

La visualidad háptica y la modalidad subjetiva indirecta libre en el cine *queer*: un diálogo entre Pasolini y Martel

Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez*

Recibido: 05.03.2024 — Aceptado: 04.06.2024

Titre / Title / Titolo

Visualité haptique et le discours indirect libre subjectif dans le cinéma *queer*: une dialogue entre Pasolini et Martel

Haptic Visuality and the Subjective Free Indirect in *Queer* Cinema: a Dialogue Between Pasolini and Martel

Visualità aptica e soggettiva indiretta libera nel cinema *queer*: un dialogo tra Pasolini e Martel

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo propone una indagación en las sinergias entre la visualidad háptica conceptualizada por Laura Marks y la modalidad subjetiva indirecta libre definida por Pasolini, así como las sucesivas reinterpretaciones del concepto que han llevado a cabo autores como Deleuze o Mirizio para analizar cómo estas perspectivas teóricas convergen y se manifiestan en la denominada Trilogía de Salta. A través de un análisis detenido de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), nos proponemos explorar cómo la intersección entre la visualidad háptica y la modalidad subjetiva indirecta libre arroja luz sobre las estrategias narrativas y sensoriales en la filmografía de Lucrecia Martel, enriqueciendo nuestra comprensión de su contribución única al lenguaje cinematográfico.

Cet article propose une exploration des synergies entre la visualité haptique conceptualisée par Laura Marks et le discours indirect libre subjectif défini par Pasolini, ainsi que les réinterprétations successives du concept réalisées par des auteurs tels que Deleuze ou Mirizio. Notre objectif est d'analyser comment ces perspectives théoriques convergent dans la soi-disant Trilogie de Salta, réalisée par Lucrecia Martel. À travers une analyse minutieuse de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) et *La mujer sin cabeza* (2008), nous visons à explorer comment l'intersection entre la visualité haptique et le discours subjectif indirect peut éclairer les stratégies narratives et sensorielles de la filmographie de Martel, enrichissant ainsi notre compréhension de sa contribution unique au langage cinématographique.

This article proposes an exploration of the synergies between the haptic vis-

uality conceptualized by Laura Marks and the subjective free indirect defined by Pasolini, as well as the successive reinterpretations of the concept carried out by authors such as Deleuze or Mirizio. Our goal is to analyse how these theoretical perspectives converge in the so-called Salta Trilogy, directed by Lucrecia Martel. Through a careful analysis of *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), and *La mujer sin cabeza* (2008), we aim to explore how the intersection between haptic visuality and free indirect subjective can shed light on narrative and sensory strategies in Lucrecia Martel's filmography, enriching our understanding of her unique contribution to cinematic language.

Questo articolo propone un'indagine sulle sinergie tra la visualità aptica, concettualizzata da Laura Marks, e la soggettiva indiretta libera, definita da Pasolini, così come le successive reinterpretazioni del concetto effettuate da autori come Deleuze o Mirizio, per analizzare come queste prospettive teoriche convergono e si manifestano nella cosiddetta Trilogia di Salta. Attraverso un'analisi approfondita de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008), ci proponiamo di esplorare come l'intersezione tra la visualità aptica e la soggettiva indiretta libera possa gettare luce sulle strategie narrative e sensoriali nella filmografia di Lucrecia Martel, arricchendo la nostra comprensione del suo contributo unico al linguaggio.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pasolini, Lucrecia Martel, focalización, visualidad háptica, discursos indirecto libre.

Pasolini, Lucrecia Martel, focalisation, visualité haptique, discours indirect libre.

Pasolini, Lucrecia Martel, focalisation, haptic visuality, free indirect discourse.

Pasolini, Lucrecia Martel, focalizzazione, visualità aptica, discorso indiretto libero.

* University College London

1. Introducción: cine queer, visualidad háptica y discurso indirecto libre

En el vasto horizonte de la teoría cinematográfica, la exploración de nuevas formas de experiencia sensorial y de lenguajes audiovisuales alternativos al Modo de representación Institucional (Burch) ha desencadenado un interés creciente, particularmente notable dentro de los Estudios Fílmicos Queer y Feministas. En este sentido, destaca la noción de visualidad háptica introducida por Laura Marks en su obra seminal *The Skin of the Film*, una concepción que va más allá del entendimiento de la imagen fílmica como meramente audiovisual a fin abrazar la materialidad y la corporeidad de la experiencia cinematográfica. Numerosas autoras han estudiado la prevalencia de este tipo de lenguaje audiovisual que enfatiza el componente táctil y encarnado de la imagen dentro de la cinematografía queer, en particular aquella producida desde lugares que podemos denominar periféricos, como el contexto latinoamericano (Schoonover y Galt; Molloy). Dentro de esta cinematografía queer en la que la sensorialidad ocupa un lugar central destaca la obra de un reducido número de directoras argentinas, entre ellas Lucrecia Martel, interesadas en explorar subjetividades, corporalidades y deseos al margen de la cisheteronormatividad.

Al mismo tiempo, Pier Paolo Pasolini, con su teoría de la modalidad subjetiva indirecta libre (en adelante, “subjetiva indirecta libre”) desafía las convenciones narrativas y estéticas reinantes en la Teoría Fílmica al analizar de qué forma se integra la voz de la narradora/cineasta con la de sus personajes, desdibujando las fronteras entre la subjetividad y la objetividad en la representación fílmica. Aunque se trata de dos conceptos *a priori* diferentes, existen ciertas intersecciones en las aproximaciones al cine desde lo háptico y el discurso indirecto libre que se manifiestan de forma particularmente clara dentro de la obra de Martel. Así pues, este artículo propone una indagación en las sinergias entre la visualidad háptica conceptualizada por Laura Marks y la modalidad subjetiva indirecta libre definida por Pasolini y las sucesivas reinterpretaciones del concepto que han llevado a cabo autores como Deleuze o Mirizio

para analizar cómo estas perspectivas teóricas convergen y se manifiestan en la denominada Trilogía de Salta. A través de un análisis detenido de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), nos proponemos explorar cómo la intersección entre la visualidad háptica y la subjetiva indirecta libre puede arrojar luz sobre las estrategias narrativas y sensoriales en la filmografía de Martel, enriqueciendo nuestra comprensión de su contribución al lenguaje cinematográfico.

Se trata, además, de una aproximación teórico-metodológica a la obra de la cineasta argentina que ha sido aplicada por un único autor. En «Lucrecia Martel’s *La mujer sin cabeza*: Cinematic Free Indirect Discourse, Noise-scape and the Distraction of the Middle Class», Matt Losada instrumentaliza la subjetiva indirecta libre pasoliniana para analizar cómo la cineasta sumerge al espectador en el estado mental alterado de Vero (protagonista del filme) a través de ciertas técnicas de subjetivación que van más allá de la utilización de planos que evocan el punto de vista de Vero. Sin embargo, el autor no considera la presencia de subjetividades Otras que contaminan las operaciones estilísticas del filme, como la de Candita, la sobrina (presumiblemente queer) de Vero; o incluso la perspectiva «espectral» del niño indígena que la protagonista habría (o no) atropellado al inicio del filme (Martin).

Y es que el uso que la cineasta argentina lleva a cabo de la narración subjetiva, a menudo apoyada por la implementación de un lenguaje audiovisual sensorial que busca situar al espectador en el cuerpo de sus protagonistas entronca de forma clara con el discurso indirecto libre pasoliniano. En la Trilogía de Salta, el alcance de la información proporcionada al espectador a menudo coincide con el que se proporciona a alguna de sus protagonistas: sus perturbaciones psicológicas y sus urgencias eróticas a menudo se hacen visibles en la imagen, el sonido y las estrategias polisensoriales empleadas por la autora, recursos estilísticos que se basan en la inmersión que Martel lleva a cabo en la mente y cuerpo de sus personajes. En palabras de la propia directora,

El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen estos pequeños

trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno (Martel, citada en Oubiña, 68).

