

Hacia una extinción de la idea de paisaje en la cinematografía de Lucrecia Martel

Por Natalia D'Alessandro*

Resumen: En este artículo, se indagará en una herramienta cinematográfica omnipresente en los *films* de Lucrecia Martel: la idea de *extinción del paisaje*. El punto de partida es una propuesta de Jens Andermann en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018). Andermann describe un cine contemporáneo neorregionalista, que trabaja sobre las ruinas de lo nacional, con un trasfondo local y global. Es un cine que demuestra en sus mecanismos un agotamiento formal del paisaje, abriendo el campo de visión hacia la precarización de vidas y entornos como consecuencia de la neoliberalización extrema. Desde aquí, se recorrerán escenas clave en relación con la idea de *extinción del paisaje*. Tomaré como escena fundacional una imagen de *La ciénaga* (2001) de un cuadro colgado sobre la pared, que considero un manifiesto cinematográfico en el contexto argentino. Analizaré luego *Nueva Argirópolis* (2010) y *Zama* (2017). La hipótesis principal de este artículo es que el cine de Martel sustituye la construcción histórica de una identidad nacional a través del paisaje, por una política de las voces y los microespacios.

Palabras clave: cine argentino contemporáneo, Lucrecia Martel, paisaje, extinción del paisaje, crisis.

Rumo a uma extinção da ideia de paisagem na cinematografia de Lucrecia Martel

Resumo: Neste artigo, investigarei uma ferramenta cinematográfica onipresente nos filmes de Lucrecia Martel: a ideia de extinção da paisagem. O ponto de partida é uma proposta de Jens Andermann em *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018). Andermann descreve um cinema contemporâneo neo-regionalista, que trabalha sobre as ruínas do nacional, com um pano de fundo local e global. É um cinema que demonstra em seus mecanismos um esgotamento formal da paisagem, abrindo o campo de visão para a precariedade de vidas e ambientes como consequência da extrema neoliberalização. A partir daqui, serão exploradas as principais cenas relacionadas com a ideia de extinção da paisagem. Tomarei como cena fundadora uma imagem de *La ciénaga* (2001) de uma pintura pendurada na parede, que considero um manifesto cinematográfico no contexto argentino. Em seguida, analisarei *Nueva Argirópolis* (2010) e *Zama* (2017). A principal hipótese deste artigo é que o cinema de Martel substitui a construção histórica de uma identidade nacional através da paisagem, por uma política de vozes e micro-espacos.

Palavras-chave: cinema argentino contemporâneo, Lucrecia Martel, paisagem, extinção da paisagem, crise.

Towards an extinction of the idea of landscape in Lucrecia Martel's cinematography

Abstract: This article examines the recurrent feature of *landscape extinction* in Lucrecia Martel's films based on Jens Andermann's *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), that describes a neo-regionalist contemporary cinema, in which the ruins of the national interact with a local and global background in order to demonstrate the formal exhaustion of the landscape, and thus create awareness about the precariousness of lives and environments resulting from extreme neoliberalism. Departing from an image of a painting in *La ciénaga* (2001), which I consider the founding scene of Martel's cinematographic landscape extinction manifesto, this article traces other key scenes in *Nueva Argirópolis* (2010) and *Zama* (2017), which prove that Martel's cinema replaces the historical construction of a "national identity" through "landscape" with a politics of voices and microspaces.

Key words: contemporary Argentine cinema, Lucrecia Martel, landscape, landscape extinction, crisis.

Fecha de recepción: 22/04/2022

Fecha de aceptación: 05/08/2022

Un manifiesto cinematográfico sobre la extinción del “paisaje”

Hay una escena en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) —el primer largometraje de Lucrecia Martel y uno de los *films* fundacionales del llamado “nuevo cine argentino” (NCA)—, que considero clave en relación con la idea de paisaje en el contexto del cine argentino contemporáneo. En esta escena, la penumbra de una habitación contrasta con la luminosidad del espacio exterior. Allí dentro, sobre una pared, un cuadro sugiere un paisaje: un río, nieve, árboles, algunas cabañas (figura 1). Podría leerse como un cuadro de representación realista, pero está intervenido por el claroscuro de la habitación y por la sombra de las cortinas que opacan la legibilidad del cuadro y sugieren unos cuerpos extraños. El recorte de

este espacio interior, —la habitación en penumbras donde visualizamos el cuadro—, contrasta y contradice la luminosidad ambiental proveniente de un afuera que ya no parece accesible como paisaje.



Figura 1

En este momento inicial, es importante delimitar brevemente qué entendemos por paisaje en relación con las producciones cinematográficas que analizaremos. Para ello, retomo la propuesta de Jens Andermann en *La vuelta al margen: reconfiguraciones de lo rural en el cine argentino y brasileño* (2013), basada en las intervenciones de Martin Lefebvre. Allí, diferencian el “paisaje cinematográfico” del “escenario diegético”: el escenario diegético sería el fondo escénico al que pueden delegarse funciones de exposición, énfasis o contrapunto respecto de la trama. En cambio, el paisaje sería lo que excede la función diegética e interrumpe la continuidad narrativa (Andermann, 2013: 442). El espacio cinematográfico opera en una alternancia entre “escenario diegético” y “paisaje”. El paisaje, entonces, se caracteriza por su precariedad, ya que tiende a desaparecer cuando predomina la narración y el escenario cinematográfico asume su función narrativa. El paisaje sería ese excedente que interrumpe la diégesis.

Ahora bien, volvamos a *La ciénaga*, película que plantea algunos cambios radicales, incluso dentro de la propia obra de Martel. Recordemos que en sus primeros cortometrajes, por ejemplo *Rey muerto* (Lucrecia Martel, 1995), asistíamos a una búsqueda cinematográfica con un cierto afán de captar a través de la cámara el lugar de la escena como espacio diegético. Es decir, por un lado, había una mayor transparencia entre los artificios de la cámara y el lugar filmado o puesta en escena; por otro lado, una cámara más abierta hacia el entorno donde se desplazan los personajes.

En *La ciénaga*, en cambio, la configuración conceptual de los espacios presenta grandes cambios. Sería impensable visualizar un cartel de ruta con el nombre “La Ciénaga”, como sí teníamos en *Rey muerto* (figura 2). En *La ciénaga*, los espacios más bien se construyen a través de su ausencia, funcionan como un fuera de campo permanente. Casi no hay paisaje visible o espacio exterior determinado visualmente como en *Rey Muerto*.



