



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades

Água viva y La ciénaga: nadando sin aferrarse

a las ‘personas’ y a las ‘cosas’

Autora: Nicole Elizabeth Davenport

Legajo: 29328

Mentora de Tesis: Luz Horne

Buenos Aires, junio de 2021

Índice

Resumen	4
Abstract	5
Sumersión: introducción completa del cuerpo en un líquido	6
Aguas vivientes, ciénagas y medusas	11
1. Tesis en devenir	18
Teorías palpables	18
Estado del arte	21
2. Desfamiliarizar las categorías de ‘persona’, ‘cosa’ y ‘cuerpo’	26
2.1. Persona	27
2.1.1. No-persona	28
Rechazo de la racionalidad.....	29
¿Límites de especie?.....	36
Salir del antropocentrismo	42
2.1.2. Persona potencial	47
2.1.3. Lo impersonal	49
Lo impersonal y lo femenino	49
Fuerzas descentralizadoras y despersonalizadoras.....	50
2.2. Cosa	53
2.2.1. Desfamiliarizar la dicotomía ‘animado/inanimado’	54
2.2.2. Imaginación acuática.....	61
2.3. Cuerpo	65
2.3.1. Cuerpos fragmentados.....	66
Fragmentación espaciotemporal.....	66
Fragmentación sensorial - sonido acousmático	69
2.3.2. “Ouve-me entao com teu corpo inteiro”	71

Desestabilización de los sentidos	72
Instante ya	73
3. Más allá del pensamiento	75
Estética y política: rutas de encarnación y acción.....	75
Otras vertientes de investigación	80
Agradecimientos.....	83
Bibliografía.....	85



Universidad de
San Andrés

Resumen

En el presente trabajo se realizará un análisis crítico de la dicotomía persona-cosa a partir del libro *Água viva* (1998) de la escritora brasileña Clarice Lispector y la película *La ciénaga* (2001) de la directora de cine argentina Lucrecia Martel. Éste se estructurará en base al libro *Persons and Things* (2015) de Roberto Esposito, ‘persona’, ‘cosa’ y ‘cuerpo’ serán las categorías que se desfamiliarizarán a partir de las obras de ficción. Se incluye ‘cuerpo’ dado que Esposito concluye que el cuerpo es la única manera para desatar el nudo metafísico entre personas y cosas. Además, se incorporarán textos teóricos de diversos autores para reforzar una mirada no antropocéntrica de cada una de estas categorías. Más que una respuesta, se busca habitar el espacio dinámico de la incertidumbre y la incomodidad que generan estas obras y explorar las potencias que tiene este espacio enigmático e insoluble más allá de lo estético donde no haya un poder *sobre* la vida sino un poder *de* la vida entendida de manera amplia. En lugar de combatir los métodos de despersonalización reafirmando o expandiendo a ‘persona’ para que albergue más cuerpos o rechazando a la cosificación, se expande la noción de vida y de vidas a proteger, prescindiendo de la dicotomía. Se considerará que las obras, en un acto político, ayudan a cuestionar la legitimidad de lo establecido sin establecer algo en su lugar, hacen visible y oíble lo que se ha querido naturalizar, habilitan nuevos lazos afectivos y posibilidades futuras de comunidad con animales, bichos y cosas.

Abstract

The following dissertation will analyze the dichotomy person-thing in the book *Água viva* (1998) by the Brazilian writer Clarice Lispector and the movie *La ciénaga* (2001) by the Argentine director Lucrecia Martel. The analysis will go beyond a view of art as an autonomous aesthetic sphere and instead consider it as affecting and being affected by political ideologies and subjectivities. It will consider the ways that art, and specifically these two works, make visible and audible what has been naturalized and open way for new affections and future possibilities of community with animals, bugs and things. The dissertation's structure will be based on Roberto Esposito's book *Persons and Things* (2015). The body of the text will be divided according to the categories: 'person', 'thing', and 'body'. In each section, the ways in which these are defamiliarized in the two works of art will be analyzed. 'Body' is included given that Esposito hypothesizes that the body is the only way to disentangle the metaphysical knot between persons and things. However, several other theoretical texts will be included to reinforce a non-anthropocentric view of each of these categories. Rather than arriving at a definitive answer as regards to the dichotomy, the analysis will look to inhabit the dynamic space of uncertainty and discomfort that these works generate. It will explore the potency that this enigmatic and insoluble space enables beyond the aesthetic, where there is no power *over* life, but a power *of* life understood in much broader terms. Instead of arguing against methods of depersonalization reaffirming or expanding 'person' in order for it to refuge more bodies or rejecting thingification, the notion of life and lives worth protecting is expanded.

Sumersión: introducción completa del cuerpo en un líquido

En esta tesis se realizará un análisis crítico de la dicotomía persona-cosa a partir del libro *Água viva* (1998) de la escritora brasileña Clarice Lispector y la película *La ciénaga* (2001) de la directora de cine argentina Lucrecia Martel. Para socavar la dicotomía, estas obras de ficción se pondrán en diálogo con diversos enfoques teóricos, en particular con la teoría propuesta por el filósofo italiano Roberto Esposito en *Persons and Things* (2015). En su libro, Esposito argumenta que, en una ecuación binaria excluyente, las personas se definen principalmente por el hecho de que no son cosas y las cosas por el hecho de que no son personas, mientras que entre los dos polos parece no haber nada (pág. 16). Su análisis se remonta al derecho romano y a las concepciones judeocristianas, en donde ubica el origen de este problema. En un 'entre' persona y cosa propone adoptar la perspectiva del cuerpo, dado que no cae en ninguna de las categorías y oscila entre ambas sin encontrar un lugar permanente. Considera entonces que el cuerpo humano se ha convertido en el canal de flujo y en el operador de una relación cada vez menos reductible a una lógica binaria (pág. 4).

No obstante, en esta tesis se busca complejizar el problema aún más. Por momentos el 'cuerpo' parece ser una categoría que 'salta' verticalmente de 'persona' a 'cosa', manteniendo la jerarquía mayor de 'persona' sin lograr socavar del todo la dicotomía. Es por esto que, luego de la deconstrucción del dispositivo de la persona, la tesis busca centrarse en escritos recientes que critican el antropocentrismo de las humanidades, en particular los nuevos materialismos. Sin embargo, la tesis no considera la 'cosa' en lugar del cuerpo concebido desde el punto de vista humano. Se propone en cambio combatir las concepciones hegemónicas de lo humano, de la cosa, desde un dinamismo que 'oscurezca', que ocupe un espacio inestable y que no necesariamente sea visto como algo negativo o algo que tendría que ser estabilizado. Se reconoce el efecto potente que tiene la estética latinoamericana para crear una cosmovisión dinámica, inestable e incómoda para hacerle frente a una biopolítica del poder *sobre* los cuerpos

(en diferentes escalas de animación) marcado por un instrumentalismo de la propiedad o de la guerra. Frente a esto, las obras afirman una vida entendida de manera amplia.

La tesis se estructurará en torno a una introducción y tres capítulos. Luego de una breve introducción en donde se presenta la hipótesis de lectura, se ofrecerá un breve resumen de las dos obras de ficción. El primer capítulo, “Tesis en devenir” se ocupará de introducir el marco teórico que se utilizará a lo largo del trabajo, al igual que hacer un relevamiento de varios de los análisis de las obras que precedieron a la investigación. El relevamiento se dividirá en dos secciones, aquellos que comparen a Clarice Lispector con Lucrecia Martel y aquellos que discutan las obras aisladamente. Esto se debe al poco material que se ha encontrado que compare a ambas artistas.

El segundo capítulo, “Desfamiliarizar las categorías de ‘persona’, ‘cosa’ y ‘cuerpo’”, es el núcleo del análisis. Seguirá las categorías utilizadas en el análisis de Esposito (persona, cosa, cuerpo) y examinará las maneras en las que ambas obras ficcionales desfamiliarizan estas nociones, mostrando que estas categorías son permeables e inestables. La división será meramente metodológica, tres secciones correspondientes a las categorías: ‘persona’, ‘cosa’ y ‘cuerpo’. La primera sección del capítulo, “Persona”, se dividirá en tres partes: no-persona, persona potencial y lo impersonal. Se analizará las maneras en las que la categoría de persona es excluyente dado que no todos los seres humanos son considerados personas.

En ‘no-persona’ se partirá de la noción judeocristiana y del derecho romano de ‘persona’ dividida en dos: alma y cuerpo, racional y animal. En base a esta dualidad, se conciben ‘grados de personalidad’, cuanto más se acerque un cuerpo a las características asociadas con alma, con lo racional, mayor será su grado de personalidad. Se demostrará que ambas obras cuestionan lo racional y lo sacan de su jerarquía mayor. En particular se analizará la desjerarquización del rostro, la escritura antilogocéntrica y la relación entre lo racional y lo

visual, alejándose del ocularcentrismo imperante en la cultura moderna. Habiendo cuestionado lo racional, se explorarán los límites entre humano-animal y se considerará también lo monstruoso. Se subvertirá esta dicotomía jerárquica y se hará un énfasis en salir del antropocentrismo que muchas críticas de este binarismo parecen caer al humanizar lo animal.

En 'Persona potencial' se explorará cómo algunos cuerpos son excluidos de la categoría de persona dependiendo del momento de la vida en la que se encuentren. En este caso, que los niños son considerados personas potenciales al no tener el 'grado de racionalidad' requerido para ser plenamente personas. *La ciénaga* toma el punto de vista del niño durante la película, reivindicándolo y explorando sus potencialidades.

En 'Lo impersonal', la tercera parte de Persona, se analizará este aspecto en las obras. Se partirá del análisis que realiza Roberto Esposito sobre el agotamiento de la categoría de la persona en *El dispositivo de la persona* (2011) y en *Third Person* (2012) pero se complementará también con recientes investigaciones realizadas por Florencia Garramuño (Garramuño, 2016a, 2016b, 2017, 2018). El análisis se detendrá en la relación entre lo impersonal y lo femenino en especial en *Água viva*, para tomar una perspectiva de género en cuanto a lo impersonal, resaltando el peligro de que lo neutro sea colmado por una perspectiva masculina.

La segunda categoría por desfamiliarizar será 'Cosa'. Aquí es donde mayor importancia cobrarán los nuevos materialismos. Se considerará primero el concepto de *animacy* tomado del libro de Mel Y. Chen, *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect* (2012) que parte del análisis realizado por Jane Bennett en *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010), para desfamiliarizar el binarismo animado-inanimado. En base a esto se analizará cómo los objetos en ambas obras parecen que no son inanimados, en especial en cuanto a lo sonoro. Se tomará el 'objeto gritante' de *Água viva* y los 'objetos

sonoros' de los que habla Lucrecia Martel en *La ciénaga*. Se analizará la relación entre ruido y lenguaje que desestabiliza lo que se considera propio de lo humano, considerando también la materialidad el lenguaje.

En la segunda parte de esta sección, 'Imaginación acuática,' se considerará la noción de 'imaginación material' tomada del artículo "La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea" (2021) de Luz Horne y Paola Cortes Rocca. Aquí se analizará en particular los títulos de las dos obras: *Água viva* y *La ciénaga*. Con esto se indagará en la imaginación a partir del agua, en especial la noción de 'pileta invertida' que concibe Lucrecia Martel para realizar películas. Se considerará también los múltiples sentidos que abren los títulos. Es decir, agua viva también como medusa, ciénaga entendida no solo como el agua sino también como un "lugar donde chillan una cantidad de bichos y pájaros y toda una vida pequeña...lugares intensos [con una densidad de vida]" (Monteagudo & Martel, 2001).

La tercera y última sección del capítulo dos analizará la desfamiliarización del cuerpo. Se dividirá en dos partes "Cuerpos fragmentados" que analizará el cuerpo en *La ciénaga* y "Ouve-me entao com teu corpo inteiro" en *Água viva* dado que se considera que, a diferencia de la película, el libro expresa una noción corporal más cercana a la idea de un 'todo compuesto por partes que son todos' (Cixous, 1976), va más allá del fragmento. Para analizar ambas concepciones, se verá cómo desfamiliarizan los sentidos y el espacio-tiempo, rompiendo con la idea tradicional de un cuerpo único y continuo, localizable en el tiempo y el espacio. Para la película, se analizará el sonido acousmático mientras que en el libro se desestabilizan los sentidos al romper la relación estricta entre el órgano al que se asocia con el sentido y el sentido. En cuanto a las concepciones espacio-temporales, se analizará la fragmentación del espacio-tiempo en *La ciénaga*, aludiendo a una simultaneidad y un presente estanco que tiene residuos del pasado y futuro, a tal punto que se cuestionará si se puede seguir hablando de 'tiempo'. En

Água viva se analizará el ‘instante-ya’ que continúa con la idea de la parte como el todo, cada instante es un todo irreducible que parece escaparse en cada instante-ya.

El tercer y último capítulo, “Más allá del pensamiento”, analiza en mayor profundidad la articulación entre estética y política. En particular desde un punto de vista sensorial, experiencial, corporal, no racional. Toma una de las traducciones de la idea de ‘atrás do pensamento’ de *Água viva* para resaltar la importancia de salir de las concepciones racionales, intelectuales, que muchas veces llevan a un distanciamiento, contemplación y espectacularización. En la primera sección de este capítulo se intentará resumir lo analizado a lo largo de la tesis y explorará el “umbral negativo de ya no / aún no, exponiendo sin resolver el problema” (Milone, 2020, pág. 10). Es decir, la dicotomía persona-cosa no se resolverá mediante una igualación de los términos, ni con una diferenciación múltiple, ni con un híbrido o un ‘entre’, sino más bien explorando el espacio de lo inestable y lo incómodo que rechace cualquier identidad, cualquier categoría.

La segunda sección explorará futuras líneas de investigación, rechazando la idea de cierre o conclusión de la investigación. Como advierte ‘tesis en devenir’, no se propone como un trabajo acabado sino en continuo cambio. Un posible camino futuro sería considerar las obras tardías de la artista brasilera Lygia Clark. Aquí se continuaría con el foco latinoamericano y con la cuestión de género, al igual que con los mismos problemas que analiza el trabajo. La performatividad del libro y de la película aquí se traduce en *performances*, de interacción entre los cuerpos de la artista y del espectador crítico. Las obras de esta artista proponen también cuestionarse el límite entre el interior y el exterior, rechazan la noción de identidad y exploran maneras de sumergirse en el mundo.

Aguas vivientes, ciénagas y medusas

Una pregunta pertinente en este punto sería por qué enfrentarse a la teoría y la política desde la estética. Como dice Comolli, es un “espacio estratégico de resistencia desafiante de la hegemonía contemporánea” (Veliz, Taccetta, & Comolli, 2014, pág. 118). Se considera que la estética permite estar inmerso en una cosmovisión en contraposición a una distancia filosófica. Como se ha dicho previamente, estas obras producen un efecto en el espectador que, aunque más difícil de expresar con palabras, se considera más potente. En la estética, muchas veces la teoría se encarna y por ende puede crear también configuraciones políticas. Coincidiendo con lo propuesto por Donna Haraway (2016), importa qué ideas se usan para pensar otras ideas: “It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories.” (pág. 35). Se considera que el espacio de la imaginación es un lugar que ofrece alternativas y posibilidades a las estructuras rígidas de la teoría y la política. Es por esto también que se consideraron obras estéticas que salgan de lo hegemónico. Clarice Lispector y Lucrecia Martel son dos mujeres latinoamericanas con obras enigmáticas en las que las nociones cotidianas de lo humano, del cuerpo y de las cosas se ven trastocadas. Se busca indagar en los aportes de la no-hegemonía, subalternos en cuanto a género, sexualidad y ubicación geográfica (aunque no se pueda decir lo mismo en cuanto clase) en un intento de escapar de la dimensión patriarcal y colonial de la tradición humanista. Explorar las alternativas de la noción de persona que pueden ser creadas desde ciertas experiencias y recorridos marginales. Sin embargo, tampoco se quiere caer en un esencialismo, sino de explorar lo menor como “aquello que nos permita imaginar maneras de complicar los bordes, de volver los límites difusos, de estirar los márgenes y construir otras arquitecturas del mundo” (Horne, 2021, cap. 1).

Además, la investigación se inscribe en estudios recientes sobre la estética latinoamericana en relación con lo impersonal (Garramuño, 2010; 2016a; 2016b), nuevos

materialismos (Chen, 2012; Horne, 2020; Horne & Cortes Rocca, 2021) y animalidad (Giorgi, 2014). Los textos advierten cómo en las últimas décadas, la materialidad, la deconstrucción de la categoría de persona y la animalidad han surgido como conceptos claves. Si bien el antropoceno y la catástrofe ecológica y la biopolítica afectan a escala global, la estética latinoamericana puede ofrecer una perspectiva interesante, como expresan Horne y Cortes Rocca: “La imaginación material latinoamericana enfrenta esta razón instrumental, al colocar los problemas surgidos por la crisis ecológica en la estela dejada por la memoria de los cuerpos desaparecidos del colonialismo y de las dictaduras latinoamericanas.” (pág. 11).

A continuación, se hará un breve recorrido de las similitudes formales entre ambas obras para reforzar el motivo de su selección. Luego, se realizará un resumen de *Água viva* y *La ciénaga* para orientar al lector cuando se las analice en mayor profundidad.

Ambas deshacen el sentido de un principio y un final. Un buen ejemplo de esto son la primera y última oración de *Água viva*. La primera oración, “É com uma alegria tão profunda.” (Lispector, 1998, pág. 5), da la sensación de que hay algo que viene antes y después, que es simplemente un fragmento de oración. La última oración dice explícitamente que no hay un final a pesar de ser la última oración escrita: “O que te escrevo continua e estou enfeitada” (pág. 84). Lo mismo sucede con el libro: se deshacen los bordes que le darían al libro forma y formato, a tal punto que el texto parece desbordarse (Negrete, 2018, pág. 11), se señala aquello que no está ni en la oración ni en el texto. De una manera similar, *La ciénaga* señala lo que se encuentra por fuera del campo cinematográfico (Comolli, 2015) al no mostrar los desenlaces visuales a los que está acostumbrado a observar el espectador, como por ejemplo un cuerpo emerger del agua luego de zambullirse a una pileta.

Ni el libro ni la película son narrativas, no buscan desarrollar un argumento e imbuirlo de significado. Son obras difíciles de resumir, no hay una trama clara para seguir por lo que se

termina resumiendo entonces una serie de eventos más que una historia. El lenguaje también se encuentra desestabilizado y no es logocéntrico, muchas veces se focaliza su aspecto sonoro y no su significado. La comunicación no es muy clara, hay proliferaciones, digresiones, silencios. A lo largo de ambas obras, se privilegia lo sensorial por encima de lo racional.

Una de las similitudes más significantes es la desfamiliarización de lo cotidiano. Las obras llevan a que uno se cuestione la forma en la que se percibe. Por ejemplo, se argumentará más en adelante en la tesis como ambas obras salen del ‘predominio de lo visual’ para focalizarse en gran parte en lo sonoro. Llevan a cuestionarse también los límites de lo humano, en donde lo humano roza lo animal, lo monstruoso y hasta la cosa. Ambas obras parecen mostrar la vida más allá de la persona y del individuo. Esto, según Florencia Garramuño (2018), “es un modo de salir de las constricciones identitarias y personales, un modo de resistirse a tomar la interioridad del individuo como refugio” (pág. 10). Además, la distinción entre lo ordinario y lo extraordinario se ve desarticulada y en cambio se adopta una posición inestable que no puede catalogarse como una cosa ni la otra, sino en ese espacio entre medio que muchas veces es innumerable y no demostrable.

