

Silvina en el espejo de Lucrecia : Ocampo-Martel, regards croisés entre cinéma et littérature (1)

Laurence Mullaly

Université Paris-Sorbonne Paris IV SIMIC-SAL

lmullaly@neuf.fr

L'objet de ma communication trouve sa source dans les conclusions de ma thèse de doctorat qui portait sur l'adaptation filmique des nouvelles de Cortázar. Au terme de cette recherche il m'a semblé que la notion de résonance permettrait, mieux que la notion trop ambiguë d'adaptation, de rendre compte de relations qu'entretiennent la littérature et le cinéma. D'autre part, après avoir étudié la femme en tant qu'objet il m'a paru naturel de diriger mes pas vers la femme en tant qu'actrice de sa représentation, en l'occurrence : l'écrivaine Silvina Ocampo et la cinéaste Lucrecia Martel.

Comme l'a formulé Milagros Ezquerro dans le premier volume de *Le texte et ses liens*, le récepteur organise le texte selon ses possibilités, ses intérêts particuliers, ses goûts, et suivant des configurations imprévues qui naissent de l'acte de lecture. C'est à partir de l'hypothèse suivante : L. Martel sujet producteur, cinéaste, découle de L. Martel sujet récepteur de l'œuvre de S. Ocampo, que je vous propose d'aborder dans un premier temps le documentaire que la première consacra à la seconde. C'est dans cette même optique que je tenterai de cerner la singularité de la cinéaste à travers celle de l'écrivaine. Plusieurs éléments du premier film de L. Martel viendront étayer cette réflexion.

I. Anecdotes et dépendances

Plusieurs détails qui peuvent paraître secondaires mais se révéleront déterminants au fur et à mesure de ma communication, nous mettent sur la piste. Lucrecia (Salta, 1966), son prénom semble sorti tout droit d'un livre de Silvina. La jeune femme se cache derrière de grands verres fumés, qui ne sont pas sans rappeler les étonnantes montures de l'écrivaine. Tout comme Silvina, la cadette de six sœurs, Lucrecia est issue d'une famille de la bourgeoisie *salteña* de sept enfants qu'elle filme dès son adolescence.

Plusieurs recueils de contes pour enfants écrits par Silvina dans les années 70 ont suscité l'inquiétude des lecteurs adultes¹. Le programme télévisé pour enfants (*Magazine for fai*) auquel Lucrecia a participé deux décennies plus tard pour la télévision est du même acabit : un humour noir qui dérange surtout les grands.

Aussi discrète que son paragon littéraire — on l'a à peine entr'aperçue à Cannes où elle fut jury du festival —, c'est à travers son œuvre que Lucrecia laisse libre cours à son imaginaire.

L'œuvre de Lucrecia Martel est l'une des plus remarquables et remarquées de « la génération des années 90 »². Elle écrit elle-même les scénarios de ses films — celui de *La Ciénaga* a été primé au festival du Sundance Institute, connu pour révéler les perles du cinéma indépendant venu du monde entier — qui déroutent par leur refus de l'intrigue et des

¹ *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975), *El caballo alado* (1976), *La naranja maravillosa* (1977), *Canto escolar* (1979).

² Après des études de communication en sciences sociales et plusieurs ateliers sur le cinéma d'animation, la réalisation cinématographique et les technologies de la vidéo, elle s'essaie au documentaire (*La otra*, sur un transformiste, en 1989 ; *Dependencias*, 1998) et au court métrage : *El 56* en 1988 ; *Rey Muerto* en 1995 qui est remarqué, primé et intégré dans un ensemble intitulé *Historias breves* réunissant cinéastes confirmés et débutants. Comme les autres cinéastes de la « Generación del 90 », elle bénéficie d'un climat favorable à la création — en 1995 est votée en Argentine la Loi du Cinéma qui promeut le cinéma national en aidant sa diffusion internationale — et du renouveau de la critique spécialisée.

rebondissements propres au modèle dit hollywoodien. Le réel est envisagé dans une dimension très immédiate, charge au spectateur de se mouvoir dans une atmosphère où le non-dit prime et laisse une large part à son imaginaire. Les critiques ont vu dans *La Ciénaga* et *La niña santa* un reflet de la société argentine contemporaine, stagnante et étouffante sous son propre poids. Je m'attacherais quant à moi à un aspect que j'ai eu la surprise de ne pas avoir vu traité jusqu'à présent mais qui me semble pourtant évident, la filiation entre Silvina Ocampo et Lucrecia Martel, qui abordent le monde à travers deux sphères traditionnellement reléguées à la périphérie de la narration et de la représentation : l'enfance et la domesticité.

