



**HÁSKÓLI ÍSLANDS**

## **El sentido obtuso**

en la película *La mujer sin cabeza*

de

**Lucrecia Martel**

**Ritgerð til B.A. prófs**

**Katrín Harðardóttir**

**Febrúar 2010**

Háskóli Íslands  
Hugvísindasvið  
Spænska

**El sentido obtuso**  
en la película *La mujer sin cabeza*  
de  
Lucrecia Martel

Ritgerð til B.A. prófs  
Katrín Harðardóttir  
100979-4389

Leiðbeinandi: Hólmfríður Garðarsdóttir  
Febrúar 2010

## Índice

Introducción.....	4
1. Argentina y el trasfondo histórico argentino.....	6
2. Lucrecia Martel y el “Nuevo Cinema Argentino”.....	8
3. La mujer sin cabeza.....	11
4. Verónica y su representatividad.....	13
5. Técnicas cinematográficas.....	17
6. Marco teórico.....	22
a) El cine como espejo social.....	22
b) El cine crítico-expresivo.....	23
7. Disimulos.....	27
Conclusión.....	29
Bibliografía.....	30
Apendix: Trayectoria cinematográfica de Lucrecia Martel.....	31

## Introducción

En este trabajo se propone analizar el nuevo film de la cineasta argentina Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza* (2008).<sup>1</sup> La propuesta tiene como objetivo situar la película en el vertiente realista crítico-expresivo, donde, por medio de su lenguaje cinematográfico, respectivamente el sentido obtuso, la directora muestra una sociedad en crisis y pide transformación de la estructura social. La película narra la historia de una mujer que en un momento de distracción, por causa de su celular, atropella un objeto desconocido en una ruta poco transitada en una ciudad rural en el extremo norte de Argentina. La sensación de incertidumbre y confusión que el accidente conlleva acompaña al espectador a medida que transcurren los hechos que a su vez revelan las tensiones y problemáticas de la sociedad. El espectador se vuelve cómplice al situar la cámara en el asiento de acompañante y es confrontado con cuestiones éticas a la vez que es obligado a mirar de fondo a las imágenes y sacar su propia moraleja/conclusión.

Con el propósito de construir un marco teórico e histórico para el análisis aquí presentado se apoya en el trabajo de Alfredo Alonso que alude al nuevo cinema argentino como “un espacio de representación de la crisis socioeconómica y política del período”.<sup>2</sup> Alonso se refiere a la actualidad contemporánea cuando la industria del cine argentino está en auge y tiene resonancia internacional tanto del público como del lado de los críticos. Para la ubicación en el pasaje cinematográfico argentino el referente será David William Foster y su artículo “Contemporary Argentine Cinema” donde habla de la redemocratización y la importancia del cine en la restauración de la vida cultural argentina, además del artículo “Cine Argentino, cuando todo es margen” de Ana Amado, quien ha investigado la paradoja de un cine en su plenitud en una sociedad en crisis.<sup>3</sup>

Para poner de relieve la importancia del cine como vehículo de expresión socio-político e ideológico se apoyará en el artículo “Cinema/Ideology/Criticism” de Jean-Luis Comolli y Jean Narboni, críticos y periodistas de la revista francesa cinematográfica *Cahiers du Cinéma*.<sup>4</sup> Las referencias empleadas en cuanto al lenguaje

---

<sup>1</sup> En España se estrenó con el título *La mujer rubia*. En la investigación que aquí se presenta será usado el título empleado en América Latina.

<sup>2</sup> Alonso, Alfredo. “Imagen e imaginario de la crisis. Panorama audiovisual Argentino sobre la crisis que tuvo su máxima expresión en diciembre de 2001”, Revista *ALAIC*. P. 1

<sup>3</sup> Amado, Ana. “Cine Argentino, cuando todo es margen”, *El ojo que piensa*. [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06\\_cineargentino.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06_cineargentino.html), (Observado el 8/9'09).

<sup>4</sup> *Cahiers du Cinéma*. <http://www.caimanediciones.es/index.html>, (Observado el 10/12'09).

del film serán los textos *Desencuadres* de Pascal Bonitzer,<sup>5</sup> *Estética de Cine* de Mario Pezzella,<sup>6</sup> *Lo obvio y lo obtuso* de Roland Barthes,<sup>7</sup> junto con los artículos “De la abyección” de Jacques Rivette<sup>8</sup> y “Lo ausente como discurso” de Francisco Javier Gómez Tarín.<sup>9</sup> Además, se harán repetidas referencias a entrevistas con Martel, principalmente publicadas en las revistas virtuales [elojoquepiensa.udg.mx](http://elojoquepiensa.udg.mx), [bombsite.com](http://bombsite.com) y [criticadigital.com](http://criticadigital.com).

A modo de conclusión, la intriga será confirmar el universo presentado en la película, teniendo en cuenta el trasfondo histórico y político de Argentina junto con el contorno socio-cultural de la realizadora y su modo de representación. Con el propósito de encontrar un lugar apropiado para el film en el vertiente realista crítico-expresivo se analizarán escenas elegidas con el objeto de encontrar “lo filmico” que según Barthes se encuentra únicamente en el tercer sentido de la imagen, lo que él llama el “sentido obtuso”.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Bonitzer, Pascal. (2007). *Desencuadres*. Buenos Aires, Santiago Arcos, (Biblioteca Km 111/ Colección Señales).

<sup>6</sup> Mario Pezzella. (2004). *Estética del Cine*, Madrid, A. Machado Libros, S.A., (La Balsa de la Medusa, Serie Léxico de estética, 142)

<sup>7</sup> Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A.

<sup>8</sup> Jacques Rivette, “De la abyección”, [www.fueradecampo.cl/documentos/rivette2.htm](http://www.fueradecampo.cl/documentos/rivette2.htm), (Observado el 10/12'09)

<sup>9</sup> Tarin, Francisco. *Lo ausente como discurso*, [bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf](http://bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf), (observado el 25/11'09).

<sup>10</sup> Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A. P. 49.

## 1. Argentina y el trasfondo histórico argentino.

Como punto de partida, para este análisis resulta indispensable exponer información histórica y política para así situarnos en el contexto argentino y mejor entender la formación y consecuentemente la obra de la cineasta en cuestión, Lucrecia Martel.

Partiendo de la década de los ochenta, la presidencia de Raúl Alfonsín, que sigue al régimen militar, “el proceso” (1976-1983), ha sido llamada la era de la redemocratización (1983-1989).<sup>11</sup> Tal período duró apenas una década y se marcó por optimismo y entusiasmo, tanto de lado de los directores de cine como del público. Dentro del marco cinematográfico se caracterizó por el aumento en importación de películas extranjeras. Debido a que durante la dictadura toda publicación, tanto nacional como la del exterior, había estado sometida a una censura estricta, con su montaje confuso, ahora reinaba la diversidad. Además de las películas del extranjero hubo un aumento en la producción nacional gracias en parte al INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales) y el estado, que promovió su política de redemocratización fomentando la industria cinematográfica. Las películas del período revelaron una gran heterogeneidad de estilos y temas, dado que los directores exploraban su nueva libertad y reflexionaban sobre la historia reciente, poniendo énfasis en los traumas y los tabúes oprimidos por el gobierno militar. Sin embargo, no hubo mucha experimentación en cuanto a la estética, aunque procuraron estar en contra del flujo continuo de la norma hollywoodense que bombardeaba el país tras la apertura del mercado, usando los principios del cine moderno o posmoderno.<sup>12</sup> Revela David William Foster que todas las películas del período tienen la marca de modernismo político,<sup>13</sup> sin la necesidad de estimular actitudes críticas por parte del espectador y

---

<sup>11</sup> En el 1976 comenzó el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. La tal llamada Junta de Comandantes, integrada por el Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, el Almirante Eduardo Emilio Massera y el Brigadier Gral. Orlando R. Agosti asumió el poder. Designaron como presidente de facto a Jorge Rafael Videla quien dispuso que la Armada, el Ejército y la Fuerza Aérea compondrían el futuro gobierno con igual participación. Hasta 1983 la deuda empresaria y las deudas externas públicas y privadas se duplicaron. En este clima económico, la Junta Militar impuso el terrorismo de estado que desarrolló un proyecto dirigido a destruir toda forma de resistencia popular. El régimen militar puso en marcha una represión sobre todas las fuerzas democráticas: políticas, sociales y sindicales, con el objetivo de someter a la población mediante el terror de Estado para instaurar terror en la población y así imponer el "orden", sin ninguna voz disidente. Se inauguró el proceso autoritario más sangriento que registra la historia del país, con más de 30.000 personas desaparecidas. Fuente del gobierno de la República Argentina, “La dictadura militar en Argentina”, <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html>, (Observado el 15/12'09)

<sup>12</sup> Foster, David William. “Contemporary Argentine Cinema”. *New Latin American Cinema*. (1997) Detroit Michigan, Wayne State University Press. P. 471.