Resumen de *Água viva*

Água viva se publica por primera vez en 1973 luego de una reelaboración sustancial del manuscrito titulado en su momento *Objeto gritante*. Clarice Lispector para este entonces ya era una escritora conocida, había escrito novelas, cuentos cortos, cuentos infantiles y crónicas reconocidas por la crítica nacional brasileña y la internacional. Este texto de la escritora resalta entre sus escritos por lo enigmático que es, parece ser un texto inclasificable. Se utilizan las palabras texto o libro para describirlo evitando ‘novela’ justamente porque no está escrita en prosa, sino una suerte de prosa lírica y poética. Tampoco desarrolla un argumento ni se podría decir que tiene personajes en el sentido típico, se libera de los límites de la típica estructura

narrativa. El texto mismo reconoce esta dificultad de nombrarse, considerándose por momentos “coisa-palavra” (Lispector, 1998, pág.61) (cosa-palabra-‘proceso’ se quisiese agregar), las palabras-objeto señalan de manera deíctica al momento, al ‘instante-ya’ de construcción. Sale del distanciamiento inmaterial del significado de la palabra y la bidimensionalidad del papel para considerar un espacio de múltiples dimensiones del que se desprenden múltiples sentidos y experiencias (Barthes, 1987).

El texto esta narrado en primera persona, se da a entender que es una narradora por las inflexiones de género, pero parece querer desprenderse de las marcas personales al utilizar el ‘it’, un ‘otro’ impersonal sin género. La voz no sigue ningún hilo narrativo sino da cuenta de una serie de reflexiones e impresiones que se ‘ocupan del mundo’ (Garramuño, 2010). No es omnisciente ni pretende impartir conocimiento o entendimiento, simplemente da cuenta de lo viviente. Entre lo viviente se encuentran, entre tantos otros, las flores, los bichos, un tigre, y también otros que no son generalmente clasificados como viviente como las cuevas, la jungla. Es también un texto íntimo, se refiere constantemente a un ‘tú’. No se sabe mucho más de ella y de le interlocutore más allá de estas reflexiones. Tampoco se sabe del tiempo y espacio en el que ocurre el texto, parece saltar de un lugar al otro acorde a sus reflexiones, cada instante tiene su propia locación que es discontinua con respecto al instante al que le sigue.

Resumen de *La ciénaga*

La ciénaga es la *opera prima* de Lucrecia Martel, estrenada en el 2001. Previo a este largometraje, la directora había realizado cortos. Esta película forma parte de la Trilogía de Salta, la primera de tres películas que dirige Lucrecia Martel situadas en aquella provincia argentina. La directora describe a la película de la siguiente manera en la sinopsis: “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.” (Martin, 2016, pág. 30). Como se puede observar, hay un fuerte énfasis en el ambiente y las sensaciones (en su mayoría calor y sopor) que provoca la película en el espectador más que en la trama.

A pesar de que los parentescos familiares no sean claros, los personajes humanos de la película son dos familias unidas por primas en común: Mecha y Tali. Mecha y Gregorio (un personaje que se encuentra constantemente borracho y ausente) viven a las afueras del pueblo de La Ciénaga junto con sus hijos adolescentes (Momi, Verónica, Joaquín) en una finca ya en condiciones precarias con una gran pileta que parece tener agua podrida. Su hijo más grande, José, vive en Buenos Aires con una mujer mayor llamada Mercedes que parece ser su amante o novia, antes de esto era amiga de Mecha y Tali. La casa también es frecuentada por Isabel y otras señoras que trabajan como empleadas domésticas. Hace falta destacar el racismo que sufren los personajes indígenas de la película, un racismo atravesado por clasismo y sexismo. El novio de Isabel, conocido como ‘Perro’ es otro personaje recurrente. Por el otro lado, Tali está casada con Rafael y vive en el pueblo de La Ciénaga, en una casa sin pileta con sus cuatro hijos: Luchi, Marina, Martín y Agustina (en orden de edad). Por último, en cuanto a los personajes no humanos, se encuentran los múltiples animales, en particular los perros, pero hay también tortugas, bueyes, pescados y diversos bichos.

Antes de hacer un breve relato de los hechos, cabe destacar que la película no es necesariamente secuencial, sino que muchos de los eventos suceden en simultáneo o no son fáciles de posicionar en una línea del tiempo clara. Se intentará respetar entonces el orden en el que aparecen las escenas. La película comienza con un plano del monte y una imagen de pimientos rojos secándose. La secuencia que le sigue, un grupo de adultos borrachos en la pileta arrastrando sillas metálicas en una suerte de coreografía zombi, es probablemente la escena más analizada de la película por los críticos. En un estado de borrachera, Mecha cae al suelo y se corta con la copa de vino que se rompe al caerse. Los adultos que la rodean no se inmutan,

son en cambio Isabel (la empleada doméstica) y Momi quienes la ayudan y luego Verónica quien la lleva al hospital en medio de una lluvia torrencial. Debido al accidente de Mecha, José decide ir de visita a su hogar familiar. Al mismo tiempo que esto sucede, los niños están en el monte cazando con sus perros y se encuentran con un animal atascado en el pantano. En la casa de Tali, una situación igualmente caótica se desarrolla, las niñas gritando y jugando con una amiga, su hijo regresa con un conejo muerto de la caza, la carne para la cena esta cruda, y Luchi esta sangrando por lo que también acuden al hospital. Allí, Tali se entera que Mecha también fue al hospital por un accidente.

Luego de la escena en el hospital, aparece por primera vez el noticiero (esta noticia se seguirá a lo largo de la película) contando sobre la supuesta aparición de la virgen en un tanque de agua. Una mujer indígena parecería haberla visto mientras colgaba la ropa. Mientras, Momi e Isabel comparten la cama con una intimidad que parece tener una tensión homoerótica (por parte de Momi en particular). Esta tensión sexual se mantiene a lo largo de toda la película. Momi expresa celos con la mirada y con su cuerpo cuando Isabel está con su novio. No obstante, varias relaciones más entre personajes están atravesadas por una sexualidad incómoda, en muchas instancias parecerían ser relaciones incestuosas y zoofílicas.

Los próximos días, los niños de ambas familias se juntan a jugar, en su mayoría en la finca. Son días de cacería, guerras de bombitas de agua, juegos de escondidas, conversaciones en la pileta, carnavales, bailes y siestas a la tarde. Un momento significativo en la película es cuando Verónica cuenta la historia de la rata africana, un animal que parece un perro pero que en realidad es una rata africana que causa estragos. A partir de este momento, los perros y los ladridos son desfamiliarizados para Luchi en particular, presentan el peligro de no ser verdaderamente perros sino una rata africana o un perro rata. Esta es una preocupación recurrente para él, algo que no parecen notar el resto de los personajes, en especial los adultos.

Tali y Mecha discuten ir a Bolivia a comprar los útiles del colegio más baratos pero esta acción nunca se concreta, más adelante Rafael compra los útiles sin avisarle a Tali. Mientras, Mecha parece emular cada vez más a su madre que en los últimos años de su vida dejó de salir de su cuarto y en vez pasó el resto de su vida borracha allí. Comienza a pasar más tiempo ahí, se suele encontrar con un vaso con vino y hielos, compra una heladera para dejar en su cuarto, y se la comienza a reconocer por el ruido del hielo en su vaso.

Hacia el final de la película, Luchi muere luego de un accidente. Al principio de la película se introduce el ladrido de un ‘perro’ del otro lado del muro del patio de su casa. Luego de la historia de la rata africana, Luchi comienza a desconfiar de estos sonidos y de la ‘perrosidad’ de los perros que ve y escucha. En un intento por ver la fuente de los ladridos, trepa una escalera para ver del otro lado del muro, pierde el equilibrio y cae al piso. A este evento no le siguen escenas melodramáticas sino el silencio. Como al principio de la película, hay nuevamente una escena de reposeras al costado de la pileta, pero esta vez con Momi y Verónica. Una vez más, la imagen del monte con sus sonidos. Los títulos corren con los sonidos diegéticos de la escena.

Universidad de
San Andrés

1. Tesis en devenir

La tesis no se concibe como un objeto estático con principio y fin sino como parte de un proceso de devenir. Su escritura no comienza con las primeras palabras en el documento sino con la escritura de los textos que la precedieron. Tampoco termina con las últimas palabras del documento, sino que se continúa con nuevos interrogantes. La siguiente sección considera (y agradece) el legado del que forma parte. Se establecerá a continuación el marco teórico y otros análisis hechos de las obras (estado del arte).

Teorías palpables

La tesis se focaliza en preocupaciones contemporáneas con respecto a las construcciones normativas de lo humano y las maneras en las que lo humano se diferencia con todo aquello que se relega como ‘no humano’. Se encuentra la necesidad de repensar las ‘Humanidades’ al reconocerla como una disciplina antropocéntrica, patriarcal y colonial que pretende generar sujetos y conocimiento universal que termina siendo excluyente. Por ejemplo, Donna Haraway (2016) propone el “Power of the Humusities for a Habitable Multispecies Muddle” (pág. 32). ‘Humus’ en vez de ‘homo’, ‘Humusidades’ y no ‘Humanidades’, pretende salir del especismo y propone maneras de habitar el planeta que se desvíen de los caminos mortales de la catástrofe ambiental. Con esto en mente, la tesis es interdisciplinaria, utiliza literatura, cine, arte, filosofía y teoría en la medida en que ayudan a pensar nuevas maneras de establecer lazos ya sea con uno mismo, con otras especies, con las cosas, con el planeta, con la vida. Se abre una zona intersticial en donde las Humusidades no pueden ser localizadas (Milone, 2020, pág. 4), donde, por ejemplo, la literatura puede ser también teoría o ni teoría ni literatura. Es por esto por lo que ‘Teorías palpables’ no se refiere únicamente a aquellos textos que se reconocen comúnmente como filosóficos o teóricos, sino que también incluye las obras artísticas utilizadas en la tesis.

Para salir de la dicotomía persona-cosa, se sale del antropocentrismo asociado a cada término. El texto principal para realizar este análisis será *Persons and Things* (2015) de Roberto Esposito. Se dividirá la tesis acorde a los tres capítulos de este libro: persona (*person*), cosa (*thing*) y cuerpo (*bodies*). Se agrega ‘cuerpo’ dado que Esposito considera que esta perspectiva es necesaria para entablar otra relación con las cosas, el cuerpo es para él la única manera para desatar el nudo metafísico entre personas y cosas (pág. 10). En cada sección se explicará a qué se refiere Esposito con estos términos, se hará un breve recorrido de la historia del término y las críticas que se le hacen. En el análisis, se desarrollarán los textos utilizados al igual que explicar los términos pertinentes.

Para ‘persona’ se utilizará la crítica que Esposito (2011) hace al dispositivo de la persona y su propuesta de lo impersonal. Se utilizará el análisis que realiza Florencia Garramuño (2016a, 2016b, 2017, 2018) al respecto de lo impersonal relacionado a la estética latinoamericana. Para desfamiliarizar la categoría de persona también se analizará la dicotomía humano-animal utilizando a Derrida (2008) donde critica que se ha intentado borrar la ‘animalidad’ del hombre y como lo animal se termina definiendo de forma esencialmente negativa, como todo aquello que no es ‘propio’ del hombre (Mallet, 2008, pág. 10).

Para ‘cosa’, se usará de referencia a la corriente de nuevos materialismos y su cruce entre los debates teóricos y políticos de las ‘Humusidades’, en particular los análisis de Luz Horne y Paola Cortes Rocca, y Mel. Y. Chen. De allí proviene la noción de ‘palpable’ que introduce el título de esta sección, de la vitalidad y materialidad que reconocen los nuevos materialismos. La teoría propuesta por múltiples disciplinas no se queda en una inmaterialidad abstracta, sino que es palpable, es performática y afecta a organismos de diversas maneras. Horne y Cortes Rocca (2021) insertan las preocupaciones materiales en relación con la estética latinoamericana contemporánea, considerándolo como un concepto clave para pensarla. Reconocen que las críticas realizadas no son exclusivamente contemporáneas, sino que

“revisita[n] y reactualiza[n] una serie de problemas o preguntas que ya estaban en el centro de la teoría crítica proveniente del materialismo marxista, del psicoanálisis y del posestructuralismo, así como de los proyectos de la neovanguardia del siglo XX” (pág. 4). Entre ellas, aquellas que se preguntan “¿quién viene después del sujeto?” (Cadava, Connor, & Nancy, 1991), la distinción entre vida y arte, experiencia, performance (Horne, 2011), organicidad de la obra entre varias otras (Horne & Cortes Rocca, 2021, pág. 5).

Por último, para ‘cuerpo’, la ‘teoría’ que se utilizará serán los textos en sí, *Água viva* y *La ciénaga*. Un concepto que atraviesa la tesis entera es la biopolítica. Foucault (2008) denuncia cómo la normalización produce un sujeto que se autorregula, la dominación surge en las relaciones con el cuerpo. A grandes rasgos, la biopolítica “plantea que la modernidad implica un control y una administración cada vez más intensos, más diferenciados y más abarcativos del ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones; esto es: que las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir y a los modos de matar y o de dejar morir.” (Giorgi, 2014, pág. 21). Concebir nuevas nociones del cuerpo, deconstruir la subjetividad, se puede plantear como posibles instancias de resistencia. El cuerpo de la persona, humano, animal, vegetal, bicho, material se vuelve signo político, un mecanismo de exclusión que sistemáticamente ha marginalizado y violentado a ‘otros’. No obstante, la biopolítica es un campo heterogéneo que es difícil de agrupar en una perspectiva única, por lo tanto, se focalizará en la noción de biopolítica desarrollada por Agamben (2003), en su distinción entre *bíos* y *zoé*, por Esposito (2011) en su concepción de biopolíticas afirmativas de poder de la vida en lugar de poder sobre la vida y por Chen (2012) en la incorporación de lo material a la esfera biopolítica.

Estado del arte

La sección de antecedentes se dividirá en dos partes: aquellos que incluyan las obras de Clarice Lispector y Lucrecia Martel en su análisis y aquellos que analicen únicamente una. Esto se debe al poco material encontrado que utilice a ambas.

Hay varias publicaciones breves de blogs, artículos de revistas y programas de radio que mencionan a ambas encontrándoles similitudes, pero esto es solo de manera secundaria, generalmente como ejemplo de un concepto específico que quieren explicar (como por ejemplo el deseo), o como introducción. Además, cuando mencionan a Clarice Lispector, hacen referencia generalmente a su libro de cuentos *Lazos de Familia* (2016) en cambio, la presente investigación toma *Água Viva* (1998). Se ha encontrado también un libro en catalán, *A flor de text* (2011), que comprende una compilación de ensayos de los cuales uno trata sobre la obra de Clarice Lispector y otro sobre Lucrecia Martel. En una entrevista que le realizan a Lucrecia Martel, ella menciona a Clarice Lispector para hacer referencia al ‘placer clandestino’ presente en su obra, pero nuevamente es una mención al pasar (Defranza, 2020). Como se puede observar, queda lugar para una exploración en profundidad de ambas obras. Sus similitudes han sido advertidas por críticos, académicos y por la misma Martel, pero su similitud (y diferencia) no ha sido explorada del todo.

Hace falta destacar igual la figura del Dr. Hernán Ulm que en sus tesis de doctorado titulada “A fenda incomensurável: Literatura e cinema” (2014) y su artículo “Nos limites: a experiênciã do tempo na literatura e no cinema de Clarice Lispector e Lucrecia Martel” (2011) es quien ha desarrollado en mayor profundidad las similitudes entre ambas. No obstante, el análisis toma cada una por aislado. Por ejemplo, su artículo se puede dividir en cuatro partes: introducción, análisis de temporalidad en Clarice Lispector, análisis de temporalidad en Lucrecia Martel y conclusión. Es decir, no hay comparación sino exposición de dos tratamientos diferentes que se unen bajo una temática en común expuesta en la introducción.

Los dos textos del Dr. Ulm se centran en un marco teórico similar, utilizando autores tales como Foucault y Derrida. Analiza conceptos como la temporalidad, las maneras en las que esta organiza nuestra experiencia, lo inexpresable que está más allá de las palabras, la crítica al lenguaje, la existencia más allá de lo humano, la ilusión de una identidad, los límites de la propia subjetividad, la exploración de otros modos posibles de la existencia. Además de estos análisis estéticos, propone pensar los modos otros de producción de subjetividad en el mundo actual y sus implicancias éticas, las maneras en las que la literatura y el cine ayudan con esto. Es decir, las artes como un lugar privilegiado para pensar, crear, inventar otras formas de experiencia y que potencialmente pueden tener impactos extra-artísticos. Esto se puede ver en el siguiente extracto tomado de la conclusión de su artículo:

Para criar não apenas outros modos de olhar e de dizer, não apenas outros modos de pensar o tempo. Mas para fabular outras formas da existência possível nas que o que podemos ser seja o que ainda não somos mas poderíamos chegar a ser pela simples afirmação de uma palavra única, de uma imagem do que está no intervalo. Sem identidades nem garantias prévias. Fazendo a prova do que, nos limites, exige pensar, para além do pensamento aquilo que, hoje, ainda não pensamos. (pág.10)

A diferencia de la tesis del Dr. Ulm, la presente investigación se articula con un eje central distinto: en vez del tiempo, el cuestionamiento de la dicotomía persona-cosa. En vez de las obras completas de ambas (y un par de otros artistas también), se propone seleccionar solo una de cada una: *Água Viva* y *La Ciénaga*.

La segunda sección del estado del arte comprende todos aquellos artículos que analicen cada obra o artista de manera aislada, es decir sin mención de la otra. El criterio de selección de estas se basó en gran parte por las relaciones temáticas con lo propuesto. Aquellas que no

respondan a la tradición dura del humanismo, que propongan otras éticas y políticas de los cuerpos a la vez que pongan en evidencia la construcción de la noción de sujeto que ha predominado. Problematizan las nociones de persona, lenguaje, tiempo, espacio en contra de una concepción logocéntrica y racional. No obstante, varios análisis se encuentran en marcos teóricos distintos y con un enfoque particular.

Además de los dos escritos del Dr. Ulm mencionados previamente, se considera también su artículo “La experiencia Lispector de la literatura. El tiempo como acontecimiento inexpressivo” (2019) publicado en la revista *Heterotopías*. Su ensayo, problematiza la noción de subjetividad al explorar las implicancias con el tiempo y el lenguaje. Explora los límites de lo humano y lo no humano, haciendo mención del devenir animal y lo impersonal, explorando cómo esto se articula desde el lenguaje. Pero, como se ha dicho previamente, es *desde* la construcción de temporalidad que analiza la obra y como ésta impacta en las nociones de lo humano: “el tiempo como afirmación de lo impersonal” (pág. 10), la presente investigación no se focaliza en la temporalidad.