C'est d'ailleurs le point de vue des domestiques que Lucrecia Martel a mis en avant dans le documentaire qu'elle consacra, en 1998, à Silvina Ocampo. Intitulé *Dependencias*, le moyen métrage produit par la télévision argentine dans le cadre d'une série intitulée « Historias de vida »³ constitue selon moi un paratexte filmique. J'entends par là qu'il ne s'agit pas d'une biographie illustrée mais bien d'un commentaire, d'une présentation, d'un discours tenu sur l'œuvre et la figure de l'écrivaine par un tiers qui accompagne et guide le specta-lecteur. Le documentaire est donc à considérer comme l'entour cinématographique du texte littéraire de Silvina, qui introduit à sa lecture et joue un rôle déterminant sur sa réception.

Le point de vue des deux femmes qui partagèrent le quotidien de l'écrivaine initie cette traversée intime et en constitue le fil conducteur. Par bribes, Elena Ivllich, secrétaire, et Jovita Iglesias de Monti, gouvernante-couturière-cuisinière (*el ama de llaves*) évoquent la personnalité de « leur » Silvina : sa timidité et ses complexes, — elle ne supportait ni sa voix, ni son physique —, son élégance hors normes et ses caprices vestimentaires, sa passion pour « Adolfito » Biyo Casares⁴, son silence et sa réserve, son travail.

Le montage alterne les plans des deux femmes réunies dans la cuisine où Silvina aimait les retrouver, l'une avec sa machine à écrire et l'autre avec son nécessaire à coudre, puis chacune dans son propre espace, mais aussi des plans en noir et blanc en caméra subjective se faufilant au milieu des pièces immenses, des couloirs, de la bibliothèque, des escaliers et du jardin. Lucrecia fait revivre le charme désuet de l'âge d'or de la bonne société argentine des années 40, grâce à des images d'archives⁵ ainsi qu'aux rares photographies de Silvina qui les évitait soigneusement⁶.

La réalisatrice injecte dans ce caléidoscope de la mémoire plusieurs extraits de contes et de poèmes, susurrés, qui confirment que l'espace domestique et plus encore l'espace réservé aux domestiques fut pour elle un refuge et une source d'inspiration :

Yo huía de la sala, de la gran escalera, del comedor severo con oro en la dulcera, del mueble, de los cuadros de orgullosas presencias porque a mí me gustaban sólo las dependencias que estaban destinadas para la servidumbre. Trasladada en el último piso sin pesadumbre entre maderas claras y deshechas cosas, me aproximaba a un mundo de prendas milagrosas, a la blancura nueva de la ropa lavada, al cuarto con maltosas donde esparaban planchadas, al vidrio sin cortinas brillante como el hielo.

³ Commandé par le secrétariat de la Culture de la Nation en 1999 et produit par Lita Stantic, qui produira les deux longs métrages de L. Martel (le deuxième en collaboration avec El deseo des frères Almodóvar).

⁴ Elle le trouvait si beau qu'elle redoutait chacune de ses sorties dans le monde — dont elle-même n'était pas friande — et l'attendait assise dans l'entrée, se relevant brusquement quand il arrivait comme si de rien n'était.

⁵ Images tournées par Julita Bullrich de Saint, productrice de cinéma et amie des Ocampo et de María Luisa Bemberg.

⁶ On ne peut s'empêcher de penser au conte « Las fotografías » dans le recueil *La furia y otros cuentos*. « A medida que iba buscando nuevas fotografías y que se alegraba el tiempo con polleras más cortas y pequeñas travesuras en los tablones de las faldas, surgió de pronto Herminia, **con ese rostro que no dejaba saber si era buena o mala o simplemente distraída.** » « El piano incendiado », *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets editores, 1988, p. 89-90.

Estaba ahí más cerca de Dios porque en el cielo los avisos eléctricos de toda la ciudad cubrían la azotea de ardiente oscuridad.

Yo amaba sólo el pan con sabor arpillera, azúcar de la bolsa, no de la azucarera, ...⁷

L'écriture est abordée sous un aspect domestique, trivial. Les anecdotes de sa secrétaire « Elenita », chargée de passer à la machine les brouillons de Silvina, de conserver dans des cahiers les faits divers qui nourrissaient certains contes, révèlent le rythme soutenu de l'écriture, l'importance du dessin, les affinités littéraires (elle traduisit l'œuvre de Emily Dickinson),...