<sup>13</sup> Aquí Foster se refiere al modernismo-político marxista, o como se presenta y lee la historia, y identifica dos películas que forman la excepción, *La historia oficial* (1985) de Lius Puenzo y *Tango, el*

contrarrestar la tradición de pacificación que ha sido identificada como el componente esencial del modo hollywoodense. Según Foster se trata de una “pacification in the sense of accepting reality as it is judged to be and refusing to entertain any ideological-dialectical critique of history”.<sup>14</sup>

La era de la redemocratización termina en 1989 cuando Argentina una vez más sufre una crisis económica severa que pone freno al florecimiento de la producción cinematográfica. La crisis abre espacio a la elección de Carlos Menem para la presidencia en 1990 y el comienzo de la época neo-liberal en la economía nacional, terminando en una nueva crisis en el 2001. Cesaron los subsidios estatales, que por su parte provocó un declive significativo de la producción independiente. Tal como señala Foster la necesidad de sacar provecho no tendrá que implicar compromisos artísticos o ideológicos, pero teniendo en cuenta el panorama precario de la producción no sólo argentina pero también latino-americana tampoco puede ser considerado un estímulo. Este es el entorno en que Martel empieza su carrera como cineasta y tal ambiente le habrá servido de telón de fondo para sus guiones y las condiciones de precariedad le haya otorgado libertad expresiva pues ha sorprendido con su obra por ser original.<sup>15</sup>

---

*exilo de Gardel* (1986) de Fernando 'Pino' Solanas. Ambas películas jugaron un papel importante en la redemocratización de Argentina enfrentando la norma hollywoodense.

<sup>14</sup> David William Foster, “Contemporary Argentine Cinema”. *New Latin American Cinema*. (1997). Detroit, Michigan. Wayne State University Press. P. 472.

<sup>15</sup> Este mismo año Martel hace su primer cortometraje *El 56* que trata del tema de los barrios cerrados llamados “Country”.

## 2. Lucrecia Martel y el “Nuevo Cinema Argentino”

Lucrecia Martel nació en 1966 en Salta, en el noroeste argentino, donde toman lugar sus tres largometrajes. Estudió en el *Avellaneda Experimental* (AVEX) y en la *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC) en Buenos Aires. Sin embargo, no pudo terminar la carrera de ENERC, según explica por la crisis económica.<sup>16</sup> Los profesores perdían sus puestos, no había materiales, no se daban clases, y la única posibilidad de continuar los estudios era por medio de la autodidáctica, es decir mirar películas para luego evaluarlas y analizarlas. Según comparte Martel estudió el film *El muro* de Pink Floyd, mirándolo hasta 23 veces, analizando el montaje y los demás elementos cinematográficos. Aprendía de maneras diferentes, participando en la producción de cortometrajes de sus amigos, asistiendo a festivales o presentaciones de películas en centros culturales, cualquier actividad con el fin de aprender. “Justo cuando empecé a pensar que una película sería imposible, que ya llegó el tiempo para conseguir un trabajo, entré en un concurso de guión donde el premio era “budget” para hacer un corto.”<sup>17</sup> Lucrecia Martel terminó ganando el concurso y pudo producir su quinto cortometraje *Rey muerto* (1995).<sup>18</sup>

El cortometraje formó parte de *Historias Breves I*, una selección de cortometrajes del concurso que tuvo una importante repercusión crítica de parte del público. Vale rescatar que tal selección marca el principio del fenómeno denominado “Nuevo Cinema Argentino”, conocido por un conjunto de directores jóvenes quienes crecieron con la dictadura, experimentaron el auge y el optimismo de los ‘80 y empezaron a rodar en la década de los noventa. Entre los cineastas que forman parte del mismo fenómeno cabe mencionar a Pablo Trapero (*El bonaerense*, 2002 y *Pizza, birra, faso*, 1998, con Bruno Stagnaro), Martín Rejtman (*Silvia Prieto*, 1999), Adrián Caetano (*Crónica de una fuga*, 2006) y Bruno Stagnaro (*Historias de Argentina en vivo*, 2001 y *Pizza, birra, faso*, 1998, con Pablo Trapero). Se considera este nuevo cine argentino entrañamente ligado al cine independiente con cierto cambio de estética y por su modo de producción “independiente en la marginalidad de su estética pero no en su inserción al circuito internacional.”<sup>19</sup> Estos directores sintieron la necesidad de hacer oír su voz para

---

<sup>16</sup> [www.casamerica.es/txt/content/.../Lucrecia+MARTEL.pdf](http://www.casamerica.es/txt/content/.../Lucrecia+MARTEL.pdf), (Observado el 10/9/09)

<sup>17</sup> Guest, Haden. “Lucrecia Martel”. *Bombsite*, <http://www.bombsite.com/issues/106/articles/3220>, (Observado el 28/9/09).

<sup>18</sup> *Rey Muerto* tiene lugar en Salta y trata de una mujer que abandona a su marido con sus hijos pequeños. Trata a la vez de la cultura marginal argentina donde la violencia es el pan de todos los días.

<sup>19</sup> Alonso, Alfredo. “Imagen e imaginario de la crisis. Panorama audiovisual Argentino sobre la crisis que tuvo su máxima expresión en diciembre de 2001”, *Revista ALAIC*. P. 5



comentar sobre la crisis social y cultural, y como sugiere Alonso: “De hecho, se podría considerar *a priori* como el único espacio de expresión en donde la temática alcanzó niveles de movimiento, con identificación sustantiva en los cinco directores que pueden considerarse sus referentes.”<sup>20</sup>

El fenómeno, “Nuevo Cinema Argentino”, comienza a tener relevancia a nivel internacional los finales del siglo XX, gracias principalmente a los premios ganados en festivales como en el BAFICI (*Buenos Aires Internacional Festival de Cine Independiente*), en el *Festival de Cine de la Habana* y en el *Festival de Cannes*. Otro promotor importante fue que por la recesión de la industria fílmica argentina los cineastas anteriormente mencionados se beneficiaron cada vez más de fundaciones europeas y coproducciones trans-Atlánticas, como en el caso de los filmes de Lucrecia Martel. Ana Amado sugiere que la independencia económica que va asociada con los fondos aparece correlativa con “una mayor libertad expresiva.”<sup>21</sup>

Resulta importante resaltar que al contrario de los films de la década de los ochenta, según lo observa Alonso, las obras producidas en los noventa persiguen encontrar lo esencial de las formas estéticas contemporáneas. Los cineastas de la época emplean un discurso sociopolítico criticando la norma convencional de la narrativa milenaria cinematográfica, con nuevos dispositivos para los relatos. Son “capaces de captar la nada o la casi nada. Consecuencia quizás de la crisis que absorbe todo, cuerpos, figuras, imágenes con una velocidad centrífuga que deja la realidad aturdida, inconsecuente, desdeñan el uso de metáforas. (...) y prefieren el atajo de lo literal.”<sup>22</sup>

Es dentro de este marco referencial cinematográfico que Martel estrena su primer largometraje, *La ciénaga*, (2001), por el cual obtuvo premios como el premio NHK del *Festival de Cine Independiente de Sundance*, el *Grand Prix del Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse*, el premio a mejor película y mejor director del *Festival de Cine de La Habana*, el premio Alfred Bauer en el *Festival Internacional de Berlin*, además de una nominación al Oso de Oro en el festival.<sup>23</sup> Para describir esta primera película y su sentido omnipresente que, como el título nos invita hacer,

---

<sup>20</sup> Ibid. P. 1.

<sup>21</sup> Amado, Ana. “Cine Argentino, cuando todo es margen”. *El ojo que piensa*, [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06\\_cineargentino.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06_cineargentino.html), (Observado el 8/9/09).

