

Topografías espectrales. Reflexiones en torno de la novela *El molino* de Mariana Docampo

María José Punte

PONENCIA LEÍDA EN LAS *XIII JORNADAS NACIONALES DE HISTORIA DE LAS MUJERES Y VIII CONGRESO IBEROAMERICANO DE ESTUDIOS DE GÉNERO. HORIZONTES REVOLUCIONARIOS. VOCES Y CUERPOS EN CONFLICTOS*, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES Y UNIVERSIDAD DE QUILMES, BUENOS AIRES (ARGENTINA), 24 AL 28 DE JULIO DE 2017.

“Me parece que la ciudad natal nunca es seriamente un espacio definido en el planeta, sino una cantidad de tiempos que uno superpone en un territorio”
Lucrecia Martel

La decisión de usar una frase de Martel como puerta de entrada para el tema que nos ocupa, responde en parte a un aire de familia que me pareció percibir entre su obra y la novela de Mariana Docampo, *El molino* (2007). Iremos desgranando algunos de esos parecidos, como una manera de sacar ventaja de una serie de coincidencias, que pueden ser más o menos casuales, pero no por eso resultan menos sugestivas. El abordaje se va a concentrar en los modos en los que ciertas configuraciones espaciales están puestas al servicio de un diagrama particular en la construcción de una subjetividad narrativa, y de la subjetividad como narrada. La definición de Martel sobre lo que significa para ella la noción de “ciudad natal”, expuesto en el epígrafe, debe completarse con un remate bastante más definitivo, algo que parece reflejar muy bien su estilo a la hora tanto de hablar como de hacer cine. Se da como un movimiento discursivo que oscila entre un gesto esquivo y una condensación más bien disruptiva. Martel termina ese párrafo diciendo: “Porque la ciudad natal no existe. Digamos,

no existe de esa manera turística, sino que es un espacio que uno construye, para salvarse, me parece. Para salvarse de ese mismo lugar y para salvarse de un montón de cosas. Para huir” (Bettendorf y Pérez Rial, 2014: 189)¹. Rescatemos por ahora los siguientes elementos: el espacio como construcción a la manera del palimpsesto, su imbricación fundamental con los vectores temporales, la intemperie como condición existencial.

En cuanto a la noción de espacio, tomamos como supuesto la concepción que propone Doreen Massey, quien se niega a disociar esta dimensión de la temporal. Massey opina que la manera en que imaginamos el espacio, tiene efectos en la Historia. Sostiene que el espacio, en primer lugar, es producto de interrelaciones; se constituye por interacciones que van desde lo inmenso de lo global hasta lo más íntimo. En segundo lugar, lo que entendemos por espacio es la esfera de posibilidades que ofrece la existencia de la multiplicidad -en sentido de pluralidad-, y que permite la coexistencia de trayectorias diversas. En tercer lugar, propone Massey, el espacio es algo que está siempre en construcción. Pensar al espacio como producto de interrelaciones se empareja con una concepción anti-esencialista, que funciona en dos direcciones: sea en oposición a un liberalismo individualista, sea ante políticas de identidad que toma a esta por ya constituida. La espacialidad debe ser considerada desde un comienzo como integral a la constitución de las identidades, lo que incluye las subjetividades políticas. Massey quiere sacar al concepto de espacio de una constelación en la que estaba

¹ Martel se refiere, por supuesto, a su vinculación con su ciudad natal, Salta. La pertenencia a un lugar periférico en la conformación espacial argentina, ha jugado un rol esencial a su programa cinematográfico, incluso más que a su estética. Ella hace especial referencia a elementos culturales del norte del país, como por ejemplo la oralidad y sus usos. La oralidad configura la matriz de su concepción de lo narrativo, lo cual involucra también a la razón por la cual hace cine. Ahora bien, el hecho de provenir de una región más bien marginal con respecto a los espacios en donde se juega una actividad como la cinematográfica, una región caracterizada además por una impronta sumamente tradicionalista, no le ha impedido a Martel avanzar sobre terrenos que parecían vedados y que la proyectaron más allá de las fronteras nacionales. Tal vez, por el contrario, la ha estimulado.

muy vinculado con nociones de *stasis*, cierre, representación. Prefiere ponerlo junto a otro grupo de ideas tales como heterogeneidad, relacionalidad, contemporaneidad.