Bien sûr il y a aussi des plans de Bioy Casares dans leur demeure, et quelques anecdotes tournées en extérieur, racontées par Ernesto Schoó et Juan José Hernández. Les deux compères se souviennent en souriant de l'étrange jeune femme qui détonnait tellement au milieu des habitués de *Sur* qu'elle semblait être l'intruse en sa propre maison⁸. Les voix jeunes de Manuel Peyrou, Bioy et Borges, enregistrées sur un petit magnétophone à l'occasion d'un premier mai passé ensemble et essayant sans succès de faire parler Silvina, apportent un relief supplémentaire à ce portrait de l'intérieur.

Omniprésente sur les photos et les extraits de films, la grande soeur Victoria n'est évoquée que par Bioy, Hernández et Schoó, qui insistent sur le décalage entre les deux sœurs Ocampo, Victoria ne partageant guère la sympathie de sa cadette pour ceux qu'elle considérait comme des « hors classe ». Elle ne supportait pas les manières de José (Pepé) Bianco, secrétaire puis rédacteur en chef de la revue *Sur* entre 1938 et 1961 et surtout ami intime de Silvina.

Jovita la gouvernante évoque pour sa part Manuel Puig et Enrique Pezzoni qui fréquentaient la vaste demeure et dont elle s'était amourachée, fournissant à sa maîtresse un prétexte pour jouer les entremetteuses, complices qu'elles étaient malgré la barrière jamais franchie du vouvoiement. Les « chères Jova et Elenita », comme les interpellait Silvina dans les lettres qu'elle leur adressait depuis les capitales européennes, causent librement de ses manies et coquetteries. Elle y raconte avec un humour affectueux ses tracas lors des longues traversées en bateau durant lesquelles elle devait laver et repasser son linge, leur recommandant de ne surtout pas engager, si elle se présentait chez elles, la pire des servantes... qui s'appelle Silvina Ocampo.

Sur toute la durée du documentaire L. Martel met au premier plan cette parole des deux femmes qui racontent et se racontent. Ce dispositif abroge les frontières de classe et de jugement esthétique. Elenita composait des contes et des poèmes de son côté sans jamais demander l'opinion de sa maîtresse, qu'elle continue à appeler « mi señora ». Non sans fierté et tendresse, elle récite le petit poème qu'elle rédigea, à la fin de la vie de Silvina. Celle-ci, malade, était exaspérée de ne plus pouvoir se mouvoir librement car une infirmière était attachée à ses pas : « Tengo pegada a mis talones lo que se llama una enfermera, pero yo pienso que carcelera le queda mejor. »

Détachées de la fascination qu'exerçait sur les visiteurs l'étrangeté de Silvina, sa secrétaire et sa gouvernante-couturière-cuisinière la considèrent comme une femme aimante et aimée dont l'écriture, en harmonie avec sa personnalité, ne cherchait pas la provocation mondaine et la reconnaissance publique mais la possibilité d'exprimer sa sensibilité peu commune qui affleure dans toute son œuvre et se nourrit de la mémoire vive d'une enfance avec laquelle elle ne semble jamais avoir perdu le contact⁹.

⁷ « Enumeración de la patria », *Enumeración de la patria*, Buenos Aires, Sur, 1942.

⁸ Juan José Hernández évoque ainsi l'impact du temps sur l'humeur de Silvina et sa perception de la nature, en citant un poème qui indisposa Borges à l'époque et commence ainsi (« Afuera está la primavera inmunda, divisa la paloma que fecunda, los insectos son como ladrones ... »).

⁹ En témoignent d'ailleurs la récente publication par l'éditoriale Sudamericana de plusieurs ensembles de textes inédits : *Las repeticiones y otros cuentos*, et *Invenciones del recuerdo*, poème autobiographique qui plonge dans les premières années de sa vie et semble répondre à un premier volume publié en 1937 et intitulé *Viaje olvidado*. « Lo que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad : somos como tarjetas postales, sin fecha, que cambiamos caprichosamente de lugar. Algo se interrumpe y se corta para siempre. » *Invenciones del recuerdo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006.

« Dependencias » approche la personnalité de Silvina Ocampo en redonnant à l'espace domestique et à ses occupantes le statut qui leur revient dans le cœur et dans l'œuvre de celle qu'elles sont peut-être les seules à avoir apprivoisées.