Figura 2

Esta imagen del cartel de ruta “Rey muerto”, el puente, el río y las montañas (figura 2) —una especie de postal turística— ha devenido en *La ciénaga* en la imagen del cuadro sobre la pared (figura 1). Allí está toda la idea de paisaje en

La ciénaga: en esa acción de filmar un cuadro sobre la pared. Es decir, en la operación de mostrarnos un paisaje artificial, intervenido, que muestra los mecanismos de construcción de la imagen, pero también un paisaje dislocado, apenas legible por los claroscuros y por las intervenciones de la cámara. Hay una gran ironía en esa colocación inicial de un cuadro/paisaje intervenido por mecanismos cinematográficos: es casi como un manifiesto de la idea de extinción del paisaje. Allí, sobre la pared, están los restos caducos, tergiversados, de lo que ha quedado de ese trabajo insistente, monolingüista, persuasivo, histórico, de la construcción de una identidad nacional a través de la idea de paisaje, tanto en una tradición cinematográfica como literaria. Pero además, esta escena, parece evidenciar un movimiento que será clave en el cine de Martel: un giro que va del uso más bien convencional del paisaje exterior en sus primeros cortometrajes hacia el post-paisaje de los microespacios interiores y sonoros de *La ciénaga* en adelante.

En *Territorios transitables* (2013), Martel narra una crisis que experimentó cuando su tercer largometraje, *La mujer sin cabeza* (2008), fue proyectado en un ciclo de retrospectivas en Londres: “La inquietud respecto de su destino, la probabilidad de que finalmente se neutralice como un cuadro colgado” (Ingrassia, 2013: 68). Ya en *La ciénaga* Martel estaba poniendo en escena esta crisis: en aquella imagen del cuadro colgado sobre la pared, como paisaje intervenido por los mecanismos de construcción de la imagen y como manifiesto visible de la idea de extinción del paisaje. En este artículo, observaremos de qué formas, a partir de *La ciénaga*, las películas de Martel parecen instaurarse como lucha contra esa probabilidad de que su cine “se neutralice como un cuadro colgado”.

A partir de estas consideraciones, en este artículo indagaré en ciertos conflictos relacionados con las dimensiones espaciales del cine de Martel. Entre la ya voluminosa bibliografía sobre Martel, me interesa continuar y ampliar ciertas

propuestas, como por ejemplo la de Jens Andermann en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018). Andermann describe un cine contemporáneo neorregionalista, que trabaja sobre las ruinas de lo nacional, con un trasfondo local y al mismo tiempo global. Es un cine que demuestra en sus mecanismos un agotamiento formal del paisaje, abriendo el campo de visión hacia la precarización de vidas y entornos como consecuencia de la neoliberalización extrema. Desde aquí, recorreré escenas clave en relación con la idea de extinción del paisaje en *La ciénaga, Nueva Argirópolis* (Lucrecia Martel, 2010) y *Zama* (Lucrecia Martel, 2017).

La hipótesis de este artículo es que el cine de Martel sustituye la construcción histórica de una identidad nacional, regional o local a través del paisaje por una política de los microespacios y de las voces. La ilegibilidad o ausencia de paisaje en sus *films* permite mover el foco hacia crisis localizadas, de determinados entornos provinciales y comunidades, por ejemplo: las desiguales relaciones entre una clase media-alta blanca y sectores populares-rurales; las usurpaciones de las tierras de las comunidades indígenas por parte de terratenientes; las violencias estatales históricas sufridas por diversas comunidades indígenas en distintos puntos del país.

El proyecto de Lucrecia Martel en el contexto del nuevo cine argentino

Como ya ha sido ampliamente estudiado, la crítica llamó Nuevo Cine Argentino a producciones cinematográficas bastante divergentes que surgieron en los noventa y crecieron a partir del 2001, de cineastas disímiles en sus propuestas, tales como Martín Rejtman, Esteban Sapir, Adrián Caetano, Pablo Trapero, Lisandro Alonso o Lucrecia Martel, entre otros. En el estudio sobre NCA, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2005), Gonzalo Aguilar enuncia desde las primeras líneas: “¿Qué pasa cuando los mundos se esfuman, se enfrían o sencillamente desaparecen? ¿Cómo reconocer los otros mundos

que comienzan a anunciarse, no menos intensos pero sin dudas de contornos no tan precisos?” (Aguilar, 2005: 7). Así, Aguilar anticipa dos cuestiones clave del NCA, que surgió desde mediados de los noventa y cobró cada vez más fuerza: por una parte, la búsqueda de registrar nuevos mundos; por otra parte, las grandes innovaciones en relación a la puesta en escena y a los artificios de la cámara a través de los cuales se buceaba en esos nuevos mundos.

En la “Introducción”, Aguilar se detiene especialmente en estos dos aspectos. En primer lugar, describe a este nuevo cine como el lugar privilegiado donde se plasmaron las huellas del presente, en un contexto político y social de crisis, de grandes transformaciones locales —dadas por las sucesivas presidencias menemistas¹— y cambios políticos, económicos y tecnológicos globales. En segundo lugar, analiza los grandes cambios en la puesta en escena y en los novedosos procedimientos cinematográficos que ese nuevo cine propuso con respecto a un cine argentino anterior, como por ejemplo: estéticas que trabajaban programáticamente sobre las condiciones precarias de producción; mayor pericia en la composición del plano; una reutilización estratégica de la desprolijidad; el alejamiento de una búsqueda identitaria o alegórica; la investigación siempre interrogativa sobre nuevos mundos; entre otros aspectos.

La producción cinematográfica de Martel —y el trabajo sobre la idea de extinción del paisaje que nos ocupa— se inserta en este contexto y participa de estos cambios que generan las heterogéneas producciones del llamado NCA, especialmente a partir de *La ciénaga*. Desde este *film*, podríamos decir que Martel comienza un trabajo minucioso con la propuesta que abre el estudio de Aguilar: la aparición de nuevos mundos. En este caso, su cine escenifica el mundo doméstico e íntimo de una familia salteña, que aparece con un trabajo

¹ Para ampliar el contexto de las presidencias menemistas, ver: Suriano, Juan (direc.). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Garulli, Liliana. *Consolidación y crisis de la democracia neoliberal 1989-2001: testimonios y documentos*.

cinematográfico de no marcar límites precisos, de no utilizar herramientas que concedan al espectador definiciones tajantes o cómodas.

