

La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente

Natalia Christofolletti Barrenha
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas (Brasil)
nataliacbarrenha@gmail.com

Resumen: *Pretendemos hacer algunas consideraciones sobre la película La mujer sin cabeza (2008), de Lucrecia Martel, explorando la cuestión del olvido intrincada en su trama. A través de la protagonista -Verónica-, la directora busca hacer un acercamiento personal a los mecanismos de silenciamiento y desmemoria en los cuales la sociedad (tanto hoy como durante períodos no-democráticos, como fue la última dictadura militar en Argentina, de 1976 a 1983) se refugia, absteniéndose de sus responsabilidades en diversos espacios de violencia.*

Palabras clave: *Lucrecia Martel, La mujer sin cabeza, memoria, olvido.*

Abstract: *We intend to make some considerations about the film The headless woman (Lucrecia Martel, 2008), exploring the question about the oblivion present in the plot. Through the protagonist Verónica, Lucrecia seeks to make a personal approach to the mechanisms of silencing and oblivion. The Argentinian society (today or during periods of non-democracy, as the last military dictatorship in Argentina, 1976 - 1983) makes use of these mechanisms to refrain from their responsibilities in certain areas of violence.*

Keywords: *Lucrecia Martel, The headless woman, memory, oblivion.*

1. El cine argentino y el pasado

En su texto “Treblinka de los argentinos”, David Oubiña (2011) parte de la película *Profit motive and the whispering wind* (*El incentivo de la ganancia y el viento susurrante*, 2007), de John Gianvito, para analizar cómo el cine puede convertirse, a veces, en la forma más poderosa de la memoria. En *Profit motive and the whispering wind*, el director recorre inúmeros conflictos políticos y sociales de Estados Unidos únicamente a través de lápidas y placas conmemorativas que se van sucediendo en la pantalla, contando una historia de luchas populares que fueron olvidadas por los libros y por la sociedad estadounidense. Para Oubiña, la película de Gianvito, sin locución, entrevistas ni personas, es una de las producciones más apasionadamente políticas de los últimos años debido a la dimensión cuestionadora que logra solamente a partir de la observación.

Oubiña se pregunta, entonces, cómo podría hacerse una historia de la Argentina con materiales similares, y subraya la imposibilidad de terminar la película, pues “forzosamente el recorrido de la cámara se interrumpiría frente a los miles de desaparecidos de la última dictadura militar (1976 – 1983)” (Oubiña, 2011). El autor debate entonces acerca de cómo el terrorismo de Estado de los años setenta parece resistirse a los films, a pesar de las numerosas producciones sobre la represión, la tortura y las desapariciones. Oubiña señala la ausencia de películas que trabajen los lazos con la memoria con la misma fuerza que *Profit motive...*, y se interroga acerca de hasta qué punto los films diluyen la dimensión de esos hechos.

Digamos que, desde *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1986) para acá, el cine argentino ha vuelto una y otra vez sobre la cuestión. Claro que el film de Puenzo ocultaba más de lo que mostraba y que su única preocupación era dar una respuesta rápida al problema para archivarlo entre los cajones de un pasado deshonesto (...). Vista hoy, ni siquiera parece una película de denuncia. Se podría decir, en cambio, que películas como *Garage Olimpo* (Marco Becchis, 1999) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006) sí se han enfrentado al problema que significa mostrar el horror. Esos films muestran. Incluso, muestran demasiado. Son películas sobre la tortura. Pero entonces habría que entender la frase en su sentido más literal: películas sobre la tortura, a propósito de la tortura. Películas en donde la tortura es el tema. Sin embargo, ¿en qué medida logran desentrañar el aspecto intolerablemente humano de las desapariciones más allá de la exhibición morbosa del sufrimiento? (Oubiña, 2011).