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> En el Festival Cinematográfico Internacional de Uruguay recibió mención como la mejor ópera prima y como mejor película latinoamericana de la ACCU (Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay) y de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina para mejor ópera prima. [http://es.wikipedia.org/wiki/Lucrecia\\_Martel](http://es.wikipedia.org/wiki/Lucrecia_Martel), (Observado el 29/9/09)

“absorbe todo”, parece ejercitar la ley de la gravedad por medio de los procedimientos narrativos, “arrastrando a todo y a todos hacia abajo”.<sup>24</sup> En breve, el film sucede en la provincia de Salta y trata de las vidas de dos primas cuarentonas que sueñan con escapar de la cotidianidad repetitiva del hogar. De burgueses decadentes y sus sirvientes fieles, a medida que avanza la película aumenta la sensación abrumadora de humedad y calor del ambiente que coincide con el fin triste, ya que las mujeres no llegan a ninguna parte. Se sostiene que *La niña santa* (2004), su segunda película que también sucede en Salta, empieza donde termina *La ciénaga*.<sup>25</sup> Las protagonistas son dos adolescentes que podrían bien ser hijas crecidas del film anterior y Martel explora su relación, la experimentación de la sexualidad y el vínculo ambiguo entre lo erótico y la religión. Cabe enfatizar los lazos que unen a las dos primeras películas de Martel con la tercera, *La mujer sin cabeza* (2008), coproducida por el director español Pedro Almodóvar, tanto como *La niña santa*, y son el tono onírico, el escenario provinciano y la elección de protagonistas mujeres. Son historias íntimas de las mujeres del interior de la Argentina; subversivas, perturbadoras en un tiempo atemporal. La película de mayor interés en el contexto aquí investigado, *La mujer sin cabeza* es por lo tanto la última y el cierre de una trilogía involuntaria compuesta de *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004). El ciclo confirmado por la directora al decir: “Yo siento eso, que cerré algo, pero no sé qué”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Amado, Ana. “Cine Argentino, cuando todo es margen”. *El ojo que piensa*, [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06\\_cineargentino.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06_cineargentino.html). (Observado el 8/9/09)

<sup>25</sup> Monteagudo, Luciano. “Cuando lo místico se vuelve erótico”. *El ojo que piensa*, <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero07/cinejournal/santa01.pdf>, (Observado el 28/9/09)

<sup>26</sup> D’Espósito, Leonardo M. “Los noventa son el plan maestro de la dictadura”. *Critica de la Argentina*, <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=10241>, (Observado el 28/9/09)

### 3. La mujer sin cabeza

El film cuenta la historia de Verónica (María Onetto), una mujer aristocrática que al comienzo de la película conduce a lo largo de una ruta poco transitada en su ciudad rural de Salta. De golpe atropella un obstáculo desconocido. Frena pero no baja del auto y sigue su camino algo perpleja. Luego le entra la idea que podría haber sido un niño que ha matado y entra en un extraño estado catatónico, perdida en su propio mundo. Sin embargo, por un tiempo indeciso parece que nadie se da cuenta de su distracción, incluso ella misma al negar constantemente su alteración, hasta que su comportamiento anormal llama la atención de los demás y decide dar la cara al hecho. Al saber el hecho su familia aprovecha todos los medios posibles para encubrir lo que puede haber sido un crimen que ella haya cometido.

Cuando aborda Martel la idea que la llevó a *La mujer sin cabeza* nos revela que le interesaba el tema de cómo es vivir cerca del dolor ajeno y cómo las dinámicas sociales se insensibilizan ante él. Explica que durante la dictadura militar la negación del dolor de los demás fue práctica habitual, y que sigue presente “en el abismo económico entre las clases. (...) Eso sí, por cómo concibo el cine, todas las cuestiones sociales o morales se conectan a emociones y percepciones”.<sup>27</sup> En una discusión sobre su película con Scott Foundas en la UCLA, (*Universidad de California en Los Ángeles de los E.E.U.U.*) revelaba que el film está basado en un sueño que tuvo repetidas veces sobre el miedo de ser responsable de la muerte de alguien y que “respeto al cine, los sueños sirven para reformar una naturaleza de composiciones de sonido e imagen. Esas estructuras son muy interesantes para organizar estéticamente unas cosas”.<sup>28</sup>

Resulta quizás interesante que el tema del accidente procede del hecho que en los noventa, durante el tal llamado “boom” económico argentino hubo un enorme aumento de venta de los vehículos 4x4 con lo cual crecieron los accidentes de auto, exactamente como en el caso revelado en la película, es decir donde los que atropellaron huyen. El conflicto entre las clases sociales se cristalizaba en estos accidentes por el hecho que los conductores fueron, por lo general, gente de clase acomodada alta y las víctimas gente de la clase baja. A modo de aclaración resulta necesario dar a conocer que en el caso del norte de Argentina existe una coincidencia étnica entre las clases y las razas ya que la clase alta está mayormente compuesta por inmigrantes europeos y la

---

<sup>27</sup> Manuel Yañez Murillo. “Perdiendo la cabeza”. *Fotogramas*, <http://www.fotogramas.es/Peliculas/La-mujer-rubia/Perdiendo-la-cabeza>, (Observado el 15/11'09)

<sup>28</sup> Q&A con Lucrecia Martel y Scott Foundas en la UCLA, parte 2-4, <http://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&feature=channel>, (Observado el 3/11'09)

clase baja de aborígenes. En un lugar como Salta, de donde proviene Martel, la separación es naturalizada y tan nítida que acaso no se percibe la diferencia de las clases sociales. Entonces el accidente sería representativo del conflicto de las clases sociales. El auto representa un espacio entre medio, una burbuja, un lugar dónde se encuentra un espacio propio, aire propio, sonido particular y es totalmente despegado del resto del ambiente.<sup>29</sup> Verónica se encuentra en aquella posición de dominio, encerrada y separada del resto de la sociedad, opuesta a los que no tienen el privilegio de andar en auto y como consecuencia vuelven víctimas ejecutables.

---

<sup>29</sup> Ibid.

#### 4. Verónica y su representatividad

Con el motivo de asegurar claridad resulta necesario describir la escena principal para dilucidar la causa del desasosiego. El film abre con chicos jugando en una zona desértica, corriendo en la ruta y cerca de un canal. Les acompaña un perro. La escena siguiente muestra mujeres hablando; se arreglan el maquillaje, opinan sobre la inauguración de una pileta y simultáneamente se escuchan otros niños jugando. Se trata de Verónica con sus amigas, familiares e hijos. La diferencia entre los hijos y los chicos de la ruta es evidente, por un lado se observan los niños blancos bien vestidos por el otro chicos nativos jugando solos. Al acabar la reunión cada una de las mujeres sube a su auto y la próxima escena es la del accidente.

Verónica conduce, a una alta velocidad, en la ruta escuchando música, cuando suena el celular. Lo busca y en este momento el auto pasa precipitadamente por encima de algún obstáculo. De repente ella frena y apaga el auto. No contesta el teléfono pero la música de la radio sigue, una canción feliz en inglés.<sup>30</sup> El espectador percibe el impacto que ha producido el hecho sobre la protagonista. No obstante, toma su tiempo para recobrar su respiro. Considera salir del auto para observar qué es lo que ha atropellado pero decide no hacerlo. En cambio vuelve a ponerse las gafas del sol, arranca el auto y continúa su viaje. La escena, siempre con Verónica en primer plano, dura casi tres minutos, desde que suena el celular hasta que arranca el auto y sigue de largo, y es lo que dentro del mundo cinematográfico se identifica con *travelling*.<sup>31</sup> Desde el inicio no sobresale que este es el hecho central de la película, sobre el cual rodean los demás acontecimientos. El tiempo de la escena y el enfoque a la protagonista comunican al espectador que aquí se encuentra el énfasis. Verónica está en su propia burbuja de la cual toma una decisión previamente meditada, la de no salir de la misma. De repente el espectador se vuelve participante activo y está confrontado con las siguientes preguntas; ¿Acaso no es un crimen que ha cometido Verónica? ¿Qué moraleja se puede deducir de la escena? ¿A dónde quiere llevarnos la cineasta?

Teniendo en cuenta el planteamiento de Martel, en la entrevista anteriormente citada,<sup>32</sup> la intriga requiere reflexionar sobre la insensibilidad de las dinámicas sociales. El espectador está confrontado con cuán representativo el accidente resulta para el abismo que existe entre las clases sociales, a la vez que indaga en la mirada de la

---

<sup>30</sup> La canción es "Soley Soley" con Fernando Arbex Miro.

<sup>31</sup> El *travelling* es una técnica de montaje constructivo y será explicado en el próximo capítulo.

<sup>32</sup> Q&A con Lucrecia Martel y Scott Foundas en la UCLA, parte 2-4, <http://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&feature=channel>, (Observado el 23/11/09)

cineasta, que la sociedad padece de una ofuscación voluntaria. Esta ofuscación se refleja en los detalles mínimos, en los hechos diarios y cotidianos, concientemente negados por los responsables. Martel no muestra el accidente desde lejos sino hace que el espectador participe en el mismo al situar la cámara adentro del auto, en el asiento del acompañante, enfocando a Verónica en primer plano. No sólo le obliga a cuestionarse sobre el hecho sino que lo hace cómplice del accidente.