Ce documentaire pourrait donc aussi être envisagé comme une sorte de préface au premier long métrage de Lucrecia Martel, *La Ciénaga*, tourné trois ans après et où la singularité de la réalisatrice fait échos à celle de l'écrivaine.

II. Libres et en marge

La singularité de Silvina Ocampo repose sur son écriture libre. Cet adjectif si galvaudé est à comprendre dans son acceptation originelle : est libre celui ou celle qui dépend de soi, n'est soumis à aucune autorité et n'appartient à aucun maître, celui ou celle qui n'éprouve pas de gêne, n'est ni prisonnier ni captif et a le pouvoir de se déterminer. Il conviendrait bien sûr de replacer cette définition dans le contexte socioculturel auquel appartenait S. Ocampo pour en souligner toutes les implications, mais tel n'est pas mon propos aujourd'hui.

Un lien profond unit la cinéaste et l'écrivaine. Lors d'un entretien¹⁰ concernant son deuxième long métrage, *La niña santa*, L. Martel énonce sa définition de la liberté qui me semble répondre aux préoccupations de S. Ocampo.

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. *La Ciénaga*, *La niña santa*, giran en torno a eso. Lo religioso es una cuestión extremadamente actual para mí. Nos obliga a pensar en nosotros, abandonados en esta tierra a nuestras propias guerras, a nuestras propias cárceles, sin embargo, capaces de ser inmensamente libres.¹¹

On retrouve dans ce commentaire de la plus jeune le credo de son initiatrice. Cette liberté s'exerce, chez Lucrecia comme chez Silvina, par un medium inné, le protagoniste idéal dans sa capacité à provoquer une instabilité créatrice, l'enfant. D'autre part, cette liberté se matérialise par une inclination commune pour la marginalité.

Je repensai à ce sujet à la remarque d'une autre écrivaine argentine, Angélica Gorodisher, qui insistait sur l'importance des marges comme moteur de l'écriture : « Se crece por los márgenes. »

La marginalidad es productiva. Es interesante desde el punto de vista de la narración. Lo marginal es productivo porque no se queda quieto: o tiende a moverse para llegar al centro y convertirse en otra cosa o tiende a crear su propio centro que a su vez creará otros márgenes.¹²

¹⁰ Sous-catégorie du paratexte, qui est donc tout ce par quoi un texte/un film se fait lire, l'épitexte désigne plus spécialement les messages qui sont à l'extérieur du livre-du film (interviews, correspondances, ...). Parmi les épitextes qui entourent les films de Lucrecia, les entretiens apportent une première réponse à cette question.

¹¹ L. Martel, Entrevistas, (18/10/2004), <http://comohacercine.com>

¹² « Yo creo eso, que se crece por los márgenes. Los movimientos políticos, las tendencias sociales, el lenguaje todo eso viene de abajo o parte de los márgenes. Cuando una revolución parte del centro o viene de arriba, no es una revolución, es un golpe. » Mara García entrevista a Angélica Gorodischer.

L'omniprésence et souvent l'omnipotence des enfants et des adolescents, qu'ils soient narrateurs, agents ou victimes, est une des caractéristiques des contes et de la poésie de Silvina Ocampo. Qui mieux que les enfants peuvent rendre compte du monde depuis ses marges ?

Leurs dons extraordinaires (« Los amigos ») et en particulier le don de voyance (« Magush », « La sibila », « La divina », « La muñeca »), leur a-normalité (la petite fille en fauteuil roulant de « Las fotografías », les sourds-muets dans « Tales eran sus rostros », l'enfant débile de « La revelación », les handicapés mentaux de « Ana Valerga »,...), correspondent à un pouvoir, celui de transcender la réalité qui les entoure.

Leur langage secret, dont Silvina connaît les règles, transgresse la norme et la normalité. Les enfants composent en ce sens une horde monstrueuse, *monstrum* désignant d'abord dans le vocabulaire religieux un prodige avertisseur de la volonté des dieux, un signe divin à déchiffrer, puis, en français, une action monstrueuse et criminelle et, par hyperbole, une chose mal ordonnée, mal faite dans une optique classique d'un ordre préétabli.

Les critiques soulignent souvent la perversité des créatures de Silvina Ocampo. Borges, dans le prologue du recueil *Faits divers de la terre et du ciel*¹³ définit la sensibilité si particulière de Silvina de « cruauté innocente ou oblique ». On tient sans doute dans ce dernier adjectif « oblique », une clé pour comprendre le point de vue si particulier de Silvina Ocampo et, à sa suite, de Lucrecia Martel.

