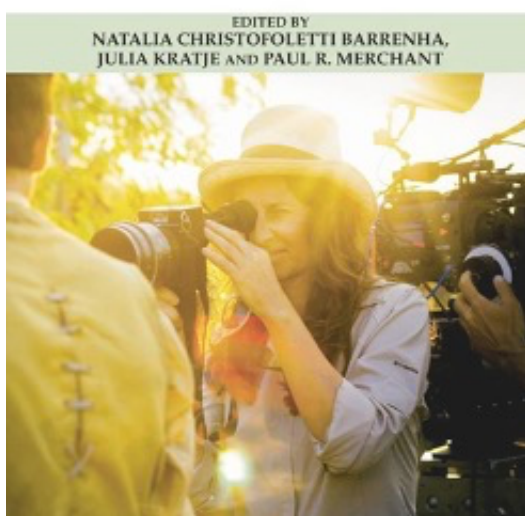


**Sobre Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant (eds.). *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, 211 pp., ISBN 978 4744 8524 1 (webready PDF).**

Por María José Punte\*

  
**ReFocus**  
**The Films of**  
**Lucrecia Martel**



Este libro, que integra la serie “ReFocus: The International Directors Series”, fue editado en tiempos de pandemia, entre los años 2020 y 2021, e incluye una entrevista a la directora Lucrecia Martel, además de catorce textos que estuvieron a cargo de especialistas sobre su obra. Dentro de la nómina de autores que escriben los ensayos, cuenta con académicos y académicas de reconocida trayectoria sobre la materia, como por ejemplo Natalia Christofolletti Barrenha, Ana Forcinito y Deborah Martin. Incluye dos traducciones de textos escritos originalmente en castellano que no

estaban hasta la fecha disponibles en inglés: el texto de Ana Amado y el de Nora Catelli. En cuanto al primero, es un análisis que puede ser considerado señero para el primero de los largometrajes de Martel, *La Ciénaga* (2001), pero también para la crítica feminista de cine. Amado piensa las formas de la narratividad en las que incursiona la directora argentina al poner en relación cuerpos, temporalidades e imagen. El texto de Catelli inscribe una crítica sobre el cuarto largometraje de Martel, *Zama* (2017), en ocasión de su estreno en Barcelona unos meses más tarde, como una respuesta a las miradas colonialistas que aún persisten en las metrópolis europeas. Catelli piensa en el

potencial decolonizador de un cine como el de Martel, en sus elecciones con respecto al lenguaje castellano y sus variaciones posibles, así como en la personal relectura de la novela de Antonio Di Benedetto, de la que emerge una vez más su particular poética.

El aporte más estimulante de este volumen editado por la Universidad de Edinburgo en inglés es la variedad de miradas que permite echar sobre una filmografía que ha generado un gran impacto en la escena global, especialmente con sus largometrajes. Este libro ofrece un acercamiento a la producción total de Martel desde un sesgo más complejo, a través de una senda menos recorrida. Dicho objetivo queda reflejado en las ideas de metamorfosis y persistencia que titulan la introducción de quienes se encargaron de la edición, Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant. Hay algo que cambia y se encuentra en permanente ebullición en el derrotero de Martel, uno que ya abarca unos treinta años; hay otro elemento del orden de la búsqueda insistente y tozuda que caracteriza sus exploraciones estilísticas y temáticas. Entre esos dos polos va hilándose un universo de imágenes y sonidos que, como ya sabemos desde hace cierto tiempo, abre una nueva percepción sobre el mundo en el que nos insertamos, una forma de realismo insidioso, como propone David Oubiña, que horada nuestros hábitos perceptivos y agrieta las certezas sobre las que se asienta nuestra confiada humanidad.