Como afirma Sergio Wolf en *Sistemas de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel* (2011), podríamos decir que Martel inauguró dentro del NCA una indagación de lo provincial; aunque, es necesario agregar, desde un cine siempre alejado de la idea de identidad nacional, regional o color local:

Lucrecia Martel puso a Salta en el mundo. Desde que hizo su cortometraje *Rey muerto*, hace ya más de quince años, sus películas generaron –incluso en críticos que no tienen la menor idea de cómo es Salta– una persistente relación simbiótica entre su mundo cinematográfico y su provincia como mundo. Pero: ¿alguien viajaría especialmente a Salta siguiendo los rastros de las películas de Martel, tratando de identificar esos espacios? Y al mismo tiempo: ¿tienen esos espacios la forma de paisajes tras los cuales vale la pena ir? Más allá de que se puedan identificar esos cerros amenazantes, ese río para pescar con faca o la finca de *La ciénaga*, más allá de poder encontrar el Hotel Termas de Rosario de la Frontera de *La niña santa*, o de poder recorrer la localidad La Caldera o identificar el Hospital San Bernardo de *La mujer sin cabeza*, el cine de Martel no es un cine “de paisaje” (Wolf, 2011: en línea).

En el contexto del NCA como agrupación problemática, generalmente enunciada desde la ciudad de Buenos Aires, considero al igual que Wolf que el cine de Martel se presenta como un cine de resistencia contra la idea de construcción de paisajes. Su cine se postula a favor del trabajo incansable con la posibilidad de generar nuevas miradas sobre ciertos espacios, colectivos y sujetos. En el siguiente análisis observaremos a través de qué caminos cinematográficos Martel explora diversos conflictos contemporáneos, mediante estrategias de puesta en escena y artificios de la cámara en relación con la idea de extinción del paisaje.

Post-paisaje I. *La ciénaga*: elipsis del paisaje y mirada microespacial

Según la sinopsis de Martel retomada por David Oubiña en *Estudio crítico sobre La ciénaga* (2007), *La ciénaga* escenifica el lento transcurrir de “un verano del demonio” en la finca La Mandrágora, donde vive “Mecha, una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo” (Oubiña, 2007: 15). Además, la película muestra las relaciones de esta familia con la familia de Tali, la prima de Mecha que vive en la ciudad de La Ciénaga. Las historias de este núcleo familiar se narran en torno a los presagios de la muerte de Luciano, el hijo menor de Tali, quien hacia el final de la película sufre un accidente y muere.

La película abre con un paisaje efímero. Durante cuatro segundos la cámara se detiene en una concesión paisajista mínima, quizás la única forma de paisaje de todo el *film*, a través de un gran plano general que nos muestra una tormenta gestándose y la idea vaga de una vegetación prominente (Figura 3). A este uso del paisaje, como “excedente” minúsculo que interrumpe en la diégesis, sólo se recurre en tres momentos: al inicio, hacia la mitad de la película y al final. Ya desde aquí Martel sienta sus bases con respecto a las relaciones que entabla con los espacios cinematográficos. Sus películas no son complacientes con el espectador ávido de la novedad que implica narrar cinematográficamente en Argentina desde un espacio que *no* es Buenos Aires.



Figura 3

En este sentido, *La ciénaga* puede pensarse como un contradiscurso de películas como *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2004), que se constituye como una larga descripción— casi un manual turístico— de un espacio percibido como *otro* —“el interior”— para un público ávido de paisajes exóticos. Otro ejemplo podría ser la película *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), que se desarrolla en torno a una cooperativa de esquila en San Luis, y presenta abundantes paisajes de esa actividad agraria. Pero Martel decide trabajar ese aspecto desde la omisión o desde la brevísima alusión visual.

A través de esta operación, el cine de Martel cuestiona procesos de homogeneización históricos con respecto a los espacios provinciales, desde una óptica cercana a la planteada por Raymond Williams en *El campo y la ciudad* (1973). Estos procesos de homogeneización no sólo describen ciertos territorios desde una mirada siempre externa, sino también desde perspectivas que configuran ese espacio como *otredad*: ya sea como un “paisaje esmaltado” sin ningún tipo de tensión vital, como *locus amoenus*, como topografía de la barbarie, como un espacio vacío donde se proyectan los intereses de un sector social o simplemente como un *misterio*. *La ciénaga* parece proponer en el cine

argentino la extinción de discursos hegemónicos que describían diversos territorios desde una mirada siempre externa y desde perspectivas que configuraban ese espacio como *otredad*: como “paisaje esmaltado”. Contra la idea de “paisaje esmaltado” y contra la fe en la posibilidad de apropiación de un espacio a través del discurso cinematográfico, Martel propone en sus *films* la idea de “cuestionar la legitimidad de lo real”. En una entrevista, afirma: “Con las herramientas de lo audiovisual, podés afirmar la realidad o ponerla en duda (...) las herramientas de lo audiovisual permiten cuestionar la legitimidad de lo real. Y eso es político.” (Martel, 2014: en línea)²

El uso del paisaje, va más lejos aún. Así, se acerca a lo propuesto por Jens Andermann en *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Andermann describe un cine latinoamericano contemporáneo neorregionalista, que opera sobre las ruinas de lo nacional, con un trasfondo local y al mismo tiempo global. Este cine trabaja con un paisaje que es reclutado a partir de una relación negativa con el significante, demostrando así la incapacidad figurativa del paisaje y su agotamiento formal. Si bien en el cine contemporáneo aparece una memoria de la forma paisaje, esta se desarrolla más bien fantasmáticamente, abriendo así el campo de visión hacia nuevos mundos en relación con la precarización de vidas y entornos como consecuencia de la neoliberalización extrema. Presenta aquí la idea de postpaisaje: “Memoria, entonces, de la forma paisaje en su reaparecer fantasmático, sólo para confirmar su propio ausentamiento y así abrir el campo de visión hacia otros mundos [...]: esta sería una de las formaciones del neo o postpaisaje contemporáneo” (Andermann, 2018: 342)

En *La ciénaga*, Martel trabaja con este concepto de postpaisaje. El *film* presenta una elipsis del paisaje, que pone en evidencia su agotamiento como recurso

² “Lucrecia Martel en el CPA Leonardo Favio”. CPA, Municipio de Quilmes. 2014. En línea. https://www.youtube.com/watch?v=yZmeFjWd_88

cinematográfico y la necesidad del cine argentino de indagar en nuevos recursos, en un momento de crisis y grandes cambios. Como ya afirmamos, en la película sólo encontramos cuatro brevísimos momentos en los que asoma la forma paisaje, es decir, ese espacio excedente que desborda la función narrativa. Estos paisajes operan como una especie de marco frágil y precario sobre el que se desarrolla la trama.