El autor, sin embargo, no pretende descalificar determinadas películas por no haber sabido exponer lo que aspiran a mostrar, sino que busca plantear un problema de un orden más amplio: la manera como las películas se enfrentan con el horror. En medio de sus reflexiones, Oubiña subraya el riesgo de que la dictadura se transforme en un telón de fondo en el cine nacional –y, así, en un lugar común, o sea, una forma de olvido–. Para él, es necesario evitar el destino tranquilizador del memorial o del monumento, y acceder a la dimensión genuinamente constructiva de la memoria: hacer que el pasado pueda formular nuevos interrogantes sobre el destino de una comunidad. Como afirma David Lowenthal (1998:64), “toda conciencia actual se funda en percepciones y actitudes del pasado”.⁴¹

* Nos gustaría agradecer a Mónica Campo, que nos presentó el trabajo de David Lowenthal, fundamental para el desarrollo de este artículo; y a Elena Vinelli y Mariana Podetti, por la cuidadosa revisión que hicieron.

Lowenthal (1998) nos habla de tres principales fuentes de conocimiento sobre el pasado: la *memoria*, que es introspectiva e inherente al ser humano (inevitable e indubitable *prima-facie*); la *historia*, que es contingente y empíricamente verificable (un conocimiento intencionalmente producido); y los *fragmentos*, que son construcciones humanas y que se transforman en reliquias, residuos, marcas, patrimonios. Para el autor,

La función fundamental de la memoria no es preservar el pasado, sino adaptarlo con el fin de enriquecer y manipular el presente. Lejos de simplemente prenderse a experiencias anteriores, la memoria nos ayuda a entenderlas. Los recuerdos no son reflexiones acabadas del pasado, sino reconstrucciones eclécticas, selectivas, basadas en acciones y percepciones posteriores y en códigos que son constantemente alterados, a través de los cuales delineamos, simbolizamos y clasificamos el mundo a nuestro alrededor” (Lowenthal, 1998: 103).⁴²

A partir del texto de Oubiña, pasamos a pensar cuáles son las películas del cine argentino contemporáneo en las que podríamos buscar nuevas imágenes y nuevas tramas para dar sentido al pasado y entenderlo sin que se estableciera una separación entre lo ocurrido y el presente, y donde hubiera una ruptura con la intención terapéutica y con el revisionismo histórico.

Con la expresión “cine argentino contemporáneo” nos referimos a la corriente denominada *Nuevo Cine Argentino* (que mencionaremos, a partir de aquí, como NCA): una generación de jóvenes cineastas que surgió a mediados de la década de 1990 con nuevas propuestas tanto estéticas y narrativas como desde el punto de vista de la producción de las películas. No ha habido una búsqueda programática por parte de esos cineastas, y sus poéticas son variadas, pero es innegable que con ese cine que florecía se estableció un nuevo régimen creativo.

En su tesis de Doctorado, titulada *História e Cinema: O tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant* (2010), Mônica Campo discute el concepto de *tiempo*, tan necesario para la construcción del discurso histórico, en el NCA y en el cine brasileño actual. La autora se propone esa investigación a partir del diagnóstico ofrecido por la crítica argentina (y profundizado por diversos académicos, en especial por Sergio Wolf y Gonzalo Aguilar) acerca de que una de las características más importantes de la cinematografía argentina reciente es la elaboración de obras atadas al presente.

Para Gonzalo Aguilar (2006), aunque muchos documentales se han ocupado del pasado histórico, con el NCA el cine se convierte en un lugar en el cual se plasman las huellas del presente. El NCA está inmerso en el momento de su producción. El pasado está ausente, así como la perspectiva de futuro: las películas están amarradas y restringidas al tiempo de la crónica cotidiana; desaparecen los *flashbacks* y todo

⁴¹ Todos los textos de Lowenthal que citamos, consultados en portugués, fueron traducidos por nosotros para mejor fruición de la lectura.