Ahora bien, con respecto a la novela de Docampo, el tema de la locación no remite a la ciudad natal, sino a un espacio considerado como de origen que funciona a la manera de un vórtice en el que se abisman todas las temporalidades del sujeto. Ese “molino” del título, más que un espacio físico, se presenta como una fantasmagoría. Y es, en sí, un paisaje de infancia. La novela, a la vez fragmentaria y condensada, pone en escena a una subjetividad en el instante de narrarse. Ese esfuerzo (auto)biográfico parece deshacerse entre sus manos y, sin embargo, es el texto que leemos. Hay una cuota de pudor que se transmuta en una mascarada de infancia. Narrar la historia de esa niña, Juana, que se despliega en el tiempo, pero nunca se deja ver del todo, es una manera de decir que tal vez resulte más fácil empezar por ahí, por el comienzo. ¿Pero, cuál es el comienzo? La mirada infanceada² lo que permite es que sea posible presentar sin reticencias una visión oblicua, llena de recortes y de vacíos, de confidencias apenas entrevistadas y de inconsistencias. Y una de las cosas que nos narra, es que no hay un comienzo fijado; que la fecha de nacimiento de un sujeto, no coincide por fuerza con la noción de origen. Que hay algo antes, así como podrá haber luego algo después. Y también mucho por los costados, armando figuras más complejas.

En lo que concierne a la necesidad de narrarse, como una de las formas de responder al otro – de ese “dar cuenta de sí mismo”-, Judith Butler nos dice que el origen solo es accesible en forma retroactiva y a través de la pantalla de la fantasía. Las narrativas evolutivas

² La idea de “mirada infanceada” se inspira en la reflexión que hace el filósofo Walter Kohan a propósito de la infancia. Al pensar en un tiempo que es específico de la infancia o vinculado con ella, el de *aión*, Kohan retorna a la conocida frase de Heráclito en donde afirma que el tiempo es como un niño que juega. El término “*paizón*”, sobre cuya traducción se ha discutido bastante, lo que está diciendo es que hay una lógica temporal que juega con los números, que los “infancea” –dice Kohan (2007: 93-94). Lo que se está diciendo es que el infante, más que una etapa en la sucesión líneal es una relación diferente con el tiempo, marcada por una intensidad que no es ni sucesiva (como el tiempo de “*chronos*”), ni consecutiva.

son particularmente artificiales (2009: 77). Será por eso que la novela juega con la plasmación de tiempos previos o exteriores al sujeto narrador. La novela parece ser la puesta en texto de la “escena del reconocimiento” que plantea Butler a través de su mirada “posthegeliana”, en la cual la opacidad del sí mismo acarrea la capacidad de cierto tipo de reconocimiento a otros. Uno solo puede dar y recibir reconocimiento a condición de quedar desorientado de uno mismo, experimentar un descentramiento y fracasar en el intento de alcanzar la auto-identidad. En ese acto de no buscar satisfacción, de aceptar el exceso o la opacidad de la identidad, permitimos vivir al otro. El reconocimiento a veces nos obliga a suspender el juicio a fin de aprehender a ese otro. Bajo esas condiciones, nos dice Butler, tal vez sea posible hacer una reflexión ética sobre la humanidad de ese otro (2009: 62-65). De alguna manera esto se podría aplicar a un núcleo de reflexión central en la novela, que es el eje de la vinculación hija-padre.