Este uso acotadísimo del paisaje, abre, al menos, dos caminos de análisis. Por un lado, genera una indagación que alude al contexto de producción de la película; por otro lado, una investigación metacinematográfica. Con respecto al contexto de producción, recordemos que *La ciénaga* aparece junto al estallido de la crisis económica, política y social del año 2001 en Argentina.³ En *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Oubiña destaca que el *film* diseña “un mapa arrasado de la Argentina menemista” (Oubiña, 2007: 10). Martel realiza un registro cinematográfico del clima de saqueo económico, social y cultural que domina la década de los noventa y del ambiente de terror, angustia y aguante frente a ese derrumbamiento. Ya desde la construcción espacial de la sinopsis que escribe Martel para contextualizar el *film*, la película se inserta en este conflicto:

Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anegan. Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda. En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no se trata de ciénagas, sino de la ciudad de La Ciénaga y sus alrededores. A 90 kilómetros está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación. (Oubiña, 2007: 15)

³ Para contextualizar la crisis de 2001, habría que estudiar la inestabilidad política del gobierno de De la Rúa, pero considerar también la crisis social y económica en la que dejó la dictadura militar de 1976-1983 al país y las consecuencias de las presidencias menemistas. Ver: Suriano, Juan (direc.). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Garulli, Liliana. *Consolidación y crisis de la democracia neoliberal 1989-2001: testimonios y documentos*

Como vemos, Martel diseña un espacio marcado por las inclemencias del clima, por ciertos lugares de estancamiento total y por las propiedades anestésicas de la mandrágora necesaria para soportar “algo doloroso como una amputación”, rasgos fundamentales al pensar en la percepción de los noventa como culminación de una crisis total. Esta década estuvo marcada por un clima adverso de políticas neoliberales extremas; por la “amputación” que significó el endeudamiento externo, la privatización masiva de industrias nacionales y el ingreso obscuro de capitales extranjeros; y por una atmósfera de estancamiento cultural, entre otros factores. Con respecto a la inscripción de su cine en este conflicto, Martel afirma: “Pertenezco a una generación con una cicatriz histórica muy poco cerrada: la violencia de la dictadura, la descomposición política del país y la reconstrucción neoliberal rutilante” (Palavecino, 2006: en línea).

Sin embargo, esta descripción de la sinopsis está elidida en *La ciénaga*. Sólo fugazmente asoma el entorno hostil, a través de esos paisajes efímeros de la selva y las tormentas. El paisaje, el entorno, La Ciénaga, el clima, todo el afuera en general, se va configurando cinematográficamente de forma fantasmática: ya sea como algo evocado a través de voces, diálogos y susurros; ya sea a través de sonidos que llegan del afuera; o simplemente a través de su latencia externa. Así, se va generando un fuera de campo siniestro, hostil, fantasmático, que apenas asoma por momentos; pero también, una cierta fragilidad y precariedad del fuera de campo de la escena. Tanto el clima siniestro y hostil, cuanto la fragilidad y precariedad son elementos omnipresentes en el *film* que hablan también del clima de crisis total y de quiebre que domina la época. En síntesis, el espacio externo parece sustraído, es como una memoria del afuera que está allí para recordarnos su propia ausencia: y esta elipsis y sustracción genera también un clima de falta, de usurpación siniestra, que parece hablarnos a un nivel más abstracto y a través de estos mecanismos cinematográficos de una época dominada por el extractivismo, el saqueo y la privatización.

Detengámonos ahora en la indagación metacinematográfica. En este sentido, la elipsis de paisaje en *La ciénaga* parece funcionar como un manifiesto en el contexto del cine argentino, que tendrá amplio alcance y repercusiones, en tanto formato que predominará en los siguientes años, justo en el cierre del siglo XX y el comienzo del XXI. Así, *La ciénaga* podría pensarse desde ese gesto de ruptura con respecto a una tradición cinematográfica nacional anterior. El *film* parece traer consigo un manifiesto sobre la extinción de un orden de cosas para el cine argentino y sobre la renovación radical en numerosos aspectos cinematográficos, entre los cuales encontramos esta elipsis del paisaje. Recordemos que el paisaje fue un recurso ampliamente usado en el cine de la década de los ochenta, anterior al llamado NCA, para definir y redefinir una identidad nacional o regional, una zona, una comunidad, un país o un período histórico, entre otras cosas.

Ahora bien, esta cerrazón de la cámara —que casi no se abre hacia un paisaje externo y ni siquiera hacia mayores descripciones del escenario diegético—, genera en *La ciénaga* nuevas prácticas cinematográficas, entre las que se destacan la mirada metódica sobre ciertos microespacios y el uso predominante de las voces y la oralidad como políticas cinematográficas, entre otras. Me detendré en el estudio de lo microespacial. En *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984), Gilles Deleuze propone la noción de imagen semisubjetiva para designar ese “estar con” de la cámara: “ésta no se confunde con el personaje, y tampoco está fuera de él: está con él. Es una suerte de *Mitsein* propiamente cinematográfico. O bien lo que Dos Passos llamaba justamente ‘ojo de la cámara’, el punto de vista anónimo de alguien no identificado entre los personajes” (Deleuze, 1984: 111). En este sentido, en *La ciénaga* se construye gradualmente este “estar con” cinematográfico de una cámara que busca instalarse adentro de la escena, como un anónimo entre los personajes, para desde allí mirar incansablemente.

La crítica ha hablado sobre esta mirada obsesiva de lo microespacial. Por ejemplo, en *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Oubiña llama al cine de Martel “cine de observación” y “cine quirúrgico”: un cine que “posa su mirada sobre los cuerpos para observar sus nevaduras sociales” (51), pero también “una mirada sobre las superficies que las disecciona, las penetra, y las examina, para mostrarlas como un organismo descompuesto que necesita arreglo” (Oubiña, 2007: 51). Así, Oubiña postula que esa observación microscópica es común a otras películas de los noventa, y que es una gran diferencia con respecto a películas de la década anterior:

La mayoría de las películas de los ochenta pretendía acercarse a los grandes temas, pero no lograba atravesar la superficie de un viejo costumbrismo adornado por la denuncia amarillista (...). El movimiento de los nuevos filmes suele ser el inverso: sin abandonar nunca la historia mínima de sus personajes, hacen de ella un teatro de operaciones. Los cuerpos se convierten en el espacio de una intervención y se despliegan ante la cámara del anatomista que estudia, en sus ademanes o en sus muecas, las secuelas de los cambios sociales (Oubiña, 2007: 51-52).