Seguir un derrotero lineal en el libro es una empresa innecesaria. Muy en sintonía con los recursos martelianos, la textualidad de este volumen va trabajando por zonas que emergen y se sumergen, por capas que se van superponiendo en una dinámica caleidoscópica. El efecto benéfico de esta decisión es la posibilidad de re-enfocar sobre la obra de Martel descubriendo algunas regiones que habían sido menos visibilizadas o no tan visitadas, por ejemplo, la de sus cortometrajes. En ese sentido, adquiere un rol crucial el texto de Emilio Bernini, quien reflexiona sobre lo que implica la elección por

---

parte de Martel de este formato. Da nuevo protagonismo a los cortos, al obligarnos a correr por un instante la mirada de sus cuatro largometrajes. Bernini nos remonta a los orígenes del cine para recordarnos que el cine nace corto *per se*, pero que este género fue quedando del lado del costado experimental del lenguaje cinematográfico. Esta idea sirve para redimensionar el uso que Martel hace del corto en tanto que forma autotélica, lo que le permite a la autora un grado mayor de libertad estética. Algo de la persistencia de Martel se ve en esta búsqueda expresiva que ella continúa en los films breves, rasgo que el volumen recupera a través de los numerosos análisis que los tienen en cuenta, sobre todo con el énfasis puesto en *Pescados* (2010), *Nueva Argirópolis* (2010), *Muta* (2011) y *Leguas* (2015). En sintonía con el abordaje que propicia Bernini, es posible leer también el ensayo de Adriana Amante sobre las “variaciones” martelianas, que la impulsan a definir su cine como un “acto de pensar”, en sí ensayístico. Es un cine al que le interesa la percepción de un proceso, en donde tanto los objetos como las personas aparecen como campos de experimentación de una idea. La metáfora musical le sirve a Amante para referirse a *Pescados* como una pieza de “cine concreto”, pura notación.

La cuestión del sonido en Martel ocupa una zona importante del libro. Lo introduce casi al comienzo Dianna Nieblyski, que se concentra en el estudio de las elecciones musicales de los tres primeros largometrajes de Martel. La autora considera que la música constituye una forma de “*deaf spot*” (punto sordo). Y, sin embargo, la selección de los temas musicales, tanto por los géneros elegidos como por las letras y los modelos rítmicos (más específicamente, la cumbia), agregan capas de sentido a la poética marteliana. Mediante la elección de ciertos temas de cumbia, el cine de Martel ahonda en cuestiones que discurren por los vectores de los conflictos étnicos y los estereotipos de género, y revelan de esa manera muchas de las tensiones que atraviesan su narrativa. Por su parte, Ana Forcinito se concentra en los films cortos, para pensar una vez más en los recursos sonoros de la directora, en la

que un rol protagónico le está concedido a las modulaciones de las voces, los usos de los susurros, las distorsiones sonoras y los ecos. A través de lo inaudible o de lo no reconocible auditivamente, es posible hacer entrar a la narrativa a todo aquello que fue invisibilizado por los proyectos nacionales, que emerge como una de las estrategias de resistencia. En una tesitura semejante al texto de Nieblyski se ubica el capítulo de Damyler Cunha, pero concentrando su análisis sonoro en *La mujer sin cabeza* (2008) y *Zama* (2017). De manera más específica, repara en los sonidos ambientales y sus efectos sonoros, utilizados para producir un extrañamiento intra y extra-diegético que se traduce en una atmósfera de incomodidad continua y creciente.

En el conjunto de estos textos, dos de ellos se ocupan de manera más explícita de lo visual. El capítulo de Malena Verardi se concentra en la construcción de la mirada y sus implicancias para la configuración de la “realidad” a través la disección visual de *La mujer sin cabeza*. En el centro de la narrativa se coloca la relación entre ver, mirar y percibir. La directora usa una forma de organizar la imagen, un montaje interno del cuadro mediante capas de visión, que revela los filtros que separan la mirada de aquello que está siendo mirado. Ver o no ver, como uno de los recursos utilizados para producir la “sutura”, vale decir, el vínculo que el sujeto establece con el orden simbólico. Deborah Martin se concentra en la película *Zama* para estudiar el uso del color en el cine de Martel, en el que remarca tres paletas bien diferentes que suponen tres lecturas diferenciadas con respecto a la historia y que desafían los lazos subjetivos y corpóreos de la posición del varón blanco colonial.