Una forma de pivote es el que la voz narradora establece en cierto presente de la narración, fijado en el año 2005, en el que parece afincarse la actividad rememorativa. En ese presente, la mujer retorna a los parajes de la infancia, pero va y viene, tratando de hilar una historia, que es la propia. Resulta curiosa la imagen que utiliza para describir ese acto de reconfiguración: hace un mapa. Ese carácter de garabato o de la simpleza propia del croquis amateur, permite visionarlo como una topografía espectral, más llena de huecos y de sombras, que de espacios bien definidos. Lo cierto es que ella lo describe de la siguiente (esquemática) manera:

La tela de la lámpara proyecta una sombra sobre los nudillos de mis manos. Me quedo mirando la hoja. La línea de sombra se traslada hasta mis dedos. Cae sobre el papel. Dibujo un pequeño molino. Aliso la superficie con la mano abierta. Trazo una línea recta hacia la derecha. El árbol del ahorcado. Otra línea en vertical. El estanque. Del otro lado de la página: la laguna de las ocas. Más abajo, el pantano. Trazo una flecha desde allí. Escribo «urúes» con letra de imprenta.

Dibujo el cruce de los caminos. Saco una flecha desde el pantano hacia el borde de la hoja: «Atajo hacia el molino» (89).

Este croquis lo que dibuja es una experiencia (repetida) de infancia, los paseos dominicales que la familia hacía en dirección al molino, atravesando pastizales, bajo la conducción perturbada y algo sádica del padre. Había una matriz en esas excursiones, con niños dispersos y siempre a punto de lastimarse, y una madre de aspecto resignado ocupándose del picnic o de los más pequeños.

El mapa esquemático que dibuja la narradora hace pensar en lo que Giuliana Bruno describe como un “mapa íntimo”, solo que en este caso tiene poco que ver con el ejemplo que le sirve a Bruno de punto de partida, el “mapa al país de la ternura” de Mademoiselle de Scudéry. Este mapa, *Carte du pays de Tendre*, que Madeleine Scudéry diseña para acompañar su novela *Clélie* de 1654, va a servir a Giuliana Bruno como hilo conductor de gran parte de su argumentación. El mapa en cuestión es producido por uno de los personajes femeninos de la novela para mostrar el camino hacia los “países de la ternura”, y da cuerpo a un viaje narrativo. El itinerario emocional que adopta la forma de un paisaje y hace visible para el lector un mundo de afectos, constituye el *topos* de la novela de Scudéry. La emoción se materializa como una topografía en movimiento (Bruno, 2002: 2). De hecho, como describiré más adelante, el mapa emerge dentro de un contexto de afirmación femenina: Mademoiselle de Scudéry dirigía un salón cultural en su domicilio parisino desde 1653. El salón era un espacio en donde el sujeto femenino, según Giuliana Bruno, “tenía lugar”. Quiere decir que allí se realizaba o concretaba ese sujeto, porque constituía un ámbito dedicado a una forma colectiva de escritura que promovía la articulación de un discurso intersubjetivo. Bruno hace notar, además, la vinculación entre el sistema de “mapeado” y una

cultura del jardín, por lo que la “cartografía emocional” de Mademoiselle estaba muy ligada al diseño de jardines (217-220).

El mapa que esboza la narradora/escritora de la novela en su cuaderno de notas, exhibe su carácter de paisaje de un itinerario de emociones, viaje emocional que pone en movimiento a la conciencia a través de sus afectos. Se trata de una geografía que va puntuando un viaje interior. Según Giuliana Bruno, tanto el mapa como el jardín son topografías imaginarias, sistemas de representación, organizados y formateados como itinerarios. En *El molino* no nos encontramos frente a un jardín en sentido estricto (aunque también hay un jardín), sino a un espacio natural algo amenazante y salvaje, el de la Pampa argentina. Pero se sostiene la idea de que los espacios en la novela son planteados por y para esta conciencia narradora como diagramas de su subjetividad³. En ellos se articula una cartografía de emociones, atravesada por una amplia gama de afectividades en conflicto.