En “Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga*)”, Ana Amado resaltó que el uso de los cuerpos en *La ciénaga* parece exhibir una capacidad modeladora del plano, y que la narración se origina desde los mundos en miniatura de las sociedades familiares. Martel también hace énfasis en este trabajo sobre lo microespacial como mecanismo cinematográfico. En una entrevista, propone la idea de “vía microscópica”: “Hay un aspecto médico en mi cine, en el que yo trato de llegar lo más cerca que me sea posible a mi sujeto, casi en una vía microscópica, para desde allí, generar reflexiones más generales. El set de filmación puede ser similar a una oficina donde se practican rayos X sobre el cuerpo (Oumano, 2011: 177)”.⁴ En *La ciénaga*, encontramos numerosas

⁴ “There’s a medical aspect in my filmmaking in that I try to get as close as possible to my subject in an almost microscopic way and from that draw more general reflections. The set of film can be similar to an office where x-rays scans are made of the body”

escenas que se desarrollan en ámbitos domésticos como la casa de Mecha o Tali; espacios públicos como el hospital o un negocio en La Ciénaga; o entornos naturales como el monte o el río: en todos los casos, Martel generalmente trabaja con una cámara cerrada, que parece indagar todas las posibilidades de esta vía de observación microscópica.

Como ya afirmamos, en *La ciénaga* parecen no existir los planos generales o panorámicos. “La frontera”, “el cerro”, “Bolivia” e incluso “La Ciénaga” apenas son mencionados, pero nunca los visualizamos. Los televisores funcionan como una especie de afuera sugerido, apenas entrevisto por el recorte de cámaras periodísticas, un afuera local en el que se van reconstruyendo las historias de las apariciones de la virgen en La Ciénaga. Esa apertura hacia un afuera esbozado por los televisores en distintos puntos de la casa, parece enfatizar más aún el trabajo con una cámara cerrada, con el plano detalle o primer plano, con un enfoque angular y con la construcción gradual de ese “estar con” cinematográfico de una cámara que busca instalarse adentro de la escena. Y si bien podemos observar que esta cerrazón de la imagen contribuye a la construcción de un clima de opresión, asfixia y estancamiento como correlato del menemismo en este espacio provincial, también podríamos decir que genera una forma de política de los cuerpos que se opone a una política de los grandes espacios o paisajes.

Así, la elipsis de paisaje en *La ciénaga* genera por contraste esta política de lo microespacial. Como en aquel poema de Alejandra Pizarnik —“La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos” (Pizarnik, 2004: 125)— las películas de Martel parecen guiadas por una curiosidad permanente, insaciable: construyen una mirada obsesiva que funciona como micropolítica cinematográfica. Esta mirada micropolítica visibiliza ciertos conflictos históricamente invisibilizados, crisis localizadas, de determinados entornos provinciales y comunidades, como por ejemplo: mecanismos contemporáneos

de opresión hacia las comunidades indígenas, sistemas de construcción de otredad aún basados en los grandes relatos de “civilización o barbarie”, procesos de homogeneización y violencia que todavía alcanzan a esos pequeños espacios, relaciones desiguales entre una clase media-alta blanca y sectores populares-rurales, usurpaciones de tierras de comunidades indígenas por parte de terratenientes, violencias estatales históricas sufridas por diversas comunidades indígenas.

Post-paisaje II: *Nueva Argirópolis* y *Zama*. Invisibilidad, destierro e ironía

Nueva Argirópolis fue filmada en Corrientes, Chaco y Salta, con la intervención de actores de las comunidades Qom. El cortometraje escenifica la lucha de colectivos indígenas que buscan llegar a unas islas localizadas en el delta del Paraná, para fundar allí un territorio: la Nueva Argirópolis. Además, la película pone en escena cómo la policía de la zona, siguiendo órdenes estatales, está a la búsqueda de quienes integran estos colectivos de lucha para reprimir su levantamiento. Todo el corto gira en torno a la posibilidad de movilización de las comunidades indígenas de los alrededores. Desde este conflicto, Martel sitúa su discusión en el marco de un problema totalmente contemporáneo: la violencia estatal sistemática que ha tenido lugar en los últimos años contra diversas comunidades indígenas en Argentina, especialmente por la lucha de las comunidades por sus tierras históricas, usurpadas por “terratienientes” en diversos puntos del país.

En *Nueva Argirópolis*, hay un uso mínimo del paisaje, lo cual subraya la idea de su extinción como recurso cinematográfico, pero también nos habla de problemas localizados, contemporáneos, de las comunidades indígenas en relación con sus tierras históricas. Este cortometraje presenta un movimiento oscilatorio de la cámara. Por un lado, hay una apertura brevísima de la cámara hacia lo que podríamos considerar como un espacio diegético efímero, que

aparece por segundos. Por ejemplo, en la imagen inicial observamos fugazmente un plano general del río surcado por una lancha, conducida por dos personas. La lancha arrastra una especie de camalote por detrás. Dos policías y una niña observan desde la orilla el avanzar de estas personas. Por detrás, en un fondo borroso, puede verse la otra orilla del río; aunque si observamos con detenimiento más bien parecen dos formaciones como islas, hacia las que se dirigen los navegantes (figura 4). Por otro lado, como en *La ciénaga*, el film presenta la preeminencia de una imagen cerrada, que Deleuze propuso como “semisubjetiva”, designando ese “estar con el personaje” de una cámara que se instala adentro de la escena.

Ahora bien, el río y las islas ocupan un lugar central en esta película, ya que el *film* desarrolla la idea de un movimiento indígena de lucha que está nucleándose en torno a la navegabilidad de los ríos como posibilidad de llegar a ciertas “islas sin dueño” para fundar allí un territorio comunitario: la Nueva Argirópolis. Sin embargo, este momento inicial (figura 4) es la única imagen del *film* en la que podemos avizorar a la distancia unas formaciones que podríamos leer como “islas”. Las islas, esas nombradas “islas sin dueño”, funcionan como una especie de elipsis visual: son algo que nunca vemos, están planteadas cinematográficamente desde la idea de la *irrepresentabilidad*. Su presencia, en cambio, se va configurando paulatinamente a través de las voces. Hay un predominio total de conversaciones y susurros en lenguas indígenas y en español que se erigen por sobre la imagen visual, y de esta forma desafían la preeminencia cinematográfica de lo visual y sus modalidades de representación. Mediante lo que los personajes dicen o sugieren, se van proyectando unas islas posibles en un fuera de campo borroso, apenas vislumbradas en esa imagen inicial.