Antes de detenernos a detallar el marco-teórico metodológico del que nos hemos servido para analizar la Trilogía de Salta resulta necesario justificar la elección del corpus en tanto que representativo del Nuevo Cine Queer Global. En este sentido, adoptamos la definición de Rosalind Galt (66) de texto queer global como aquel que trastorna la temporalidad, la identidad y la relacionalidad, construyendo posibilidades difíciles de leer y vínculos que pueden ser interpretados o no como queer. Esto implica que, al examinar un filme desde esta perspectiva queer, no nos limitaremos a observar únicamente los personajes o acciones que se ajustan a las categorías predefinidas de homosexualidad, bisexualidad o transexualidad. En cambio, nos enfocaremos en cualquier aspecto narrativo o estético, destacando la importancia del enfoque fenomenológico y háptico, que desafíe la norma establecida. De acuerdo con la perspectiva de Warner, concebimos lo queer como la resistencia a la normalidad en todas sus manifestaciones; esto no se limita exclusivamente a la cisheteronorma, sino que abarca también el racismo, la centralidad de las experiencias de la clase media-alta, el capacitismo (elementos intrínsecos a la historia) y, en última instancia, las convenciones no escritas del lenguaje audiovisual (aspectos formales).

En la obra de Martel, atravesada por un deseo que no conoce fronteras de género, raza, clase o incluso lazos familiares proliferan personajes cuya orientación sexual es difícil de definir. La propia cineasta lo expresa de la siguiente manera: «el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita de la concreción del acto sexual, pero circula, y evitarlo es una actitud muy clase media» (Martel en Oubiña, 38). Y es que este tipo de filmografía ya no es tan explícita en el tratamiento de la homosexualidad o la transexualidad; en la cinematografía argentina queer contemporánea, las disidencias sexuales ya no se problematizan de la manera que lo hacían en narrativas anteriores. Se trata de filmes que, desde los márgenes de Europa y Estados Unidos construyen

un «cine que es queer, no un cine queer; un supuesto, no una declaración¹ (Rich, 181). En este sentido, Martel se sirve de la figura la adolescente queer a través de personajes como Momi y Vero (*La ciénaga*); Josefina y Amalia (*La niña santa*); o Candita y Cuca (*La mujer sin cabeza*) a fin de construir el deseo como algo inestable y variable, conectado a una temporalidad pausada que se alinea con el giro de numerosos cineastas queer hacia los *tempos* pausados del cine lento (Galt). Además, al privilegiar el punto de percepción de personajes infantiles y adolescentes, Martel logra explorar en mayor profundidad el potencial háptico de la imagen, puesto que en la infancia percibimos el mundo en mayor medida a través de los sentidos de proximidad (Lury). Estos personajes, a través de sus «miradas desafiantes y perturbadoras» (Shaw, 172) cargadas de urgencias eróticas que desafían la norma social son precisamente aquellos a través de los cuales la subjetiva indirecta libre pasoliniana se entrecruza con el lenguaje audiovisual háptico para generar posibilidades espectatoriales afectivas, sensoriales y, en última instancia, queer.

2. Marco teórico-metodológico

Pasemos ahora a esclarecer algunas de las teorías y metodologías de análisis fílmico que adelantábamos en la introducción y que nos servirán para abordar el lenguaje cinematográfico utilizado por Martel en la Trilogía de Salta. En *Cine de poesía contra cine de prosa*, Joaquín Jordà recoge las ideas de Pier Paolo Pasolini con respecto a lo que el teórico denomina «cine de poesía», que se opondría estilística y ontológicamente al «cine de prosa» defendido, en esa misma obra, por el realizador Eric Rohmer. Según la definición de Pasolini, que inicialmente aplica a la obra de directores neorrealistas y de la *Nouvelle Vague* como Bertolucci, Antonioni o Godard, el cine de poesía sería aquel que, sin llegar a adoptar una posición puramente experimental ni renunciar completamente al relato para volverse antinarrativo, inaugura una nueva tradición cinematográfica que contrasta abiertamente

¹ Traducción del autor/a: «a cinema that's queer, not a queer cinema; an assumptive not a declarative one.» (Rich, 181)

con la mirada única, unitaria y unificadora característica del «cine de prosa». En los filmes que aborda Pasolini, este enfoque permite que «la cámara se deje oír», exhibe las operaciones de montaje como elecciones estilísticas y revela la heterogeneidad de los elementos que constituyen una obra cinematográfica, tales como el personaje y el autor (Mirizio, 49). En relación con esto, el teórico italiano acuña el término «subjativa indirecta libre» para describir esta posibilidad técnica, haciendo referencia al estilo indirecto libre de la novela, donde «el autor adopta no solo la psicología de sus personajes sino también su lengua», buscando la inmersión del cineasta en el estado de ánimo de su personaje (Pasolini, 25).

Si bien el término «cine de poesía» ha sido contestado por varios autores por las dificultades que implica el aplicar modelos procedentes de la lingüística al cine, el concepto de subjativa indirecta libre sí ha sido rescatado por teóricos como Deleuze, en gran medida porque se puede aplicar al análisis fílmico sin necesidad de definir si la película ha de definirse como «cine de prosa» o «cine de poesía». Incluso Pasolini mismo reconoció que este concepto no dependía de un enfoque lingüístico del cine: «La característica fundamental del “indirecto subjativo libre” no es, por lo tanto, de naturaleza lingüística, sino de naturaleza estilística. Se puede definir como un monólogo interior sin su elemento conceptual y filosófico, que, como tal, es abstracto» (Pasolini, 552). En realidad, Pasolini había afirmado previamente que el equivalente cinematográfico del monólogo interior resulta imposible en su forma pura debido a la inevitable presencia del autor en las imágenes y a la falta de posibilidades de abstracción que posee el lenguaje fílmico (Pasolini, 26).

Lo que interesa al teórico italiano son precisamente las condiciones de la subjetivación cinematográfica, aquellos filmes cuya «forma temporal» expresan la conciencia del personaje arrojada al mundo (Merleau-Ponty en Muriano). A estas ideas añade Deleuze que, en el cine moderno, los personajes «neuróticos» podrían utilizarse como vehículos a través de los que se articula el discurso indirecto libre o la «lengua baja» del mundo actual (Deleuze, 114), deviniendo en «pura conciencia animada» capaz de percibir el mundo que los rodea desde un lugar de ex-

trañeza que acerca estas obras al cine de terror. Si relacionamos esto con la obra de Martel, poblada por personajes cuyos deseos queer alteran su percepción del mundo, podríamos concluir que las adolescentes «perturbadas» y cargadas de urgencias eróticas a través de las cuales se configura el punto de vista en la Trilogía de Salta constituyen vehículos particularmente aptos para ese discurso indirecto libre pasoliniano. Sin embargo, como veremos en relación con el uso subjetivo de la cámara que Martel lleva a cabo en su obra –y que sin embargo no puede equipararse inequívocamente a la perspectiva de ningún personaje – la única conciencia cinematográfica no viene establecida por los protagonistas del filme, sino por «la cámara, a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana» (Deleuze, 38). En este sentido, se establece así una «forma pura» que ofrece una visión autónoma del contenido y que no puede analizarse netamente a través de la distinción entre imágenes subjetivas y objetivas: la subjativa indirecta libre coloca al espectador «en una correlación entre una imagen de percepción y una conciencia de la cámara que la transforma» (Deleuze, 82-83).