Los límites del lenguaje y de la subjetividad son explorados por varios autores. Entre ellos Fernando Arenas en “Being Here with Vergílio Ferreira and Clarice Lispector: At the Limits of Language and Subjectivity” (1998). A diferencia del análisis propuesto en la presente investigación, Arenas lo hace desde la fenomenología. En este ensayo problematiza la relación del ser con el lenguaje y las maneras en las que esto afecta el acto de representación literaria. Siguiendo con el Dr. Ulm, repara en la noción de la incomunicabilidad del ser. Al problematizar la noción del sujeto, menciona la imposibilidad de un sujeto unitario, “They posit identity as something contingent, always in the process of constituting itself” (pág. 182). Arenas plantea la paradoja de querer salir del lenguaje y sin embargo no poder escapar de sus términos (pág. 193), una paradoja que comparte la tesis. Una última tensión por destacar es su reflexión

ontológica que indica que el sujeto existe en una ubicación inestable *dentro* del discurso, *dentro* del lenguaje (pág. 186).

En cuanto al núcleo temático de lo sensorial, el artículo de Irving Goh, “Writing, touching, and eating in Clarice Lispector: Água viva and A breath of life” (2016), es imprescindible como antecedente de la exploración de lo sensorial en cuanto aspecto temático y formal (como por ejemplo la gramática) en *Água Viva*. Si bien su foco se encuentra en el acto de la escritura, explora la noción de escribir sin *telos*, una escritura no logocéntrica, ni teleológica, ni racional que incorpora lo sensorial como respuesta. Lo sensorial se vuelve instancia de una experiencia epistémica a grandes rasgos incommunicable. Lo esbozado por Goh puede ser fácilmente articulado con *La Ciénaga* que con su realismo sinestético (Bettendorff, y otros, 2014) y su sonido acousmático (Avidad, 2020) desjerarquiza, extraña y realza lo sensorial. Además, a través de lo sensorial, explora la materialidad del lenguaje, la noción de representación, la temporalidad y las nociones de subjetividad, mostrando una “resistance against self-representing or self-positioning subjectivity” (pág. 1353).. Por último, el artículo de Goh menciona la filosofía de Descartes y explícitamente analiza la subversión de cogito ergo sum en *Água Viva*.

Por último, se encuentra el ensayo “Deadly Barks: Acousmaticity and Post-Animality in Lucrecia Martel's La ciénaga” (2020) de Avidad que desarrolla el concepto de sonido acousmático (y un escuchar acousmático) mencionado previamente para relacionarlo con el concepto tradicional del ‘animal’ exponiendo las maneras en las que lo desafía. Al hacer esto desestabiliza la lógica de la identidad. El sonido acousmático es una particularidad del cine, un concepto que no puede ser aplicado a la literatura. Este se define como un sonido cuya fuente es invisible, es decir, en términos de una separación entre los sentidos del oído y la vista (pág. 222). El análisis se focaliza en los escritos de Derrida, tomando el término *animot* para desarrollar su análisis. *Animot*, explica, tiene una capacidad disruptiva, principalmente la

disrupción de perfecta integración de significante y significado. Al igual que los textos mencionados en los párrafos anteriores, expone una alteridad que excede lo logocéntrico y la epistemología y ontología hegemónica. Termina concluyendo que a través del escuchar acousmático, *La Ciénaga* expande la percepción de una ecología ontológica.



Universidad de
San Andrés

2. Desfamiliarizar las categorías de ‘persona’, ‘cosa’ y ‘cuerpo’

La desfamiliarización implica presentar lo cotidiano de manera extraña para así generar un cambio perceptivo. Tanto la novela de Clarice Lispector, *Água viva* (1998), como la película de Lucrecia Martel, *La ciénaga* (2001), desestabilizan divisiones tradicionales y binarismos que se hereda de la modernidad. En estas obras, el límite entre el adentro y el afuera, lo mental y lo corporal, lo familiar y lo extraño se confunden, trastocando “los presupuestos y las bases de la vida misma y que, por lo tanto, da vuelta aquello que era familiar y propio para mostrar su revés y revelar su faz ajena, rara, singular e inesperada.” (Horne, 2020, pág. 1). Esta ausencia de reconocimiento se plantea como una instancia positiva. El momento inestable que genera la incertidumbre permite un espacio para el cuestionamiento crítico de las opiniones corrientes, de lo que se presenta como evidente (Esposito, 2011, pág. 55). Permite reflexionar sobre las concepciones normalizadas de las categorías de ‘persona’, ‘cosa’ y ‘cuerpo’. Si bien este capítulo se organizará en base a estas tres categorías, hace falta destacar que, como argumenta Esposito (2015), una delimitación estable de estas categorías no es posible. Aunque ‘persona’ y ‘cosa’ se han considerado como mutuamente excluyentes, esto se complejiza al observar que en realidad hay un tránsito entre personas y cosas, ‘grados de personalidad’, al igual que dispositivos de despersonalización de personas y desrealización de cosas, entre varios otros (Esposito, 2015). Lo que complejiza aún más la cuestión es el cuerpo que oscila entre persona y cosa (Esposito, 2015, pág. 5). Es decir, si bien se hará una división en este capítulo, se trata de una división metodológica dado que se cuestionará la estabilidad y universalidad de estas categorías, considerando que deben o ser descartadas o repensadas.

2.1. Persona

Esta sección analizará la desfamiliarización de la persona en *Água viva* y *La ciénaga* y la relación con el dispositivo de la persona, terminando con lo impersonal. En *El dispositivo de la persona* (2011) y en *Persons and Things* (2015), Roberto Esposito analiza cómo ‘persona’ es una categoría excluyente dado que no todos los seres humanos son considerados personas. Considera que, tanto en la concepción jurídica romana como en la teología cristiana, la persona nunca fue coextensiva con el cuerpo vivo que la encarnaba (Esposito, 2015, pág. 5). Argumenta que la máscara de la persona tiene un funcionamiento deshumanizador.

La idea judeocristiana de persona se compone por una unidad hecha de una duplicidad, alma y cuerpo, en la que cuerpo (la parte animal del hombre) está subordinado al alma (razón, mente) (Esposito, 2011). En esta división de la persona se entrelaza la humanización y deshumanización, permite que haya grados de humanidad como lo explica la siguiente cita de *Dispositivo de la persona*:

El hombre es persona si, y sólo si, es dueño de su propia parte animal y es también animal solo por poder someterse a aquella parte de sí dotada del carisma de la persona. Por cierto, no todos tienen esta tendencia o esta disposición a la propia ‘desanimalización’. De su mayor o menor intensidad derivará el grado de humanidad presente en cada hombre y, por lo tanto, también la diferencia de principio entre quien puede ser definido con pleno derecho como persona y quien puede serlo sólo con ciertas condiciones. (Esposito, 2011, pág. 66)

Como se puede ver, persona se vuelve una categoría excluyente, cuerpos oscilan entre persona y objeto en la medida en la que puedan desanimalizarse, otra disposición excluyente. Esto es de una relevancia biopolítica, dado que permite que algunos cuerpos sean despersonalizados y consecuentemente sometidos por personas. Este dispositivo de despersonalización que crea

la *no-persona* será analizado en la primera parte de esta sección. Se analizará la medida en la que ambas obras desestabilizan lo racional y animalizan.

La segunda parte de esta sección se focalizará en gradaciones de personalidad, en específico la *persona-potencial* en la perspectiva subalterna del infante en *La ciénaga*. Esto se lo puede relacionar con la metafísica de la persona constituida por la codificación jurídica romana que crea una “división jerárquica entre clases de hombres definidos, precisamente, por su diferencia constitutiva.” (Esposito, 2011, pág. 68). En la inclusión de algunos cuerpos como personas crea un límite en el que siempre queda alguien o algo por fuera, un continuo desplazamiento dependiendo de objetivos cambiantes (Esposito, 2011). En estas gradaciones se encuentra la persona temporal, la persona potencial, la semi-persona y la no-persona. Nuevamente se ve como la personalización de unos es la despersonalización de otros.

Por último, se analizará lo impersonal, principalmente en la obra de Clarice Lispector, *Água viva* (1998). Lo impersonal se plantea de manera positiva, como crítica y toma de distancia de la categoría de persona y su efecto jerárquico y excluyente (Esposito, 2011, pág.50). Lo impersonal se explora como posible desmantelamiento del dispositivo de la persona.

2.1.1. No-persona

Como se ha explorado en los párrafos anteriores, ‘persona’ ha creado una división en la especie humana entre animalidad y racionalidad (Esposito, 2015, pág. 50). A continuación, se analizará las maneras en las que se desestabiliza la noción de racionalidad en favor de una animalidad. Se argumentará que en *La ciénaga* los personajes ‘pierden la razón’ al ser ‘decapitados’ por el ángulo de la cámara. En *Água viva* la noción de racionalidad será cuestionada con una escritura antilogocéntrica. Al mostrar los límites de lo visual, al cuestionar la confiabilidad de este sentido, se argumentará que se desjerarquiza el lugar privilegiado que

lo visual ha ocupado en relación con el conocimiento. Ambas obras resaltan un lugar negativo de lo visual, donde lo central no se encuentra en lo visual sino en lo que se encuentra fuera de campo y entrelíneas.

La animalidad (y la monstruosidad por momentos) se puede analizar a partir de la defamiliarización de los cuerpos. Los personajes, al no ser dueños absolutos del animal que habita en su interior, se vuelven no-persona (Esposito, 2015, pág. 31). No obstante, si bien se cuestiona o desestabiliza el carácter racional y animal, ambos mecanismos de deshumanización hegemónicos, esto no se postula como algo negativo o como una pérdida, no proyectan mecanismo de violencia. Se terminará concluyendo que esto habilita una posible salida de una concepción antropocentrista en donde la persona no existe allí donde puede hacer de su cuerpo y luego el de los otros un instrumento.

Rechazo de la racionalidad

El pensamiento occidental ha puesto sobre un pedestal el ‘guiarse por la razón’. La razón se concibe como una percepción intelectual inequívoca y objetiva, independiente de los sentidos que se separa de lo observado para así llegar a una verdad. Desde Aristóteles se encuentra la noción de que los sentimientos, emociones y pasiones deben ser reguladas por la razón. A tal punto que, con el sujeto cartesiano, el pensamiento se concibe como la característica definitoria, con la famosa frase ‘*cogito ergo sum*’ Descartes confirma su existencia cuando piensa. Este sujeto racional que expulsa el cuerpo se vuelve el centro de la subjetividad moderna (Martins, 2011). Lejos de ser producto de estos pensadores, esta concepción forma parte de construcciones históricas en disputa localmente producidas y culturalmente predeterminadas. El método científico, la perspectiva en el arte, la imprenta, la revolución industrial, entre varios otros son elementos que contribuyen al lugar que ha ocupado la razón y con ello las construcciones del sujeto (Jay, 1994).

Como es de esperar, han surgido numerosas críticas al humanismo occidental y su concepción de la razón como lo propio del hombre. Hace de la razón una categoría que traza la distinción entre lo humano y lo animal, lo vuelve una distinción esencial y no histórica. La tesis se posiciona en contra de la concepción esencialista y universal de lo humano. Explora enunciaciones marginalizadas y en términos no hegemónicos y sus capacidades de impacto positivo en la dimensión política. Los siguientes párrafos analizarán cómo ambas obras de ficción subvierten el lugar que ha ocupado la razón y reincorporan al cuerpo al priorizar lo sensorial.

En *La ciénaga* la cámara ‘decapita’ los cuerpos. Al ‘perder la cabeza’ se ‘pierde la razón’, lo más propiamente humano según el humanismo occidental. Como se puede ver en la selección de imágenes debajo, el uso de ángulos bajos de la cámara (muchas veces debido a la perspectiva del infante que toma la cámara) deja la cabeza afuera de campo.



El rostro suele ser asimilado con la razón y con la expresión del alma, situándolo en un plano superior en la jerarquía corporal. En las imágenes presentadas, se subvierte la jerarquía corporal

y se resalta la dimensión táctil de la imagen. Al poner la cabeza por fuera del cuadro de la cámara, se genera una tensión al reconocer la necesidad por ‘leer’ la cara para entender la comunicación interior y exterior de los personajes. ¿Hasta qué punto no ver la parte de un cuerpo le niega la característica de persona? La película aprovecha ese desconcierto que produce ver un cuerpo sin cabeza. La directora, Lucrecia Martel, seguirá explorando esto en futuras películas, en especial en *La mujer sin cabeza* (2008) donde se vuelve explícita esta preocupación.

La escritura antilogocéntrica en *Água viva* cuestiona la relación entre el lenguaje y la realidad, rechazando el lugar de la razón. Los discursos hegemónicos en general han trazado una dicotomía jerárquica entre lo humano y lo animal realizando la razón y el lenguaje como las características esencialmente humanas. Quitarle al lenguaje su capacidad de designar lo real y de comunicar se puede concebir como un mecanismo de despersonalización. No obstante, esto no se presenta como una instancia negativa en el texto. Éste vuelve constantemente a una idea de que la verdad del mundo es incomunicable e impensable por ende el silencio cobra una importancia central (Lispector, 1998, pág. 84).

Se recurre al oxímoron y antítesis en varias instancias como, por ejemplo: “Nao quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu nao: quero e uma verdade inventada” (Lispector, 1998, pág. 84). Una ‘verdad inventada’ podría parecer como un oxímoron a primera vista, pero se lo interpreta como una concepción de verdad como una construcción social normativizada mediante costumbres, que se vuelve una ficción y no una representación (Nietzsche, 1873). Parecería estar sacándole lo ‘humano’ a la noción de sujeto, pero de una metafísica surge una moral que impacta sobre la vida humana, realizando su fuerza creadora y cuestionando los sistemas de poder. Si se forma parte de un grupo subalterno surge la posibilidad de poder crear nuevas formas de vida en las que no les sea negada la humanidad, de rechazar el determinismo y una vida resignada.

Por último, en cuanto al rechazo de la razón en *Água viva* hace falta detenerse en su idea del ‘atrás del pensamiento’ que aparece varias veces en el texto como, por ejemplo: “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe.” (Lispector, 1998, pág. 28), también en “estou entrando sorratamente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento.” (Lispector, 1998, pág. 43). El ‘atrás del pensamiento’ es una nueva realidad, sin palabras, sin pensamiento. De la misma manera en la que la voz expresa el problema de reproducir con palabras el gusto, “Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas.” (pág. 39), el atrás del pensamiento no puede ser explicado o reproducido con palabras, sino que es algo que se accede sensorialmente, como el gusto. Esto se encuentra reforzado con la frase “orgia de detrás do pensamento” (pág. 74), es una experiencia sensorial de un placer eufórico que se vuelve en gran parte incomunicable. Además, la palabra ‘atrás’ materializa el pensamiento, hace que el lector se imagine al pensamiento como algo material que obstaculiza algo que queda por detrás que forma parte de una nueva experiencia.

Otra manera en la que se rechaza el lugar de la razón es mediante la desjerarquización de lo visual. Dentro de una jerarquía artificial de los sentidos, la vista generalmente ha ocupado la cima. Martin Jay en su libro *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1994) alega que en la cultura occidental el ocularcentrismo ha penetrado profundamente. En su libro habla de las innovaciones sociales, políticas, estéticas y técnicas en la era moderna que se combinaron para producir lo que en retrospectiva se ha llamado "la racionalización de la vista" (Jay, 1994, pág. 46). Continuando con los ejemplos de Aristóteles y Descartes como filósofos que privilegian lo racional, Martin Jay analiza que también privilegian lo visual, entrelazando estos dos aspectos. En una cultura donde a la vista se le

otorga un lugar fundamental para el conocimiento del mundo, cuestionar lo visual tiene impactos epistemológicos, requiere una reevaluación de la manera en la que se conoce e interactúa con el mundo. En estas obras, el campo visual no se presenta como una verdad epistémica, monológica y desinteresada. Lo visual desordena y confunde, el lazo entre lo visual y lo racional se rompe.

La Ciénaga desestabiliza lo visual al mostrar sus límites como fuente de certeza y realza aquello que queda fuera de campo (*hors-champ*), fuera de la visión del espectador y de la cámara. Según Jean-Louis Comolli, la decisión sobre el aparecer y el no aparecer (la dialéctica campo/ fuera de campo) es crucial en la dimensión política del cine ligada al cuerpo (Veliz, Taccetta, & Comolli, 2014). Ver, ocultar, seleccionar se postulan como las operaciones principales del cine. Por muchos momentos, la película parece focalizarse más sobre lo que no se ve, hace falta detenerse y preguntarse por lo que no está, hace que el espectador dude de su habilidad para ver.

Esta inhabilidad por ‘mostrarlo/verlo todo’ en la película se puede ver en las escenas recurrentes del noticiero reportando sobre la mujer que supuestamente vio la virgen en el tanque de agua mientras colgaba la ropa. En varias entrevistas, Lucrecia Martel resalta el fuerte arraigo católico que tiene esta región de Salta, ver lo divino para varios se concibe como el estado más ‘puro’ de lo visual, ahí sí se ‘ha visto todo’ y se ‘conoce todo’. La película habilita la posibilidad de ‘verlo todo’ al mostrar reiteradamente el tanque en donde se ‘vio a la virgen’ pero, en la manera en la que se filman estas escenas refuerza la cualidad de ‘no todo’ del ojo de la cámara y de los espectadores. La cámara filma la pantalla de televisión que muestra el noticiero mediante un *close-up*¹ extremo manteniendo el *aspect ratio*² de la película en vez del

¹ Los *close-up* son primeros planos que muestran detalles de una persona o un objeto, como la cara o las manos, tal vez indicando matices de los sentimientos o pensamientos del personaje o sugiriendo el significado especial del objeto (Corrigan & White, 2012).

² *Aspect-ratio* describe la relación entre el ancho y la altura del fotograma de la película tal como aparece en una pantalla de cine o monitor de televisión (Corrigan & White, 2012).

de la pantalla. Esto hace que las figuras humanas se vean fragmentadas, por momentos se ve sólo la frente o las manos mientras hablan, realzando así la cualidad fragmentaria de la imagen que se ve, lo que queda por fuera del cuadro. La cámara, más que ‘dejar ver’, oculta más de lo que muestra. Esta es una representación poco común de una escena de reportaje con entrevistador y micrófono, donde generalmente se retrata con cierta necesidad de parecer objetivo, que con el reportaje se arrije o muestre una verdad. En otras palabras, en el momento en el que se estaría atestiguando la realidad (noticiero y su cámara), la cámara de la película remarca su alteración. Se hace evidente la ilusión de transparencia y comunicación con esta superposición de cámaras que funcionan de manera distinta. Además, al ver las rayas de la televisión, se resalta la mediación que hay detrás de la imagen, hay un efecto de cajas chinas: la cámara del reportero que filma las imágenes que se ven en la televisión de la casa que luego es filmada por la cámara de la película que se ve en la televisión del hogar (o cine) donde se encuentra el espectador. Las cajas chinas también se encuentran en el diálogo que surge alrededor de este evento: personajes en el noticiero, personajes viendo el noticiero, espectadores viendo la película. Hay una repetición de la necesidad de ver a la virgen y la importancia que esto cobra, verla es presenciar un milagro. Sin embargo, mientras que con el diálogo se prioriza este sentido, con el *close-up* y el *aspect ratio*, se lo desestabiliza.

La película constantemente aprovecha el espacio fuera de campo. En el párrafo anterior se ha analizado cómo esto se hace por medio del *close-up* extremo al grabar la televisión. La utilización del *close-up* extremo también desestabiliza la imagen al no poder seguir con rapidez el movimiento de los personajes debido a su cercanía, el personaje se escapa del cuadro constantemente. Como por ejemplo en la siguiente escena en la que aparece Tali:



fig.6



fig.7



fig. 8

Otra manera en la que esto se hace es por medio de un *tracking-shot*³ que se subvierte al no seguir la acción principal. Aparenta seguir la acción más relevante o activa, pero sin embargo se detiene en otro sujeto u objeto que muchas veces no parece ser funcional a la ‘trama’. Esta ‘acción principal’ queda cortada por el lente hasta que sale del cuadro. El lugar del centro del cuadro que generalmente es guardado para el ‘centro de la trama’ termina no mostrando mucho, produciendo un proceso de desnarrativización.