Figura 4

En este sentido, Martel afirma: “Yo siempre entiendo el espacio como en una línea de causa-efecto, entonces las palabras generan personajes y los personajes generan espacio. Los personajes siempre vienen de las palabras” (James, 2018: 36).⁵ De esta forma parece funcionar el espacio insular en el *film*: las islas se configuran cinematográficamente a través de las voces de los personajes. Este mecanismo presente en *Nueva Argirópolis* es clave en el cine de Martel. Todas sus películas, desde *La ciénaga* (2001) hasta *Zama* (2017), presentan un trabajo minucioso con el sonido a través de una preeminencia de lo oral. Martel ha expuesto ampliamente la indagación sobre diversos usos de la oralidad, la voz y los silencios que atraviesan sus *films*. Su trabajo con la oralidad es un mecanismo recurrente: muchas veces asociado a la rememoración de cuentos orales de Salta; otras, en relación con la cadencia oral de ciertas voces familiares, la deriva de las conversaciones, las lenguas indígenas o la búsqueda de una “gramática del norte. Como propone Deborah Martin en *Lucrecia Martel’s Nueva Argirópolis: Rivers, Rumours and Resistance* (2016), *Nueva Argirópolis* puede pensarse como una película oral.

⁵ “I always understand space as a cause/effect line, so words generate characters and characters generate space. The characters always come from words”.

Al iniciar este artículo, planteo como hipótesis que el cine de Martel sustituye la construcción histórica de una identidad nacional, regional o comunitaria a través del paisaje, por una política de los microespacios y las voces. Al igual que en *La ciénaga* y en sus películas anteriores, en *Nueva Argirópolis* también podemos observar cómo la omisión total del paisaje, da lugar a una política radical de circulación de voces en escena. Pero además, creo que esta omisión visual del paisaje, de un afuera, de un entorno e, incluso, de algún tipo de espacio diegético nos remite a problemas que han sufrido las comunidades indígenas en relación con el extractivismo, la usurpación y el saqueo de sus tierras, como parte de una política estatal histórica.

Este no es un problema nuevo para Martel. En *Territorios transitables* (2013), Martel hace referencia al asesinato de Javier Chocobar en 2009, de la Comunidad Diaguita de los Chuschugasta, en El Chorro, provincia de Tucumán. Cuenta cómo fue asesinado de un disparo durante un enfrentamiento con un hombre que reclamaba la posesión de la tierra, que pertenecía históricamente a la comunidad. Explica también el despojo de tierras que ha sufrido la comunidad diaguita y se refiere a la Ley de reorganización del territorio, que parecía habilitar la posibilidad de que las comunidades recuperaran sus tierras, pero que, finalmente, generó que los “dueños de campo” recrudescieran los intentos de sacar a las comunidades que llevan siglos viviendo allí. *Nueva Argirópolis*, sin dejar de lado su especificidad de discurso cinematográfico, busca insertarse en este debate específico y actual. De hecho, Martel está por estrenar un documental sobre Javier Chocobar.

Esta ausencia radical de paisaje; esta imposibilidad de acceder visualmente al río, a las islas o incluso al territorio indígena; esta invisibilidad total de un “afuera” o escenario diegético donde localizar al colectivo de lucha indígena; esta cerrazón de la cámara que coloca a los personajes en pequeños espacios

hablando en su lengua, como única posesión de la que no han sido despojados y herramienta de lucha; genera también una atmósfera de falta. A través de la invisibilidad como recurso cinematográfico, Martel realiza una denuncia visual del despojo, saqueo y extractivismo histórico, como política de estado de un gobierno tras otro, que han sufrido las comunidades indígenas en diversos puntos del país. Las tierras de las comunidades están omitidas, clausuradas visualmente, no podemos acceder a ellas, ni ellos pueden poseerlas o habitarlas en ningún tipo de espacio diegético: nos han sido extraídas visualmente.

De hecho, Martel lleva más lejos su propuesta. El final del corto nos muestra una escena en la que escuchamos un rumor de voces y vemos —desde un plano panorámico del río y sus orillas— cómo se va ocupando este territorio por colectivos que surgen de distintas direcciones y se encaminan hacia el río (figura 5). Esta es la segunda escena del *film*, junto a la escena inicial, en la que la cámara se abre hacia un espacio diegético y nos coloca en el contexto del río, al mismo tiempo que culmina el cortometraje mostrando la posible partida del colectivo de lucha hacia aquellas “islas sin dueño.”

En este momento del cortometraje, Martel termina de delinear la idea de destierro que merodea el *film*, en el doble sentido de: “sin tierra” y “expulsar a alguien de un territorio determinado, para que resida fuera de él”. Las comunidades indígenas, no sólo han sido saqueadas por políticas estatales históricas, desde la constitución del estado nación, y ya no poseen sus tierras ni pueden habitarlas, sino que también son expulsadas de un sistema que históricamente ha buscado delinarse en base a la invisibilización de estos colectivos. Esta imagen final opera en un doble sentido. Por un lado, como posibilidad de lucha de las comunidades, que finalmente logran salir hacia aquellas islas sin dueño, para fundar un nuevo territorio; por otro lado, como la realización de ese deseo cumplido, que ha sido base de los relatos nacionales desde la fundación, de expulsar y alejar la amenaza de un otro: indio, cabecita negra, migrante.



Figura 5

En *Scapeland* (1998), Jean-François Lyotard escribe: “La tierra vista desde la luna por el terrícola. El campo para el habitante de la ciudad, la ciudad para el agricultor. El destierro sería una condición del paisaje” (Lyotard, 1998: 187). Lyotard propone que para que exista la forma “paisaje” es necesaria la mirada desde el destierro o la extranjería, la visión del que no está en su tierra y observa desde afuera. En *Nueva Argirópolis* no hay paisaje visible: el cortometraje se focaliza en espacios minúsculos —depósitos traseros, pequeñas habitaciones domésticas o espacios públicos reducidos—, que habitan diversos personajes del colectivo indígena, construido en torno a la familiaridad de sus lenguas que aún no les han sido robadas, a la cercanía con un fuera de campo que ha sido su lugar desde siempre, y que les ha sido usurpado, extraído, saqueado, devastado, de innumerables formas. Quizás, en esta escena final (figura 5), se delinea de forma especular y fantasmática otro cortometraje, que se refleja más allá del río, en las islas lejanas, también titulado “Nueva Argirópolis”, y donde la mirada desde el destierro de estas comunidades indígenas, genera innumerables paisajes del territorio nuevo y desconocido.