Con estas ideas en mente, ¿cómo se manifestaría en el cine la forma del discurso indirecto libre? Si consideramos que el discurso directo se equipararía al plano subjetivo o a la ocularización y auricularización interna primaria, siguiendo la denominación de Gaudreault y Jost, la subjativa indirecta libre en el cine se configuraría como un sistema heteróclito que aún la toma (o mirada) objetiva y la subjetiva. En palabras de Deleuze, la cámara «ya no se contenta con seguir a los personajes, sino que se desplaza entre ellos... no se confunde con el personaje y tampoco está fuera de él: está con él» (111). En este punto conviene introducir otro de los conceptos que adelantábamos en la introducción –el de punto de percepción– que se deriva de la adaptación de la teoría narratológica de Genette que Gaudreault y Jost (120) llevan a cabo en el ámbito de los estudios fílmicos para analizar lo relativo al punto de vista. Lo interesante, para los autores –aquello que precisamente nos permite entroncar su teoría con la cuestión del lenguaje audiovisual háptico– es dónde está el foco de percepción, quien percibe dentro del filme (Genette, 45). Los autores proponen tres ámbitos para analizar el

grado de focalización de la narración sobre un personaje: la ocularización, que se refiere a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve; la auricularización, que articula la relación entre la expresión sonora en el cine y las identificaciones primarias y secundarias en el espectador; y la focalización *per se*, referida exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje. A estos tres conceptos, Vázquez-Rodríguez añade el de «tactilización», que se enfoca en quién toca, palpa, acaricia, huele o saborea objetos y cuerpos en las películas, y en cómo esta experiencia sensual se construye en la imagen audiovisual, produciendo procesos de identificación primarios y secundarios entre el espectador y los personajes a partir de la apelación a los sentidos de proximidad (olfato, gusto y tacto). Así, la ocularización interna primaria y auricularización interna primaria se refieren a la identificación directa de la cámara o el sonido con la percepción de un personaje, mientras que la ocularización y auricularización cero ocurren cuando no se puede atribuir un plano a ningún personaje, ya sea por la posición de la cámara o por características estilísticas que destacan la presencia del director.

Sin embargo, resulta arriesgado realizar una equivalencia entre los procesos de ocularización, auricularización y tactilización y la subjetiva indirecta libre de la que habla Pasolini, entre otras cosas porque no es posible establecer una equiparación entre el concepto pasoliniano y el discurso indirecto libre de la literatura porque establecer la diferencia entre «la lengua del autor» y «la lengua del personaje» resulta más complejo que en el medio escrito. Tal y como explica Mirizio, «en el ámbito cinematográfico, no existe una lengua estándar o institucional, ni se disponen de jergas que permitan singularizar la perspectiva o institucionalizarla» (50). Y es que «el autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) del estuche, del bagaje: sino del caos, donde no son más que meras posibilidades» (Pasolini b, 236). El mismo Pasolini sostiene que en el cine no puede existir una mimesis, en el sentido naturalista, de la mirada de otro (Pasolini, 27). Por este motivo, la única alternativa que resta a las cineastas es registrar la diferencia entre estas dos miradas (la propia

y la de sus personajes) mediante operaciones estilísticas, utilizando modos característicos del lenguaje poético y permitiendo que el estilo influya en la construcción del sentido de la película.

Así, a través de la subjetiva indirecta libre, el cineasta consigue transmitir los pensamientos de un personaje sin la necesidad de utilizar puntos de vista tan evidentes como la ocularización y auricularización internas primarias. En este sentido, Pasolini afirma que algunas películas pueden parecer sumamente subjetivas con respecto a sus personajes, pero no logran este efecto mediante los métodos estilísticos convencionales. Lo que estas películas exhiben es una mayor integración entre el estilo del cineasta y la identidad del personaje a través de técnicas que posibilitan que la personalidad de un personaje y su perspectiva del mundo impregnen toda la película, sin importar si una escena en particular se presenta desde su punto de vista o de manera objetiva. De esta manera, analizando los procesos de ocularización, auricularización, focalización y tactilización en la Trilogía de Salta, nos proponemos averiguar cuáles son los personajes a través de los que la subjetiva indirecta libre construida por Martel articula una percepción alterada del mundo narrado que no puede definirse como netamente subjetiva ni objetiva y que mezcla la «lengua» de la cineasta con la de los personajes.

Llegados a este punto, resulta importante establecer las implicaciones metodológicas que conlleva analizar un filme desde el punto de vista de la visualidad háptica, que proponemos como uno de los mecanismos propios del «cine de poesía» a través del cual se deja notar la cámara. En este sentido, la teórica fílmica Teresa de Lauretis relaciona también el cine de poesía tal y como lo definió Pasolini con las características propias de los filmes *queer*: para ella, un texto *queer* es aquel que «no sólo trabaja contra la narratividad, contra la presión genérica de toda narrativa hacia el cierre y la realización del significado, sino que además quebranta conscientemente la referencialidad del lenguaje y la referencialidad de las imágenes» (De Lauretis, 244). La visualidad háptica sugiere, en este contexto, una alteración en la referencialidad de las imágenes, desafiando el control panóptico que el Modo de Representación Institucional (o el cine de prosa) tiende a ofrecer al

espectador, eliminando asimismo la separación entre este y los cuerpos y objetos representados en pantalla. Debido a la eliminación de esa distancia, en la experiencia de visionado de un filme con visualidad háptica resulta difícil para la audiencia identificar quién está involucrado en la narrativa. Según Schoonover y Galt, este tipo de visualidad se considera inherentemente queer, ya que cuestiona las formas dominantes de visión (cishetero)normativas, en particular, el modelo de la Mirada de Mulvey, que se basa en la distancia y la dominación entre un espectador masculinizado inevitablemente y la imagen-objeto de los cuerpos (generalmente feminizados) representados en la pantalla.

Pero, ¿qué implica realmente el concepto de visualidad háptica? De acuerdo con Marks (22), al ver una película, nuestros ojos actúan de manera similar al sentido del tacto, permitiéndonos sentir y acariciar la imagen en lugar de simplemente capturarla y dominarla desde la distancia típica de la posición del espectador. Esto significa que, como espectadores, establecemos una conexión entre los cuerpos que se presentan en la pantalla, nuestros propios cuerpos y los recuerdos que contienen, creando así una experiencia cinematográfica encarnada que acerca el cuerpo de la película al cuerpo individual del espectador. Y es que las imágenes hápticas no suelen ser identificables a primera vista, y de este modo incitan al ojo a acariciar la superficie del campo visual, a rozar en lugar de mirar (Marks, 162). En lugar de representar una alternativa radical al control panóptico, las imágenes hápticas generan una fluctuación entre la superficie de la imagen y su profundidad, entre ver y no ver, entre la distancia y la proximidad. De alguna manera, esta oscilación propia de la visualidad háptica remite asimismo al sistema heteróclito (objetivo versus subjetivo) que propone la subjetiva indirecta libre. Y es que las imágenes hápticas «invitan al espectador a disolver su subjetividad en el contacto cercano y corpóreo con la imagen»; las fronteras entre el Yo (el espectador, pero también el cineasta) y el Otro (las imágenes, pero también los personajes) se difuminan. Se construye, por tanto, una visualidad «que no está organizada en torno a la identificación, sino que es lábil, capaz de alternar entre identificación e inmersión» (Marks, 17).

Desde un punto de vista visual, podemos analizar la cinematografía queer háptica – que nosotros entendemos como una de las técnicas a través de las cuales se expresa la subjetiva indirecta libre– a partir de las siguientes variables: a) la proliferación de imágenes parciales y confusas de los personajes y escenarios que figuran en las películas; b) el uso de planos detalle que no permiten al espectador dar un paso atrás para contemplar la escena en toda su amplitud, negando la dominación panóptica sobre la imagen cinematográfica; c) la proliferación de imágenes de agua; d) el uso estratégico tanto del fuera de campo como del último nivel del plano para retratar instancias queer; e) la abundancia de imágenes en la que los personajes despliegan su sentido de tacto, olfato y gusto y que, por el acercamiento de la cámara a lo observado, remiten a los recuerdos sensoriales del espectador; f) las imágenes de texturas, velos y superficies que recuerdan a la pantalla como membrana de contacto e impiden un acceso escópico completo al mundo narrado; y g) las imágenes granuladas, ralladas y sobre o subexpuestas que nos remiten a la materialidad del medio audiovisual.