Insaisissables et déroutants, les enfants et les adolescents se situent par delà le bien et le mal. Leur présence se manifeste aux adultes par des irruptions momentanées agaçantes, embarrassantes, parfois émouvantes, mais toujours déstabilisatrices. Ils confrontent l'absurdité, le conformisme et l'hypocrisie des adultes en abordant naturellement, frontalement, ce qui est maintenu en marge, ce qui gêne la bienséance et les bonnes moeurs.

Ils désobéissent, ne prêtent pas l'oreille, ne sont pas soumis. Ils inquiètent parce qu'ils appréhendent le monde librement, et établissent, en parallèle de l'ordre institué par les adultes, des lois autres. La progéniture de S. Ocampo, tout comme celle de L. Martel, est avant tout amorale, c'est-à-dire indifférente à la morale dominante, quitte à devenir, aux yeux des adultes, immorale.

III. Les cris du corps

Sur quelles bases repose le langage cinématographique de la cinéaste dont le regard sur le monde et l'enfance est marqué par cette « cruauté innocente ou oblique » dont parlait Borges ?

Tant dans *La Ciénaga* que dans *La niña santa*, le point de vue de l'enfant nous situe dans un entre-deux incommodé où se dévoile ce que l'on n'est pas habitué à voir, ce que l'on préfère ne pas voir.

En la infancia me gustaban los viejos: eran como países o cajas de música para mí; no formaban parte del mundo común.¹⁴

Cette inversion dans la grille de lecture est le point clé de la scène d'ouverture de *La Ciénaga*. Alors que les adultes se traînent lamentablement au bord d'une piscine d'eau croupie, saouls et indifférents les uns aux autres (la profondeur de champ souligne la non communication des êtres qui se croisent sans se voir) et restent apathiques lorsque Mecha s'écroule à terre, les enfants et les domestiques se précipitent et prennent les choses en main. L'action démarre réellement avec eux : Momi n'hésite pas à prendre le volant du haut de ses quinze ans pour conduire sa mère blessée à l'hôpital.

¹³ Borges, J. L., « Préface », *Faits divers de la terre et du ciel*, Ocampo, S., Paris, Gallimard, 1974, p. 2.

¹⁴ « Los retratos apócrifos », *Cornelia frente al espejo*, op. cit., p. 116.

Le grotesque de la situation est d'ailleurs rappelé plus tard lorsque le père de Momi lui reproche de ne pas encore avoir passé son permis de conduire : « Ya te dije que te sacaras el carné » marmonne-t-il en se peignant ses cheveux teintés devant un miroir où il ne semble même plus voir son reflet. « Papá, tengo quince años », lui répond-elle sur un ton neutre qui traduit la disparition totale des adultes en tant que référents.

Les adultes ne sont que des morts-vivants errant puis se terrant dans l'ombre des chambres. Ce sont eux les intrus, les a-normaux, dont les corps s'affaissent et le discours tourne aux radotages. En contre point, le corps des adolescents est en effervescence.

L. Martel orchestre un ballet invisible entre les adultes succombant sous l'effet de la moiteur et de l'alcool et les adolescents animés de toutes sortes de pulsions. Ils se scrutent les uns les autres et manipulent tout ce qui est à leur portée : leur corps, les objets, les animaux, et les domestiques qui les entourent. Le seul point commun avec leurs parents est sans doute le racisme dont ils font preuve à l'égard des domestiques (Isabel est traitée par Mecha de « China carnabalera », son petit ami est surnommé « El perro »,...). Peut-être conviendrait-il de se demander si leur comportement ne tient pas davantage d'une pulsion sadique à l'encontre de ces êtres qui les fascinent.

Les indigènes sont des objets de désir, comme c'est le cas d'Isabel, convoitée par Momi et, le temps d'un bal populaire, par José qui provoque une bagarre sanglante avec la bande des copains du fiancé d'Isabel.

D'autant plus palpable chez les adolescents qu'il semble avoir déserté le corps des adultes, le trouble sexuel brouille les pistes identitaires volontairement indéterminées par la réalisatrice. Combien d'enfants a Mecha, quel âge ont-ils, qui sont les autres, comment s'appellent-ils, où dorment-ils ? Quels liens existe-t-il entre Isabel et Momi, la jeune fille ne cessant de harceler la servante dont le comportement n'est pas complètement exempt d'ambiguïté, entre Vero et Momi qui se disputent un lit à l'heure de la sieste et se chamaillent plutôt que de dormir, entre José et Vero (la scène de la salle de bain où il passe son pied chaussé et couvert de boue dans la douche de Vero mériterait plus ample étude) ?... L'inceste plane sur la fratrie sans jamais être complètement établi.