Me gustaría plantear algunas reflexiones específicas sobre el uso del paisaje en esta película, a modo de cierre de un recorrido. *Zama* —tanto la película como la novela homónima publicada en 1956 por Antonio Di Benedetto y que da lugar al *film*— narran la historia de Diego de Zama, un funcionario criollo de la corona española, que espera una carta del rey que anuncie su ascenso, y con él su traslado a Buenos Aires o Santiago de Chile. Pero la carta no llega y la situación de Diego de Zama empeora día tras día: no recibe su sueldo, los ahorros son cada vez más escasos y la posibilidad de ascenso, más lejana. El *film* transcurre en Asunción del Paraguay, en el año 1790. Diego de Zama, tras ir perdiendo toda esperanza, se embarca en una partida de soldados que sale a la búsqueda del bandido Vicuña Porto. Sin embargo, la utopía de atrapar al bandido, como última posibilidad de vislumbrar el ascenso anhelado, también le será negada. Vicuña Porto, escondido tras otro nombre, es uno de los soldados de la partida y elige a Diego de Zama para revelarle su secreto y amenazarlo. Este destino absurdo es una de las últimas acciones de Zama.

En *este film* sí hay mayor uso del paisaje. La película abre con una imagen casi estática de Diego de Zama inserto en el paisaje del río, el horizonte y el cielo (Figura 6). Es una escena imponente, que parece un cuadro o pintura, y que nos recuerda, otra vez, aquel cuadro colgado con el que Martel abría *La ciénaga* y que operaba como manifiesto. Esta escena-paisaje, que también opera como manifiesto cinematográfico y como declaración de un orden de cosas insostenible, se repetirá nuevamente hacia la mitad de la película, en un mecanismo recurrente en la filmografía de Martel: utilizar un paisaje más bien fijo que interrumpe en la continuidad diegética de forma efímera. A través de esta imagen de Diego de Zama observando el río, Martel adelanta el destino del personaje central, que finalmente, tras ser tomado prisionero por Vicuña Porto, es torturado, amputado y terminará agonizante, en un bote a la deriva que se

pierde en el río, sumido en un entorno ajeno, que nunca le perteneció en todo el *film*.



Figura 6

Los treinta minutos finales del *film* están dominados por el uso de grandes planos, cuando nos trasladamos de ámbitos domésticos hacia el afuera del monte, junto a la expedición a la que se une Zama para atrapar a Vicuña Porto: enormes extensiones verdes y humedales con palmeras, que son surcados por filas de expedicionarios, en unas imágenes de tono épico que bien podrían recordar las de *Aguirre, la ira de dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972); pajonales que son recorridos por la expedición; zonas más selváticas plagadas de vegetación y arroyos; el río y sus orillas; y la imagen final del pantano, plagado de musgo y palmeras, por el que circula el cuerpo agonizante de Zama.

Ahora bien, en *Learning from a Llama, And Other Fishy Tales: Anticolonial Aesthetics in Lucrecia Martel's Zama* (2019), Rosalind Galt analiza ciertas estéticas anticoloniales en *Zama*. Galt afirma que el uso del paisaje en el *film* busca desarmar la construcción histórica de un paisaje como “fantasía colonial”. Además, agrega:

He argumentado que revisar cómo vemos los paisajes ha sido un proyecto fundamental del cine. La noción de “visión pintoresca del paisaje” surge junto con la expropiación capitalista de la tierra y la explotación violenta de sus habitantes, tanto en Europa como en sus colonias. Raymond Williams insiste que la idea misma de paisaje implica separación y observación, y este modo de visión es también una función central del espectáculo cinematográfico. Para Williams, esta separación está basada principalmente en las “clases”, pero esta lógica se extiende hacia todo un cuerpo significativo de la investigación postcolonial sobre la mirada colonial. Desde la fotografía del siglo XIX en adelante, la cultura visual del paisaje se definió por la perspectiva de un espectador metropolitano, presuntamente un espectador blanco que disfrutaba del espectáculo exótico de entornos extranjeros. (Galt, 2019: en línea)⁶

Partiendo de una visión colonial, que distingue entre los colonizadores como aquellos que “trascienden” la tierra, y los indígenas como aquellos que “simplemente forman parte de ella”, Galt argumenta que esta subjetividad es la que encarna Diego de Zama en el *film*. Esta distinción histórica es la que finalmente dio a los colonizadores el argumento para usurpar las tierras a las comunidades indígenas. Según su análisis, Martel busca a lo largo de toda la película derribar esta subjetividad colonial, que genera una visión en la cual las comunidades indígenas, los animales y el entorno son entendidos simplemente como un fondo homogéneo y nunca como una figura central en la disposición de la imagen.

⁶ “I have argued that revising how we view landscapes has been a significant project of art cinema. The notion of the picturesque landscape view emerges alongside capitalist expropriation of land and the violent exploitation of its inhabitants, both in Europe and in its colonies. Raymond Williams insists that the “very idea of landscape implies separation and observation,” and this mode of vision is also a central function of cinematic spectacle. For Williams, such separation is primarily class-based, but this logic is extended in the significant body of postcolonial scholarship on the colonial gaze. From nineteenth-century photography and early actualities onward, the visual culture of landscape was defined by the perspective of a metropolitan, presumptively white spectator taking pleasure in the exotic spectacle of foreign environments”

Galt propone que la centralidad y la verticalidad de la figura de Zama como imagen dominante a lo largo del film, se va derribando gradualmente. Así, analiza el final de Diego de Zama: derrotado, descuartizado, boyando horizontal a la deriva en un bote sin rumbo, perdida ya por completo una verticalidad con respecto a la tierra que le otorgaba centralidad y poder por sobre ella. A partir de aquí, Galt afirma que Martel busca deconstruir también este punto de vista colonial y que, a pesar de que los indígenas sean desposeídos de la tierra, el *film* propone que los europeos tampoco podrán poseerla, y serán desplazados de ella: la violencia colonial de usurpación de las tierras es revertida en la película a través del final de Zama. Martel revisa así, desde el cine y desde ciertos procedimientos, lo que significa mirar el mundo colonial sin mirar como un colonizador, observando y cuestionando al mismo tiempo las estructuras de poder que han facilitado esas visiones en el cine.