3. Análisis de la Trilogía de Salta desde la visualidad háptica, los procesos de focalización y la subjetiva indirecta libre

3.1. *La ciénaga*

Con la presentación de su primera película, Lucrecia Martel establece los fundamentos de los aspectos formales, temporales y temáticos que definirán su estilo cinematográfico, consolidándose como una destacada cineasta latinoamericana con reconocimiento a nivel internacional. En particular, en *La ciénaga*, Martel cuestiona la norma heteropatriarcal, clasista y racista, y la prohibición del deseo erótico dentro de una misma familia, proponiendo una reflexión queer sobre las convenciones que guían las relaciones intersubjetivas. Utilizando elementos como

el fuera de campo, la evocación del sentido del tacto y la abundancia de planos detalle que desconciertan al espectador, la película construye una visualidad háptica (Marks) que no solo registra la presencia de los afectos y deseos queer que se insinúan bajo la superficie de la vida cotidiana, sino que también desafía la construcción del cine como medio que únicamente se percibe desde lo audiovisual. En relación con la subjetiva indirecta libre, la aproximación de Martel a la representación cinematográfica se asemeja al intento del cineasta italiano de fusionar la perspectiva del director con la identidad del o los personajes, creando así una experiencia cinematográfica que nos sumerge en estados de ánimo subjetivos sin recurrir única y unívocamente a la ocularización y auricularización interna alineada con un personaje concreto.

Antes de adentrarnos en el análisis, consideramos esencial proporcionar un breve resumen de la trama mínima de *La ciénaga*; cabe destacar que las relaciones entre los personajes y las acciones pueden ser difíciles de interpretar en un primer visionado:

Dos familias -una de clase media urbana y otra de productores rurales en decadencia- se entrecruzan en el sopor provinciano de una Salta caótica e inmutable, donde nada sucede pero todo está a punto de estallar (Filmaffinity).

De esta manera, la película narra las interacciones entre las dos familias desde el día del accidente de la matriarca Mecha (Graciela Borges) a la orilla de la piscina del Mandrágora hasta la trágica muerte del hijo menor de Tali (Mercedes Morán), Luciano (Sebastián Montagna), en el patio de su casa en La Ciénaga, ambos víctima de las dos caídas que abren y cierran el filme, de estructura circular. Aunque se trata de una película coral, la perspectiva desde la cual se observan los eventos de ambas familias se asemeja más a la de un niño o adolescente, que sin embargo no puede equipararse por completo con la de un único personaje. El punto de vista (o percepción) que establece Martel podría ser el de la hija menor de Mecha, Momi (Sofía Bertolotto), aunque también fluctúa hacia otros personajes infantiles como Luchi o su hermana Mariana. Esta subjetivación multi-perspectiva, que se construye a través de estrategias visuales, sónicas y hápticas más allá

del clásico *point of view shot* entronca de forma clara con los postulados de Pasolini sobre la subjetiva indirecta libre y con la idea estipulada por Deleuze de la cámara como un ente que no se confunde del todo con ningún personaje, sino que se desplaza entre ellos como si fuese uno más. La misma Martel expresa cómo la perspectiva de la cámara (y el micrófono) en sus filmes evoca un punto de vista infantil no idéntico al de ningún personaje:

La cámara es un personaje con el que me siento muy identificada. Siempre es alguien que pertenece al mundo de lo narrado. Difícilmente, entonces, podría mirar como mira una steadycam, o desde arriba, como lo hace una grúa, o con esa movilidad que puede tener un travelling. Lo que se ve no puede ser algo mirado por nadie; aunque no es ningún personaje en particular, la cámara es alguien (citada en Oubiña, 77)

Aunque la mayoría de los personajes presentan comportamientos y flujos afectivos que pueden interpretarse como queer², es a través del personaje de Momi que se articula de manera más clara una orientación sexual no heteronormativa, puesto que su atracción por Isabel (Andrea López), la mucama colla que trabaja para su familia se evidencia desde los primeros minutos del filme (figs. 1 y 2). Y es que, tal y como explican Deleuze y Guattari, «ninguna sociedad puede tolerar una posición de deseo real sin que sus estructuras de explotación, servidumbre y jerarquía se vean comprometidas» (116). En la obra de Martel, los deseos queer –no siempre obvios en el ámbito meramente visual, pero claros desde una perspectiva háptica encarnada– son la norma en lugar de la excepción. En consecuencia, la cineasta desarrolla una estética cinematográfica alternativa que implica un desplazamiento del conocimiento desde el intelecto hacia el cuerpo y de lo hermenéutico a lo erótico (Martin, 34).

² En particular, el personaje de José, el hijo mayor de Mecha es quien introduce deseos incestuosos al visitar a su familia en la hacienda tras el accidente de su madre. Su amante de la capital, una mujer de edad madura que comparte nombre con Mecha (Mercedes) también lo fuera de su padre; su relación con su hermana Verónica, explicitada en gran medida a través de miradas cómplices cargadas de erotismo –pero también en una escena en la que interrumpe su ducha– puede leerse desde una perspectiva queer incestuosa.



Fig. 1. La sombra de las cortinas en la habitación de Isabel enfatiza la textura de la imagen.



Fig. 2. Momi extiende un brazo para acariciar a Isabel.

En una de las primeras escenas, la sombra en movimiento de unas cortinas proyectadas sobre la pared de una habitación en penumbra (fig. 1) marca la transición del exterior –donde se nos había mostrado a varios adultos bebiendo– a una habitación del interior de la casa; las imágenes de texturas y velos son precisamente una de las estrategias detectadas por Marks (172) como propias del cine de visualidad háptica, puesto que remiten a la materialidad de la imagen audiovisual en lugar de centrarse en distinguir la forma de los objetos y cuerpos. Acto seguido, dos siluetas apenas distinguibles en términos de sexo, edad o etnia descansan juntas en una cama bajo la ventana (fig. 2). La imagen está profundamente subexpuesta, lo que impide la identificación visual clara y, por ende, desafía la dominación visual de la escena. Desde la perspectiva de Molloy, la escena carece de un marco narrativo que la conecte de manera lógica con la anterior. Los espectadores solo pueden reaccionar al tono emocional establecido por la imagen de estos dos cuerpos yuxtapuestos en una habitación oscura; el plano anterior de la pared hace pensar que se sitúa al espectador desde la perspectiva de Momi, pero en el siguiente, una de estas siluetas (que más tarde comprendemos que es Momi) levanta el brazo para acariciar el rostro de la persona más cercana a la cámara, quien la aparta con un manotazo, violándose por tanto la ocularización interna primaria que el plano anterior hubiera podido sugerir. Se trata así de una conciencia-cámara (Deleuze) que ningún personaje puede encarnar del todo.