Por último, la cuestión del campo y del fuera de campo se logra también mediante la edición, en particular el corte. Se omite representar lo que se consideraría la acción principal. Por ejemplo, al retratar un disparo, mostrar el momento del disparo y el objeto/sujeto disparado o, al mostrar a alguien saltar a una pileta, mostrar cuando emerge o, al mostrar un diálogo, mostrar la cara de quien habla o a quién se le dirige la palabra. La experiencia visual se centra entonces en su negativo, en todo aquello que no se ve en vez de lo que se ve. Esto crea tensión al mantener la imagen en este espacio liminal, el punto de inflexión que nunca se ve. El espectador queda insatisfecho al no cumplirse la satisfacción de la ‘necesidad’ de ver y lo lanza hacia el presente al hacer que el espectador dude de su capacidad de ver (Comolli, 2015, pág.

³ Un *tracking-shot* es una toma de seguimiento que cambia la posición del punto de vista moviendo la cámara hacia adelante o hacia atrás o alrededor del sujeto, generalmente en pistas que se han construido de antemano (Corrigan & White, 2012).

54). No muestra los desenlaces visuales a los que los espectadores están acostumbrados a ver, algo que no se reconoce como costumbre hasta que notamos su ausencia, en palabras de Comolli: “What is not there, having previously been there, haunts what is there” (Comolli, 2015, pág. 70), hay una sensación de preocupación, angustia y carencia por parte del espectador.

Esta noción de lo que se encuentra fuera de campo se puede relacionar con la idea de entrelínea expresa en *Água Viva*. En vez de ver lo que se ve, pide ver aquello que no está. La voz que narra expresa como “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (91). Una vez más, se resalta un espacio negativo, lo mejor o lo central, no se encuentra en lo visual sino en lo que se puede conocer por lo que está inferido, pero no mostrado, lo que es mas bien una experiencia o un espacio para la creatividad más infinita que lo visual que encuadra.

Se podría argumentar que la desjerarquización de lo visual en *Água Viva* es un concepto inadecuado debido a la insistencia de la voz que narra acerca de la pintura, muchas veces por encima de la escritura. Sin embargo, en lugar de interpretar estas actividades como irreconciliables, se pide concebirlas de manera distinta: una pintura sonora y no visual que se hace con el gesto de la escritura, un pintar el espacio-tiempo con la musicalidad de la palabra. Es un gesto multisensorial y a la vez suprasensorial: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar.” (43). Más que una compartimentalización, es una simbiosis sensorial que llega a lo más profundo de ‘mi’.

¿Límites de especie?

Hasta ahora, se ha demostrado cómo se desestabiliza la noción de racionalidad al desjerarquizar el cuerpo, el logocentrismo y los sentidos. Los siguientes párrafos analizarán la

animalización que por momentos roza con lo monstruoso, características que hacen que se ‘pierdan’ grados de personalidad.

En *La ciénaga* mediante el procedimiento de *blocking*⁴, se superponen cuerpos que aluden a la creación de un nuevo cuerpo que nos recuerda el monstruo de Frankenstein. En el ejemplo de las dos imágenes de mas abajo (fig.9 y fig.10), con el movimiento de los personajes y de la cámara, se ‘decapitan’ algunos cuerpos, pero para ‘fabricar’ otro con la cabeza de otro cuerpo. En la dimensión material del sujeto se ve como el conjunto de estas partes generalmente alude a una monstruosidad más que a una armonía.



Este ensamblaje de cuerpos no solo se logra con el procedimiento del *blocking* sino con el *framing*⁵ del cuerpo y la edición. En la figura 11 vemos como el cuerpo parece hacer un pastiche de una escena a otra pero que sin embargo permanece en su cualidad fragmentaria.

⁴ La disposición y el movimiento de los actores entre sí dentro del espacio físico de una puesta en escena se llama *blocking*. *Social blocking* describe la disposición de los personajes para acentuar las relaciones entre ellos.

Graphic blocking organiza los personajes o grupos de acuerdo con patrones visuales para representar la armonía espacial, la tensión o alguna otra atmósfera visual. (Corrigan & White, 2012, págs. 76-77)

⁵ *Framing* determina el tamaño de la imagen al correlacionarse con la distancia de la cámara al sujeto. Esto se relaciona con conceptos como *aspect-ratio*, *masks*, la distancia de la cámara (*close-up*, *long-shot*, *medium-shot*), al igual que los ángulos de la cámara. (Corrigan & White, 2012, págs. 105-112)



fig.11

En ambas escenas hay algo más allá del cuadro que al ponerse en secuencia se ‘complementan’ pero no se vuelven uno, se muestra de manera secuencial algo que es simultáneo (el mismo cuerpo).

Hace falta destacar que todo el sonido de *La ciénaga* es diegético. Esto refuerza la idea de desfamiliarización, no hace falta recurrir a música extradiegética para crear sensaciones, sino que utiliza sonidos del ambiente de diversas maneras. El uso del sonido diegético hace hincapié en la importancia del espacio para generar los efectos deseados. Un ejemplo de esto es la escena en la que Luchi y sus padres se encuentran en lo que parece ser un taller de mecánico.



fig.12



fig.13



fig.14



fig.15



fig.16



fig.17

Es una escena con luces fuertes incandescentes, enceguecedoras y parpadeantes, chispas, ruidos aturdentes de máquinas, radiografías, gesticulaciones ‘monstruosas’ y gustos incómodos, como por ejemplo una goma de borrar en la boca. En la figura 14, se ve al cuerpo de un Luchi que, por un problema dental (fig.12), su cara tiene un gesto que recuerda a un gruñido canino. Se saca al niño de su lugar común de inocencia y se insinúa lo animal. Mas bien, se encuentra en un lugar inestable, en un entre niño-monstruo-animal. La intolerancia frente a esta inestabilidad y a este ambiente desconcertante se ve en la madre de Luchi, se tapa los ojos y los oídos con las manos (fig.16 y fig. 17). En cambio, Luchi y su padre no parecen molestarse por los ruidos y las luces (fig.13).

Aunque se está en un lugar cotidiano, la superposición de todas estas imágenes, continuando con la previa mención de Frankenstein, da la sensación de estar en un laboratorio donde se está creando una criatura nueva. Se podría ir tan lejos como para decir que esta inestabilidad la ocupa también el espectador. En la siguiente imagen (fig.18), se ven las chispas frente a la cámara en un primer plano:



fig.18

Esto implicaría que, si se toma la cámara como si fueran los ojos del espectador, el espectador estaría siendo lastimado por esas chispas. Si se continua con la sensación del laboratorio, ¿en qué lo estarían convirtiendo al espectador? ¿Rozaría él también este lugar liminal? También

otra posible interpretación sería que el espectador es quien provoca esta situación de incomodidad en la madre de Luchi.

Otra manera en la que se produce el extrañamiento de los cuerpos es mediante la temporalidad, específicamente en la duración de las tomas. En una escena en la que Moni salta a la pileta (fig.19), no se la ve emerger del agua. En cambio, la cámara se detiene en los niños mirando a la pileta (fig.20) y luego se detiene en el agua turbia estancada (fig.21).



fig.19



fig.20



fig.21

Se siente la tensión y el peso del tiempo porque se detiene allí por lo que parece una cantidad de tiempo inusual. La pileta comienza a dar miedo o se sospecha de ella sin un motivo más que el hecho de que nos vemos forzados a ver al agua quieta y no a Moni emergiendo. Ruidos inusuales que tienen connotaciones monstruosas contribuyen a esta escena desfamiliarizada. Hace que el espectador se pregunte por el bienestar de Momi al inquietarse por la posibilidad de que esté sumergida en el agua turbia. Aquí el cuerpo no está fragmentado, sino que surge la inquietud por la salud del cuerpo de Momi. Sin embargo, no es únicamente una preocupación por la salud, sino que se vuelve un interrogante por la naturaleza y la especie de esta mujer: se vuelve monstruosa.

Hace falta resaltar una vez más la politicidad de esta distinción entre lo animal y lo humano. Si bien la película no rechaza lo animal, muestra cómo este mecanismo que

deshumaniza es un signo político que afecta entre tantas cosas, las leyes. Para analizar esto se utilizará la distinción que realiza Agamben entre *bíos* y *zoé* en su libro *Homo Sacer I* (2003). Por *bíos* se refiere a la forma de vida reconocible, de categoría política, que no se permite eliminar. *Zoé* es toda vida indiferenciada, que se comparte con los animales y el mundo vegetal, sin cualificación política, que es permisible eliminar (no se comete homicidio). El poder radica en la clasificación de sujetos y objetos en estas categorías, busca una manera de eliminar esa vida que parece humana pero que ha decidido que no lo es. Si bien hay varios ejemplos de la politicidad entre *bíos* y *zoé* en *La ciénaga*, se elegirá un ejemplo que destaque el carácter interseccional en esta distinción introduciendo cuestiones de género (Crenshaw, 1991). Para hacer esto se analizará la secuencia de los niños cazando en *La ciénaga*:



La primera imagen (fig.22) crea incertidumbre, no se sabe si algo se acerca entre las ramas y si es una persona o un animal. Mientras, se escuchan ladridos de perro. Al ver que hay una pistola apuntando (fig.23) la necesidad por saber qué se aproxima parece volverse una cuestión legal y ética, se consideraría homicidio si fuese persona, pero nada ocurriría si fuese animal.

Al hacerse evidente que se trata de una persona, específicamente Momi, ocurre un cambio interesante, la mirada depredadora detrás de la pistola que contemplaba matar aquello que se aproximaba se mantiene depredadora, pero ahora con una implicancia diferente, sexual. Se podría interpretar como una representación gráfica de esa continuación en la violencia. Laura Mulvey en su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1989) analiza el *male gaze* en el cine y distingue tres miradas, la del personaje, la cámara y el espectador. Alega que, en un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son vistas y exhibidas simultáneamente, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de modo que pueda decirse que connotan ser miradas, la mujer mostrada como objeto sexual, como espectáculo (Mulvey, 1989, pág. 19). Si bien se podría decir que hay *male gaze* por parte del personaje, la cámara evita esto al remarcarle al espectador la mirada sexualizante del personaje. Hace falta notar también que no se centra al personaje en el cuadro. Si en las figuras 25 y 27, el niño estuviese centrado, estaría mirando al espectador, de la misma manera en la que antes la cámara no fue ‘yo’, ahora no es ‘tú’. En cambio, se ve la mirada y pide una reflexión por lo que implica esa mirada.

Salir del antropocentrismo

Se considera que ambas obras de ficción exploran maneras de escapar del antropocentrismo. Esto se concibe como una manera de escapar la distinción *bíos* y *zoé* (analizada en los párrafos anteriores) al salir de la dicotomía y la concepción de vida indiferenciada de *zoé*. Primero se analizará el derrumbe de la jerarquía y centralidad de lo humano en *Água viva* para luego analizar en ambas obras, en especial *La ciénaga*, la deconstrucción de la noción de lo animal abriendo un espacio para la diferenciación.

En *Água viva*, la voz propone animalizar lo humano. La narradora se identifica con los animales en varias instancias. Por ejemplo, luego de una larga enumeración de animales,

termina la sección con “E tudo isso sou eu.” (Lispector, 1998, pág. 10). La animalización se ve como un espacio positivo, como una ambición, “nao ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia” (pág. 47). Subvierte la jerarquía alma-cuerpo, humano-animal, revalorizando lo animal, buscando la experiencia *desde* lo animal, no humanizando lo animal: “Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo.” (pág. 45). Se considera que la noción de ‘no humanizar el bicho’ es importante al momento de pensar nuevas relaciones entre especies. Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008) critica el discurso humanista de la división humano-animal. Considera que se ha contrapuesto al hombre a todo el resto del género animal borrando su animalidad. El animal se termina definiendo de forma esencialmente negativa, como todo aquello que no es ‘propio’ del hombre (Mallet, 2008, pág. 10). La voz en *Água viva*, en lugar de concebir lo animal a partir de lo humano, concibe lo humano a partir de lo animal borrando su concepción opositora. ‘Revalorizar’ lo animal no debería provenir de una humanización de aquel, los lazos afectivos no tendrían que encontrarse en todo aquello que se le parece a uno, no se trata de expandir las concepciones de lo humano, sino salir del antropocentrismo. El antropomorfismo sigue replicando el antropocentrismo que parecería estar queriendo evadir, animalizar el humano en lugar de humanizar el animal se concibe como un acercamiento a lazos más solidarios que no se basen en la similitud sino en la diferencia. Estas ideas se ven en el prólogo de la traducción de *Água viva* de Florencia Garramuño:

Se trata de una igualdad entre lo animal y lo humano que no supone ni necesita de la semejanza, sino que se basta a sí misma con la compartida exposición a las fuerzas de la vida. Se trata de narrar la vida, sin más, sin someterla a individualizaciones o singularidades, pero también sin dejar de afirmarla desde un sitio que se reconoce a sí mismo como responsable. (Garramuño, 2010)

Algo que se quiere destacar de la cita de Garramuño es la idea de no someter la vida a individualizaciones o singularidades. Si bien esto se analizará con mayor detenimiento cuando se considere lo impersonal, en esta sección se lo quiere considerar en relación con la actitud prominente de singularizar la experiencia animal bajo un *zoé* indiferenciado. Volviendo al análisis de Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, él denuncia la violencia ejercida sobre el animal al considerarlo en el singular ya que, como se ha dicho, homogeniza todo aquello que supuestamente se opone radicalmente al hombre. Se crea una dicotomía entre animal no humano y animal, el término ‘animal’ termina englobando una multiplicidad de experiencias que lo único que comparten es la concepción de que son no-humanos. No se busca individualizar cada experiencia animal sino de deconstruir la noción de animal, cuestionar las construcciones normativas de lo humano y lo animal.

En *La ciénaga* se produce una pluralidad irreducible y alteridad de lo animal. Andrea Avidad en su artículo “Deadly Barks: Acousmaticity and Post-Animality in Lucrecia Martel's *La ciénaga*” (2020) analiza la corrupción de la Identidad Canina en la película. Argumenta esto por medio de la figura de la rata africana y el perro-rata utilizando la palabra *animot*⁶ de Derrida. La palabra no solo realza la extrema diversidad de animales que ‘animal’ borra sino también desestabiliza el lenguaje al interrumpir la integración de significante y significado, subvierte la relación entre sonido y significado. *Animot* demanda una cierta sensibilidad a las pluralidades y diferencias animales.

Con esto en mente, *La ciénaga* desestabiliza la singularidad de la identidad canina, el animal se vuelve una presencia ambigua, hay una desfamiliarización. La figura de la rata

⁶ El término *animot* acuñado por Derrida es un ensamblaje verbal del plural de animal en francés, ‘animaux’, y el sustantivo singular ‘mot’ que quiere decir palabra en francés. El neologismo es fonéticamente plural, dado que su pronunciación en francés es indistinguible del sonido del plural ‘animaux’, sin embargo, el sufijo ‘mot’ singulariza el término (Avidad, 2020, pág. 225).

africana surge de una historia que relata Verónica en la pileta con todos los niños presentes: cuenta de una prima que se había encontrado un perro abandonado en la calle y entonces se lo llevó a su casa para su sorpresa encontrarse al día siguiente con el perro ensangrentado debido a que se había comido gatitos. El veterinario, al encontrarse con el perro, agarra un hacha, lo corta al medio (exponiendo hileras de dientes) y le dice que no es un perro, sino una rata africana. El cuento popular local describe criaturas enigmáticas no humanas que, a pesar de parecer y sonar como perros, no son perros. Avidad reconoce esto como una instancia de introducción de una otredad indistinguible dentro de la propia identidad canina, señal desestabilizadora cuyos efectos trastocan la lógica de la identidad (Avidad, 2020, págs. 224-227). El perro, se vuelve un signo inestable y por momentos desconcertante no solo por sus características monstruosas sino también por su diferencia velada por una igualdad que crea una ansiedad respecto a las capacidades propias de distinguir lo que *es* de lo que *parece ser*. Esto termina alterando las formas de percibir y relacionarse con los animales caninos como se verá en el caso de Luchi. Luego de escuchar la historia, Luchi (y en parte el espectador) empieza a percibir a cada perro como conteniendo la posibilidad de ser no-perro. Se puede observar que esto no responde a la noción de vida indiferenciada animal, lo canino se multiplica en cada encuentro requiriendo de una reflexión constante sobre su diferencia.

Hace falta mencionar también que, mientras Verónica cuenta esta historia, se puede observar una escena (fig.28) que parece estar tomada desde la perspectiva de un perro, con ángulos bajos que descentralizan lo humano. Se ven ‘cuerpos sin cabeza’ mientras que los caninos no se encuentran fragmentados. Los cuerpos se superponen también, con lo animal en un primer plano.



fig.28

También se puede encontrar un paralelismo entre la rata africana y Luchi. Por ejemplo, mientras se relata cómo se baña a la rata africana, vemos a Luchi siendo bañado con una manguera. Este paralelismo se encuentra en otras partes de la película, por ejemplo, cuando Luchi, debido a que le está creciendo un diente en el paladar, constantemente muestra sus dientes y boca, esto recuerda a la historia de Verónica: la rata africana tenía “una cantidad increíble de dientes, como dos filas de dientes” (Martel, 2001, 0:30:28). Esto se puede relacionar con lo expuesto previamente respecto a la animalización de lo humano en *Água viva*. La perspectiva canina y el paralelismo de Luchi *con* el canino continúan con este alejamiento del antropocentrismo.

La deconstrucción de lo animal no sólo se da a su interior al trastocar la ‘identidad canina’ con la rata africana que parece un perro, pero no lo es. En *Água viva*, también se aleja de la noción de *zoé* al rechazar la vida indiferenciada vegetal. Lo vegetal también se encuentra animalizado, no solo lo humano: “Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais.” (Lispector, 1998, pág. 46). Aquí, la rosa no habla lenguaje humano, sino que ‘habla en rosa’ y actúa de manera que recuerda a lo animal. Esta concepción de lo animal se aleja de lo estanco y homogéneo, más que un *ser* se vuelve un *modo de ser* atribuible sin importar el grado de animicidad. ‘Hablar en rosa’ no se interpreta como un antropocentrismo dado que no es lo mismo ‘hablar en rosa’ que decir que ‘la rosa habla’. El lenguaje deja de ser exclusivamente humano, requiere un entendimiento más amplio del lenguaje que no se restringa a concepciones humanas, desestabilizando lo que se entiende por lenguaje.

Previamente se había mencionado la concepción de lo animal como el negativo de lo humano, aquí lo animal se ve multiplicado y concebido de manera positiva.