⁴² En relación con la historia, Lowenthal (1998: 104, 107) cree que esta “expande y elabora la memoria al interpretar fragmentos y sintetizar relatos de testigos oculares del pasado (...). La historia difiere de la memoria no solamente en el modo como el conocimiento del pasado es adquirido y corroborado, sino también en el modo como es transmitido, preservado y alterado”.

ocurre en tiempos yuxtapuestos. Como comenta Wolf (2004: 179), parece haber “una especie de gran conciencia por parte de los directores de que lo único que pueden contar ellos es lo que tienen enfrente ahora, delante de sus ojos, y que no hubiera nada detrás ni delante”. Muchos críticos apuntan que, por un lado, la crisis provocada por la ola neoliberal generó cierto desánimo respecto del futuro y, por otro lado, se produjo una ruptura y una desvinculación respecto del pasado debido al trauma pos régimen militar, seguido de una democracia frustrante (Campo, 2010).

Considerando las narrativas cinematográficas como representaciones⁴³ y las representaciones como concepciones históricas, para Campo, el hecho de que dichas narrativas estén atadas al tiempo presente no necesariamente significa que no den cuenta de la percepción de comprendernos como seres históricos.

Al recorrer los caminos propuestos por Campo y Oubiña, nos encontramos con la posibilidad de reflexionar sobre el tipo de experiencia que propone la película *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel, en relación con la historia y la memoria. A través de la actitud de la protagonista (Verónica), la directora Lucrecia Martel busca enfrentar un presente que recuerda y un pasado que se aleja, haciendo un acercamiento personal a los mecanismos de silenciamiento y desmemoria vigentes tanto ayer como hoy.

2. *La mujer sin cabeza*: película de terror

En *La mujer sin cabeza*, Verónica (María Onetto) atropella algo en una ruta, pero no sale del auto para verificar lo que pasó, sino que sigue viaje. ¿Fue una persona o un animal? La clausura experimentada en la escena del accidente va a regir todo lo que es captado después de ese momento: *La mujer sin cabeza* se construye en torno a delgadas transformaciones alrededor de un mismo estado afectivo inaugurado en el momento del choque. El desarrollo de la película permanece conectado a la conducta de Vero durante el accidente, expandiendo el intervalo entre esa acción y una reacción (Oliveira, 2009).

En la entrevista que mantuvimos con Martel en abril de 2010, la cineasta nos explica que -más que una historia- ella quiso compartir ese estado. Ella se pone (nos pone) en la cabeza de Vero, sumergiend(los) en su vida cotidiana, atormentada por la indefinición y el desconcierto. La cámara no pretende dar respuestas al accidente, sino participar de lo que este provoca en la protagonista.

Cuando Lucrecia y Onetto analizaban lo que le ocurría a Vero, evitaban la idea de amnesia, porque lo que recae sobre el personaje es algo diferente de la amnesia. Reconocer el universo que nos rodea es verlo armado como una red; red que se corta para Vero. Ella pierde la noción del vínculo entre las cosas y ella, y entre las cosas y lo que ellas significan. Ella sabe lo que es cada cosa, sabe que los objetos le pertenecen, pero no sabe para qué sirven; reconoce a las personas de la familia, pero no está segura de si las ama o las odia. Vero se abstrae de su vida, sus mundos colapsan. La directora y la actriz también se propusieron alejarse de la noción de culpa, porque la culpa presupone una certidumbre, y ellas buscaban la incertidumbre del personaje.

⁴³ Campo parte del concepto de *representación* de Roger Chartier.

Asimismo, Lucrecia rechaza la idea de que la película haya sido concebida como si fuera un sueño. Para ella, en el cine, los sueños a veces sirven para reformar la naturaleza de algunas composiciones de sonido o imagen, como una estructura interesante para organizar algunas situaciones, pero no es el caso de *La mujer sin cabeza*. Sin embargo, en el material de promoción internacional de la película, Lucrecia cuenta que la idea nació durante una charla sobre sueños: pocas veces ella tiene pesadillas, pero cuando estas aparecen, el argumento, en líneas generales, es que ella ha matado a alguien. La película no tiene un vínculo fuerte con un sueño específico, sino con esas pesadillas recurrentes en las que Lucrecia es responsable por la muerte de alguien: ha golpeado a un hombre y ha enterrado el cuerpo, sin poder deshacerse de la cabeza; ha descubierto la mano de una víctima dentro de su bolso...