Los acontecimientos desvelan la poca importancia que da Verónica a su ambiente, la insignificación del incidente, dada su primera reacción. Sin embargo, su invalidez, o incapacidad si se quiere, de tomar acción y estar dispuesta a ser responsable, se le vuelve en una parálisis social. Cuando pone en marcha el auto la cámara revela la carretera y se puede divisar la víctima de su distracción, un perro muerto, en un plano general. Son unos instantes, un plano que nos invita a deducir una conclusión, a descifrar la imagen. Por parte del espectador es bastante obvio que es un perro, el goce de la verdad es suyo. De todos modos se podía decir que la gravedad del incidente es arbitraria, porque lo significativo es el accidente mismo y el hecho de que no lo averiguó. Verónica sigue de largo, otra vez en primer plano. Se acaba la música, ella se saca las gafas del sol, para el auto, abre la puerta, esta vez para salir, y la deja abierta. La cámara queda dentro del auto mientras Verónica va y vuelve del campo visual, al fuera del campo. Se escucha truenos y pájaros, empieza a llover, la cámara continua operando adentro del auto, con el enfoque en el volante y Verónica afuera en desenfoco. Se ha parado debajo de la lluvia, sólo se distingue su cuerpo, la cabeza está fuera del campo. Otra vez tenemos un *travelling* que dura desde que volvemos al auto con la protagonista hasta que sale del auto, aproximadamente un minuto y medio. En este tiempo Verónica pierde la cabeza al darse cuenta de que pudo haber sido un niño que atropelló, de la posibilidad de un crimen y aunque todavía existe la posibilidad de averiguar, no lo hace y de nuevo elige caer en un estado de indiferencia.

Resulta oportuno aclarar que estas escenas son recién el principio del film y forman quizás la introducción a la temática ofreciendo una premisa de lo que viene. Manifiestan la ética del acontecimiento a la vez de ser el motivo de la idea que llevó al film. Incluso parece que la directora quiere subrayar la importancia de las escenas citadas al ponerlas antes de que aparezca el título de la obra, y así introduce a su protagonista; la mujer sin cabeza.

El título de la obra recuerda a una película de clase B y hasta sugiere que se trata de una película de terror. De hecho admite la cineasta que le guste los títulos de dicha

clase y especialmente los del género de terror. Lo que quiso hacer era exactamente evocar el sentido de terror, particularmente en esta película que tiene cierto hermanesco con la película norte-americana *Carnival of Souls*,<sup>33</sup> asimismo porque en el género de terror hay personajes cuya naturaleza no aparece muy nítida, tal como vuelve Verónica después del accidente.<sup>34</sup>

Al pasar el tiempo Verónica, a causa del accidente, se vuelve impotente en todo lo que concierne la vida cotidiana, actividad a diario se entorpece hasta que ella ni siquiera es capaz de cumplir su trabajo de dentista. Se ha vuelto un sujeto llevado a manos por los demás. Tal es el efecto del incidente que yendo del hospital no regresa a su casa pero va a un hotel dónde la encuentra su cuñado, por casualidad al parecer, y pasan la noche juntos. Verónica no le habla a su cuñado sobre el incidente ni tampoco queda claro si ellos practican el adulterio por costumbre. De hecho, el film revela varias dudas y muchas vacilaciones, además de las alusiones a lo ausente, ya que por la mitad del film se observa un plano donde la protagonista está expuesta sin cabeza. En el camino a un club deportista pasa en coche por la misma ruta donde sucedió el accidente y nota que el canal está lleno de agua. En el club le aturde un golpe producido por uno de los chicos jugando fútbol y la visión del lastimado echado boca abajo en la cancha le emociona tanto que necesita estar sola para recobrar su ánimo. Entra al baño donde quiere refrescarse pero el agua no sale del grifo. Se da cuenta de que no está sola en el cuarto, sino que hay un obrero trabajando. Ella le pide ayuda con el agua, lloriqueando. El le pregunta si está bien y se echa a llorar a sollozos, abrazándolo. Cómo el agua no sale de la canilla el obrero le compra una botella de agua y el vierte el agua sobre su nuca. En éste momento Verónica pone su cabeza afuera del encuadre, con el efecto de que aparece sin cabeza.<sup>35</sup>

En la escena siguiente, haciendo las compras en el supermercado, Verónica confiesa a su marido que mató a alguien en la ruta. El marido no la toma en serio y contesta con un “¡Qué!”, Vero repite: “Maté a alguien en la ruta, me parece que atropellé a alguien”.<sup>36</sup> A continuación averiguan el lugar pero la lluvia ha arrasado

---

<sup>33</sup> *Carnival of Souls* es un film de terror de 1962. Producida y dirigida por Herk Harvey por un estimado de \$33,000, protagonizado por Candace Hilligoss. El film nunca obtuvo mucha atención cuando estrenada por ser un film de clase B pero hoy se ha ganado el puesto de un film clásico cult. *Carnival of Souls* cuenta más con la atmósfera que efectos especiales para evocar el sentido de terror. Fuente tomado de [www.wikipedia.org/wiki/Carnival\\_of\\_Souls](http://www.wikipedia.org/wiki/Carnival_of_Souls). (Observado el 3/1 '10)

<sup>34</sup> Q&A con Lucrecia Martel y Scott Foundas en la UCLA, parte 2-4, <http://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&feature=channel>, (Observado el 23/11 '09)

<sup>35</sup> *La mujer sin cabeza*, min. 0:39:34-0:39:49.

<sup>36</sup> *La mujer sin cabeza*, min. 0:40:50

cualquier evidencia y el marido trata de tranquilizarla, diciendo que ha atropellado un perro, que se ha asustado. El espectador ya ha acompañado a Verónica en el incidente, en el adulterio, en su desasosiego diario sobre la veracidad del suceso. Ahora, Verónica decide tomar acción, ser responsable y hablar de su inquietud. Se puede decir que es un núcleo, otro punto de partida para la protagonista, ya que exactamente por la mitad del film Verónica se abre hacia un desconocido que le muestra afecto, un hombre que no es de su clase. Él le ayuda a recobrar fuerza y ella aparece representada sin cabeza, enfatizando su desasosiego. Enseguida confiesa la duda a su marido quien pone en marcha una investigación personal al hablar con el cuñado, al parecer un policía, quien afirma las palabras del marido, que no habrá sido nada.

Verónica sigue la vida diaria de siempre y parece que todo volvió a la normalidad cuando, junto con la mujer del primo con que hizo el adulterio y la hija de la pareja, es testigo de los bomberos que buscan a un chico ahogado en el río, por la zona del accidente. Cierran la ventana y ponen el aire acondicionado porque entra un “olor inmundos”.<sup>37</sup> Por su clase y condición tienen el privilegio de tapar a lo que les desagrada, lo que entienden como una desestabilización de su mundo perfecto. No obstante, esta alusión al accidente ha despertado las dudas, tanto de Verónica y su familia como del espectador. La familia se ocupa de exterminar toda señal de accidente. Los papeles del registro de ingreso al hospital se esfuman como las marcas del golpe en el auto. Aparentemente, no pasó nada. Sin embargo, la incertidumbre del suceso es de tal extremo que hasta el espectador mismo duda su propia visión, es decir, la imagen del perro muerto, y termina sospechando a Verónica de un crimen.

---

<sup>37</sup> *La mujer sin cabeza*, min. 0:57:40



## 5. Técnicas cinematográficas

Con el propósito de enfatizar aun más el distanciamiento, Martel aprovecha del formato cinematográfico “Cinemascope”, es decir la pantalla ancha, para sumar distintas acciones sincrónicas en el mismo cuadro para conseguir que en un mismo plano convivan diferentes situaciones. Este desequilibrio en la composición hace que la fragmentación de los cuerpos remiten una fractura profunda de la realidad, a no hablar del abismo entre las clases y las razas. En la discusión en la UCLA anteriormente citada, Martel revelaba que le gusta trabajar con el formato “Cinemascope” porque transmite mejor la sensación de estar espiando al mismo tiempo que resulta más interesante usar el formato por la proporción del cuerpo humano, “más a lo alto que a lo ancho”, es decir, lo contrario al ratio del “Cinemascope”.<sup>38</sup> En la misma conversación Martel hablaba de su uso del efecto “fuera de foco” y explicaba que quería que la película transmite la sensación de estar adentro de la cabeza de la protagonista sin tomar una toma subjetiva.<sup>39</sup> Como consecuencia, Verónica, rodeada de una neblina es desorientada, tanto como el espectador que siente con ella el efecto del accidente.

La confusión del accidente y la incertidumbre de lo transcurrido se transmite al espectador mediante diversas técnicas cinematográficas como el hecho de que la protagonista está casi siempre en el primer plano en el foco mientras el resto de las imágenes se observan fuera de foco. Por ejemplo, todo aquello que Verónica entiende como la clase prestadora de servicios; las empleadas domésticas, las enfermeras, vendedores ambulantes, los que lavan los autos, por unas cuantas monedas, son apenas siluetas, sombras oscuras como el color de su piel, porque así los percibe ella.