Un aspecto de la poética marteliana a la que se otorga cierta relevancia es la del ascendiente que tiene en ella el cine de terror. Dos capítulos dan cuenta de esta cuestión. Tomando como base el corto *Muta* que Martel realizó para la casa de modas Miu Miu de Prada, Mariana Souto y Mônica Campo hacen un recorrido muy pormenorizado de este film y exploran sus lazos con el cine de terror japonés. *Muta* coquetea con dos rasgos centrales del género, los

monstruos y las mutaciones. Al hacerlo, recrea un universo enigmático de clara vinculación con los cuentos de hadas, con toda su mezcla de horror y de inocencia. Para estas dos autoras, este es el film en donde mejor se ve la presencia del horror, a partir de estas figuras fantasmagóricas e inquietantes que evocan el retorno de los muertos, pero también en todos aquellos seres que pueblan las fantasías góticas: vampiros, licántropos, zombis. David Oubiña, por su parte, piensa en algo más intrínseco del cine de terror, que es aquello que no se muestra, a lo que la imagen alude pero que está en el fuera-de-cuadro. Se trata de lo que define como lo indescriptible, lo inconcebible, lo inadmisible, en una gradación que hace el camino desde la representación a las ideas de intelección y de dominio. El cine de terror juega con ese lado oscuro de la curiosidad en el permanente anuncio de la irrupción de lo insoportable. Esto que puede ser un mero juego con la expectativa espectral adquiere en el cine argentino, como bien notó Martel, un carácter de parábola política. Concluye que si Martel logra liberarse de la deuda del cine de postdictadura es porque no utiliza las películas para responder la cuestión de qué mostrar, sino porque entiende que se trata de permitir a la imagen oscilar en un modo interrogativo.

Acorde con algunas de las discusiones contemporáneas, Gonzalo Aguilar retorna a la película *La niña santa* (2004), para pensarlo de manera más detallada desde la cuestión del acoso sexual callejero y lo que implica en la distribución de los lugares de poder entre el hombre y la mujer en los espacios públicos. En función del análisis de la conducta del Dr. Jano y de aquello que le produce placer en ese gesto, lo que piensa Aguilar esta vez es el deseo masculino y la estructura que le da sostén, la “ratio” pedagógica y normativizante que distribuye roles y los refuerza mediante el ejercicio de la performance. Con el acento puesto en las dinámicas de la transnacionalidad y de las urgentes alertas sobre el actual ecocidio, Alejandra Larea hace una reseña del show *Cornucopia* que ofreció la cantante islandesa Björk para la presentación de su álbum *Utopia* en el año 2019 en Nueva York, y en el que

Lucrecia Martel estuvo a cargo de la dirección teatral. Como espectadora, nos transmite la emoción de un espectáculo que se concibe como “total”. Pero no se deja encandilar por ese despliegue y cierra el texto con un comentario sobre la concepción de utopía que propone Martel tomando como ejemplo *Nueva Argirópolis*. Es una que no coloca tanto el acento en lo “retrofuturista” o en lo “*bio-communal*” o en el retorno a lo matriarcal, sino en una transformación que, vista desde una perspectiva situada, debería ser comunitaria y enfocada en lo indígena, en función de reparar tanto la exclusión como la injusticia que son las huellas vivas de una historia colonial. Esta lectura histórica que hace Martel se encuentra en todas sus películas, como emerge en cada uno de los análisis del volumen. El recorrido que hacen los textos aquí publicados deja constancia de cuál es la argamasa que mantiene unida una obra, más allá de lo revulsivo de su propuesta estética, y lo que le da consistencia en tanto que poética, una que es consciente de la necesidad de la revuelta, de la importancia de ofrecer nuevos lenguajes para dar forma a esas inteligibilidades.

---

\*María José Punte es Jefa de Trabajos Prácticos en la materia *Teoría y Estudios Literarios Feministas* en la Universidad de Buenos Aires, Profesora titular en el *Seminario de Análisis del Discurso* y Profesora adjunta en *Literatura y Cine* en la Universidad Católica Argentina. Da seminarios de grado y posgrado en la UBA Colabora como editora en la revista de cine *Imagofagia* de ASAECA. Actualmente trabaja junto con Nora Domínguez y Laura A. Arnés en la edición de una *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, de la cual ya salieron dos volúmenes: *En la intemperie* (2020) y *Mujeres en revolución* (2022). E-mail: [majo.punte@gmail.com](mailto:majo.punte@gmail.com)