La cineasta comenta que un accidente o una enfermedad importante suponen un proceso inverso al de la educación, ya que provocan un trastorno de la percepción. La cámara apegada a Vero genera una abundancia sensorial que da acceso a ese trastorno y nos impide encadenar los hechos, cosa que tampoco puede hacer el personaje. Como nota Campo (2010), Lucrecia mantiene la mirada sobre Vero aun cuando expande el encuadre y la profundidad de campo. Solamente a partir de su presencia habrá movimiento de cámara y observación del entorno; las tomas un poco más abiertas se cierran en forma progresiva y conducen al acercamiento al *close-up* permanente. Vero surge en la escena a pedazos, y el espacio es construido en consonancia con su mundo interno: el quiebre íntimo se exterioriza en los planos que muestran las cosas por medio de fragmentos.⁴⁴

Lucrecia quería estar en la (no) cabeza de la protagonista sin hacer uso de tomas subjetivas, y para eso utiliza el foco: todas las zonas que Vero no comprende están fuera de foco, lo que da la impresión de que ella se encuentra en una nebulosa. Hay un gran contraste entre las áreas nítidas y las desenfocadas, y la cineasta también trabaja con el contraluz para distorsionar y ocultar lo que Vero no alcanza a percibir. La concepción de una banda sonora poco realista (a pesar de estar construida con elementos reales) es otro camino para compartir el aturdimiento de Verónica: se muestra, así, cómo sus oídos perciben el mundo.

Probablemente debido a esa banda sonora, *La mujer sin cabeza* emana la atmósfera presente en las películas de David Lynch, y Vero podría ser comparada con sus personajes delirantes. Lynch exterioriza la percepción sonora de los personajes, y por ese medio compone un clima de terror sin que ningún elemento objetivo lo establezca; lo mismo ocurre en el tercer largo de Martel. La cineasta indica que la película está emparentada también con *El carnaval de las almas* (*Carnival of souls*, Herk Harvey, 1962) –ícono de la producción B estadounidense de la década de 1960, de fotografía expresionista y clima opresivo–, que sería la inspiración para *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George Romero, 1968), una de las películas preferidas de Lucrecia. Además, a Lucrecia le gusta imaginar a Vero como

⁴⁴ Además del trastorno perceptivo, el accidente se configura como una posibilidad de cambio para Vero, pero los otros personajes se ocupan de hacerla volver a su lugar para que se mantenga el *statu quo* (y para que todos permanezcan en sus zonas de comodidad). Aunque por primera vez se abra la oportunidad de transformación en el cine de Martel, tal situación es ignorada por la protagonista, que se encierra en un universo inmodificable, de cíclicas repeticiones, como ya pasaba en los largos anteriores de la directora, *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004) (Wolf, 2008).

una *zombie*, alguien con un cuerpo sin alma. En Salta, al norte de Argentina, lugar donde se desarrolla *La mujer sin cabeza*, existe la creencia de que, cuando se produce una experiencia traumática, el alma sale del cuerpo, y hay que curar el susto para que el alma retorne. Como a Lucrecia no le gusta incursionar en cuestiones psicológicas, y tampoco cree en el alma, decidió apostar a la imagen del muerto viviente.

Lucrecia afirma que, si sus producciones son escuchadas con atención, pueden resultar auténticas películas de terror. En *La mujer sin cabeza*, esa sensación se potencia cuando el mundo privado que representa pone de relieve traumas históricos y retratos del horror cotidiano. O, como afirma, Leonardo D'Espósito (2008: 51), *La mujer sin cabeza* puede ser “el primer film sobre el terror argentino”.