En cuanto al sonido revela Martel que el concepto sonoro es lo más importante cuando escribe un guión, junto con el foco ya mencionado. Según ella estos dos elementos son los únicos que se hallan en el guión desde el principio. En efecto conviene notar que el sonido del film es diegético, es ambiental, naturalizado y por lo tanto realista. El sentido omnipresente del film, la confusión y la subjetividad, emergen a través de capas de sonido superpuestas de diferentes escenas, en el campo visual y también en el fuera del campo.<sup>40</sup> Además explica que en la composición de una imagen en una película necesita lo mínimo para sugerir una situación sonora; afirma que el aspecto sonoro es lo único que atraviesa al espectador, es decir la vibración del sonido

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> El término toma subjetiva indica que la audiencia (la cámara) verá lo que los personajes ven.

<sup>40</sup> El fuera de campo se entiende por toda acción y diálogo que tiene lugar fuera del campo visual cámara. En adelante será mejor explicado.

lo toca físicamente. Por eso, cuando encuadra su film el encuadre mismo es la consecuencia de lo ya decidido en cuanto al sonido.<sup>41</sup> De tal manera en *La mujer sin cabeza* se observa muchas veces que la única manera de percibir en el film la clase baja es por medio del sonido.

El tiempo en que transcurre la historia recuerda a la época de los setenta, a la dictadura, no menos por el vestuario de faldas largas y medias gruesas. Así el decorado juega un gran papel en el film, de hecho, explica la cineasta, buscaron “las obras de un arquitecto de esa época, Larralde, muy diferentes del estilo neocolonial y turístico de Salta”.<sup>42</sup> Además y quizás como consecuencia se encuentran otras tantas referencias repetidas a la dictadura militar con cuerpos desaparecidos y negación a lo que ha pasado, una complicidad que trasciende Verónica con su sordo desasosiego y su insistencia: “Ya estoy bien, no era nada”.<sup>43</sup>

Los mecanismos sociales de encubrimiento, que estuvieron en la dictadura, no pierden vigencia: están en la mirada de negación de la pobreza, por ejemplo. Pero cada vez son más sofisticados y por eso más aceptados. Vivimos definitivamente en una sociedad de castas, de la movilidad social, olvidate.<sup>44</sup>

Como ha sido revelado Martel emplea diversas técnicas cinematográficas para profundizar su temática. Su uso del primer plano, del foco y el fuera del foco, además de cómo construye cada encuadre y aprovecha del efecto sonoro han sido mencionados porque cuando estos elementos están puestos de relieve el resultado aparece en encuadres frustrantes y resulta ser donde el espectador se enfrenta a un suspenso no narrativo. Como consecuencia el relato no juega un papel importante. Lo importante aparece ser mostrar el estado de ánimo del personaje principal, Verónica. Es decir tanto como ella está en el mundo y como lo percibe, a la vez que se juega con la percepción del espectador del mundo. El espectador no sólo observa pasivamente, sino que es obligado a mirar de fondo a las imágenes, ‘justo la imagen’ como decía Godard, y reflexionar sobre cada plano.<sup>45</sup> El plano es la conciencia “en el sentido de que la

---

<sup>41</sup> Q&A con Lucrecia Martel y Scott Foundas en la UCLA, parte 2-4, <http://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&feature=channel>, (Observado el 3/11'09).

<sup>42</sup> D'Espósito, Leonardo M. “Los noventa son el plan maestro de la dictadura”. *Crítica de la Argentina*, <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=10241>, (Observado el 28/9'09)

<sup>43</sup> “*La mujer sin cabeza*”, min. 0:55:50

<sup>44</sup> D'Espósito, Leonardo M. “Los noventa son el plan maestro de la dictadura”. *Crítica de la Argentina*, <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=10241>, (Observado el 28/9'09)

<sup>45</sup> Godard afirmó que una imagen no es el reflejo (justo) de la realidad, sino que solamente (justamente) hay que considerarla en la relación que mantiene con las otras imágenes. Bonitzer, Pascal. (2007) *El campo ciego*. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor. (Biblioteca Kilometro 111 / Colección Señales). P. 10.

conciencia es movimiento...”.<sup>46</sup> Pascal Bonitzer remite a Jean Mitry y Gilles Deleuze en su libro *Desencuadres* cuando aborda el concepto de una imagen cualquiera y explica que “el registro de un momento cualquiera a 24 fotogramas por segundo permite la reproducción del movimiento en el desfile de la proyección.”<sup>47</sup> Explica que es un corte indiferente de la duración que sólo valdrá disuelto en el movimiento de la proyección para dar la imagen en movimiento sobre la pantalla. Ahora, a partir de la noción del plano se puede recordar que posee un valor plástico, se puede pensarlo, construirlo y componerlo como un cuadro. Solamente el movimiento implica que no es un cuadro. El *plano-cuadro* implica una pausa en el movimiento del film, cuando hay un enfrentamiento entre plano y cuadro que puede ser “explícito, violento, dramático; o por el contrario, el carácter alusivo de la imitación puede remitir a un profundo secreto del film.”<sup>48</sup> Según Bonitzer el *plano-cuadro* tiene una función dialógica, es ambivalente, un discurso doble que mezcla lo alto (la pintura) y lo bajo (el cine), es “una suerte de revolución estática de la jerarquía de lo alto y lo bajo, cuyo emblema es el *oxímoron* del cuadro viviente”. Éste *oxímoron*,<sup>49</sup> es decir el plano-cuadro, puede ser profundamente a-narrativo e incluso integrarse a la ficción hasta que en algunos casos puede ser un clave importante como en el caso de la película *La mujer sin cabeza*. Es un enigma que suscita un desdoblamiento de la visión, da a la imagen un carácter misterioso e invita al espectador a descifrar la misma.

Otro ejemplo de desciframiento es el *tromp-l'oeil*, o trampa de ojo, que pone en juego la ilusión de realidad y la ilusión del espectáculo al mismo tiempo. De igual modo que el plano-cuadro atrapa la visión, el *tromp-l'oeil* la cautiva. El cuadro y el plano, o si se quiere la conciencia, se separan. Sucede un desplazamiento de la mirada pero la representación no se desplaza porque no es más que un engaño, una desmentida, y este momento constituye un goce: “Pues en ese momento aparece como otra cosa que lo que se daba, o más bien, se da ahora como siendo esa otra cosa”.<sup>50</sup> En la película aparece el *tromp-l'oeil* cuando se distingue el perro muerto en un plano general. La imagen es una clave narrativa del film donde la cineasta pone en juego la ilusión de lo

---

<sup>46</sup> Bonitzer, Pascal. (2007) *Desencuadres, cine y pintura*. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor. (Biblioteca Kilometro 111 / Colección Señales). P. 26.

<sup>47</sup> Ibid. P. 26-27.

<sup>48</sup> Ibid. P. 30.

<sup>49</sup> En retórica, dentro de las figuras literarias, el oxímoron es una de las figuras lógicas. Consiste en armonizar dos conceptos opuestos en una sola expresión, formando así un tercer concepto. Dado que el sentido literal de un oxímoron es ‘absurdo’ se fuerza al lector a buscar un sentido metafórico.

<sup>50</sup> Ibid. P. 35.

sucedido.<sup>51</sup> En el sentido estrictamente clásico del término no es un *tromp-l'oeil*, una ilusión propia, puesto que se ve un perro, aunque Verónica no lo distingue. Es suya la ilusión de la realidad, encerrada en su burbuja y ofusca por hábito. Al mismo tiempo la directora juega con la percepción del espectador obligándolo a cuestionar su propia vista, cuando más adelante en el fin despiertan las dudas en cuanto a la víctima del accidente, ¿si fue un perro o un chico que atropelló?

Esas consideraciones sobre las técnicas cinematográficas empleadas por Martel a la hora de componer su film nos lleva al concepto de *travelling* que según otro periodista y cineasta de la revista *Les Cahiers du Cinema*, Jacques Rivette, es una “cuestión de moral por excelencia”<sup>52</sup>. El travelling es una técnica de montaje constructivo. Se trata de un movimiento, una escena que se extiende por un tiempo en el film, pero sin montaje. Todo movimiento se lleva a cabo en un espacio físico determinado y en un espacio moral, donde la cámara funciona como un ojo móvil que a su vez funciona como un factor de verdad, de desmentida. Ahora, las escenas del accidente son unas que corresponden a la técnica del travelling. Al emplear dicha técnica para el acontecimiento la directora insiste en la ética del suceso, comunica al espectador la gravedad del este a la vez que lo exige observar detenidamente.