El mapa que traza la mano narradora sintetiza una topografía de recuerdos e impresiones⁴. En el centro está el molino, pieza enigmática de un rompecabezas que nunca termina de armarse por completo. El texto deja numerosos vacíos. Lo concreto y aglutinante es un espacio nominado, la localidad de Zárate, en donde esta familia vive durante un tiempo,

³ Es bien conocida esta concepción que proviene de la fenomenología de Gaston Bachelard y que resulta muy productiva para la literatura. La novela parece responder al impulso de “topofilia” que planteaba Bachelard, en el sentido de que los espacios, sobre todo en la oposición de abiertos y cerrados, del adentro y el afuera, de los espacios subterráneos, aparecen jerarquizados en función del esquema que propone la “casa natal”. En ese sentido, aunque la novela es una invitación a gozar de la intemperie, la casa natal sigue siendo la que define las “diversas funciones de habitar” (1990: 45). Y también parece ser cierto eso de que la infancia es poéticamente útil en el plano del ensueño, como dice Bachelard.

⁴ Ese mapa íntimo, como afirma Bruno, no se cierra sobre sí mismo, sino que abre al espectador a la experiencia del “fuera de campo”. También la autora nos recuerda que la memoria implica un arte del mapeado. El arte de la memoria siempre estuvo ligado al mapeado del espacio, como se sabe desde Quintiliano. La memoria interactúa con la experiencia “háptica” del lugar (Bruno, 2002: 211). A su vez, los mapas han tenido un carácter de actividad transitoria o efímera: desde el mapa trazado sobre la arena, o aquellos esbozados en las paredes, los grabados en vidrio, o incluso tatuados en el cuerpo. Por lo tanto, el mapeado es, desde siempre, una actividad “háptica”. Con los mapas, la gente ha tenido la oportunidad de “tocar” el mundo, de hacerlo familiar (273-275).

un período que la narradora va a definir como de “años gloriosos”. La protagonista dará cuenta de otros desplazamientos: la vida posterior a Zárate en Buenos Aires, vacaciones en Chapadmalal, viajes por la Patagonia con la familia, viajes por América Latina y por Europa, estadias en Colonia de Sacramento (Uruguay). Pero Zárate es un punto de condensación en su mapa íntimo, una clave. Allí, la casa y el jardín con huerta y pileta, no dejan de ser un *locus amoenus*, a pesar de una cierta desorganización estructural que nos transmite la narración. Al igual que en Martel en sus dos primeras películas, *La ciénaga* (2000) y *La niña santa* (2004), los espacios cerrados son escenificados como laberínticos e ininteligibles. Las excursiones dominicales hacia el descampado en donde están la laguna, el estanque y el molino, constituyen un afuera absoluto de esa casa. Es el espacio de la aventura, que conlleva excitación, pero también miedo. Allí es que pueden aparecer los “urúes”⁵, esos pájaros autóctonos que al igual que las “ratas africanas” en *La ciénaga* representan lo monstruoso por antonomasia. Despiertan la curiosidad, pero alimentan el terror. En suma, la naturaleza no aparece en el texto como benigna. Puede llegar a ser muy amenazante, dato subrayado a través de las numerosas menciones a tormentas espectaculares. También a una permanente inminencia de lo ominoso, del posible accidente, del acontecimiento desdichado. Esta tensión, tan típicamente marteliana, es uno de los climas que recrea la novela mediante varias anécdotas, pero sobre todo en esas excursiones al molino.

Se puede decir que algo que comparte el texto con la obra de Martel, es lo que David Oubiña considera como su “realismo insidioso” (2007: 11) o que en otro lado definirá como un “realismo negligente” (2014). Oubiña lo ve como resultado de una construcción que luego

⁵ Se trata de un ave galliforme de unos veinte centímetros de largo, habitante de América del Sur, de plumaje pardo y gris, y que se asemeja a una perdiz. Junto con las codornices y los faisanes, forma parte de la Familia PHASIANIDAE. Los urúes constituyen la única especie nativa dentro de esa familia. En realidad, no se alejan de la selva misionera.

se impone sobre las cosas. Es un realismo sintético y que no deja de estar guionado. Y aclara: “el realismo como síntesis reveladora, como articulación ficcional que ilumina una totalidad a partir de los comportamientos individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales” (2007: 11). Otro elemento que comparte la novela con las películas, además de este realismo, es la idea de que hay una mirada que señala una inminencia, un hecho al que se teme y que puede llegar a pasar. La narración da rodeos y esquiva lo innombrable, algo que no aparece, pero se deja percibir como amenaza (Oubiña, 2007: 17). En otro lugar Oubiña dirá que el cine de Martel se construye en el contrapunto entre la ausencia de acontecimientos y la irrupción de la catástrofe (2014: 69-82), algo que bien podría decirse de la novela de Docampo.