Justo antes de que se nos muestre la identidad de esos cuerpos, escuchamos una suerte de rezo: «Gracias, Dios, por darme a Isabel» que precede al momento en el que se nos muestra la faz de quien pronuncia la frase (Momi), produciéndose así una disrupción de la correspondencia de la imagen con el sonido, dinámica usada por la cineasta a fin de generar desorientación en el espectador. Sus palabras no son fáciles de descifrar, porque el sonido está ahogado por el contacto de los labios de Momi contra la camiseta de la mucama (fig. 3), proponiéndose por tanto una auricularización y tactualización primarias, facilitadas por la posición física de Momi en el plano: escuchamos, sentimos y olemos con y a través de ella, de manera que el montaje promueve correspondencias sensoriales antes de contextualizar narrativamente la secuencia. En esta secuencia, se crea una visualidad háptica que genera identi-

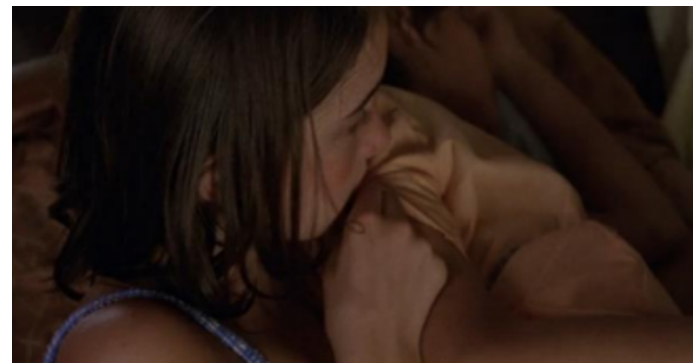


Fig. 3. Momi olisquea la camiseta de la muchacha colla mientras susurra «Gracias, Dios, por darme a Isabel».

ficaciones afectivas con el personaje de Momi y resalta la singularidad (lo *queer*) de su atracción por Isabel mucho antes de que los espectadores entiendan que esta desafía límites de clase, género y raza.

Este tema encuentra un eco posterior cuando Vero huele el sudor de la camiseta que le pidió a El Perro (el novio de Isabel) que se probara. Se trata de imágenes olfativas capaces de evocar diversas respuestas sensoriales en el espectador, como el recuerdo del olor a sudor que se activa empáticamente en su *sensorium* (alineado con el de Momi primero y el de Vero después); la sensación de calor pegajoso transmitida por los sonidos de la inminente tormenta y el canto de las chicharras que se escuchan desde la habitación donde Momi duerme con la mucama; el tacto grasiento del pelo de Momi, que ocupa el primer nivel del encuadre y que construye, por tanto, un plano que no evoca su punto de vista a través de la ocularización primaria.

Aunque pudiera parecer que el lenguaje audiovisual utilizado por Martel nos sitúa frecuentemente en el punto de percepción articulado por Momi, existen numerosas instancias en las que los procesos de ocularización, auricularización y tactualización nos remiten a otros personajes, o incluso a ninguno en concreto, proponiendo por tanto una subjetiva indirecta libre cuasi coral. Por ejemplo, en la fig. 4 vemos a Tali a través de la mirada de su hijo Luciano, que la observa a través del plástico semi-traslúcido de un cartabón, originándose una imagen confusa (de nuevo, háptica), comparable a un cuadro al óleo difumi-

nado por la lluvia, cuyo significado no queda claro hasta que Martel nos muestra cómo se origina esa mirada en el siguiente plano, centrado en Luchi (el montaje sugiere así una ocularización interna primaria). De acuerdo con Martín, estos velos hápticos que proliferan en la obra de Martel no sólo remiten a los procesos de mediación entre el mundo narrado y el mundo del espectador que lleva a cabo la pantalla de cine como membrana de contacto, sino que además impiden parcialmente el acceso escópico a lo representado.

En otra secuencia se produce una auricularización interna primaria articulada por la hermana de Luchi, Mariana, quien canta frente a un ventilador junto a su amiga Verito para experimentar con la alteración de su voz, que adquiere un tono mecánico y distorsionado (fig. 5). El zumbido de las aspas al girar crea una vibración extraña en el sonido y permite experimentar ondas desconocidas en el entorno familiar del propio cuerpo, evocando la sensación del aire que cae de manera irregular sobre la piel. Se trata además de una escena que anticipa el tema de la segunda obra de la cineasta, puesto que las niñas cantan una famosa canción infantil que lleva por título *Doctor Jano, cirujano*, nombre del personaje masculino protagonista de *La niña santa*.

Resulta interesante también el que, a pesar de que Isabel es un personaje central en *La ciénaga*, tanto en este filme como en *La mujer sin cabeza*, Martel no posiciona nunca al espectador desde el punto de percepción del personaje indígena de clase trabajadora, retratando así su rea-



Fig. 4. Imagen distorsionada de Tali, vista a través de la perspectiva de Luchi.



Fig. 5. PP de Mariana, la hermana de Luchi, que canta pegada a un ventilador.

lidad subalterna de forma oblicua, siempre a través de la mirada de la cámara o de otros personajes, a menudo adolescentes. De esta manera, la cineasta retoma de Pasolini la idea de que el punto de vista de un cineasta no puede coincidir jamás con el de sus personajes cuando existe una diferencia socioeconómica clara. Gayatri Spivak habla precisamente de cómo las representaciones artísticas de la mujer subalterna generalmente se llevan a cabo desde una mirada exotizante, condescendiente y que, en última instancia, la condena a la posición del objeto, perspectiva que, recurriendo a la subjetiva indirecta libre articulada por otros personajes más cercanos a su propia posición sociopolítica, la cineasta salteña elude. Es por eso que, en *La ciénaga*, el espectador accede al mundo de los empleados domésticos a través de la mirada de Momi, a menudo mediada a través de verjas o cristales mojados, lo que nos remite a la utilización de imágenes acuáticas propia del cine de visualidad háptica.

3.2. *La niña santa*

En la segunda película de Martel, nos encontramos con mecanismos de focalización más alineados con un único personaje (el de Amalia) en comparación con su ópera prima. *La niña santa* despliega un lenguaje audiovisual que involucra los sentidos del espectador de forma todavía más directa que en *La ciénaga*. Deborah Martin (55) describe esta evolución a partir de los mecanismos de percepción utilizados por las protagonistas de ambos filmes. Amalia (María Alché) trasciende la visión como forma de conocer el mundo, confiando en su lugar en el tacto, el olfato y el sonido para guiarla en su relación con el Otro. Aunque comparten motivos como la escala de planos corta, las imágenes acuáticas vinculadas a deseos prohibidos, las referencias constantes al pelo de los personajes y las pulsiones queer, *La niña santa* materializa estos deseos de manera más concreta.

Pasemos ahora a ofrecer una breve sinopsis del filme: su protagonista es una adolescente católica llamada Amalia (María Alché) que vive en el decrepito hotel termal que dirige su madre, Helena (Mercedes Morán). Durante un

concierto callejero de theremín, uno de los asistentes al congreso sobre otorrinolaringología celebrado en el hotel (el Dr. Jano, interpretado por Carlos Beloso), se arrima a Amalia de forma inapropiada, lo que desencadena su despertar sexual. Helena, por su parte, se siente atraída por el Dr. Jano y trata de seducirlo a pesar de que el médico está casado y tiene hijos. Además, la relación sexual entre la mejor amiga de Amalia, Josefina (Julieta Zylbergberg) y su primo Julián corre paralela a los experimentos sensuales entre las niñas, que comparten un beso en un momento de ocio en la lavandería del hotel. El desenlace (abierto) se produce cuando los padres de Josefina acuden al hotel para contarle a Helena que un hombre mayor acosa a su hija; Josefina, a la que han descubierto en la cama con su primo, les ha contado el secreto de Amalia para desviar la atención sobre su propia trasgresión incestuosa. De este modo, las inclinaciones perversas característicamente presentes en las películas de Martel se manifiestan de diversas maneras en los protagonistas: el Dr. Jano busca roces con mujeres jóvenes; se observan evidentes pulsiones incestuosas en la relación entre Helena y su hermano, quienes a menudo comparten cama; la relación sexual entre Josefina y su primo también forma parte de estas dinámicas. Amalia, por su parte, no solo experimenta un vínculo que oscila entre lo homoerótico y lo homosocial con Josefina, sino que también se siente atraída por el Dr. Jano, un hombre considerablemente mayor que ella, al que persigue activamente con el objetivo declarado de salvarlo a través de su amor.

