo a identificar algunos núcleos comunes que atraviesan las experiencias y análisis de los autores y las autoras. El primero es el sonido, el cual es entendido no solo como un elemento técnico sino como una fuerza que organiza la percepción; vibraciones, ecos, susurros habitan en el cine de Martel, y se vuelven un asunto de interés para muchos de los/as autores/as. Así pues, algunos ensayos se concentran en el sonido como principio constitutivo de su cine identificando allí los modos en los que se construye una particular atmósfera sonora que funciona no como un refuerzo de las imágenes, sino como un diálogo o tensión que expande la experiencia cinematográfica; hay, también, un capítulo dedicado a un aspecto menos analizado en su obra, el uso de la música. El segundo elemento es el tiempo y sus ritmos, siempre desajustados respecto de la narración clásica. Algunos apartados se detienen en la temporalidad de sus películas, marcada por una modalidad que rompe con la cronología lineal y con la lógica clásica de los acontecimientos por una que tiende a los movimientos aberrantes, los remolinos, los contratiempos, las anacronías, la dispersión. Y el tercero es la construcción de una mirada que incomoda, interpela y fascina al mismo tiempo, una que pone en juego relaciones de poder, violencia y deseo. Aquí también cobra relevancia el juego de miradas que permite el trabajo con el fuera de campo, lo que algunos/as autores/as vinculan con el género de terror y las sensibilidades de lo monstruoso. En suma, se podría afirmar que, en todos los casos, el libro explora el juego de inestabilidades de miradas, tiempos y sonidos que nos propone la directora.

Escribir sobre el cine de Lucrecia Martel es, de por sí, un ejercicio apasionante y desafiante, incluso un poco furtivo. Apasionante porque su cine construye atmósferas que atrapan, hipnotizan, perturban. Desafiante porque se resiste a

las metáforas fáciles, a los análisis contenidistas, sociologicistas o alegóricos. Como señalan los editores del libro en su introducción, se trata de un cine inusual, difícil de encasillar. Estas condiciones no solo habilitan, sino que prácticamente obligan a pensar su obra desde la materialidad misma de las imágenes en movimiento, del sonido y de su ritmo. Escribir sobre las películas de Martel implica entonces reflexionar sobre las condiciones mismas del cine, premisa que se encuentra siempre presente en esta publicación. Como se afirma en el primer artículo del volumen, el cine de Martel es un acto de pensar. Entonces me arriesgo a considerar que uno de los mayores aciertos del libro sea entender su obra no como un conjunto cerrado de significados, sino como una experiencia. Escribir sobre el cine de Lucrecia Martel, y como sugiere uno de los textos, se vuelve aquí un modo de compartir esa experiencia antes que de explicarla. Las imágenes y los sonidos funcionan entonces como significantes flotantes que invitan a seguir pensando un cine donde, parafraseando a Susan Sontag, lo que esté en juego es menos una hermenéutica que una erótica de las imágenes.

* María Laura Lattanzi Vizzolini es Académica del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile. Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, Licenciada en Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Profesora e Investigadora de estudios de visualidad, cine y pensamiento estético en Chile y el extranjero. Es autora del libro *El cine en los pliegues de la historia* (Metales Pesados, 2025) y de diversos artículos en libros y revistas impresas y digitales, su libro. Es miembro del colectivo y actual presidenta del Centro de Estudios de Cine laFuga. Actualmente es la Investigadora responsable del proyecto Fondecyt Iniciación 2025-2027 "Imaginaciones de futuro en obras audiovisuales latinoamericanas contemporáneas". E-mail: mlauralattanzi@uchile.cl