Al principio de esta sección, se comentó que la categoría de ‘persona’ ha creado una división en la especie humana entre su animalidad y racionalidad. En oposición a esto, se ha analizado cómo ambas obras de ficción no solo desfamiliarizan y cuestionan lo que se concibe como animal y racional, sino que van más allá de la dicotomía. Lo animal deja de ser una concepción singularizante y homogénea, se multiplica, desestabiliza e incorpora no solo lo animal sino también lo vegetal. Como explica Marie-Louise Mallet en la introducción a *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008), “la deconstrucción socava cualquier seguridad respecto a «la animalidad» del animal «en general» y en no menor medida socava la seguridad respecto a «la humanidad» del hombre.” (Mallet, 2008, pág. 11). Lo humano, no sólo lo racional, pierde su jerarquía mayor y las diferencias se vuelven porosas sin caer en una nueva homogeneización.

2.1.2. Persona potencial

En *Persons and Things* (2015), Esposito clasifica a los infantes como personas potenciales. Relacionándolo con el derecho romano, explica que al igual que en el *ius personarum*, la raza humana está dividida por umbrales de personalidad que solo incluyen plenamente a los adultos con buena salud que están dotados de conciencia y, por lo tanto, capaces de autodeterminación (Esposito, 2015, pág. 53). Como se ha mencionado previamente, en *La ciénaga* (2011), la cámara toma la perspectiva de un infante, generalmente de Luchi. Un ejemplo claro de la perspectiva que toma la cámara es una escena en la que no se comprende bien por qué la imagen que se ve tiene lo que parece ser un rayo de luz que distorsiona la imagen, hace como una especie de *zoom in* y duplicación (fig.29). En la siguiente escena, se lo ve a Luchi viendo a través de una escuadra y se comprende la distorsión previa (fig.30).



fig.29



fig.30

El objeto cotidiano con la mirada del niño afecta al campo visual y descoloca al espectador. Un modo de ver que interactúa con su alrededor, con los objetos que lo circundan. La imagen que se ve distorsionada es la del patio, aumentando el aire onírico o de desconcierto que provoca el sonido del perro ladrando, relacionado a la historia del perro-rata que lo atemoriza. Se producen diversas imágenes fenomenológicas que se aproximan y participan visualmente en la actividad tal como la experimenta Luchi. La relación entre la desfamiliarización, la perspectiva del niño y la materialidad se ve nuevamente en el detenimiento de la cámara sobre ciertos elementos (por ejemplo en las figuras 31 y 32). Sin recurrir a elementos fantásticos, la tensión se genera con la duración de la toma y sus transiciones, al detenerse, habilita el tiempo para generar tensión y un ambiente onírico al sentir el miedo o confusión de Luchi.



fig.31



fig.32

Esto es interesante también desde un punto de vista epistémico, ¿Qué sujeto puede producir conocimiento? La frase trillada ‘ver para creer’ muestra la confianza que se le tiene a este sentido y subsecuentemente su asociación con el conocimiento y la verdad. Con esto en mente, quién mira es también quien produce conocimiento. Al poner este punto de vista de la cámara, no solo se revaloriza el estatuto epistémico de un niño, sino que se lo hace de manera positiva, explorando maneras de interactuar con el mundo.

2.1.3. Lo impersonal

En *El dispositivo de la persona* (2011) y en *Third Person* (2012), Roberto Esposito expresa como hay un agotamiento de la categoría de la persona, la siguiente sección considerará cómo las dos obras, *Água viva* (1998) y *La ciénaga* (2001), registran ese agotamiento y exploran lo impersonal.

En *El dispositivo de la persona* (2001), se critica el paradigma personalista en favor de la deconstrucción de la categoría de persona a partir de las lecturas de Nietzsche, Freud y Simone Weil, proponiendo una filosofía de lo impersonal. Expresa que el personalismo, si bien predica la misma dignidad para todos los seres humanos, no logra “suprimir los umbrales mediante los cuales los divide [a las personas de los seres humanos]. Sólo puede desplazarlos, o redefinirlos, sobre la base de circunstancias de carácter histórico, político, social.” (Esposito, 2011, pág. 33). En cambio, lo impersonal busca trascender la individualidad en una experiencia anónima. Se torna una vida más allá del sujeto, más allá del individuo, que alisa una continuidad entre hombre, naturaleza, humano y cosa para posiblemente encontrar otras formas de organizar vidas que brinden una solidaridad amplia y transversal (Garramuño, 2016a; 2016b; 2017; 2018).

Lo impersonal y lo femenino

El siguiente apartado busca problematizar la noción de neutralidad que se asocia a lo impersonal. La inquietud parte del análisis que hace Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (2018) donde alega que “Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro.” (pág.18), “el hombre representa a la vez el positivo y el neutro...la mujer aparece como el negativo, ya que toda determinación le es imputada como limitación” (pág. 17). Críticas recientes de la noción hegemónica de lo andrógino muestran la vigencia del análisis de Simone de Beauvoir, donde por ejemplo la ropa catalogada como ‘andrógina’ recae en los estereotipos de vestimenta masculina. Es decir, lo masculino es lo reconocido como ‘sin género’ (Nelson, 2016). Esto

lleva a la pregunta de si lo impersonal no se articula en una experiencia masculina que se esconde detrás de lo ‘neutro’. El trabajo se ha detenido reiteradamente sobre este espacio ‘entre’ dicotomías, cuestionando hasta qué punto alegar que uno se encuentra en este ‘entre’, en lo ‘neutro’, en lo ‘híbrido’, si por momentos no mantiene ocultas las jerarquías que busca derrumbar.

Frente a este problema, se considera que *Água viva* ofrece una mirada de lo impersonal que se aleja de una experiencia masculina que se pretende neutra. Fernanda Negrete en “Approaching Impersonal Life” (2018) reflexiona sobre lo que aparenta ser una limitación del portugués al considerar lo impersonal dado que el idioma demanda una posición de género (el portugués declina el género para numerosos sustantivos y adjetivos). Negrete analiza en *Água viva* las implicancias de la voz en primera persona con una inflexión en femenino. Alega que esta inflexión en femenino no implica una identidad femenina, sino que subvierte y expone el estándar de la inflexión masculina, concluyendo que “*Água viva* thus suggests that only by obviating the determinations of sexual difference can there be a genuine effort to attain a truly impersonal it.” (Negrete, 2018, pág. 13). Hay una idea de que, para llegar a lo impersonal, antes se debe pasar por el umbral de lo femenino, por experiencias y perspectivas subalternas, para luego deshacerse de ellas hasta que “genero nao me pega mais” (Lispector, 1998, pág. 8) y así pensar otras formas de organizar vidas que brinden una solidaridad amplia y transversal que no se centre en el individuo. Clarice Lispector y Lucrecia Martel habilitan nuevos modos de pensar la vida en común.

Fuerzas descentralizadoras y despersionizadoras

Ante a la posición de género que demanda el portugués, la voz de *Água viva* utiliza el pronombre neutro ‘it’ del inglés que evita la personificación, no hay un individuo sexuado. La conexión entre lo impersonal y ‘it’ es explícita en *Água viva*: “Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo

peçoal que às vezes me encharca” (pág. 25). Se nota en esta cita como lo impersonal se privilegia por sobre lo personal, lo impersonal se vuelve un “plano mais alto de humanidade. O da desumanidade – o it” (Lispector, 1998, pág. 50), esto se puede relacionar con la frase de Simone Weil que rescata Esposito en *El dispositivo de la persona* (2011): “lo que es sagrado, muy lejos de ser la persona, es lo que en un ser humano resulta impersonal. Todo lo que es impersonal en el hombre resulta sagrado, y sólo eso” (pág. 90).

Continuando con las diferencias entre persona, cosa y cuerpo que expone Esposito, se podría decir que ‘it’ es una dimensión corporal y no personal. Se lo considera muchas veces como una ostra, placenta, huevo, humus. ‘It’ no es algo abstracto e intangible sino se come, se toca, se siente, esta vivo. Lo impersonal dentro se ingesta, “eu estaba comendo o it vivo” (pág. 25), se siente por todo el cuerpo “e vibra-me ese it” (pág. 52).

Água viva y *La ciénaga* son ficciones de lo colectivo, no de un personaje específico, se busca trascender una individualidad, de “despojar a lo personal de toda distinción particularizante, de todo dato identificatorio.” (Garramuño, 2010). Un ejemplo claro de esto es la falta de uso de nombres propios en el libro, se narra en primera persona y se refiere a personas y cosas con pronombres. Además, en el uso del ‘tú’ para referirse al lector, crea un lazo íntimo con aquel que torna la lectura experiencial.

La ciénaga, tampoco sigue a un personaje principal sino mas bien se centra en relaciones entre seres, crea una confusión respecto a los nombres de los personajes y sus lazos familiares. Por ejemplo, dos personajes llevan el nombre de Mercedes, otro personaje es referido como Perro. No obstante, hace falta destacar que lo colectivo es desfamiliarizado, la solidez de lo social se encuentra resquebrajado. Este extrañamiento va más allá de la falta de conocimiento respecto a estos lazos familiares sino en la manera en la que se lo expresa. Un ejemplo de esto es en una escena en la que una de las hijas de Tali le explica quién es ‘esa

chiquita' y le comienza a contar de su familia. La voz de la niña esta distorsionada porque le habla a su madre con la cara hacia un ventilador de piso. Se puede ver como, bajo la pregunta de quién es alguien, se responde en relación con sus lazos familiares, pero, sin embargo, esta relación es extrañada de manera sonora y con la indiferencia de la respuesta de Tali.

Hay varios personajes socialmente apáticos en la película. En el comienzo de ella, los personajes se mueven de manera letárgica, arrastrando sillas como si fuesen zombis y se encuentran fragmentados y decapitados por los ángulos de la cámara. Estos cuerpos monstruosos sin rostro se encuentran despersonalizados. Cuando Mecha se corta el pecho con el vidrio, ninguno en la pileta parece preocuparse por lo que ocurrió, una reacción inesperada para el espectador. Como parece no estar el lazo afectivo generalmente característico de lo humano, estos cuerpos, volviendo a lo mencionado previamente, parecen ser cuerpos sin persona. Los ejemplos muestran que no se puede considerar una noción de 'sujetos' ni de una interioridad por ser descubierta, hay un despojamiento de rasgos personales (Garramuño, 2016). En cambio, *La ciénaga* y *Água viva* diagraman un espacio de una relación diferente, descentralizan el lugar de la persona, la atención en muchos casos se encuentra en vida no humana y cosas.

2.2. Cosa

Esposito (2015) analiza que la cosa generalmente ha sido definida como todo aquello que no es persona. El filósofo nota que la persona se encuentra siempre vulnerable a volverse una cosa, mientras que la cosa permanece sujeto siempre a la dominación de la persona y en varios casos a una desrealización perdiendo su materialidad al disolverse (págs. 65-70). La cosa no se considera en sí misma sino en relación con la persona marcada generalmente por la propiedad o por su capacidad de ser apropiable si aún no tiene dueño (pág. 71). Como con la categoría de ‘persona’, Esposito hace una historia de ‘cosa’ pasando por la metafísica griega, las leyes romanas, la cosmovisión judeocristiana, Descartes, Kant, Heidegger entre tantos otros. De la misma manera en la que nota la división de persona en alma/cuerpo, cosa también se encuentra dividido, en particular con la separación que realiza Kant entre *phenomenon* (‘la cosa tal como nos parece’) y *noumenon* (‘la cosa en sí misma’) (pág. 65). Esposito se detiene en la interpretación de ‘cosa’ como representado o producido por humanos y cómo esto hizo de la cosa un objeto. La noción de ‘objeto’ se encuentra tensionado en las dicotomías sujeto/objeto y humano/no humano, ‘objeto’ pasa a depender de un sujeto, perdiendo su autonomía (pág. 64). En respuesta a esto, la tesis partirá de los análisis provenientes de nuevos materialismos, en particular el análisis y la propuesta de Luz Horne y Paola Cortes Rocca (2021):

...la salida de esta oposición binaria y jerárquica es una apuesta no-fenomenológica que, en primer lugar, sostiene la existencia del objeto y sus atributos, antes y más allá de lo humano. Este objeto [...] no es ni la cosa en sí, ni la cosa tal como aparece; es un objeto que en tanto tal (en su objetividad, en su coseidad) nos pide que admitamos su independencia respecto de la percepción y el conocimiento que eso, que llamamos sujeto pueda tener sobre él [...] En segundo lugar [...] cuestiona el reinado de lo

humano, discutiendo su superioridad y su derecho a disponer de todo – incluso a expropiar y destruir... (págs. 6-7)

Continuando con lo expuesto en la cita, se considera necesario pensar la noción de sujeto-cuerpo desde la cosa y no persona. Se propone también salir del antropocentrismo presente en las cosas, saliendo de relaciones de dominación y propiedad. Para hacer esto, la siguiente sección primero analizará la dicotomía animado-inanimado en relación con la jerarquía menor de inanimado que ha ocupado la cosa. Se argumentará que *Água viva* (1998) y *La ciénaga* (2001) expresan un ‘continuum de animicidad’ en donde los objetos se alejan del grado cero del continuum. Ambas quitan lo humano del centro y por momentos se detienen en objetos dinámicos y sonoros. Se considerarán los ‘objetos sonoros’ en la película y el ‘objeto gritante’ en el libro y como desestabilizan la relación entre sonido y significado del lenguaje, complejizando la noción de objeto aún más al considerar también la materialidad del lenguaje. Es decir, no solo se animan los objetos, sino que el lenguaje, considerado como algo inmaterial y abstracto, se vuelve material. En la segunda sección de este capítulo se partirá de la ‘imaginación material’ propuesta por el artículo de Luz Horne y Paola Cortes Rocca (2021) mencionado previamente. Sin embargo, se considerará la materialidad prevalente en ambas obras, el agua, por lo que se utilizará la idea de ‘imaginación acuática’. Se analizará como el agua es considerado un cuerpo vivo, tomando como punto de análisis los títulos de las obras, *Água viva* y *La ciénaga*. Luego, se explorará el imaginar *con* el agua, en particular en concepción de Lucrecia Martel de ‘pileta invertida’ para el cine.

2.2.1. Desfamiliarizar la dicotomía ‘animado/inanimado’

En el libro *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect* (2012), Mel Y. Chen se analizan debates recientes⁷ sobre la sexualidad, la raza, el medio ambiente y el afecto

⁷ En especial *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010) de Jane Bennett.

para considerar cómo la materia que se considera insensible, inmóvil, o "incorrecta" anima la vida cultural considerablemente (pág. 2). *Animacies* cuestiona la frágil división entre lo animado y lo inanimado, más allá de lo humano y lo animal, y las maneras en las que se producen y vigilan implacablemente. Traza importantes consecuencias políticas de esa distinción (pág. 2). *Animacy* es un concepto generalmente utilizado dentro de la lingüística para referirse a los efectos gramaticales de la sensibilidad o vivacidad de los sustantivos, pero este significado aparentemente simple se abre a conversaciones mucho más amplias (pág. 2). Chen utiliza este concepto más allá de la lingüística para cuestionar, problematizar y deshacer sistemas binarios de diferencia tales como dinamismo/estasis, vida/muerte, sujeto/objeto, habla/no habla, humano/animal. Elle considera que *animacy* tiene la capacidad de engendrar diferentes comunalismos y revisar esferas biopolíticas al incluir objetos considerados como completamente inanimados y animales no humanos dentro de la biopolítica. Critica el antropocentrismo imperante al ordenar jerárquicamente posicionando a los humanos a la cima de lo animado.

La siguiente sección analizará la dicotomía animado/inanimado que se desprende de las cosas en *Água viva* y *La ciénaga*, en especial en sus articulaciones junto con otras dicotomías: dinamismo/estasis, sujeto/objeto, habla/no habla, humano/animal, muerto/vivo. Ambas obras parecen reconocer un ‘continuum de *animacy*’ que suele ser desconsiderado por la tradición occidental hegemónica. Los objetos en muchas instancias tienen cualidades de agencia, conciencia, movilidad y vitalidad, es decir no se conciben como completamente inanimados. En *Água viva* esto se expresa de manera directa por ejemplo en: “chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma” (Lispector, 1998, pág. 11). Llamar por su nombre implica una interacción, habilita la respuesta y reconoce las particularidades. Existe una diferencia significativa entre ‘nombrar a la cueva’ y ‘llamar a la cueva por su nombre’. En la primera instancia, hay una suerte de antropocentrismo en el sentido en que el humano es quien nombra

a la cosa, lo anima al particularizarlo con un nombre que lo identifique y ese nombre pertenece al lenguaje humano. En esta segunda instancia ‘llamar a la cueva por su nombre’, implica que hay algo que precede a lo humano y habilita la posibilidad de que el nombre no se articule con un lenguaje humano necesariamente. Reconoce su vitalidad explícitamente, la voz expresa que vive con su miasma, es una materia en descomposición, es decir orgánica. Además, con la frase ‘pasa a vivir’ parece rechazar la idea de que existe una asignación fija de valores animados a las cosas en el mundo que se refleja consistentemente en nuestro lenguaje, es decir el continuum de *animacy* no se da únicamente con distintos materiales ya sean orgánicos o inorgánicos sino también en la ‘historia’ del material. Es decir, se pasa por distintos grados de animicidad en la historia de una cosa, de un animal, de una persona. Por ejemplo, una persona en ‘estado vegetal’ es considerada ‘menos viva’ (nótese el uso de la palabra ‘vegetal’), es despersonalizada, esto impacta qué vida es considerada eliminable y cuál no. De manera similar, una cosa como una cueva, al no considerarse en un punto cero de animicidad, se considera una historia material que es también una historia de su vitalidad cambiante. Esta historia de la cueva se ve también en la frase: “Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade?” (pág. 10). La historia material no es un registro externo sino uno sensible de la misma cosa que no solo recuerda, sino que también puede sentir nostalgia.

En *La ciénaga* también se puede observar la desfamiliarización de la cosa al quitarla del grado cero de animicidad, entre tantos otros ejemplos, en la siguiente escena en donde la familia y varios otros personajes se sientan a comer el almuerzo:

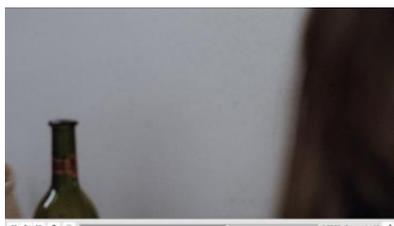


fig.33



fig.34



fig.35

La cámara se detiene sobre estos materiales y los realza. En la figura 35 se ve la botella de vino en la mesa familiar, se escuchan las conversaciones, pero la cámara se detiene por un tiempo en este objeto (fig.33). En otras instancias de esta escena la botella de vino bloquea las caras de los personajes. Se observa en la figura 34 al niño con el perro en su regazo a la altura de la mesa, las botellas de gaseosa bloquean parte de su cara y lo que resta de ella es tapada por una servilleta que cubre el hueco ocular. Hay una superposición de humano-animal-cosa en un mismo eje horizontal, deshaciendo cualquier jerarquía. La comida familiar no es conformada únicamente por humanos sino humanos, materiales y animales. Al igual que los personajes humanos, los personajes no humanos entran en escena y tienen su protagonismo y sirven a la progresión de los eventos. Por ejemplo, el vino entra en escena junto con los personajes al principio de la película y se vuelve un elemento recurrente debido al estado de embriaguez constante. Cabe destacar también que la cámara en la figura 34 no toma un punto de vista subjetivo humano. La cámara, en vez de posicionarse en el lugar del personaje de Momi, es decir, el lente de la cámara en el lugar de los ojos del personaje, se posiciona detrás y muestra su nuca. No pide una identificación o asimilación del espectador con lo humano. Lo humano se corre del lugar del sujeto que observa un objeto. Aquellos que suelen ocupar el lugar más alto el continuum de *animacy*, las personas vivas (con todas sus implicancias interseccionales) pierden animicidad como en los siguientes cuadros:



fig.36



fig.37



fig.38

Las imágenes muestran cuerpos que parecen volverse objetos, ‘peso muerto’ o ocupan espacios relegados a objetos (el piso), pierden movilidad y agencia, pierden su vitalidad.