En ese sentido, es importante destacar que, en la Trilogía de Salta se apunta a la existencia de deseos no normativos, pero se restringe la satisfacción de ese deseo: no vemos actos sexuales más allá del sexo anal que se produce entre Josefina y su primo Julián, que calificamos como queer por romper el tabú del incesto. La expresión física de ese deseo está limitada a besos (entre Helena y Jano) y miradas cargadas de deseo y roces frustrados. Así, se subraya formal y narrativamente la imposibilidad de tal compromiso táctil; por ejemplo, a través de la imagen del contacto frustrado entre los dedos de Amalia y la mano de Jano (fig. 6): la visualidad háptica propone un tacto que toca sin tocar (como el del *theremín*), que señala la presencia de deseos



Fig. 6. PD de la mano de Amalia intentando rozar la del Dr. Jano en el ascensor.

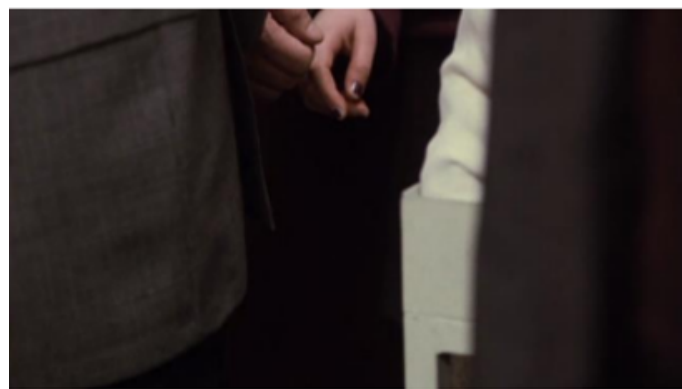


Fig. 7. PD de la mano de Amalia contra una cortina de plástico mientras observa a Jano en la piscina.

perversos, pero no permite su conclusión ni a las adolescentes protagonistas ni, en última instancia, al espectador. En la escena a la que se refiere la fig. 6, se nos muestra un plano detalle de la nuca sudorosa de Jano desde la perspectiva de Amalia (ocularización primaria interna); acto seguido, la mano de ella se acerca lentamente a la del médico, quien rehúye ese contacto y sale huyendo del ascensor. De esta manera, la naturaleza eminentemente táctil de la interacción de Amalia con el mundo, transmitida hábilmente por Martel al espectador, está también conectada con la intensidad del contacto frustrado entre sus dedos y la mano de Jano, una «estática concentrada en la punta de los dedos de la niña» (Ríos). Así, la cineasta salteña vuelve al espectador partícipe «de la turbación de las adolescentes ante el despertar de los sentidos» (Francois), proponiéndose de nuevo una subjetivación cinematográfica que tanto Pasolini como Deleuze asocian con personajes neuróticos y que nosotros vinculamos al deseo *queer*.

Tras esa escena, Amalia sale del ascensor y deambula por el hotel, deslizándose de manera distraída sus dedos sobre diversas superficies y objetos: el metal de la rejilla que cubre una ventana, el cabello de los niños que corren por los pasillos, o el plumero que sostiene una de las limpiadoras. El punto de percepción infantil/adolescente que presentan las películas analizadas es ocioso, desregulado y no se dirige a los objetos con un propósito específico, sino que vuelve una y otra vez a ellos de manera distraída (Lury, 314), algo que el lenguaje audiovisual de

Martel evoca a través de la subjetiva indirecta libre. Otra de las instancias de tactilización primaria interna protagonizada por Amalia tiene lugar en una de las secuencias localizadas en la piscina en las que la protagonista acecha al doctor Jano. El primer plano que vemos en la fig. 7 es el de un material que inicialmente no podemos identificar, «una especie de plástico marcado por pequeñas líneas que asemejan un acercamiento exagerado a la piel humana» (Ríos, 5), con las puntas de los dedos de Amalia visibles contra la textura del material, como si quisieran atravesarla para tocar tanto la piel de Jano (literalmente) como al espectador (figuradamente). Sin embargo, esta tactilización primaria se rompe al mostrarnos Martel, acto seguido, el rostro de Amalia en primer plano escrutando a Jano través de la cortina.

En *La niña santa*, a pesar de que en ciertos momentos el punto de vista (ocularización) se desplaza hacia Jano (por ejemplo, cuando observa a Helena mientras se arregla), y de que la auricularización se centra momentáneamente en el personaje de Mercedes Morán cuando esta se sumerge en la piscina, Martel intenta sumergir al espectador en la experiencia sensorial de Amalia. De esta manera, busca que el público comparta con Amalia ese deseo inquietante por un hombre significativamente mayor que ella. Además, en *La niña santa*, Martel logra crear una percepción inquietante a través de los perturbadores experimentos que Amalia realiza con los sentidos, en línea con las ideas de Deleuze sobre la subjetiva indirecta libre

como vehículo a través del cual se de-familiariza la percepción del mundo que nos rodea, en gran medida a través de personajes que devienen neuróticos por su deseo. A nivel sónico, en la escena de la que hemos extraído la fig. 7, Amalia perturba a Jano y al espectador al construir una arquitectura sónica cavernosa en las instalaciones termales, lo que logra con el golpeteo repetitivo de una arandela metálica. Sin embargo, los procesos de auricularización nos sumergen, en esta escena, en el punto de percepción de Jano, mediado por el agua que lo rodea en la piscina.

3.3. *La mujer sin cabeza*

La tercera película de la Trilogía de Salta arranca con una llamada telefónica que distrae a Vero (María Onetto) mientras va conduciendo, provocando que choque con un objeto no identificado (que podría ser un niño o un perro), lo que marca un punto de inflexión en su vida, convirtiéndola en «la mujer sin cabeza». Después de este suceso, la protagonista se muestra perdida e incapaz, desconectada de su entorno, casi muda. La única persona con la que logra relacionarse, más allá de ese mutismo emocional, es su sobrina, una adolescente enferma de hepatitis que parece tener cierta conciencia del accidente. Aquí, los afectos queer son menos evidentes inicialmente que en *La ciénaga* y *La niña santa*, principalmente porque el protagonismo del filme a nivel diegético recae en Vero³ en lugar de hacerlo sobre su sobrina o la novia indígena de esta, configuradas como adolescentes queer. De esta manera, el deseo lésbico – que involucra aspectos interraciales, interclasistas, intergeneracionales e incestuosos– se presenta como un objeto obliquo en fuga, tal y como describe la fenomenología queer (Ahmed). Por ejemplo, los encuentros entre Candita (Inés Efron) y Cuca (Verónica Cura) a menudo se desplazan a los bordes del cuadro (ver fig. 8). Aunque parece que la historia se enfocara en resolver el misterio de qué o a quién atropelló Vero, en su lugar, la película propone una serie de situaciones aparentemente insignificantes en las que la protago-



Fig. 8. Josefina aplica aceite capilar a Vero mientras en un segundo plano, Cuca acaricia el rostro de Candita.



Fig. 9. Primer plano de Candita masajeando el cabello de su tía con aceite de jojoba.

nista parece tomar conciencia de la presencia de personas indígenas de clase trabajadora que cruzan su cotidianidad burguesa y blanca como espectros (Molloy, 13). Existe una tensión dramática que jamás se resuelve, puesto que nunca sabemos si Vero ha atropellado o no al niño indígena de cuya desaparición se habla en el filme.