2.1. Fantasmas del pasado y del presente

Vero, en lo personal, no sufre de amnesia. Sin embargo, la cuestión de la pérdida de memoria es intrínseca a la trama si se tiene en cuenta que la verdadera historia del accidente dejará de ser contada y será reemplazada por una versión que conviene a algunas personas. El automóvil de Vero es reparado en una ciudad vecina, se limpian los trozos de las fuentes rotas durante el impacto, se borran los registros del paso de Vero por el hospital y el hotel. Acompañamos los movimientos que los allegados a Vero hacen a través de mecanismos de silenciamiento y desmemoria; al final, un *chango* es rápidamente sustituido por otro en su subempleo en la tienda de jardinería, y nadie se da cuenta (solamente Vero, que necesita macetas, ya que su jardín no puede ser cultivado pues hay algo enterrado en él: ¿una pileta?).

Verónica intenta descubrir su crimen y determinar su culpa. No obstante, poco a poco las evidencias van desapareciendo, y ella retrocede y es presa de la misma displicencia de quienes la rodean. Se arma una red social en la cual toda responsabilidad individual se disuelve y donde nadie tiene que rendir cuentas de lo que pasa a su alrededor. Como afirma Taccetta (2010), “la película muestra cómo alguien puede desaparecer sin que queden rastros de sus responsables y obturada toda posibilidad de reproche jurídico”. No sabemos si Vero mató o no a una persona, pero la película es muy clara sobre el modo como ella y su familia deciden encarar esas posibilidades.

Lo que sucede es metaforizado por el recepcionista del hotel en el que se hospeda Vero tras el accidente: dejando el agua correr, la suciedad se va. En realidad, cuando el agua se va, se revela un cadáver, pero la misma agua se encarga de deshacerse de él mediante la simulación de un ahogamiento. Mientras tanto, el agua de la lluvia pasa por toda la película, sea golpeando las ventanas, sea exteriorizando la tempestad que se desata dentro de Vero, o manifestándose en el sonido en *off*, como si ella necesitara correr sin cesar para que la suciedad se fuera diluyendo sin dejar rastros. “Esa agua es una bendición”, corrobora la enfermera que atiende a Vero en el hospital.⁴⁵

En el contexto contemporáneo, podemos hacer un puente entre el mecanismo del olvido y los procedimientos de negación relacionados con el horror promovido por el

⁴⁵ Como en las películas anteriores de Martel –*La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004)–, el agua se relaciona mucho más con la idea de contaminación que con la limpieza.

Estado autoritario que ocupó el poder en la Argentina entre 1976 y 1983, y las nuevas formas que ellos asumen en el presente.

Según Lucrecia, hoy, en la Argentina, el gobierno se preocupa por el pasado y defiende el esclarecimiento de lo que ocurrió durante la dictadura. Sin embargo, es absolutamente ciego acerca de la actualidad, de lo que está pasando ahora, como el alarmante crecimiento de las diferencias entre clases. Para la cineasta, es inexplicable cómo se negaban los hechos durante la dictadura; cómo aquellos que no participaban directamente del terrorismo implantado eran capaces de olvidar voluntariamente algo horrendo para poder convivir con ello. Hoy, las personas ignoran la pobreza para poder vivir con ella sin sentirse responsables. A partir de esta circunstancia, Lucrecia llama la atención sobre los espacios de violencia a los cuales estamos tan acostumbrados que ni siquiera los notamos, como los generados por las confrontaciones entre clases.

En la Argentina, y más notablemente en Salta, las clases más bajas tienen origen indígena, mientras que las más altas provienen de la inmigración europea. Además de las diferencias que existen entre clases sociales en todo el mundo, en Salta hay una correspondencia étnica en los grupos: las clases están claramente divididas. Según Lucrecia, la Argentina jamás va identificarse como racista; no obstante, el racismo está tan naturalizado en el país que casi no se ve. En *La mujer sin cabeza*, hay una clara división entre quien sirve y quien es servido, quien posee y quien no, quien es susceptible de punición y aquel a quien la justicia no alcanza (Campo, 2010). La cineasta hace ver y oír imperceptibles o pequeñas formas de dominación que subyacen en la sociedad, como el poder espontáneo e inamovible de la clase media.