La desintegración del espacio hogareño se vincula con un determinado modelo familiar que está siendo puesto en tela de juicio⁶. No parece ser tanto el de la familia nuclear, ya que al final se insinúa que la protagonista ha formado su propia familia. Lo que en primera instancia parece ser la crítica a la familia (católica) numerosa, se devela como el planteo de la posibilidad de una familia homoparental. Volviendo a Martel, se repite la dinámica de un caos familiar, en donde al principio resulta difícil dilucidar los lazos familiares y la cantidad de niños que pululan por el paisaje. Luego se define un marco, con Eva y Ricardo como los

⁶ La teorización sobre “familia” sobre el que se sustenta nuestro abordaje de la novela, se basa en el texto de Elisabeth Roudinesco y su idea de que la familia está en “desorden”. Tiene que ver con los cambios de paradigma más recientes, por los que se tendió a desacralizar al modelo familiar occidental. Para Roudinesco, esto se relaciona con un “sujeto en suspenso” (2010: 21), aunque la familia en tanto que institución se le presenta como sólida. Lo que está en crisis es un tipo de familia, la que se suele llamar “nuclear” o “restringida”, y que fuera dominante durante la época moderna. Se refiere a un tipo de organización familiar en donde la lógica es la afectiva. El lazo conyugal se sostiene sobre la reciprocidad de sentimientos mutuos y de los deseos carnales. Pero a la vez, supone una precisa separación del trabajo de los cónyuges, distribución de tareas sustentada sobre la división creada por el sistema sexo-genérico. Roudinesco define a la familia que se va articulando a partir de los cambios producidos en los años sesenta como “contemporánea” o “postmoderna”. Es una en donde se han producido cambios en las atribuciones de la autoridad, debido a las recomposiciones conyugales, y que por lo tanto pasa a ser un lugar de poder descentralizado y de rostros numerosos. Es una “tribu insólita”, dice Roudinesco, una “red asexuada, fraternal, sin jerarquía ni autoridad y en la cual cada uno se siente autónomo o funcionalizado” (2010: 168).

padres, que tienen ocho hijos, entre ellos la narradora Juana. A ese marco se suman los abuelos y la tía Eugenia. La relación con estos abre para la protagonista el espectro afectivo y en cierto modo le sirve para paliar las evidentes carencias de la pareja parental. Como se dijo, la crítica al modelo no resulta taxativa, sino que apunta a determinados rasgos, trazados a partir de una serie de pinceladas. Lo que aparece juzgado es la estricta división de tareas y de roles mediante los ejes de edad. Pero, sobre todo, del sistema de sexo-género.

En cuanto a la figura del padre, la novela se aboca a desmontar al *pater familias*, de ahí el epígrafe tomado de la Biblia que hace referencia a la manera en que se conoce al Padre – con mayúsculas-, indirecta y mediada por otra figura masculina (la de Cristo)⁷. Si bien la mirada sobre el personaje de Ricardo muestra algo de compasión (una piedad que solo es posible adquirir con los años y la conciencia de su enfermedad), también se ve atravesada por el miedo que le provocan a la narradora sus permanentes explosiones de violencia y el sadismo de su pedagogía. Habla, sobre todo, de la imposibilidad de conectar con él. Queda poco claro por qué la niña dice conocerlo recién tarde, en el año 1979 justo antes de mudarse a Zárate. Si es por los permanentes viajes previos a que la familia se instalara en Zárate, lo cierto es que esa estadía es la que le permite a la niña tener un mayor contacto con el padre. La descomposición de la subjetividad paterna va siendo registrada mediante diversas anécdotas, pero llega al punto culminante cuando tenga lugar una crisis nerviosa en 1988 y su “locura” quede expuesta.