De esta manera, en *La mujer sin cabeza*, estamos ante un uso de la subjetiva indirecta libre algo más complejo que en los filmes anteriores; de acuerdo con Losada, el objetivo de la directora sería introducir al espectador en el estado de agitación emocional de su protagonista sin recurrir a la toma subjetiva (puesto que su rostro aparece a menudo en el plano), sino más bien a partir del juego con la profundidad de campo y el desenfoco (ver por ejemplo fig. 8). Así, los eventos que la protagonista no

³ Es importante aclarar que sí existen rasgos queer en la construcción de Vero, que mantiene un encuentro sexual con su primo, volviendo de nuevo al tema del incesto presente en la obra de Martel.

comprende o los lugares en los que no puede participar debido a los límites raciales, sexuales y clasistas que rigen su mundo se sitúan fuera de foco, como los intercambios entre Cuca y Candita, el suburbio indígena al que accede siempre a través del velo de la ventanilla del coche, o las estrategias que implementan sus parientes masculinos para borrar las huellas del accidente. Esto se debe a que Martel utiliza el «estado mental dominante en la película» – que es el de un personaje cuya salud mental ha sido alterada tras el accidente de tráfico inicial– para realizar una continua mimesis de este, lo que le permite una gran libertad estilística, inusual y provocadora (Pasolini b).

Si bien esto es en gran medida cierto, también comparativos la perspectiva de Martin, que afirma que el punto de percepción del filme se articula en gran medida a través de una perspectiva infantil o adolescente; de nuevo, la cámara (y el micro) actúan en el filme como un personaje más que vaga por la escena y nos ofrece encuadres recortados (sin cabeza) de los personajes en pantalla, quizás porque se nos muestran desde una posición físicamente inferior a la de un adulto (ver por ejemplo fig. 8). En *La mujer sin cabeza* se producen procesos de ocularización, auricularización y tactilización que en ocasiones coinciden con los de Candita (también un personaje enfermo), y que en otras no pueden ubicarse en ningún personaje concreto. En estas instancias, podemos imaginar un punto de percepción «espectral» dibujado por el niño indígena quizás atropellado por Vero, una mirada que parece acusar

tanto a la familia encargada del encubrimiento como al espectador de su indiferencia ante lo ocurrido (Martin): la figura espectral que aparece brevemente en la casa de la tía de Verónica es quizás la manifestación más directa de esa mirada. Así, el lenguaje cinematográfico crea momentos en los que se refleja la mirada acusadora de ese niño indígena, que parece escudriñar al espectador y a Vero, a menudo a través de la mirada de otros personajes infantiles (su hermano, los chicos que trabajan en el vivero, el muchacho que le limpia el coche a Vero, Cuca o, crucialmente, la misma Candita). Por ejemplo, en la primera secuencia del filme (fig. 10), se muestra el rostro del que podría ser el niño atropellado en primer plano mientras observa a través de las hojas de un árbol. Su rostro está parcialmente oculto por la maleza, enfatizándose la textura de las hojas por encima del acceso escópico (visualidad háptica). El gesto en el que se lleva los dedos a la boca refleja la necesidad de guardar silencio, tanto por parte de Vero como de quienes encubren el accidente. Se articula pues una cierta percepción de las acciones y motivaciones de los personajes adultos a través de esta mirada. Otra, que se muestra más abierta a subjetividades subalternas (queer, indígenas, de clase trabajadora).

Además, desde nuestro análisis, Candita se presenta como el personaje más queer creado por Martel: le escribe cartas de amor a su tía y mantiene una relación sexoafectiva con una joven indígena de clase social inferior. Por ejemplo, en la fig. 9 vemos un primer plano muy próximo al cabello

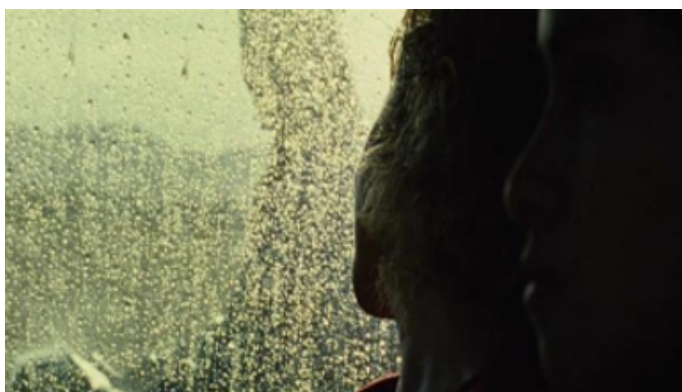


Fig. 10. PP de uno de los niños indígenas que corretea a orillas de la carretera en la secuencia que arranca al filme.



Fig. 11. PP de Candita observando a Cuca a través de la ventanilla mojada del coche.

de la protagonista – *leit motiv* frecuente en el filme– que Candita masajea con aceite de jojoba. A ojos de Martin (69), esto sugiere una desorganización del cuerpo erótico a través del pelo, un elemento corporal que connota tanto deseo como asco. La mirada fascinada de Candita aparece desenfocada, de manera que lo más visible es esta imagen de tacto y textura, acompañada por el sonido de las respiraciones de ellas en primer plano (las conversaciones de fondo se desvanecen), proponiéndose así una auricularización y tactualización primaria interna alineada con la percepción de Candita, lo que de nuevo posibilita procesos espectatoriales encarnados. La presencia de velos hápticos (Martin) relacionados o con el agua y el deseo queer también es una constante en el filme; en la fig. 11, Martel nos muestra a alguien que luego sabremos que es Candita volteando su rostro hacia la ventanilla del coche, a través de la cual se intuye la presencia de una chica (Cuca) que circula en moto en paralelo al automóvil. El sonido del motor se escucha por debajo del golpeteo constante de las gotas de lluvia contra el cristal, lo cual posiciona al espectador dentro de ese coche, movilizándose por tanto una auricularización interna alineada con la perspectiva de Candita.

Sin embargo, la focalización permanece en todo momento centrada en la protagonista del filme; la información que Martel proporciona al espectador coincide con la que va recabando Vero a lo largo del filme. Resulta interesante que, para Clancy, el punto de percepción infantil que se despliega en *La mujer sin cabeza* es el de la propia Vero, que ha tenido una regresión debido al *shock* que sufre en el accidente, lo que la sume en un estado de impotencia y falta de dominación (panóptica, motriz, cognitiva) equivalente al de un niño. De nuevo, la complejidad del lenguaje audiovisual implementado por Martel encaja con los postulados de Pasolini sobre la subjetiva indirecta libre, que aquí podemos entender no solo como polifónica, sino también como politemporal.

4. Conclusiones

En la obra de Lucrecia Martel, los procesos de focalización interna son predominantes, si bien no siempre pueden

asociarse claramente a un personaje concreto; encontramos escasas instancias de ocularización cero y auricularización cero, puesto que en sus filmes la cámara y el micro actúan como personajes humanos que no pueden observar ni oír el mundo desde la perspectiva área de una grúa o desde la visión estable que proporciona una *steadycam*. De esta manera, Martel evita el uso de planos de conjunto que nos permiten identificar qué personajes y escenarios aparecen en cada escena, optando en su lugar por primeros y primerísimos primeros planos que nos acercan al estado afectivo psicológico (y deseante) de sus protagonistas infantiles queer. De nuevo, esta estrategia se asocia con los postulados de visualidad háptica propuestos por Marks y con la fenomenología fílmica queer articulada por Lindner, que busca dificultar la orientación del espectador en el plano. Si, para Pasolini, el discurso indirecto libre consistía en que el autor penetrase en el espíritu o mente de su personaje, con las imágenes profundamente sensuales construidas por Martel, la autora logra situarse (y situarnos) asimismo dentro de su corporalidad y punto de percepción (Genette, 45), que no puede abarcar ni entender todo lo que sucede en el plano. Así pues, la implementación de la subjetiva indirecta libre se relaciona con las estrategias que la cineasta salteña lleva a cabo para construir una visualidad háptica que remite a los sentidos de proximidad tanto del espectador como de los diversos personajes (o, en ocasiones, de ningún personaje identificable). Tal y como nos recuerda Deleuze, «un personaje actúa en la pantalla y se supone que ve el mundo de cierta manera. Pero al mismo tiempo, la cámara lo ve a él y ve su mundo desde otro punto de vista que piensa, reflexiona y transforma el punto de vista del personaje» (82). Así, la cineasta incluye numerosas imágenes de olfato y tacto: Momi olisqueando el cuello de la camisa de Isabel; Vero llevándose la camiseta que acaba de probarse El Perro a la nariz; Amalia untándose el cuello con la crema de afeitar de Jano para llevar consigo su olor; Candita masajeando el cabello de su tía con aceite de jojoba. Esto se alinea con los postulados de Pasolini sobre la subjetiva indirecta libre, donde el narrador/cámara/micro comparte experiencias sensoriales con los personajes que se construyen más allá del uso de planos subjetivos.