Ahora bien, volvamos por un momento a la imagen más bien estática de Diego de Zama en las orillas, observando el río y sus inmediaciones (figura 6), escena que abre el *film*, que se repite hacia la mitad casi como un eco, y que prefigura el destino final de Zama, quien terminará agonizando en esas aguas que observa con fijeza. Esta escena me parece clave en el *film*, y en el trabajo con la idea de extinción del paisaje que Martel realiza a lo largo de toda su filmografía. La imagen de Diego de Zama observando el paisaje, el entorno de esa tierra “colonizada” por un sistema del que él mismo forma parte, parece invitarnos a pensar no sólo en ese proceso, sino también ya metacinematográficamente en cómo se observan ciertos entornos desde el cine. Es decir, considero que esta imagen plantea reflexiones en torno al proceso colonial en América Latina, pero también interrogantes sobre el mismo proceso cinematográfico: ¿Cómo se observan ciertos espacios desde el cine? ¿Desde que perspectivas? ¿Qué problemas plantean estas focalizaciones? En este sentido, la imagen de Zama funciona también como esa primera imagen del cuadro colgado sobre la pared

que, como un manifiesto de la extinción del uso del paisaje en el cine argentino contemporáneo, abría *La ciénaga* (figura 1).

Galt explica cómo la noción de paisaje surge durante el proceso colonial, junto a la expropiación capitalista de las tierras y la explotación de sus habitantes. Además, como nos recuerda Raymond Williams, el concepto mismo de paisaje implica separación y observación, procesos propios del sistema colonial, pero también centrales en el espectáculo cinematográfico. Así, la idea de paisaje, es generada por una perspectiva metropolitana, de un espectador blanco que observa paisajes ajenos a él. Con cierta ironía, la imagen de Diego de Zama, como un cuadro colgado, parece ilustrar ambos procesos: la acción colonial y la cinematográfica. La ironía de esta imagen de un Diego de Zama vertical y central, erigido por sobre la tierra como su “dueño”, trascendiendo la tierra, convirtiendo en paisaje a través de su mirada ajena todo el entorno, se termina de concretar en el final del *film* y del personaje: en esa escena de Zama mutilado, agonizante, a la deriva en un bote sin rumbo. La imagen final nos habla de un orden de cosas insostenible y parece narrar el fin de ciertas perspectivas y subjetividades coloniales.

Esta ironía de la imagen de Diego de Zama observando el entorno —que deviene paisaje a través de su mirada—, no sólo busca narrar el fin de una perspectiva colonial; sino también cuestionar, nuevamente, como en toda la filmografía de Martel, ciertas históricas distribuciones desiguales con respecto a los colectivos indígenas, especialmente el problema específico de la desposesión de las tierras, que han sido usurpadas a las comunidades. Pero además, como espectadores, observar a Diego de Zama -que desde su mirada colonial y ajena transforma todo en paisaje- nos interpela sobre los mecanismos de la mirada en los procesos cinematográficos y, finalmente, sobre nuestras propias miradas. El uso irónico del recurso paisaje en esta escena y en el *film*, parece como un relato que corre paralelo a la historia de Diego de Zama, que nos narra el fin de este

recurso, y que se une a aquel manifiesto sobre la extinción del paisaje que ya encontramos en su primera película, en aquel cuadro colgado sobre una pared que abría *La ciénaga*, e inauguraba un nuevo camino para el cine en los comienzos del siglo.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Amado, Ana. (2004). "Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga*)". En: Yoel, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, pp. 48-55.
- Andermann, Jens (2013). "La vuelta al margen: reconfiguraciones de lo rural en el cine argentino y brasileño". En: Marta Sierra (editora). *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 441, 462.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Andermann, Jens y Álvaro Fernández Bravo (eds.) (2013). *New Argentine and Brazilian Cinema. Reality Effects*. New York: Palgrave Mcmillan.
- Andermann, Jens (2008). "Paisaje: imagen, entorno, ensamble" en *Orbis Tertius*, volumen 13, número 14. La Plata.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Galt, Rosalind (2019). "Learning from a Llama, And Other Fishy Tales: Anticolonial Aesthetics in Lucrecia Martel's *Zama*" en *The Cine-Files*, Issue 14, Spring 2019.
- Garulli, Liliana (2011). *Consolidación y crisis de la democracia neoliberal 1989-2001: testimonios y documentos*. Buenos Aires: Eudeba.
- James, Nick. (2018). "Mystery is a Constant Fact of Existence" en *Sight&Sound*, 28.6 (Junio). "Lucrecia Martel en el CPA Leonardo Favio". CPA, Municipio de Quilmes. 2014. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=yZmeFjWd_88
- Lytard, Jean-François (1998). "Scapeland". En: Jean-François Lyotard. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, pp 185-194.

- Martel, Lucrecia (2013). "Territorios transitables". En: Franco Ingrassia (compilador). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Martin, Deborah. *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Oubiña, David (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- Oumano, Elena (2011). *Cinema Today. A Conversation with Thirty-nine Filmmakers from around the World*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Palavecino, Santiago (2006). "Lucrecia Martel. El cine: un pensamiento sin cabeza" en *Otra Parte* 10. Verano (2006-2007). Disponible en <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-10-verano-2006-verano-2007/lucrecia-martel-el-cine-un-pensamiento-sin-cabeza>
- Pizarnik, Alejandra (2004). *Poesía completa*. Argentina: Lumen.
- Suriano, Juan (direc.) (2010). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Vol. 10. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Wolf, Sergio (2011). "Sistemas de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel" en *Revista Ñ*, 18 de julio. Disponible en http://www.clarin.com/rn/ideas/Sistema_de_encierros-El_lugar_en_el_cine_de_Lucrecia_Martel_0_rJcIk6vXx.html
- Williams, Raymond (2002). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

* Natalia D'Alessandro (Chubut, Argentina, 1979) estudió Literaturas Modernas en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza). Realizó una maestría en Literatura y Cine Latinoamericano en Tulane University (New Orleans) y un doctorado sobre Literatura y Cine Argentino Contemporáneo en Tulane University. Actualmente, ha recibido una Beca Posdoctoral de Reinserción de Conicet para investigadores formados en el extranjero, con lugar de trabajo en la Universidad de San Andrés (Buenos Aires). Natalia ha publicado artículos en revistas como *Hispanamérica*, *Iberoamericana*, *Variaciones Borges*, *A Contracorriente*, *Hispanic Review*, *Latin American Research Review*, *Badebec* y *Question*. Además, ha publicado capítulos en volúmenes como *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema*, editado por Francisco-J. Hernández Adrián & Antonio Gómez (2021, Bloomsbury, Londres) y *(Re)leer literatura argentina y latinoamericana: perspectivas de cultura, sociedad y género* (2018, Ediunc, Mendoza). E-mail: ndalessandro79@gmail.com