Uno de los elementos cinematográficos que más interesa en el film es cómo se emplea y remite al fuera de campo. Es un espacio que suscita cuestiones por su misma ausencia. Algo acontece en el fuera de campo visual, es decir en el imaginario del espectador. Es sugerido, tal que vuelve más importante lo no mostrado, lo sugerido, que lo que podemos ver. Por la sugerencia se permite al espectador completar los elementos diegéticos ausentes. No hay una imposición de sentido, sino que es la propia imaginación que genera la construcción de la diégesis, de acuerdo con las relaciones con el universo presentado.<sup>53</sup>

Ahora conviene volver al travelling del accidente para poner hincapié en el discurso de lo sugerido. Como ya se ha mencionado el espectador llega a ser cómplice del incidente por estar adentro del auto pero incluso, por la misma razón, se lo invita a

---

<sup>51</sup> Bonitzer, Pascal. *Desencuadres, cine y pintura*. (2007) Buenos Aires. Santiago Arcos Editor. (Biblioteca Kilometro 111 / Colección Señales). P. 35.

<sup>52</sup> Rivette, Jacques. “De la abyección”, <http://www.fueradecampo.cl/documentos/rivette2.htm>, (Observado el 20/11'09) En el artículo Rivette crítica el director italiano Pontecorvo, respectivamente su film *Kapo* (1960), y el modo como usa el travelling. Según Rivette Pontecorvo embelleció un plano que muestra a una mujer que se suicida tirandose a una púa eléctrica en un campo de concentración en la segunda Guerra Mundial.

<sup>53</sup> Tarin, Francisco, *Lo ausente como discurso*. [bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf](http://bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf), (observado el 25/11'09). P. 4

participar en el suspenso diegético. El espectador tampoco sabe cuál es el obstáculo atropellado, hasta el encuadre siguiente. Así perdura la tensión entre la percepción y lo sugerido, evocando el sentido del suspenso, que por otra parte coincide con el título del film. Igualmente, en las escenas anteriormente mencionadas, la del *travelling* después del accidente y la del club deportivo, se remite al espacio fuera del campo cuando el cuerpo de Verónica es cuartizado, cuando su cabeza va más allá del encuadre del film. Según explica Bonitzer refiriéndose al espacio fuera del campo “el plano es la conciencia en la medida en que pone en juego la potencia del fuera de campo...”.<sup>54</sup> Por ello se podía sugerir y reiterar que dichas escenas son, cada una de su modo, el núcleo del film. En la anterior, parece que la realizadora quiere poner hincapié en el efecto traumático del accidente, la ética del suceso y la ilusión de realidad, con el uso del *travelling*, junto con el *tromp l’oeil*, cuando Verónica pierde la cabeza por quedarse adentro de su burbuja. En la posterior, el fuera de campo sirve como una ausencia simbólica, como un nuevo punto de partida cuando la protagonista decide salir a luz con su secreto. Otra vez pierde la cabeza. Sin embargo, ahora, en cuanto a su propio clase, porque amenaza la cómoda estabilidad de su clase social.

La importancia del sonido en cuanto al fuera de campo es fundamental pues permite difundir ciertas expectativas. Permite generar impresiones que luego serán confirmadas o corregidas a posteriori. Por ejemplo se puede recordar las sirvientas de la casa que siempre están presentes aunque no se las ve sino se las oye. Otros ejemplos son del accidente cuyo efecto se escucha y la alusión al mismo cuando Verónica se asusta por el golpe producido por el chico en la cancha. En toda la obra de Lucrecia Martel el sonido fuera de campo es empleado de tal manera, por lo cual se puede decir que es una marca estilística, que a su vez sitúa la realizadora en el corriente de cine crítico-expresivo.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Bonitzer, Pascal. *Desencuadres, cine y pintura*. (2007) Buenos Aires. Santiago Arcos Editor. (Biblioteca Kilometro 111 / Colección Señales). P. 41.

<sup>55</sup> Fiorini, Daniela. “El rol central del sonido en el nuevo cine argentino “. *Imagen y sonido*, [http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen\\_sonido/nota9/nota9\\_a.html](http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen_sonido/nota9/nota9_a.html). (Observado el 18/12/09)

## 6. Marco teórico

### a) El cine como espejo social

Por lo anterior y para finalizar el análisis de la película *La mujer sin cabeza* conviene reflejar las ideas de los teóricos Jean-Luis Comolli y Jean Narboni acerca de qué es un film. Por una parte afirman que es un producto particular, manufacturado dentro de un cierto sistema de relaciones económicas. El film se transforma en una comodidad que en sí posee valor de cambio realizado por la venta de boletos y contratos gobernado por las leyes del mercado. Por otra parte, es un producto del sistema a la vez que es un producto ideológico del mismo, porque “cinema” y “arte” se construyen como ramas de la ideología. Sostienen que cada film juega un papel político, tanto en que es determinado por la ideología que lo produce. En efecto, cinema reproduce la realidad y es un lenguaje a través del cual el mundo se comunica consigo mismo. Constituye su ideología por reproducir el mundo tal como es experimentado cuando es filtrado a través de una ideología determinada. Ahora, desde la primera toma del film, está cargado con la necesidad de representar las cosas no como son en realidad sino, como aparezcan ser cuando refractados a través de la ideología. Esto incluye cada etapa en el proceso fílmico; sujetos, estilos, formas, intenciones, significantes y tradiciones narrativas. El conjunto subraya el discurso ideológico general:

The film is ideology presenting itself to itself, talking to itself, learning about itself. Once we realize that it is the nature of the system to turn the cinema into an instrument of ideology, we can see that the film-makers first task is to show up the cinema's so-called 'depiction of reality'.<sup>56</sup>

Comolli y Narboni distinguen entre los cineastas que son capaces de representar la realidad y los que no lo logran. Si lo pueden hacer existe la posibilidad de romper la conexión entre el cinema y su función ideológica. Categorizan filmes según el parámetro mencionado, es decir, de qué modo representan la realidad. En el contexto del cine contemporáneo, “el nuevo cine argentino” y más precisamente el cine de Martel, concierne la tercera categoría cuando un film no es político en el sentido más estricto de la palabra, yendo contra la norma con acciones directas, sino que se vuelve político con el criticismo practicado a través de su forma.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Comolli, Jean-Luis & Narboni, Jean. (1969). “Cinema/Ideology/Criticism”, *Cahiers du Cinéma*, París, 216. P. 11-15.

<sup>57</sup> Ibid. P. 47

## b) El cine crítico-expresivo

Dentro del marco del cine como espejo social aparece el cine crítico-expresivo que se define como la anti-tesis de cine espectacular, que por su modo se caracteriza por narración y montaje tradicional, “el encantamiento de la representación”,<sup>58</sup> mejor conocido como el cine clásico o el modo hollywoodiense, al cual se refería en el principio de este análisis. Al contrario de éste, el cine crítico-expresivo aspira llevar al primer plano la construcción no espontánea de las imágenes y a evidenciar su apariencia, e incluso “intenta elaborar las imágenes del sueño que constituyen casi la materia prima del lenguaje cinematográfico”.<sup>59</sup> En el libro *Estética del cine* Mario Pezzella plantea sus ideas sobre el séptimo arte y afirma que el cine no se ocupa “de las cosas y su realidad inerte sino de las acciones, no de los hechos distintos pero predecibles, sino de las expresiones mímicas y fisiognómicas expuestas a una incesante transformación.”<sup>60</sup> Sostiene que “la expresión mímica fisiognómica vive en una esfera pre-reflexiva o incluso pre-gramatical que le confiere una cierta afinidad con el lenguaje onírico”.<sup>61</sup> Por lo tanto, la realidad de los sueños será constituida por gestos, sucesos y fisonomías que adquieren valores simbólicos, más que hechos o cosas proporcionados de un significado único y permanente. Además propone que el acontecimiento y el gesto sean lo que constituye la realidad, que el gesto sea el fenómeno originario del cine, la materia prima que puede ser confrontada con las imágenes del sueño.

La película *La mujer sin cabeza* posee varios gestos,<sup>62</sup> o mejor dicho, múltiples gestos. Con Verónica en primer plano la mayoría del tiempo, una mujer de tan pocas palabras que parece padecer de autismo, Martel da a conocer cada expresión de su cara con gestos significativos. Para respaldar se puede nombrar como ejemplo, el *travelling* del accidente antes citado, cuando Verónica hace un gesto indicando que va a salir para averiguar que fue lo que produjo el golpe.<sup>63</sup> Otro detalle significativo que salta a los ojos es el uso de las gafas del sol. Cuando ha decidido no salir del auto y seguir su camino, se las pone. Cuando la música se ha acabado y la realidad del acontecimiento le

---

<sup>58</sup> Pezzella, Mario. (2004). *Estética del Cine*. Madrid, A. Machado Libros, S.A., (La Balsa de la Medusa, Serie Léxico de estética, 142). P. 20.