Asimismo, encontramos en *La ciénaga* y *La niña santa* numerosas imágenes sobre y subexpuestas –pensemos en la confusa secuencia en la que Isabel y Momi comparten cama– que presentan grano, están rayadas y enfatizan la textura de la superficie de la imagen por encima de la definición de los objetos presentes en la escena. Por otra parte, *La mujer sin cabeza* (la única rodada en Cinemascope) sí busca construir imágenes definidas, pero a cambio utiliza la profundidad de campo y los diversos niveles del plano para jugar con lo visible (el mundo blanco, cisheteronormativo y burgués) y lo invisible (el mundo indígena, queer y de clase trabajadora). En este sentido, el cine de Martel contribuye a una nueva tradición cinematográfica que exhibe la multiplicidad de perspectivas y la complejidad de los elementos cinematográficos (Mirizio, 49). Su percepción del mundo, mediada por sus deseos queer (y los de sus personajes), y trasladada al espectador a través de las operaciones estilísticas que lleva a cabo nos remite a un sistema perceptivo encarnado que disloca los nexos que organizan nuestra percepción cotidiana del mundo. En la obra de Martel, esa percepción cotidiana que queda alterada cuestiona, en última instancia, la organización social de la Argentina post-corrallito, articulada en jerarquías y prohibiciones ligadas a la etnia, la clase social, el sexo y el género. Frente a esta ordenación, Lucrecia Martel «extrae sus signos del caos y produce un mundo como estilo» (Pasolini b, 225). Ese caos sería el producido por la descomposición de la sociedad patriarcal, neoliberal, racista y burguesa que retrata el Nuevo Cine Argentino tras el fracaso del régimen de Menem, que trajo consigo la devastación social, moral y familiar (Aguilar).

Por otra parte, Lucrecia Martel afirma evitar deliberadamente explorar la marginalización desde dentro y opta por la crítica a su propia clase al enfatizar la perspectiva de sus protagonistas blancos y burgueses, puesto que «esa [la de la mucama o los niños indígenas] no es su vida» (citada en Rangil, 103). Al situar el punto de percepción en personajes que de alguna manera no encajan, Martel logra movilizar una mirada perturbada que desfamiliariza el orden decadente, heteropatriarcal y neocolonial de su clase social. Y es que la teorización de Pasolini sobre la subjetiva indirecta libre demostró una clara preocupación

por los efectos que la clase social de una persona tiene en su forma de percibir el mundo: la mirada de una persona indígena de clase trabajadora abarca otro tipo de realidad distinta a la mirada de un burgués (177). Según el autor, los pretexto-personajes solo pueden ser elegidos dentro del propio círculo cultural del cineasta: por lo tanto, son análogos a él en su cultura, idioma y psicología, como «flores exquisitas de la clase burguesa», que se asimila a toda la humanidad (Pasolini b). Aunque en *La mujer sin cabeza* existan pequeñas instancias que parecen situarnos en el punto de percepción del niño indígena atropellado, el uso de la subjetiva indirecta libre nos sitúa en mayor medida en el cuerpo de Verónica o de Candita. En definitiva, aunque pueda parecer que Martel nos transmite directamente el punto de vista del o los personajes, las huellas de su autoría – todavía más claras debido a su estatus como Autora de singular estilo– crean una tensión irresoluble, una dualidad de expresión, una hibridez de conciencia, una contaminación mutua de las visiones del mundo (Pasolini).

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arco, 2006.
- Ahmed, Sara. «Orientations: Toward a queer phenomenology». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12.4, 2006, pp. 543-574. muse.jhu.edu/article/202832.
- Burch, Noel. *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- De Lauretis, Teresa. «Queer texts, bad habits, and the issue of a future». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17.2-3, 2011, pp. 243-263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>.
- François, Cécile. «El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43, 2009, pp. 1-14.
- Filmaffinity. *La ciénaga*. <https://www.filmaffinity.com/es/film757742.html>.

- Galt, Rosalind. «Default cinema: queering economic crisis in Argentina and beyond». *Screen*, 54.1, 2013, pp. 62-81. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs068>.
- Genette, Gerard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Jordà, Joaquin, ed. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- Lindner, Katharina. *Film bodies: Queer feminist encounters with gender and sexuality in cinema*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2022.
- Losada, Matt. «Lucrecia Martel's *La mujer sin cabeza*: cinematic free indirect discourse, noise-scape and the distraction of the middle class». *Romance Notes*, 50.3, 2010, pp. 307-313.
- Lury, Karen. «The child in film and television: introduction». *Screen*, 46.3, 2005, pp. 307-314. <https://doi.org/10.1093/screen/46.3.307>.
- Merleau-Ponty, Maurice. El cine y la nueva psicología, en *Sentido y sinsentido*. Península, 2000.
- Marks, Laura. *The Skin of the Film*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Marks, Laura. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Martin, Deborah. *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Mirizio, Annalisa. «El cine de poesía: "¿una referencia literaria innecesaria"?». 1616; *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 10, 2020, pp. 35-57. <https://doi.org/10.14201/16162020103557>
- Molloy, Missy. «Queer-haptic aesthetics in the films of Lucrecia Martel and Albertina Carri». *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 14.1, 2017, pp. 95-111. <https://doi.org/10.1386/slac.14.1.95>.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, 16.3, 1975, pp. 6-18.
- Muriano, Nicolás Fernández. «Deleuze lector de Pasolini: acerca del "estilo indirecto libre" en el cine». *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 9, 2014, pp. 12-17.
- Oubiña, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Vol. 1. Buenos Aires: Ediciones Granica, 2007.
- Pasolini, Pier Paolo. «La mimesi dello sguardo». *Mostra. Per una nuova critica*, 1965, pp. 17-35.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas, 2005.
- Rangil, Viviana. *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*. Buenos Aires: Viterbo, 2005.
- Rich, B. Ruby. «New Queer Cinema». *Sight and Sound*, 2.5, 1992, pp. 30-35 (1ª edición, A Queer Sensation, *The Village Voice*, 24 de marzo de 1992).
- Ríos, Hugo. «La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel». *Atenea*, 28.2, 2008, pp. 9-22.
- Schoonover, Karl y Galt, Rosalind. *Queer Cinema in the World*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Shaw, Deborah. «Sex, Texts and Money, Funding and Latin American Queer Cinema: The Cases of Martel's *La niña santa* and Puenzo's *XXY*». *Transnational Cinemas*, 4.2, 2013, pp. 165-184. https://doi.org/10.1386/trac.4.2.165_1.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. «Can the Subaltern Speak?». *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. Nueva York: Columbia University Press, 1994, pp. 66-111.
- Vázquez-Rodríguez, Lucía Gloria. «Miradas torcidas: una aproximación metodológica al cine queer desde el análisis háptico y la fenomenología». *Comunicación & Métodos*, 4.2, 2022, pp. 26-39.
- Warner, Michael. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. New Haven: Yale University Press, 1993.