Vero no atiende a quien atropelló, pero es atendida y amparada durante toda la película, no solamente por sus familiares, sino por muchos empleados, que están por todas partes: en su casa, en el consultorio odontológico, en el hospital, en el hotel, en la tienda de jardinería, en la casa de los parientes. Ellos siempre están haciendo algo, preparando el café o responsabilizándose por el regalo de la tía de la jefa, y como habitualmente son ignorados, no se dan cuenta de la enajenación de Verónica. Como la posible víctima, que termina configurándose no más que en un dato estadístico – olvidado aunque esté presente –, no tienen nombre ni historia.

Los empleados parecen fantasmas que deambulan por el ambiente, y lo que se haya cruzado por el camino de Vero en la ruta va a ensombrecer todos los planos del film, también como un fantasma. Durante toda la película hay ecos del accidente, y esos vestigios se presentan como imágenes y sonidos fantasmagóricos: el chico que se ofrece para lavar el auto y cuyo cuerpo es como una mancha disforme a contraluz, la niña que la abraza en el baño del hospital, las ramas que se arrastran solas al borde de la carretera, los ladridos de un perro que nunca vemos, los crujidos de los que se queja Tía Lala... Al final, hay fantasmas por todos lados, como comenta esa tía, que sufre del mal de Alzheimer.⁴⁶ Sin embargo, no son delirios de vieja: Lala habla sobre algo que está siendo ocultado. Sin mirar, adivina el fantasma que se esconde en su habitación –¿sería el hijo de la mucama o el espíritu del niño que mató su sobrina?– y, sorprendida con la voz rara de Vero, es la única que consigue notar algo extraño en

⁴⁶ Tía Lala es interpretada por la actriz María Vaner, ícono del cine argentino de las décadas de 1960 y 1970, que falleció poco después de la filmación.

la protagonista. Las ausencias que esos fantasmas manifiestan son tan notables que se configuran como presencias ineludibles.

Martel relata que, en la década de 1990, se produjo un crecimiento significativo del parque automotor en la Argentina. Como consecuencia, aumentó el número de accidentes, en particular los atropellamientos tras los cuales el conductor huía. En Salta, se atropellaba a muchos ciclistas y, según la cineasta, en esos accidentes se hacía visible un conflicto de clases. Los automóviles son cada vez más como una burbuja que posee su propio aire, su propio sonido, despegados totalmente del contexto de la realidad. En *La mujer sin cabeza*, es notable cómo, para circular, el automóvil es imprescindible: mantiene un espacio y preserva el distanciamiento respecto de los demás (Campo, 2010), aparta a las personas del espacio público y promueve la descomposición del tejido de relaciones que sostiene la experiencia concreta de lo social. Por estas razones, un accidente automovilístico le parecía a Lucrecia muy representativo de un conflicto de clases.⁴⁷

De esa manera, en *La mujer sin cabeza* Martel buscó vincular la ceguera del pasado a la ceguera del presente, y esto motivó algunas decisiones estéticas, como la inclusión de músicas emblemáticas durante los años de plomo: en particular, *Mammy Blue*⁴⁸ y composiciones de Jorge Cafrune. Muy populares en Argentina, las canciones de Cafrune (1937 – 1978), vecino de la familia Martel, tenían inspiración folclórica y política. El cantante era un nacionalista convencido, con gran apego al país y a sus tradiciones. El gobierno dictatorial consideró que su muerte fue un accidente vial, un atropellamiento; no obstante, hay consenso en que Cafrune fue asesinado por el régimen, lo que transformó su figura en un símbolo más de aquel período.