<sup>59</sup> Ibid. P. 20.

<sup>60</sup> Las cuales se basan principalmente en las ideas de W. Benjamin, P. P. Pasolini, Roland Barthes y S. Eisenstein entre otros. Ibid. P. 46.

<sup>61</sup> Ibid. P. 50.

<sup>62</sup> De acuerdo con el *Diccionario del Español Actual* el gesto es “movimiento del cuerpo, especial de rostro o las manos, que refleja un estado de ánimo o la intención de hacer o expresar algo”. Seco, Manuel, Andrés, Olimpia, Ramos, Gabino. *Diccionario del Español Actual*. (1999). Madrid. Aguilar, lexicografía. Grupo Santillana de Ediciones S.A. P.

<sup>63</sup> *La mujer sin cabeza*, min. 0:05:05.

viene encima, se las saca. Es un detalle mínimo pero sin embargo dice más que mil palabras. Este detalle recuerda y parece hacer referencia a lo que Roland Barthes escribió en su libro *Lo obvio y lo obtuso* sobre el “tercer sentido”. Barthes analizaba la película *Ivan el Terrible* de Sergei Eisenstein, respectivamente una escena donde dos cortesanos derraman una lluvia de oro sobre la cabeza del joven zar, y creyó poder distinguir tres diferentes sentidos de la imagen. El primero es lo informativo, del significado y tiene que ver con el ropaje, los personajes y sus relaciones. Es el nivel de la comunicación. El segundo es simbólico, del significante. En ello se puede distinguir dos facetas en cierto modo contradictorias: la primera es intencional (no es ni más ni menos que lo que ha querido decir el autor), como extraída de un léxico general de los símbolos; es un sentido claro y patente que no necesita exégesis de ningún género, es lo que está ante los ojos, el sentido obvio. En el caso de *La mujer sin cabeza* refiere a lo que simboliza el accidente, la ética, la división de las clases sociales etc. Del tercer sentido dice Barthes:

¿Ahí se acaba todo? No, puesto que todo esto no basta para librarme de la imagen. Aún leo, aún recibo (y quizá, probablemente, antes que ningún otro) el tercer sentido, evidente, errática y tozudo. No sé cual es su significado. Por lo menos, no soy capaz de nombrarlo, pero distingo perfectamente los rasgos, los accidentes significantes que componen este signo, incompleto, (...). Ignoro si esta tercera lectura tiene una base – si es posible generalizarla-, pero empiezo a creer que su significante (los rasgos que he intentado pronunciar, ya que no describir) posee una individualidad teórica; pues, por una parte, no es posible confundirlo con un simple *estar ahí* de la escena, excede a la pura copia del motivo referencial, obliga a una lectura interrogativa (...) y por otra parte no se confunde tampoco con el sentido dramático del episodio.<sup>64</sup>

A este sentido de la imagen propone Barthes llamar el sentido obtuso y es justamente aquello que muestra Martel con las gafas del sol. No sólo sirven para proteger contra la luz del sol, es además una protección contra toda aquello molesto que viene del exterior. Es una fachada que se pone para escudarse, y Verónica la usa para romper con los lazos que la vinculan con el ambiente. Concuerda con lo que dice Barthes acerca del sentido obtuso; que tiene que ver con el disfraz, declarando su artificio pero sin abandonar “la buena fe” de su referente. La actriz tiene puesto un disfraz doble, sin que el uno destruya el otro, es “un hojaldre de sentidos que siempre permite subsistir al sentido

---

<sup>64</sup> Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*. (1986). Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A. P. 49-51.



precedente...”.<sup>65</sup> El sentido obvio sería una mujer aristócrata que se cree haber atropellado un niño de clase baja. Lo obtuso sería entonces su comportamiento, los gestos emotivos que exceden a la imitación del motivo filmático.

Barthes insiste en el valor emotivo e inexplicable de lo obtuso; ya que no se puede describirlo. Es un significado sin significante, y por ello resulta tan difícil nombrarlo. No consigue acceder a la existencia, no entra en el meta-lenguaje de la crítica, por estar afuera del lenguaje articulado pero dentro de la interlocución. Gracias a la imagen, la “imagen pura, se puede prescindir de la palabra sin dejar por ello de entendernos”.<sup>66</sup> El sentido obtuso perturba, es discontinuo, indiferente a la diégesis y al sentido obvio. Acorde con Pezzella, en el sentido obtuso “emerge algo que no puede ser poseído ni por la conciencia del autor ni por la del espectador” y lo asimila con lo que ocurre en el cine onírico de Pasolini. “Podríamos definirlo como un elemento del todo irracional, ilógico, que emerge imprevisiblemente en el contexto de la representación, casi como un lapsus revelador o un indicio significativo.”<sup>67</sup> Sin embargo, mantiene que no pertenece por completo a lo irracional ni al mito ni tampoco a la racionalidad intencionada, sino que se encuentra “a medio camino de la dialéctica que define los dos momentos”, y así permitiendo “lo ilógico asomarse a la puerta de lo visivo, y a la forma acercarse a lo desconocido, más allá de sus propios límites.”<sup>68</sup> En consecuencia, es una figura simbólica que representa el momento crítico del film. La indiferencia de posición del significante, es decir el sentido obtuso, en relación con la diégesis permite situar la tarea histórica, política y teórica. La presencia del sentido subvierte el relato como una firma del autor (en este caso la de Martel), además de remodelar la posición teórica de la anécdota que transforma la diégesis en un campo de permanencias y permutaciones, al trascender el sistema narrativo milenario.<sup>69</sup>

De acuerdo con lo que dice Pezzella, la polaridad entre el montaje constructivo y el gesto expresivo es originaria del lenguaje cinematográfico.<sup>70</sup> El *travelling* del accidente representa esta polaridad, con el gesto de las gafas y el hecho que es mostrado en una toma larga sin montaje. La directora manifiesta su punto de vista acerca del

---

<sup>65</sup> Ibid. P. 57.

<sup>66</sup> Ibid. P. 61.

<sup>67</sup> Pezzella, Mario. (2004). *Estética del Cine*, Madrid, A. Machado Libros, S.A., (La Balsa de la Medusa, Serie Léxico de estética, 142). P. 107.

<sup>68</sup> Ibid. P. 113.

<sup>69</sup> Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*. (1986). Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A. P. 65.

<sup>70</sup> Pezzella, Mario. (2004). *Estética del Cine*, Madrid, A. Machado Libros, S.A., (La Balsa de la Medusa, Serie Léxico de estética, 142). P. 116.

acontecimiento haciendo del espectador un cómplice a la vez que lo obliga a sacar su propia conclusión. El poder del gesto, lo incierto del acontecimiento y la temporalidad en suspenso en el comportamiento de los cuerpos encuentra su última consagración en este cine crítico-expresivo.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Ibid. P. 116.

## 7. Disimulos

Al enfocar la temática de la película *La mujer sin cabeza* dentro del contexto social y político argentino conviene mencionar que el mecanismo de encubrimiento puesto en marcha por el entorno familiar tiene raíces en la dictadura militar. A principio pasa por la indiferencia, luego por la negación y de ella al encubrimiento. El marido y otros familiares de Verónica le insisten que no fue nada y ella cede a esta supuesta verdad. Fingen que todo sigue igual, y orquestan a espaldas de ella una serie de acciones que tapan la presunta muerte de un niño en el accidente. La cineasta elaboraba el tema en una entrevista con el diario *Clarín*: “Me parece que, muchas veces, por no querer molestar a su entorno, por no querer incomodar a sus pares de clase, mucha gente toma decisiones que le hace perder la vida. En mi película no importa la tragedia, tampoco si sucedió o no: importa la construcción social que se hace entorno a eso”.<sup>72</sup> En otra entrevista profundiza Martel sobre el tema y comenta: “En el discurso, nuestro lenguaje está cargado de negaciones, de obliteraciones, de cosas encubiertas. Y me parece que es porque la sociedad convive con desigualdades que obligan a un ejercicio diario de negación, un ejercicio que necesita de mucha habilidad, mucha creatividad; no es algo burdo, es un mecanismo muy delicado y muy sofisticado.”<sup>73</sup>