A continuación, se analizará las maneras en las que las cosas se desfamiliarizan al cuestionar su caracterización de inanimado por medio del sonido, ‘objetos sonoros’ en el caso de *La ciénaga* y ‘objetos gritantes’ en el caso de *Água viva*. Ambas concepciones se pueden relacionar a una materialidad del lenguaje que se explorará. La jerarquía de animicidad es prevalente en la distinción entre habla/no habla y lenguaje/ruido, donde el lenguaje y el habla se privilegian. Cuanto más se aleje una vida humana de estas características, va perdiendo la categoría de persona y con esto varios derechos jurídicos y legales. Por ende, qué se considera lenguaje y qué es ‘solo’ ruido es una cuestión política. En ambas obras el lenguaje humano por momentos se torna ruido o se focaliza en su aspecto sonoro más que en su significado. Al mismo tiempo, el ruido de objetos por momentos parece participar de algún tipo de expresión sonora. El ruido en ambos casos se encuentra reivindicado, por encima del significado y la comunicación racional. Esta acción problematiza la jerarquía entre cosas, animales y personas.

Parte de la concepción del cine de Lucrecia Martel gira en torno a los ‘objetos sonoros’ (Leandro Carbonetti, 2020) que es simplemente un trabajo meticuloso con el aspecto sonoro de la película, en especial en la posproducción, donde el sonido no es simplemente las conversaciones entre personajes, sino que, y casi principalmente, los sonidos de los objetos. Las cosas no son relegadas al silencio de lo inerte, sino que son sonoras. Si bien se suele ejemplificar esto con el ruido de las reposeras en la primera escena de la película, el foco aquí será en el ventilador. Un ejemplo del lenguaje tornándose ruido en *La ciénaga* se puede

encontrar en la siguiente caótica escena al principio de la película, donde están los niños en la casa de Tali en la ciudad: las voces superpuestas de las niñas, Luchi sangrando, un niño de regreso con un conejo muerto, un perro ladrando, una carne congelada que no sirve para la cena y Tali hablando por teléfono.



fig.39



fig.40

El rostro de la niña está tapado y se ve en cambio la ‘cara’ del ventilador (fig.39). En uno de los cuadros que le sigue, se puede seguir observando la presencia abrumadora del ventilador, ocupa la mitad del cuadro, es más alto que los niños y produce ruido al estar encendido (fig.40). En cuanto a los aspectos sonoros, antes del primer cuadro, se escucha la voz asincrónica y distorsionada de las niñas hablándole al ventilador. Una vez que el espectador ve el ventilador comprende la causa de la distorsión. Además, las niñas dicen lo mismo al mismo tiempo (produciendo un eco de su discurso junto con las vibraciones en su voz que produce el ventilador), cambian el tono (más agudo) y la intensidad (susurran). Si bien se comprenden las palabras producidas, la distorsión sonora hace que el espectador se focalice sobre su aspecto sonoro, no su significado. Gabriela Milone en *Ficciones fónicas* (2020) hace ficción y teoría de, entre varias cosas, los umbrales que se figuran entre el sonido y el sentido, reconociendo la materialidad de lenguaje. Se considera el origen muscular y nervado del sonido en la articulación de la boca. El lenguaje material debido, en parte, a su origen material, encarnado ya sea en la boca o en los gestos. Se quisiera considerar también la materialidad del sonido producido por el ventilador y las implicancias de la conjunción del sonido de la voz de las niñas con el sonido del artefacto. El sonido producido ya no es ni la voz de la niña ni el sonido del ventilador, sino que se genera algo nuevo de esta conjunción que proviene de una materialidad

inestable. La interacción y mezcla de sonidos provenientes de distintas materialidades hacen evidente cómo la voz está en un “estado flotante: entre el sonido y el sentido, el significante y el significado” (Milone, 2020, pág. 9). Las palabras que escucha el espectador entonces “no puede[n] ser reducida[s] a un mero sonido, pero tampoco puede[n] ser concebida[s] como puro significado, sino que se ubica[n] en ese umbral negativo de ya no/aún no” (pág. 10). De la misma manera, el sonido producido por el ventilador no es reducido a un mero sonido, sino que es también expresivo, saca a la materia de su lugar de estasis y ‘no habla’.

La inestabilidad sonido-sentido, significante-significante producido por personas y cosas y la materialidad del lenguaje son temas que también están presentes en *Água viva*. Esta noción material se puede ver por ejemplo en la siguiente cita “mas eternamente é palavra muito dura: tem uma ‘t’ granítico no meio” (Lispector, 1998, pág. 21). La palabra y el sonido se vuelve objeto no por su significado sino por su aspecto visual y sonoro. El libro, en una de sus versiones más tempranas llevaba el título *Objeto gritante*⁸. Las palabras escritas del libro se vuelven un objeto que grita, el objeto pasa a tener una voz, corriéndose de una concepción de una animicidad nula. El grito también hace que el objeto sea carne, el sonido que produce tiene un origen muscular y nervado y por sobre todo sensible, manifestando un sentimiento o una sensación, como una cueva nostálgica. Por último, el grito se encuentra en un lugar inestable entre el sonido y el sentido, desestabilizando los sonidos producidos por las cosas y las personas. La voz en *Água viva* expresa que lo que la salva es gritar (Lispector, 1998, pág. 76), el acto de gritar reivindica un lugar inestable, donde el lenguaje no es logos sino carne, donde se grita y se escucha con el cuerpo y no con la cabeza. El cuerpo entero se sumerge en la materialidad viscosa del lenguaje, no hay una inmersión de la cabeza, de la razón. Esta concepción se aleja de nociones antropocéntricas. El grito, aullar (como aparece en otras secciones del libro) se aleja de la idealización del ‘habla humano’, de una noción respetable de

⁸ Este título aparece en el manuscrito conservado en el archivo de la Casa de Rui Barbosa en Río de Janeiro.

la comunicación racional. La voz no se detiene en lo animal de este sonido, sino que va más allá y explora esta noción con los objetos, alejándose cada vez más de la categoría de persona. La concepción de cuerpo se expande para incluir la materia que hegemónicamente se considera como inerte (con objetos hechos de carne que gritan) y el cuerpo humano se observa desde un punto de vista de la cosa y no de la persona. Lo que parecería ser un acto de deshumanización se vuelve un acto de expansión de las concepciones de vida. La sección siguiente se sumergirá aún más profundo en la materia para considerar la imaginación acuática.

2.2.2. Imaginación acuática

En “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea” (2021), Luz Horne y Paola Cortes Rocca sostienen que el imaginario estético contemporáneo ha cambiado hacia un protagonismo de lo material el cual llaman ‘imaginación material’ (pág. 4). Esta “trabaja con objetos y materiales como cuerpos vivos, escucha...la memoria de las cosas y da vuelta el sentido de la historia; realiza una arqueología que busca, a contrapelo del ritmo temporal y cronológico, las huellas supervivientes y materiales” (pág. 9). Como se puede ver, la materialidad no se concibe de manera hegemónica sino es inclasificable, porosa, corporal, vive y sobrevive. Con esto también se rompe con la dicotomía sujeto-objeto, el objeto no se concibe como algo pasivo e inerte que el hombre observa y usa, sino como algo en sí, más allá de lo humano, que lo preexiste y lo sobrevive. Aquí lo material deja de ser un recurso y cobra vida propia. Imaginar y pensar desde esta concepción de materialidad ofrece vías de escape para el antropocentrismo y habilita nuevos entrelazamientos entre los humanos y las cosas que no sean jerárquicos y posesivos sino un imaginar-con, pensar-con, vivir-con. Se considera que ambas obras de ficción son ejemplos de la imaginación material, específicamente en lo que respecta a la materia del agua por lo que se utilizará la noción de ‘imaginación acuática’ para resaltar la particularidad de ambas obras. A continuación, se analizará el agua como cuerpo vivo y el efecto que tiene sobre la imaginación.

En ambas obras de ficción, el agua no es un líquido inerte sino un cuerpo vivo, esto se puede analizar a partir de los múltiples sentidos que habilitan los títulos. *Água viva* es un título polisémico que abre la posibilidad de interpretarlo ya sea como un cuerpo de agua vivo, como una medusa o como la marea alta del océano bajo la influencia de la luna (Negrete, 2018). En cada una de estas vertientes del título se reafirma una energía activa de la vida en los lugares donde generalmente se le ha asignado pasividad. ‘Agua’ se vuelve un signo inestable que se manifiesta de múltiples maneras, oscila entre lo material y lo animal. *La ciénaga* también realiza una relación entre agua y vida, en este caso en el pantano “donde chillan una cantidad de bichos y pájaros y toda una vida pequeña...lugares intensos...que tienen esa densidad” (Monteagudo & Martel, 2001). Este lugar también suele traer con sí la lluvia, la humedad, las tormentas. El agua se ve nuevamente de múltiples maneras. Pareciese que estos títulos se oponen: agua viva que fluye y agua estancada de pantano. No obstante, como indica la cita, el agua estancada de un terreno pantanoso esta llena de vida densa. Cabe destacar también que ambas obras se refieren a animales que se considerarían en una escala animada ‘menor’, los más asociados a una vida indiferenciada: medusas, moluscos, bichos, el építome del *zoé* de Agamben (2003).

Se ha analizado en el párrafo anterior al agua como cuerpo vivo, a continuación, se explorará la ‘imaginación acuática’ y su negación de la dicotomía humano-cosa, sujeto-objeto. El agua es un cuerpo amorfo que fluye, cambia, se desborda, en cuanto se intenta atrapar, se escapa entre los dedos. Resulta casi imposible fragmentarlo, a lo sumo se lo acomoda a distintos recipientes o se cambia su estado líquido a un sólido. Su apariencia sólida es precaria, cambia la temperatura y se pierde su forma. Es también una sustancia soluble por lo que dificulta establecer sus límites. ¿Si una medusa es 95% agua (Lowndes, 1942), dónde se establecen los límites entre medusa y agua? Si gran parte del cuerpo humano es agua, ¿porqué se concibe al agua como algo externo y no inmanente? Como analiza Negrete (2018), se privilegia un punto de vista fluido y transversal que atraviesa formas y fenómenos, un flujo de conciencia a

velocidad infinita que define el campo virtual del pensamiento trascendental o inmanente sin sujeto (pág. 11). ‘Sin sujeto’ porque se desdibuja la polaridad sujeto-objeto, el agua con su fuerza tentacular problematiza los límites de la cosa al acercarlo al cuerpo y el cuerpo a la cosa, subvirtiendo la concepción del cuerpo desde el punto de vista de la persona.

El punto de vista fluido del que se ha hablado no es representacional sino experiencial. Lucrecia Martel expresa en entrevistas que el agua no representa algo: “Yo tenía mucho miedo que, a causa del título, hubiera una intención de interpretación simbólica de la película, que estaba muy lejos de mí.” (Monteagudo & Martel, 2001). Con la cita no se le quiere atribuir a la directora como agente de sentido en cuanto a la película, sino considerando que leer el título en clave alegórica o metafórica sería reducir la complejidad de la obra. Resulta interesante la definición que da Walter Benjamin (2003) sobre la alegoría:

...all the things which are used to signify derive, for their very fact of pointing to something else, a power which makes them appear no longer commensurable with profane things, which raises them onto a higher plane, and which can, indeed sanctify them. (pág. 175)

En estas obras de ficción se busca lo contrario: desacralizar la figura del arte y del sentido (razón). Lo que es la experiencia corpórea del lector/espectador, “una experiencia que ofrece la posibilidad de sacar al texto de su propio marco y simular un contacto con el mundo” (Horne, 2011, pág. 147). La imaginación acuática en estas obras no alude a algo más, sino que se encarna. Continuando con el ejemplo de *La ciénaga*, esta no alude a la clase media argentina en decadencia (como se lo ha interpretado en varias ocasiones), sino que se experimenta la tarde tormentosa de verano en el sopor de la hora de la siesta. Hay una sumersión del espectador: una introducción completa del cuerpo en el líquido de la obra, el líquido del mundo. La imaginación acuática implica sumergirse en la materia donde los contornos del cuerpo se desdibujan y se vuelven porosos como una membrana semi-permeable que participa en una

osmosis del agua dentro y fuera del cuerpo. La idea de sumersión en el proceso creativo se puede asociar a lo que Lucrecia Martel denomina ‘pileta invertida’, una manera excéntrica y experimental de acercarse al cine (Leandro Carbonetti, 2020). La cineasta lo explica de la siguiente forma:

Una sala de cine se parece bastante a una pileta de natación vacía en donde todos estamos metidos y a pesar de que no hay agua estamos inmersos en un fluido y ese fluido elástico es el aire que se comporta bastante parecido a como se comporta el agua en la transmisión del sonido. El sonido en el cine se propaga en la sala (vamos a hablar del cine, pero por supuesto que pasa en cualquier casa ¿no?) se propaga en la sala y atraviesa el cuerpo. El sonido es una vibración que se transmite...necesita un medio fluido elástico para transmitirse, se propaga y toca atraviesa todo lo que en su camino se oponga. Esos somos nosotros en el cine. En el cine los que somos tocados con el sonido somos los espectadores [...] no tenemos párpados para el oído [...] no tenemos otra posibilidad de obturar el sonido. El sonido en el cine es lo inevitable [...] resulta bastante maltratado en las escuelas de cine (Casa de América, 2011, 0:7:36)

Con esta cita se puede ver cómo se imagina y cuestiona *con* el agua las construcciones narrativas hegemónicas de la cultura visual. Se parte de la experiencia de inmersión en un medio acuático y de la manera en la que esta experiencia distorsiona y extraña las percepciones para a partir de esto pensar en nuevas maneras de crear obras artísticas e interactuar con el mundo (Zurita, 2019). En *La ciénaga*, la imaginación acuática se expresa principalmente de manera sonora con el cuidado meticuloso que se le da al sonido y con las maneras en las que se lo distorsiona, en particular con el sonido acousmático y asincrónico que se analizará en mayor profundidad mas en adelante.

2.3. Cuerpo

En *Persons and Things* (2015), Esposito propone que el cuerpo no cae ni en la categoría de persona ni de cosa, sino que oscila entre una categoría y la otra sin encontrar un lugar permanente en ninguna (Esposito, 2015, pág. 100). Considera que, por vacilar entre categorías, nunca ha obtenido una definición legal adecuada. Realiza una suerte de historia de la oscilación del cuerpo entre ambas categorías y también nota las paradojas que lo rodean al ser concebido en un mismo tiempo como persona y cosa a la vez. Analiza en la actualidad (en línea con la tradición Romana) la asimilación del cuerpo con el concepto de persona, pero que sin embargo ocupa también en varias instancias la categoría de cosa, por ejemplo cuando se lo considera en sus partes individuales (con distinta importancia simbólica) o con el desarrollo de las biotecnologías, en particular los trasplantes de órganos (Esposito, 2015). No obstante, nota que la línea general de razonamiento que se ha arraigado va en la dirección de una circulación social del cuerpo (de lo propio a lo común) fuera del mercado de las cosas, pero también más allá de los límites de la persona (pág. 105).

Esta sección analizará por un lado la fragmentación corporal en *La ciénaga* y por el otro, la alusión a un ‘todo compuesto por partes que son un todo’ en *Água viva*. Se considerará al cuerpo situado en tiempo y espacio en vez de como categoría abstracta, por lo que las concepciones espaciotemporales también serán significantes. En ambas obras se observa un rechazo de un tiempo lineal, cronológico, localizable. Parece haber un ‘presente’ con residuos del ‘pasado’ y ‘futuro’. En *La ciénaga* se privilegia una simultaneidad sin causalidad. En *Água viva* se analizará el ‘instante-ya’ como un tiempo atomizado y discontinuo. Se analizará también el cuerpo en relación con los sentidos. En la película se explorará la noción de ‘sonido-acousmático’ y la fragmentación corporal al marcar la distinción entre escuchar y ver. En el libro se analizará la desestabilización de los sentidos al no relegar los sentidos a un órgano en específico.

2.3.1. Cuerpos fragmentados

En *La ciénaga*, la introducción de personajes en escena suele ser fragmentada y raramente a partir de la cara. Más que introducir a un personaje, se introduce un cuerpo por su parte con un *close-up* extremo:



fig.41



fig.42



fig.43

Como se ha analizado en secciones anteriores, se subvierte la jerarquía corporal asociada al rostro como fuente principal de la expresividad y le agrega una característica más táctil a la imagen. Resalta la dimensión sensorial en lugar de la intelectual, pide primero ver al cuerpo con el cuerpo. No solo omite la cara, sino que el *close-up* se focaliza en una parte específica del cuerpo. Esta parte del cuerpo no funciona necesariamente como sinécdoque, es decir el fragmento del cuerpo como parte del cuerpo 'todo', sino más bien resalta la parte en cuanto parte, al hacer esto, se produce un efecto de extrañamiento. Muchas veces, ni siquiera se sabe a quién pertenece esa parte, crea la sensación de que es un cuerpo sin mente por detrás, realzando su cualidad material. No es una persona quien ejerce una acción sino más bien un cuerpo que la hace.

Fragmentación espaciotemporal

Se argumentará que, mediante la fragmentación corporal, el cuerpo se estira y multiplica en el tiempo y espacio. Se rompe con esta idea de un cuerpo indivisible e individualizado que ocupa un único tiempo y espacio. Los espejos juegan un rol fundamental

en la fragmentación de los cuerpos. No son espejos simples que duplican la imagen, sino que muchas veces se observa la imagen triplicada o cuadruplicada.



fig.44



fig.45



fig.46

El reflejo deja de ser representación de lo real, sino que devuelve una imagen rota desfamiliarizada. Se presenta una concepción espaciotemporal fragmentada que se vuelve simultánea. La película presenta una edición disyuntiva que va en contra del realismo decimónico y con ello con la idea de continuidad temporal que se presenta de manera ‘ordenada’ para el espectador (Bettendorff, y otros, 2014; Horne, 2011). La película comienza con la imagen del monte seguida por un accidente donde Mecha se corta el pecho y termina con la muerte accidental de Luchi seguida por una imagen del monte. Se podría decir que no sigue ninguna narrativa sino eventos, ya que muchas conversaciones y situaciones parecen no tener propósito. Más que concebirlo como circular o absurdo, hay una sensación de tiempo estanco que no avanza y va pudriendo los cuerpos. El espacio-tiempo parece condensarse; la pileta con agua estancada se vuelve un sólido pantanoso, el aire húmedo y caliente se vuelve una tormenta con una presencia constantemente amenazadora.