3. Palabras finales

En España, la película fue estrenada con el título *La mujer rubia*. Lucrecia adora *Vértigo* –en España, *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) –, y el pelo rubio de Vero es una manera de hacer referencia a Kim Novak, que en la película teñía de castaño su melena dorada para huir de la identidad de Madeleine y de la coautoría de un asesinato. En el comienzo de *La mujer sin cabeza*, sabemos, gracias al elogio de una amiga, que Vero acaba de teñir su pelo de rubio, color que mantiene durante todo el desorden que la atraviesa, durante el tiempo en que ella *pierde la cabeza*. Cuando las cosas vuelven a su lugar, ella tiñe su cabello de castaño (su color natural) y, libre de la mujer rubia que atropelló a una persona, vuelve a su vida habitual con dos autos en el garaje, hijas en la universidad de Derecho y encuentros sociales. Para Vero (que carga tal apodo irónico), la muerte pasó fuera de campo y no dejó ninguna señal.

En *Profit motive and the whispering wind*, accedemos a las señales del pasado en el presente a partir de los restos materiales de lo que sucedió. Al ver *La mujer sin*

⁴⁷ Ya en *Rey muerto*, corto de Lucrecia que forma parte del compilado *Historias breves* (1995), aparecía esta cuestión: el “villano” del film atropella con su camioneta a un ciclista y, encima, lo golpea.

⁴⁸ La versión original de *Mammy Blue*, que se reproduce en la película, es del egipcio Demis Roussos. Sin embargo, esa canción se hizo conocida en América Latina en la voz de Julio Iglesias –fue esta música, incluso, que convirtió al cantante en un éxito en la región.

cabeza, nos sumamos a la duda de Oubiña sobre la posibilidad de que una película sobre la historia argentina, similar a la de Gianvito, pudiera llegar al final, debido al bache que significa la presencia-ausencia representada por los miles de desaparecidos en la última dictadura en la Argentina.

A partir de las operaciones de ver / no ver / no querer ver (como ya decía Tali en *La ciénaga*, “cada uno ve lo que puede”), Lucrecia no disuelve la tensión del pasado trágico, sino que vive de ella al destacar mecanismos de olvido y ocultamiento que podrían estar reinventándose en el presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

CAMPO, Mônica Brincalepe (2010): *História e Cinema: O tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*. Tesis de Doctorado. Campinas/SP, Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Estadual de Campinas.

D'ESPÓSITO, Leonardo (2008): “*La mujer sin cabeza*: Viaje al principio del horror”, en PANOZZO, Marcelo (ed.): *La propia voz: El cine sonoro de Lucrecia Martel*. Buenos Aires/Gijón, publicación del Festival Internacional de Gijón, pp. 51 - 52.

LOWENTHAL, David (1998): “Como conhecemos o passado”, en *Revista Projeto História* número 17, noviembre/1998, pp. 63 – 199.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos (2009): “Martel, Trapero e Alonso: O cinema argentino tipo exportação”, en MIRANDA DO ROSÁRIO, Priscila, y NÚÑEZ, Fabián (eds.): *Do novo ao novo cinema argentino: birra, crise e poesia*. Catálogo de la Muestra realizada en el Centro Cultural Banco do Brasil en São Paulo, Brasília y Rio de Janeiro entre agosto y octubre/2009, pp. 56 – 61.

OUBIÑA, David (2010): “Treblinka de los argentinos. Imágenes de la nación: El cine y el bicentenario”. Texto presentado en el *I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: Representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano*, realizado en diciembre/2011 en Buenos Aires. El texto no fue publicado, sino cedido por el autor para la producción de este artículo.

TACCETTA, Natalia (2010): “Historia y Memoria: una lectura de *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel”. Texto presentado en el simposio “Cines en la encrucijada nacional” – mesa “Lucrecia Martel” – en el *II Congreso Internacional ASAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual)*, realizado en octubre/2010 en Buenos Aires. El texto no fue publicado, sino cedido por la autora para la producción de este artículo.

WOLF, Sergio (2004): “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”, en YOEL, Gerardo (ed.): *Pensar el cine 2: Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, pp. 171 – 185.

_____ (2008): “Que aparezca un accidente”, en PANOZZO, Marcelo (ed.): *La propia voz: El cine sonoro de Lucrecia Martel*. Buenos Aires/Gijón, publicación del Festival Internacional de Gijón, pp. 42 - 45.