La pasividad de Verónica la hace cómplice del encubrimiento. Deja que los demás oculten su hecho y con ello hace que se conserve la sociedad de castas, una sociedad estancada, impregnada de mentiras y corrupción. Además aclara la cineasta que “el terror de la sociedad que no estuvo militando o no formó parte directa del aparato represivo es el terror de reconocer que sí sabían, que sí participaban de esa situación, y que dejaron que pasara”.<sup>74</sup> Conviviendo con la negación es necesario justificar con el resultado que uno modifica los hechos vividos, se olvida de las cosas. Tal esfuerzo significa olvidarse de parte de la propia vida, “junto con el esfuerzo de no ser responsable de un evento, que también es olvidarse de uno mismo. *La mujer sin cabeza* es una aproximación, totalmente personal, ni completa, ni reveladora, a ese funcionamiento perverso que tenemos como sociedad.”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Frías, Miguel. “Un shock te puede devolver las riendas de la vida”. *Clarín.com*, <http://www.clarin.com/diario/2008/08/16/espectaculos/c-01211.htm>, (Observado el 30/11/09)

<sup>73</sup> Enriques, Mariana. “La mala memoria”. *Página12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>, (Observado el 30/11/09)

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Enriques, Mariana. “La mala memoria”. *Página12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>, (Observado el 30/11/09)

Con la aparición de un chico ahogado en el río, las dudas de Verónica vuelven más ciertas y el espectador duda de su propia percepción, es decir el *tromp-l'oeil* del perro muerto. La cineasta transmite la incertidumbre de no saber qué es lo que sucedió, además de lograr dar la sensación de que el espectador participa en el accidente pero sin poder tomar acción directa y así juega papel de la misma sociedad de la cual habla Martel, la sociedad que no estuvo militando o participando en el aparato represivo de la dictadura militar.

## Conclusión

A primera vista *La mujer sin cabeza* no es un film que se ocupa de divertir al espectador sino que le invoca a reflexionar sobre la realidad y como se la percibe. La presencia del sentido obtuso en relación con la historia narrada permite situar la tarea política e histórica. Martel trasciende el sistema narrativo milenario con la construcción del film que coincide con la crítica a la construcción social. La directora pone de relieve el compromiso social y la responsabilidad de la comunidad cuando hace del espectador un cómplice del incidente.

En una escena Verónica visita a la tía Lala, una anciana que no sale de su cama. La tía parece vivir en un tiempo lejano, cuando Verónica era joven y la sociedad diferente. No le gusta cómo han ido las cosas, cómo la casa se ha llenado de espantos. Usa la palabra espantos refiriéndose al hijo de su sirvienta. Dice Lala: “Está llena la casa. Son espantos. No los mires y se van. Acá te mueves y todo cruje”.<sup>76</sup> Lo importante en el contexto aquí investigado es que no se trata de delirios de vieja. La alienación de las clases, como lo revelaron los teóricos Comolli y Narboni, resulta obvia en el film tanto por el efecto fuera de foco como con la ayuda del formato “Cinemascope”. Esta escena en particular enfatiza y a la vez describe la mentalidad vigente en el universo mostrado en el film, dicha alienación y el proceso de encubrimiento con que funciona la sociedad clasista tradicional Argentina.

Conforme con lo que ha dicho Martel sobre la idea que la llevó a la película, que “respeto al cine los sueños sirven para reformar una naturaleza de composiciones de sonido e imagen”,<sup>77</sup> en relación con lo anteriormente citado de Pezzella “las imágenes del sueño son la materia prima del lenguaje cinematográfico”,<sup>78</sup> junto con las afirmaciones sobre las expresiones mímicas y fisiognómicas sobre cuales se ocupa el cine crítico-expresivo se puede deducir que el film ocupa un puesto importante en el desfile de dicha corriente. Y no es únicamente por la manera que se comporta la protagonista de la película de Martel que lleva a esta deducción sino que puesta en el contexto histórico-político de Argentina se facilita extraer la conclusión de que el film es político con el criticismo practicado a través de su forma expresiva.

---

<sup>76</sup> *La mujer sin cabeza*. Min. 0:58:59-0:59:27

<sup>77</sup> Q&A con Lucrecia Martel y Scott Foundas en la UCLA, parte 2-4, <http://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&feature=channel>, (Observado el 3/11/09)

<sup>78</sup> Pezzella, Mario. (2004). *Estética del Cine*. Madrid, A. Machado Libros, S.A., (La Balsa de la Medusa, Serie Léxico de estética, 142). P. 20.

## Bibliografía

### Libros:

- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A
- Bonitzer, Pascal. (2007) *Desencuadres, cine y pintura*. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor. (Biblioteca Kilometro 111 / Colección Señales).
- Comolli, Jean-Luis & Narboni, Jean. (1990) "Cinema/Ideology/Criticism", *Cahiers du Cinéma, 1969-1972: The politics of representation*. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. P. 58-67.
- Foster, David William. (1997). "Contemporary Argentine Cinema". *New Latin American Cinema*. Detroit, Michigan. Wayne State University Press.
- Pezzella, Mario. (2004). *Estética del Cine*. Madrid. A. Machado Libros, S.A. (La Balsa de la Medusa, Serie "Léxico de estética", 142).
- Seco, Manuel y Andrés, Olimpia y Ramos, Gabino. (1999). *Diccionario del Español Actual*. Madrid. Aguilar, lexicografía. Grupo Santillana de Ediciones S.A. P. 2333.
- Tarin, Francisco. *Lo ausente como discurso*. [En línea] [www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf), (observado el 25/11'09).

### Revistas y Artículos:

- Alonso, Alfredo. "Imagen e imaginario de la crisis. Panorama audiovisual Argentino sobre la crisis que tuvo su máxima expresión en diciembre de 2001", Revista *ALAIC*, [en línea] <http://www.alaic.net/revistas.htm>. (Observado el 22/1'10).
- Amado, Ana. "Cine Argentino, cuando todo es margen", *El ojo que piensa*, [En línea] [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06\\_cineargentino.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06_cineargentino.html). (Observado el 8/9'09)
- D'Espósito, Leonardo M. "Los noventa son el plan maestro de la dictadura". *Crítica de la Argentina*, [En línea] <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=10241>, (Observado el 28/9'09).
- Enriques, Mariana. "La mala memoria". *Página12*, [En línea] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>, (Observado el 30/11'09).
- Fiorini, Daniela. "El rol central del sonido en el nuevo cine argentino". *Imagen y sonido*, [En línea] [http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen\\_sonido/nota9/nota9\\_a.html](http://www.untref.edu.ar/cibertronic/imagen_sonido/nota9/nota9_a.html). (Observado el 18/12'09).

-Frías, Miguel, “Un shock te puede devolver las riendas de la vida”. *Clarín.com*, [en línea] <http://www.clarin.com/diario/2008/08/16/espectaculos/c-01211.htm>, (Observado el 30/11'09).

-Guest, Haden. “Lucrecia Martel”. *Bombsite*, [en línea] [www.bombsite.com/issues/106/articles/3220](http://www.bombsite.com/issues/106/articles/3220), (Observado el 28/9'09).

-Monteagudo, Luciano. “Cuando lo místico se vuelve erótico”. *El ojo que piensa*, <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero07/cinejournal/santa01.pdf>, (Observado el 28/9'09)

-Rivette, Jacques. “De la abyección”, [en línea] <http://www.fueradecampo.cl/documentos/rivette2.htm>, (Observado el 20/11'09).

-Yañez Murillo, Manuel. “Perdiendo la cabeza”, *Fotogramas*, [en línea] <http://www.fotogramas.es/Peliculas/La-mujer-rubia/Perdiendo-la-cabeza>, (Observado el 15/11'09).

-Q&A con Lucrecia Martel y Scott Foundas en la UCLA, parte 2-4, [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=p-Xw9KYadqw&feature=channel>, (Observado el 3/11'09).

Fuente del gobierno de la República Argentina, “La dictadura militar en Argentina”, <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html>, (Observado el 15/12'09)

[www.wikipedia.org/wiki/Carnival\\_of\\_Souls](http://www.wikipedia.org/wiki/Carnival_of_Souls). (Observado el 21/12'09)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Lucrecia\\_Martel](http://es.wikipedia.org/wiki/Lucrecia_Martel), (Observado el 22/1'10)

## **Apendix: Trayectoria cinematográfica de Lucrecia Martel**

### **Cortometrajes:**

El 56 (1988).

Piso 24 (1989).

No te la llevarás maldito (1990).

Besos rojos (1991).

Rey Muerto (1995).

### **Largometrajes:**

La ciénaga (2001).

La niña santa (2004).

La mujer sin cabeza (2008).

### **Televisión:**

D.N.I. (Ciclo de unitarios - 1995).

Magazine for Fai (Ciclo de humor infantil - 1996/9).

Las dependencias (Telefilm - 1999).

### **Documentales:**

Encarnación Escurra (1998).

Silvina Ocampo (1998).