El sonido asincrónico es otra manera en la que se percibe la simultaneidad, pero sin embargo no se tiene certeza de que los eventos sucedan al mismo tiempo. Un ejemplo de esto son las diversas escenas de los niños cazando en la ciénaga y los disparos que se parecen escuchar en la casa de Mecha. Otro se encuentra en una de las escenas finales de la película

donde José se encuentra en su departamento en Buenos Aires sin saber si llamar o no a Tali luego de enterarse de la muerte de Luchi.



fig.47

Se lo observa a José con el teléfono en mano en un cuarto blanco, encuadrado por las paredes (fig.47). La escenografía recuerda a un cuarto blanco y escéptico de hospital. Mercedes (su amante) intenta convencerlo de que corte el teléfono. Debido a que no corta ni hace el llamado, el teléfono emite un sonido que se asemeja al ruido que produce un electrocardiograma que indica la muerte de un paciente, aludiendo a la muerte de Luchi. Como se puede advertir, ambos eventos no son sincrónicos, la escena de José sucedería luego de la de Luchi. Se considera que el presente en *La ciénaga* no es uno indivisible, sino que contiene huellas del pasado y futuro. Es decir, esta escena no *representa* la muerte de Luchi, sino que contiene residuos del pasado. Esto se puede observar en las escenas siguientes, una a la mitad de la película donde Luchi esta acostado en el piso, la siguiente, Luchi muerto luego de su caída:



fig.48



fig.49

La primera escena es acompañada por diálogos que refuerzan lo que sucederá en la segunda, las niñas le gritan que esta muerto, la madre le pide que se levante, que respire. Volviendo a la idea de un presente con huellas del pasado y futuro, la primera escena no se concibe como un simple presagio de lo que le ocurrirá a Luchi, sino que, en este presente estancado no lineal, no hay una noción de finalidad, no tienden los eventos previos hacia el evento de su muerte. El

cuerpo no se lo puede localizar en un único tiempo y espacio. Va mucho más allá de una sincronía temporal, sino que requiere pensar otras concepciones temporales no lineales. Un tiempo que se espacializa y materializa en una pileta estancada.

Esto se podría relacionar a la noción de ‘pileta invertida’ que expresa Lucrecia Martel con respecto a su cine (Leandro Carbonetti, 2020). Ella expresa que el sonido es el componente tridimensional del cine, vuelve material el espacio. El momento de escucha es uno de inmersión y sometimiento, no de dominación como se lo asocia con la mirada. Es también un tiempo sin atrás ni adelante porque rodea a quien esté sumergido. Si se considera a los objetos inmersos en una pileta invertida, se puede decir que todos los objetos son simultáneos. Es decir, si bien hay un ‘atrás de’ y un ‘delante de’, esta es una posición relativa a la posición del objeto con el cual se lo mida, no hay un espacio ni tiempo absoluto sino uno que se refiere a la perspectiva que se tome. Lucrecia Martel expresa la idea de concebir eventos ‘flotando’ en una pileta, si estos se llegasen a alinear, no sería por una relación causa-consecuencia sino aleatoria. Estas concepciones llaman a correrse de lo aprendido. El tiempo no es algo sucesivo ni que se mida, es una experiencia en la que se sumerge un cuerpo, como las ondas sonoras que se expanden por el líquido, el cuerpo se expande también y se vuelve imposible de localizar en una línea estable. Nuevamente se vuelve a la idea de un cuerpo fragmentado y desordenado. Cabe preguntarse si con esta noción espaciotemporal las categorías de ‘presente’, ‘pasado’ y ‘futuro’ son relevantes dado que estas nociones se relacionan con una temporalidad lineal. En su lugar se prefiere utilizar una noción de tiempo estanco, denso y discontinuo.

Fragmentación sensorial - sonido acousmático

La ciénaga hace que el espectador crítico experimente los límites de la vista y el oído. El sonido acousmático se refiere al sonido que se oye sin ser visto, se separan ambos sentidos al no ser visible su fuente (Avidad, 2020). Previamente en el trabajo se analizó la tendencia hacia el ocularcentrismo. El sonido acousmático hace (in)visible el ocularcentrismo imperante

también en el propio acto de escuchar. Continuando con lo expuesto con respecto a la fragmentación del cuerpo en *La ciénaga*, el sonido acousmático realza la parte en cuanto parte, pide escuchar el escuchar separado de lo visual. Se podría decir que la vista y los significados culturales distorsionan el sonido, el sonido acousmático extraña este sentido y habilita otras maneras de escuchar. El espectador activo en el momento de la *experiencia* de la película hace perceptible la percepción misma al tiempo que expone los límites de la percepción humana. Es decir, la fragmentación sensorial no es solo de los personajes en escena sino en el espectador.

Andrea Avidad en “*Deadly Barks*” (2020) da el ejemplo del ladrido que no se sabe si lo causa una rata africana, un perro rata o un perro. Como ya se ha analizado previamente, la rata africana desestabiliza la identidad canina dado que hay animales que parecen perros, pero no lo son, aquí lo visual no provee certeza epistémica. El ladrido, un sonido cotidiano y familiar, a lo largo de la película se desfamiliariza. El sonido asincrónico del ladrido genera incertidumbre abrumadora en Luchi (y en el espectador) con respecto a su fuente que podría llegar a ser una monstruosa rata africana. Debido a la naturaleza de la rata africana (perro no-perro), no se llega a una reconciliación de la fragmentación sensorial al presentarse la fuente visual dado que, aunque se viese la acción que causa la producción sonora del otro lado de la pared, no se sabría con certeza la fuente ¿rata africana, perro-rata, perro?

Otro ejemplo de esto podría ser la confusión que se produce en la película entre un trueno y el ruido de un disparo. Previamente en el trabajo se ha analizado la noción de fuera de campo, por ejemplo, en la escena en la que no se la ve a Moni emerger de la pileta. En este caso del trueno o el disparo, no se sabe si el sonido es sincrónico (trueno) o asincrónico (el momento en el que se dispara la pistola se encuentra por fuera del campo). La noción de sonido acousmático es desestabilizada, no se sabe si se está viendo la fuente de sonido. Nuevamente, en la fragmentación no se logra reconciliar con lo visual. Se crea también una incerteza epistémica con respecto al efecto de aquello que se ha escuchado dependiendo de su

fuente. Si el sonido ha sido un disparo, es probable que esto implique la pérdida de una vida. Esto se vuelve todavía más desconcertante, por ejemplo, luego de una escena en la que se observa a Luchi entre una pistola y una vaca estancada en la ciénaga. En vez de tener ‘certeza’ de lo ocurrido mediante lo visual, hay un corte de escena que muestra el paisaje donde se escucha la ‘incerteza’ sonora. ¿Algún cuerpo se encuentra fragmentado por una bala? ¿Cuál? ¿Qué implica esta diferencia entre los cuerpos?

2.3.2. “Ouve-me entao com teu corpo inteiro”

En *Água Viva*, hay una fragmentación del cuerpo, pero, sin embargo, no parece resaltar la cualidad de parte en cuanto parte. Se remite a un ‘todo’ que no es reducible a la suma de las partes. Esta idea se puede ver en un fragmento de “The Laugh of the Medusa” (1976) de Hélène Cixous:

If there is a 'propriety of woman,' it is paradoxically her capacity to depropriate unselfishly: body without end, without appendage, without principal 'parts.' If she is a whole, it's a whole composed of parts that are wholes, not simple partial objects but a moving, limitlessly changing ensemble, a cosmos tirelessly transversed by Eros, an immense astral space not organized around any one sun that's any more of a start than the others (Cixous, 1976, pág. 889)

Si bien se encuentran varias similitudes de este fragmento y lo expuesto en *La ciénaga*, como por ejemplo la negación de la idea de una ‘parte principal’ o de cuerpo sin finalidad, hay una diferencia, *La ciénaga* parecería negar una totalidad. La película descansa en esta inestabilidad de la incertidumbre respecto a la supuesta ‘totalidad’ a la que el espectador está acostumbrado, una idea de totalidad jerarquizada, generalmente asociada a la cabeza, a la visión y la razón. En cambio, *Água Viva*, tiene una noción corporal más cercana a este ‘whole composed of parts that are wholes’ del que habla Cixous. Esto se argumentará considerando la desestabilización de los sentidos y el ‘instante-ya’.

Desestabilización de los sentidos

Los sentidos se suelen considerar aisladamente y asociarlos a ciertos órganos: la visión con los ojos, la audición con el oído, el olfato con la nariz, el gusto con la lengua y el tacto con la piel (las manos generalmente). Utilizando como ejemplo la frase “Ouve-me entao com teu corpo inteiro” (Lispector, 1998, pág. 6) se puede ver como la ‘parte’, es decir el oído, no es considerado en aislamiento como un simple objeto parcial, sino relacionándose con un ‘todo’. No se oye solo con el oído, sino con el cuerpo entero. Oír es a “moving, limitlessly changing ensemble” (Cixous, 1976, pág. 889). Mismo cuando se trata del cuerpo ‘entero’, este mismo tiene un mundo entero pero el mundo entero es también este cuerpo, ‘Na pequena formiga cabe todo um mundo que me escapa’ (Lispector, 1998, pág. 57). El cuerpo se relaciona con lo exterior e interior de aquel: una repetición infinita desjerarquizada, donde ninguna ‘parte’ es meramente ‘parte’. Con esto en mente se puede analizar la frase “fui deixando meus corpos pelos caminhos” (pág. 70), como ninguna ‘parte’ es solo ‘parte’ el cuerpo tampoco se concibe como ‘parte’, la concepción de ‘whole’ en el cuerpo va mas allá de la noción clásica de ‘cuerpo humano’ para la biología, sino que uno puede ‘ir dejando cuerpos’ y seguir siendo cuerpo. Por lo tanto, el cuerpo no es un objeto que posee el sujeto. Las partes no son cosas y el cuerpo sin parte tampoco se vuelve cosa (Esposito, 2015, pág. 102), no hay jerarquías simbólicas. Ir dejando los cuerpos no es planteado como una pérdida ni una cosificación.

Volviendo a la idea de los sentidos siendo tomados de manera aislada y correspondiendo a un órgano en específico, *Água Viva* (1998) genera una inestabilidad en la distinción entre sentidos. No solo ‘oír con el cuerpo entero’ sino ver un perfume (pág. 50) o hablar con colores (pág. 55), gritar un perfume (pág. 53), entre varios ejemplos. La frase “que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume” (pág. 50) muestra esta inestabilidad entre los sentidos y en la manera en la que se experimenta el mundo. Esto requiere repensar las categorías sensoriales y la fragmentación del cuerpo en estas categorías. Requiere

hacer que la ‘parte’ se vuelva un ‘todo’, no como apéndices del cuerpo, apéndices de lo ‘racional’ sino en movimiento, en relación con todo lo externo e interno. ¿Cómo pintar el espacio con la música? ¿Cómo sentirle el gusto a un color? ¿Cómo materializar un perfume?

Instante ya

Si bien se encuentran ciertas similitudes con la concepción espaciotemporal en *La ciénaga*, principalmente la insistencia en el presente y la ruptura con la idea tradicional de un cuerpo único y continuo localizable en el espaciotiempo, *Água viva* introduce la experiencia del ‘instante-ya’. En el *instante-ya*, el espaciotiempo y el cuerpo es a “whole composed of parts that are wholes” (Cixous, 1976, pág. 889). Un ‘todo’ que no es la suma de fragmentos continuos, el fragmento (instante) corporal *es* ‘todo’. La voz expresa que se divide miles de veces, “em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos” (Lispector, 1998, pág. 5). Esta división no es una pérdida o una reducción, sino que en el instante se *es*: “no instante está o *é* dele mesmo” (pág. 5). En el instante se vive una experiencia no discursiva, que lo más cercano que se llega a describirla es con *é*. Además, el *instante-ya* anima el presente, el instante es semilla viva (pág. 7), contrario a las concepciones temporales hegemónicas, la voz expresa un tiempo que *es* con vida propia, no algo abstracto que se mide.

La voz también llama al *instante-ya* ‘instante de metamorfosis’ (pág. 9). Si se sigue con la idea del *es* en el instante, el cuerpo sufre una metamorfosis de una belleza terrible en cada instante. Es decir, no es un cuerpo único y continuo. Esto se puede entender mejor volviendo a la idea de “fui deixando meus corpos pelos caminos” (pág. 70), con esto se observa como en cada instante hay una metamorfosis, donde se deja un cuerpo en el *ya* para renacer en el nuevo *ya* que ya no es, y así sucesivamente. El cuerpo se va dejando por el camino, pero no hay nada que se reduce. Es una existencia verbal, en el *es*, no en el *tener*. El cuerpo, deja de ser un sustantivo común y se vuelve en un verbo conjugado, ilocalizable.

Es lógico asumir que, si se trata de un instante, el cuerpo sería localizable en coordenadas espaciotemporales, un único punto que se mide en un plano tridimensional en un único momento. Sin embargo, el libro rechaza esta noción, el *instante-ya* nace y muere, en el momento en que se piensa que se lo captó, *ya* es otro instante: “agora é um instante. Já é outro agora. E outro. Meu esforço: trazer agora o futuro para já.” (Lispector, 1998, pág. 25). El *instante-ya* trae del futuro y se torna pasado (pág. 11), nuevamente, como en *La ciénaga*, hay una idea de un presente que tiene residuos del futuro y del pasado, la noción de presente deja de ser evento mutuamente excluyente. La cita también resalta la dificultad de expresar el *instante-ya*. Cada intento de localizar el instante con palabras se vuelve *sinsentido* dado que el ‘ya’ ya pasó, “cada instante é mortal” (pág. 81), el lenguaje solo remite a instantes muertos, el instante no es discursivo. Aunque se corra con la lectura y escritura, el *instante-ya* no se alcanza, lo único que queda por hacer es *con sentido*: oír, palpar, saborear, oler, ver con el cuerpo entero el *ya* no como algo externo sino como intrínseco, “Voce sente? Eu sinto” (pág. 41).

3. Más allá del pensamiento

‘Más allá del pensamiento’ es una de las traducciones⁹ de ‘atrás do pensamento’ de *Água viva*. Se considera que estas obras se aproximan, o *intentan* captar al menos, más allá del pensamiento por su cualidad sensorial y deíctica. Se ha analizado en la tesis como el ‘atrás do pensamento’ una experiencia sensorial y no racional y logocéntrica, “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra” (Lispector, 1998, pág. 16), se intenta capturar ese instante y espacio, pero no con el pensamiento sino a la espera de qué muerda el cebo. En tanto a la propuesta de la tesis de analizar la dicotomía persona-cosa, se podría decir que estas obras “deja[n] sin decir lo que de alguna manera dice[n].” (Milone, 2020, pág. 11), son obras que de alguna manera encarnan y hacen que el lector/espectador encarne ciertas experiencias y cosmovisiones. Las obras no ofrecen soluciones o respuestas frente a la existencia, no presentan un pensamiento cerrado, sino que crean una inestabilidad que abre las posibilidades. En un acto político, ayudan a cuestionar la legitimidad de lo establecido sin establecer algo en su lugar, hacen visible y oíble lo que se ha querido naturalizar, habilitan nuevos lazos afectivos y posibilidades futuras de comunidad con animales, bichos, cosas. Esta aproximación va más allá de la estética concebida de manera autónoma, sino que se considera la postautonomía del arte. Es decir, el arte no concibiendo a las obras como objetos estéticos autónomos y aisladas sino considerando las maneras en las que el arte (como objeto gritante animado) muestra y crea un entramado ideológico, impactando en las conformaciones de subjetividades y políticas.

Estética y política: rutas de encarnación y acción

En esta tesis se propuso realizar un análisis crítico de la dicotomía persona-cosa articulando estética y política a partir del libro *Água viva* y la película *La ciénaga*. Primero se

⁹ La traducción al español de *Água viva* realizada por Elena Losada para la editorial Siruela.

deconstruyó el dispositivo de la persona y se exploró existencias no antropocéntricas e impersonales. Para hacer esto, se criticó la dicotomía humano-animal y racional-sensorial, se deconstruyó la categoría de ‘animal’ y se exploró estéticas que no priorizan lo visual y antilogocéntricas. Luego, con respecto a la ‘cosa’ se consideraron los aportes de nuevos materialismos y su rechazo al concepto de objeto como entidad inanimada. Además, se consideró el espacio que habilita la cosa para una ‘imaginación material’ como otra propuesta para salir del antropocentrismo, donde lo material no sea un objeto de posesión sino vibrante, animado, independiente de las percepciones humanas. Por último, se consideró el cuerpo en torno a la propuesta de Esposito como aquello que no es ni persona ni cosa y por ende capaz de desarmar el nudo metafísico entre estas dos categorías.

¿Qué queda de esta dicotomía persona-cosa? En primer lugar, el rechazo del dispositivo de la persona. Por ende, ya no se considera ‘persona’. Cabe preguntarse entonces ¿qué pasa con los cuerpos? ¿Acaso se disuelven las distinciones de especie? ¿La cosa se opone a una masa indiferenciada de seres vivos? ¿Si la ‘cosa’ no se concibe como completamente inerte, acaso eso indica que la dicotomía se resuelve en una igualación de todos sus componentes? ¿O en su lugar se multiplican las diferencias al punto que no importan? ¿O acaso se genera un híbrido humano-animal-cosa? ¿O se sigue lo propuesto por Esposito, el ‘cuerpo’ como un ‘entre’ que no es ni uno ni otro? Para acercarse a estas preguntas, el siguiente cuadro de *La ciénaga* sirve como punto de reflexión:



fig.50

Esta imagen condensa lo que se ha ido analizando a lo largo del trabajo. Se observa una superposición de elementos. En un primer plano se ve a dos hombres sirviéndose una copa de vino tinto. Detrás, dos mujeres en reposeras, una de ellas con un traje de baño *animal print*. Entre ellas, un perro. Atrás de todas estas figuras, el cuerpo tirado que parece inerte, sangrando junto a la copa de vino rota con el vino tinto derramado luego de haberse caído. Se pueden establecer algunas relaciones: el vino tinto y la sangre, el traje de baño *animal print* y el perro, lo humano y lo animal, el cuerpo inerte y el cuerpo en acción. Si se consideran las preguntas que se han hecho, se observa como ninguna parece encontrar una respuesta con esta imagen. No es todo lo mismo, aunque se encuentren similitudes. Por ejemplo, si bien se encuentren similitudes entre la sangre y el vino tinto, el vino tampoco funciona como metáfora de la sangre ni como alegoría (como por ejemplo como alusión a la sangre de cristo). Estos elementos no se igualan ni se reemplazan. Se crea más bien una tensión en la que se ven sus similitudes visuales (dos líquidos rojos), pero también al mismo tiempo sus diferencias materiales y orgánicas. Hay capas de distintas materialidades en la imagen con distintas implicancias. No obstante, las diferencias no se pueden ‘separar’ de manera fácil, la superposición en la imagen

fragmenta y reconstruye, no hay una identidad de la cual diferenciarse dado que se genera una imagen nueva. Pero esta imagen nueva tampoco es un producto único de elementos de distinta naturaleza, no es un híbrido dado que en el próximo segundo de la película esta superposición se rompe y se disuelve su existencia efímera. Parece denotar más bien un entrelazamiento inestable y constante, unas relaciones que se anudan en una escena y que luego se desanudan. Ese entrelazamiento de especies, de materialidades, no genera algo nuevo, ni se encierra en su diferencia, sino que forma parte de un proceso, un ir y venir que junta y desprende –detachment and attachment– (Haraway, 2016)). Un pensamiento y sentir tentacular del que habla Donna Haraway (2016) a partir de la araña, pero en este caso a partir de la aguaviva de la voz que narra *Água viva*. Haraway describe el pensamiento tentacular de las siguientes maneras: “tentacle comes from the Latin tentaculum, meaning “feeler,” and tentare, meaning “to feel” and “to try”; and I know that my leggy spider has many-armed allies... Tentacularity is symchthonic, wound with abyssal and dreadful graspings, frayings, and weavings, passing relays again and again, in the generative recursions that make up living and dying” (págs. 31-33). Siguiendo con esta idea, los tentáculos de la aguaviva sienten, sujetan, sueltan, entrelazan, anudan existencias en una especie de baile o juego.