El otro tema que está circulando es la cuestión política de los años de plomo, es decir de la dictadura cívico-militar, que aparece no de manera explícita, sino asediando tras las rendijas. El período histórico es narrado a través del prisma de una subjetividad infante, y los

⁷ La cita evangélica del epígrafe es: “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Nadie va al Padre, sino por mí. Si ustedes me conocen, conocerán también a mi Padre. Ya desde ahora lo conocen y lo han visto”.

retazos de hechos que esta puede haber llegado a captar. La familia vive en Zárate desde 1979 hasta 1981, lo que hace al período muy significativo. Si bien los personajes no hablan del tema, la narración hace referencia a los ruidos de disparos y las explosiones que suceden fuera de marco, en la exterioridad de ese idílico jardín o del descampado en donde está el molino. Llegan, a pesar del deseo de evasión de la familia. Una forma oblicua de narrar lo que está sucediendo con los cuerpos de los disidentes políticos es la matanza de los gatos, que no por nada constituye un hilo conductor a lo largo de la novela. Se narran tres de esas matanzas: una que tiene lugar en 1980 en Zárate; y otras dos en los años 1988 y 1995, ya estando en Buenos Aires. Algo de la crueldad de las nociones de lo natural de la familia católica se ve en el comentario de la madre que dice que prefiere abandonar a los gatos que esterilizarlos, porque eso era una “animalada” (14). Se deja escuchar en esa voz el discurso ideológico vinculado con la planificación familiar, puesto en cuestión de manera desviada por la voz narradora. En cuanto a la dictadura, lo siniestro se cuela por los resquicios de la historia. De ahí que la mencionada definición de ese período como de “años gloriosos” adquiera un amargo tinte irónico.

La novela evoca una escena de rememoración, un trabajo de memoria. La protagonista, Juana, una más en esa familia de ocho niñas, intenta hilvanar la propia historia mediante una serie de rodeos. Se muestra escribiéndola en el año consignado de 2004, sea en su computadora o en un cuaderno. Luego en el momento en que garabatea el mapa, en 2005. Esta distancia habla de la dificultad de articular este relato. El texto va siendo armado a partir de un sistema de citas, que van orientando la lectura. Esas citas provienen del Nuevo Testamento. La recurrencia a las citas evangélicas puede relacionarse con lo que planteaba Butler sobre la moral y su relación con el sujeto. O más bien, la fuerza de la moral en la producción del sujeto. La moral es algo previo al sujeto, sostiene Butler. El sujeto, producido

por la moral, debe encontrar la relación con ella. Por eso es que el sujeto siente la necesidad de “dar cuenta de sí mismo”. Esta es una tarea de deliberación moral. El sujeto debe negociar ese conjunto de normas y reglas de una manera vital y reflexiva (2009: 21). La forma en que irrumpen en el texto las normas bajo el formato de “citas evangélicas”, de una forma tan inconexa como imprevisible, parecería estar poniendo en escena en el texto esa vinculación de la norma en tanto que independiente del sujeto, ya que -de nuevo según Butler-, “las normas surgen, se transforman y persisten de acuerdo con una temporalidad que no es la de mi vida, y en ciertos aspectos también sostienen esa vida en su inteligibilidad” (54).