Et cette béance, caractéristique du point de vue de L. Martel, place sur le même niveau l'ensemble des personnages, ce qui a pour effet de déstabiliser le spectateur qui ne sait jamais exactement à qui il a affaire. De même que la voix narrative dans les contes de S. Ocampo peut changer sans préavis, dans *La Ciénaga*, le mouvement perpétuel refuse d'établir une échelle de valeur et du même coup n'autorise pas la reposante et habituelle identification avec un personnage ou la détestation d'un autre.

L. Martel priviliege d'une part le matériau sonore imposé par le cadre naturel et la saison, et d'autre part, le langage des corps des jeunes protagonistes, constamment agités et en mouvement. La lenteur fluide des plans met en scène le frôlement de leurs corps à moitié nus et sales, vecteurs d'un dialogue presque muet et primitif. Les dialogues entre parents et enfants montrent à quel point la parole des premiers est absente, mensongère ou calomnieuse, vaine, celle des seconds cruelle et secrète¹⁵.

En captant au plus près dans un cadre serré et dans un espace très restreint les regroupements momentanés des adultes et des enfants — comme dans la chambre de Mecha lorsqu'ils se mettent à chanter et à danser sur le lit de leur mère et avec leurs cousins et leur tante —, la cinéaste amplifie les tensions omniprésentes presque jamais verbalisées.

Ce procédé, repris chez Tali, dont la famille de quatre enfants habite une petite maison sans piscine dans la ville de La Ciénaga, fait que le spectateur est immergé au milieu de protagonistes, qui vaquent à leurs occupations quotidiennes plus qu'ils ne participent à une action spectaculaire.

¹⁵ « Gracias Señor por darmte Isabel », anone Momi. A plusieurs reprises, on n'entend pas ce que l'une des sœurs chuchote à l'oreille de l'autre.

On suit ainsi, par bribes, le parcours du plus jeune des enfants de Tali, Luciano-Luchi, qui se coupe tout le temps et a une dent qui pousse au milieu du palais. Ce petit monstre adorable, effrayé par les aboiements d'un gros chien que l'on entend hors champ, de l'autre côté du mur, tente à plusieurs reprises de comprendre et de dompter sa peur. Dévaluée par l'impatience et les explications rationnelles de Tali, -débordée par son activité normale de mère de famille, la peur de Luchi est entretenue sadiquement par sa sœur et une copine qui débarquent dans la cour quand il y est en hurlant. Elle réapparaît à la Mandragora, et atteint un climax à peine perceptible car alors Luchi n'est qu'un protagoniste parmi les autres enfants et adolescents environnés de chiens et réunis autour de la piscine pour écouter le récit de Vero. Cette histoire de chien-rat africain, coûtera finalement la vie à Luchi dans une autre séquence et de façon indirecte.

L. Martel pratique le renversement de l'intrigue par le décalage et le découpage temporel, à la façon de S. Ocampo qui termine souvent ses contes de façon abrupte ou en renonçant à la fameuse chute. Toutes deux refusent l'idée même de climax et de dénouement. Sur le plan cinématographique, Lucrecia travaille à l'accumulation de tension, notamment en cultivant l'ambiguïté, la rétention d'information, et les virages soudains qui n'aboutissent pas au drame attendu. Le cas de Luchi est exemplaire de ce point de vue : la scène où il se retrouve enfermé dans la voiture et où les autres enfants accentuent sa peur des chiens qui entourent le véhicule produit une tension très vite détournée puisque les gamins sortent sans incident de l'espace claustrophobe. Ce n'est que plus tard que le drame se produit et encore, sans spectateur, lorsque Luchi tombe accidentellement, avant même d'être parvenu en haut de l'échelle et d'avoir pu voir le terrible dogue qui l'effrayait. Le film se termine donc sur un drame absurde dont les conséquences appartiennent à un hors champ narratif non développé.

L'enfance et l'adolescence, loin d'être abordées depuis la perspective nostalgique d'un paradis perdu, ou comme la source constitutive de personnages dont elles détermineraient le destin, constituent le terreau de l'écriture littéraire et filmique de S. Ocampo et L. Martel. La marge est le moteur de leur dispositif créatif ; aussi reste-t-il beaucoup à dire sur les deux films de Lucrecia Martel afin d'établir d'autres éléments fondateurs du dialogue entre les deux femmes.