En lo que parece una respuesta anticlimática para el lector dado que no hay respuesta, la tesis reivindica el lugar que habilita la incertidumbre, el ‘no todo’, el no saber, el sin pensar. Se afirma en un “umbral negativo de ya no / aún no, exponiendo sin resolver el problema” (Milone, 2020, pág. 10), un “no sé lo que es, pero que por lo menos no sea hegemónico” (Fundación Andreani, 2020) como expresa Lucrecia Martel en una entrevista reciente cuando le preguntan cuál es la alternativa a la ‘identidad’. No se trata de cambiar las reglas de juego sino de dejar de jugar el juego que perpetúa lo hegemónico. Un juego que parece que frente a las críticas reevalúa y cambia las reglas de manera acorde pero que, sin embargo, lo único que

logra es disfrazar las reglas que buscaba cambiar. Es por esto que parece ser contraproducente inventar o insertar una categoría frente a la dicotomía criticada.

En su lugar, más que una respuesta, se busca habitar el espacio dinámico de la incertidumbre y la incomodidad que generan estas obras y explorar las potencias que tiene este espacio enigmático e insoluble más allá de lo estético donde no haya un poder *sobre* la vida sino un poder *de* la vida (Esposito, 2015; Giorgi, 2014). Donde la vida, entendida de manera amplia, se afirme “Esta é a vida vista pela vida” (Lispector, 1998, pág. 9), una vida indiferenciada entrelazada con otra vida indiferenciada, sin una identidad que por eso articule una alteridad. Para poder derrumbar las jerarquías que se siguen perpetuando hoy en día, es necesario recurrir a nuevas maneras de pensar y percibir el mundo del que somos parte, poner en crisis áreas de conocimiento, métodos de cuestionamientos, concepciones espaciales y temporales, categorías clasificatorias, modos de ver. Tanto la película como la novela analizada en esta tesis operan en esta dirección, se posicionan en un “espacio estratégico de resistencia desafiante de la hegemonía contemporánea” (Veliz, Taccetta, & Comolli, 2014, pág. 118). Esto abre vías para generar/redescubrir/reafirmar cosmovisiones que deconstruyan las violencias de las estructuras y discursos vigentes. Por ejemplo, se ha visto que persona es una categoría política y excluyente que protege algunos seres humanos y no otros. Toda persona que se acerque a lo animal, que no tenga lenguaje entendido de maneras restrictivas, o que no se lo considere como racional, sufre mecanismos de despersonalización y deshumanización. Además, ciertos cuerpos discapacitados, de cierto género, orientación sexual, edad, ubicación geográfica, nacionalidad (o falta de aquella) también son despersonalizados, no son amparados por la ley y por otras estructuras de la misma manera. Todo lo que no se considera como propiamente humano es desestimado. Estas obras, en lugar de combatir los métodos de despersonalización reafirmando o expandiendo a *el* persona para que albergue más cuerpos humanos, expande la noción de vida y de vidas a proteger. La animalización no es una

deshumanización, sino una expansión de las vidas que importan. Un vivir/imaginar/pensar *con* en un lazo multiespecie y multimaterial, donde lo asociado a lo humano no prevalezca.

Otras vertientes de investigación

En el primer capítulo de la tesis, “Tesis en devenir”, se reconocieron los textos y análisis que le precedieron al presente trabajo. Continuando con la idea de tesis en devenir, el último capítulo no se lo considera como un fin de la investigación sino como el comienzo de una nueva. Estas últimas palabras son una exhalación que será seguida por una inhalación solo que no será registrada por este documento. Se exhala junto con Lygia Clark, artista brasileña de fines del siglo veinte. Si bien se podrían haber tomado otras vertientes de investigación, se considera que Lygia Clark continúa con la propuesta de artistas latinoamericanas y comparte preocupaciones similares. Hay varias obras que se podrían relacionar con lo tratado en la tesis, resulta de un interés particular su obra más tardía, en especial *Máscara abismo* (1967) parte de su serie “Nostalgia del cuerpo”.



fig. 51-52: *Máscara Abismo* (1967), Lygia Clark ¹⁰

¹⁰ Imagen cortesía de CDOC/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Esta obra es una performance que consiste en colocarse un dispositivo en la cabeza que, como se ve en la imagen, venda los ojos e incorpora grandes bolsas de aire de plástico lastradas por piedras que cuelgan de bolsas hechas de red que se sostienen. Lo primero a notar es el hecho de que sea una performance. Es una obra inmaterial, que no se localiza en un tiempo y espacio particular, lo que queda es su registro fotográfico. No obstante, utiliza materiales, redes, bolsas de plástico y piedras, elementos que suelen ser considerados residuos se vuelven arte. Esto también hace que no sea fácilmente apropiable. Es decir, cualquier persona con acceso a esos elementos puede participar de la experiencia, no hace falta estar en Brasil en 1967 para participar del arte. Es una obra deíctica a nivel espacial, temporal y personal, el punto de referencia es siempre el momento y lugar de enunciación. La obra por ende no es solamente material sino también corporal. El espectador sale de su lugar de observación pasiva y se vuelve partícipe. Hay una referencia constante al cuerpo que participa, el cuerpo que se involucra en su creación. La materia y el cuerpo deben estar presentes para que se pueda llevar a cabo la obra. Por ende, es una obra dinámica y cambiante, en flujo con cada reiteración.

Otra cuestión central de la obra es su relación con el cuerpo. Al estar tapados los ojos, en un rechazo por el ocularcentrismo, pide a gritos relacionarse con el cuerpo y con sus alrededores por medio de otro sentido. En este caso el sentido del tacto parece ser el que cobra mayor importancia. Se siente con las manos la textura rugosa de la red, el peso de la roca, el movimiento de la roca y cómo eso afecta la red y el cuerpo, las temperaturas de los objetos que ahora se tienen cerca. El dispositivo también funciona como extensión del cuerpo, parece dar la sensación de que se tiene un órgano más y que afecta los órganos que ya se considera como propios (el ojo, por ejemplo). Volviendo al título de la obra, *Máscara abismo*, ¿cuál es el abismo que hay entre el mundo y el cuerpo? ¿Se podrían considerar estos residuos como parte del cuerpo? Resulta interesante considerar la noción de ‘vazioplano’ que expresa Lygia Clark para considerar estas preguntas. Suely Rolnik (1999) define el ‘vazioplano’ como:

Experiência do corpo vibrátil toda vez em que se processa o esgotamento de uma cartografia, quando está se operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível, manifestação da plenitude da vida em sua potencia de diferenciação. (pág. 6)

Esta cita contiene varias de las ideas que se han ido trazando a lo largo de la tesis. Por empezar, el nombre 'vazioplenu' parece contener una contradicción. Sin embargo, pretende habitar esa contradicción, contiene la posibilidad de que sea los dos y ninguno. Es una idea sensorial (con sentido) y no racional (sinsentido). Se ha analizado el agotamiento de varias categorías, en especial la de 'persona', pero también cómo las concepciones hegemónicas de los conceptos 'cuerpo' y 'cosa' no parecen ser suficientes. En respuesta a esto, las tres obras manifiestan una 'plenitud de la vida', una vida vibrante, hecha de materias, residuos, bichos y agua que se experimenta con el cuerpo, privilegiando lo sensorial por sobre lo racional. Hace falta oír y sentir las vibraciones, no verlas y captarlas con la mente. El 'atrás del pensamiento' como ese abismo al que inclina la roca. Requiere de una sumersión, introducir el cuerpo por completo, con una inmersión de la cabeza no basta.

En el tambaleo al encontrarse a la orilla del abismo, las obras impulsan a sumergirse en el abismo para abrir posibilidades de incubar una nueva realidad. Al sumergirse se notará que el vacío es pleno. Una plenitud de vida...

Agradecimientos

Será que la escribí aislada a orillas del mar, pero me sentí sumergida. Este proceso fue una experiencia al que le tendré mucho cariño (no tanto ahora que son las dos de la mañana). Emerjo para respirar y escribo esta carta de amor a la Licenciatura en Humanidades que es la tesis. Es el meollo de estos últimos cuatro años, una expansión tentacular no solo de las materias dictadas en la carrera sino también los cursos de extensión, el Programa en Cultura Brasileña, el Club de Arte y Cultura, el intercambio a la Universidad de Edimburgo, grupos de lectura, y charlas con profesores, estudiantes, amigos y familiares.

Quiero agradecerle especialmente a mi mentora Luz Horne, por ser la guía fundamental de este trabajo. Me ayudaste en cuanto a la bibliografía, la metodología y también en lo personal. Tu trabajo ha sido una gran inspiración y aspiración para mí. Sería una tesis diferente si no fuese por tu curso de extensión sobre Clarice Lispector.

En el primer cuatrimestre, cuando aún era estudiante de Administración de Empresas, me encontré por primera vez con Clarice Lispector en la materia de literatura dictada por Luz Horne. Me trae una alegría terminar este tramo con ambas. El trabajo fue un intento exiguo (y que por momentos considero sinsentido) de poner en palabras la experiencia de leer un texto de Lispector y expresar la fuerza contenida en ellos. Textos para los que nunca tuve palabras sino lágrimas inexplicables.

La tesis también deviene del seminario dictado por Gabriel Giorgi, donde leímos sobre antropocentrismo, animalidad, biopolítica. Siempre recordaré el entusiasmo que se percibía en tu voz cuando dictaba tus clases. Quiero agradecerle también a Lía Munilla, por el apoyo institucional y personal y por introducirme a Lygia Clark en Arte Latinoamericano. En el Programa en Cultura Brasileña tuve la suerte de ahondar aún más en Lygia Clark junto con Florencia Malbrán.

Agradezco a los espacios informales que brindó la Universidad de San Andrés y los que se desprendieron de ella. En el Club de Arte y Cultura, en nuestros encuentros semanales de discusión de cine, me reencontré con el cine de Lucrecia Martel. En gran parte debido a las amistades que me hice ahí, en especial quiero agradecerle a Fede Paolini por la pasión con la que hablabas de las películas de Lucrecia Martel. En el intercambio a Edimburgo, gracias al Philosophy Society, me encontré a un gran amigo, Will Penkethman-Carr. Con vos compartí discusiones telefónicas por horas, donde pensamos mucho de lo tratado en la tesis. Más allá de ello, te agradezco por compartir un amor contagioso por las humanidades y por ser un gran amigo. Quiero agradecerle también al grupo 'Border' en el que leímos a Sara Ahmed y a Donna Haraway, del cual surgieron conversaciones sumamente interesantes con un grupo increíble de gente. En especial quiero agradecer a Cecilia Wahren por compartir tus convicciones y pasión por el feminismo interseccional que he llevado a todos los ámbitos de mi vida.

Agradezco a las amigas que he hecho durante la Licenciatura, a Cami Suarez, Mar Navajas, Emi Molmenti, Mechi Lima, Sofi Ratto. Me acompañaron incondicionalmente estos últimos años. Gracias por todas las conversaciones, las idas a teatros (gracias Cynthia Edul) y museos, las recomendaciones de libros y las noches en las que estábamos todas despiertas a las cuatro de la mañana escribiendo ensayos. Pero más que nada, gracias por todas las risas y el apoyo incondicional. Me llevo unas amigas increíbles. Gracias también a mis padres, por darme la oportunidad de estudiar lo que me hace feliz. En especial a mi madre que siempre me lees. Gracias a todas mis amigas y a mis hermanos.

Gracias a vos que me lees.

Bibliografía

- Acedo, N., & Perez, A. (2011). *A Flor de Text*. Barcelona: UOC.
- Agamben, G. (2003). *Homo Sacer I*. Valencia: Pre-Textos.
- Arenas, F. (1998). Being Here with Vergílio Ferreira and Clarice Lispector: At the Limits of Language and Subjectivity. *Portuguese Studies*, 13, 181-194.
- Avidad, A. (2020). Deadly Barks: Acousmaticity and Post-Animality in Lucrecia Martel's *La ciénaga*. *Film-philosophy*, 24(2), 222-240.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje - Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2003). *The Origin of German Tragic Drama*. Londres: Verso.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Bettendorff, P., Perez Rial, A., Mathie, L., Bourdieu, S., Chane Sone, D., Feucht, N., . . .
- Mazurat, S. (2014). Imagen y percepción: La apuesta por un realismo sinestético en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres. *Cinémas d'Amérique Latine*, 22, 90-103.
- Cadava, E., Connor, P., & Nancy, J.-L. (Edits.). (1991). *Who comes after the subject?* New York : Routledge.
- Casa de América. (26 de Enero de 2011). *Lucrecia Martel: El sonido en la escritura y la puesta en escena*. Obtenido de YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo&t=1292s&ab_channel=CasadeAm%C3%A9rica

- Chen, M. Y. (2012). *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Duke University Press .
- Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Viewpoint*, 875-893.
- Clark, L. (1967). *Máscara Abismo*.
- Comolli, J.-L. (2015). *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Corrigan, T., & White, P. (2012). *The Film Experience: An Introduction*. Boston, New York: Bedford/St. Martin's.
- Crenshaw, K. (1991, Jul.). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Sanford Law Review*, 43(6), 1241-1299.
- de Beauvoir, S. (2018). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Lumen.
- Defranza, A. (4 de Abril de 2020). "Escribo pensando en un monstruo de naturaleza desconocida". Entrevista a Lucrecia Martel. Obtenido de Caligari - Revista de Cine: <https://caligari.com.ar/tag/lucrecia-martel/>
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Esposito, R. (2011). *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, R. (2012). *Third Person: Politics of life and philosophy of the impersonal*. Cambridge: Polity Press.
- Esposito, R. (2015). *Persons and Things*. Cambridge: Polity.
- Fitz, E. E. (1987). A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector. *Contemporary Literature*, 28(4), 42-436.

- Fitz, E. E. (1988). The Passion of Logo(centrism), or, the Deconstructionist Universe of Clarice Lispector. *Luso-Brazilian Review*, 25(2), 33-44.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la Sexualidad 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2020). *Society must be defended : lectures at the Collège de France, 1975-76*. Penguin Classics .
- Fundación Andreani. (17 de Diciembre de 2020). Lucrecia Martel | Presente Discontinuo #3. Obtenido de YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=1Pgz_98aoCE&t=282s&ab_channel=Fundaci%C3%B3nAndreani
- Garramuño, F. (2010). Prólogo: El mandala de Clarice Lispector. En C. Lispector, *Agua viva*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Garramuño, F. (2016). Dimensiones de lo impersonal en la cultura contemporánea. *Badebec*, 5(10), 130-140.
- Garramuño, F. (2016). O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 48, 11-28.
- Garramuño, F. (2017). Depois do sujeito: formas narrativas contemporaneas e vida impessoal. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 50, 102-111.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Garramuño, F. (14-15 de diciembre de 2018). Potencias de la vida anónima. Recuperado el mayo de 2021, de Academia:
https://www.academia.edu/36864531/Potencias_de_la_vida_an%C3%B3nima

- Goh, I. (2016). Writing, touching, and eating in Clarice Lispector: *Água viva* and *A breath of life*. *MLN*, 131(5), 1347-1369.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press.
- Horne, L. (2011). *Literaturas Reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Horne, L. (2020). Desfamiliarizar los lazos: la literatura estrábica de Clarice Lispector. En C. Lispector, *Lazos de familia* (págs. 1-8). Buenos Aires : Corregidor.
- Horne, L. (2021). *Futuros Menores*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado .
- Horne, L., & Cortes Rocca, P. (marzo de 2021). La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital: artes, letras y humanidades, 10(21), 4-15.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. London: University of California Press.
- Leandro Carbonetti. (31 de Agosto de 2020). *Lucrecia Martel - Siete notas sobre el cine (La Ciénaga)*. Obtenido de YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=33RTqDQVQPE&ab_channel=LeandroCarbonetti
- Lispector, C. (2016). *Todos los cuentos*. Madrid: Siruela.
- Lispector, C. (1998). *Água Viva*. Rocco.
- Lowndes, A. (22 de Agosto de 1942). Percentage of Water in Jelly-Fish. *Nature*, 150, 234–235. Recuperado el Mayo de 2021, de Nature:
<https://www.nature.com/articles/150234b0>

- Mallet, M.-L. (2008). Prefacio. En J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo* (págs. 9-15). Madrid: Trotta.
- Martel, L. (Dirección). (2001). *La ciénaga* [Película].
- Martel, L. (Dirección). (2008). *La mujer sin cabeza* [Película].
- Martin, D. (2016). *The cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press.
- Martins, L. (2011). En contra de contar historias. Cuerpos e imágenes hápticas en el cine argentino (Lisandro Alonso y Lucrecia Martel). *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), 401-420.
- Milone, G. (2020). Ficciones fónicas: Materia, paisajes, insistencias de la voz.
- Monteagudo, L., & Martel, L. (2001). Entrevista con Lucrecia Martel, realizadora de “La ciénaga”, que compite en la Berlinale “Es muy difícil saber el argumento de la vida”. Recuperado el Abril de 2021, de Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-04/pag31.htm>
- Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (págs. 14-29). New York: Palgrave.
- Negrete, F. (31 de Mayo de 2018). Approaching Impersonal Life with Clarice Lispector. *humanities*, 7(55), 1-18.
- Nelson, K. (1 de Enero de 2016). Everyday Feminism. Obtenido de 4 Harmful Lies the Media Is Telling You About Androgyny: <https://everydayfeminism.com/2016/01/lies-media-tells-androgyny/>

- Nietzsche, F. (1 de Mayo de 1873). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Obtenido de FADU UY: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/10/Verdad-y-mentira-en-sentido-extramoral.pdf>
- Ribeiro de Oliveira, S. (2017). Literatura e pintura abstrata: Água viva de Clarice Lispector. *Aletria*, 27(2), 261-276.
- Rolnik, S. (1999). *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. Recuperado el Abril de 2021, de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>
- Torras, M. (2009). Escribir: Pintar el tiempo en el espacio: Una lectura-diálogo con Agua viva, de Clarice Lispector. *Etudes Romanes De Brno*, 30(2), 91-97.
- Ulm, H. (febrero de 2014). *A fenda incomensurável*. Niterói.
- Ulm, H. R. (1 de junio de 2019). La experiencia Lispector de la literatura. El tiempo como acontecimiento inexpressivo. *Heterotopías*, 2(3), 1-21 .
- Ulm, H. R. (2011). *Nos limites: a experiência do tempo na literatura e no cinema de Clarice Lispector e Lucrecia Martel*. XII Congresso Internacional da ABRALIC . Curitiba .
- Veliz, M., Taccetta, N., & Comolli, J.-L. (2014). El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible. Entrevista con Jean-Louis Comolli. Recuperado el Mayo de 2021, de *Cine Documental*: <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-dispositivo-cinematografico-y-la-redistribucion-de-lo-visible-entrevista-con-jean-louis-comolli/>
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires : Katz.
- Zurita, L. (5 de Agosto de 2019). La piletta invertida: El universo cinematográfico de Lucrecia Martel. Obtenido de *Oropel*: <https://revistaoropel.cl/index.php/2019/08/05/la-piletta-invertida-el-universo-cinematografico-de-lucrecia-martel/>