La subjetividad narradora las incluye para hacer un contrapunto, la mayor de las veces irónico. Pero también porque se erigen en la voz de legitimidad, tal y como anuncia el epígrafe ya mencionado, tomado de Juan 14: 6-7. Resulta, por lo pronto, sintomático –y humorístico- que la narradora/protagonista se llame Juana, una feminización de la voz de autoridad. En ese movimiento, desplaza a la voz masculina de su sitio, a la par que desmonta la figura del *pater familias*. En cuanto a la religión católica, en la novela parecería ser criticada más por sus aspectos de control familiar que por otra razón. Los padres pertenecen a un grupo nucleado en torno a una parroquia dirigida por el sacerdote Gabriel, personaje que evoca más a los curas de la opción por los pobres y a la apertura post-conciliar. Martel, por su parte, es bastante más radical, como se ve en este fragmento a propósito de su segundo largometraje, *La niña santa*:

Hablo de religión, la católica que es la mía, porque es donde aprendí una forma de pensar. Un sistema de pensamiento que define una “naturaleza” para las cosas, y un sentido a la existencia. Un sistema que confía en que Dios ha dispuesto todo en forma de plan, ha organizado las cosas hacia un fin. Pero cuando, por distintos caminos, alguien llega a la conclusión que tal Arquitecto no existe, al menos en esos términos de “voluntad divina”, el mundo se revela en su misterio, en su injustificada existencia. Es inevitable sentir cierto desamparo, que de ninguna manera es triste ni paralizante, sino inmenso y maravilloso. Y es el desamparo

divino, el abandono de las criaturas a su suerte, sobre lo que he preferido construir mi propio pensamiento. (www.laninasanta.com)

El posicionamiento de Martel con respecto a la religión forma parte de un programa que es ético y filosófico además de estético. Su apartamiento de la religión la obliga a reflexionar acerca de un nuevo marco de pensamiento para encauzar las experiencias vitales. La novela *El molino* parece seguir algunos derroteros similares, aunque eso no esté expresado con semejante énfasis. La pregunta que se hace la voz narradora, “¿Cómo llegué hasta aquí?” (25), enunciada al comienzo, refuerza la idea del “mapa íntimo” que se esboza en el croquis de aquel espacio fantasmático de la infancia, con su molino como mojón y guía⁸. El mapa resultado del montaje narrativo, se revela por momentos como muy confuso. Contrasta el gesto de consignar fechas y lugares con total precisión, a la vez que superpone recuerdos que se duplican o se confunden, y terminan diluyendo algunas situaciones. Finalmente, lo que emerge es una atmósfera, en la que se mezclan ansiedades y deseos, temores infantiles más o menos infundados, con un impulso de auto-construcción subjetiva que claramente se orienta a la búsqueda de la habitabilidad. Al lugar en el mundo propio.

⁸ El objeto del molino, en su carácter espacial, parece responder a lo que Doreen Massey vincula con el “lugar”, lo local, una noción que adquiere resonancias totémicas. Se convierte en una fuente geográfica de significado. Al lugar se lo identifica con la esfera de lo cotidiano, de las prácticas reales y valoradas. Pero también puede ser visto como un espacio para retirarse de lo que se percibe como invasivo en el mundo contemporáneo. En ese sentido puede convertirse en un lugar de denegación, por lo que genera rechazo desde una mirada globalizante, porque se relaciona con los nacionalismos y la xenofobia. Lo cierto es que actualmente vemos una oposición entre lugar y espacio en el sistema de imaginación que se debate entre estos dos extremos (5).

Bibliografía citada:

Bachelard, Gastón (1990 [1957]). *La poética del espacio*. Buenos Aires, FCE.

Bettendorff, Paulina y Agustina Pérez Rial (2014). “Artilugios del pensamiento: Lucrecia Martel”. *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería, 179-207.

Bruno, Giuliana (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York, Verso.

Butler, Judith (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu.

Docampo, Mariana (2007). *El molino*. Buenos Aires, Bajo la Luna.

Kohan, Walter (2007). *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires, Del Estante.

Massey, Doreen (2005). *For Space*. London, Sage Publications.

Oubiña, David (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Picnic.

Oubiña, David (2014). “Un realismo negligente (El cine de Lucrecia Martel)”. En Bettendorff, Paulina y Agustina Pérez Rial (comps.), *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*, 69-82. Buenos Aires, Librería.

Roudinesco, Élisabeth (2010 [2002]). *La familia en desorden*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, FCE.