

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales – Carrera de Sociología

Teoría Estética y Teoría Política
Cátedra Horacio González



Milagros Gazcón*
Astrid Hoffmann**

*Período de cursada: Segundo cuatrimestre de 2008.

**Período de cursada: Primer cuatrimestre de 2009.

Aclaraciones preliminares

“Dentro de grandes espacios históricos de tiempo, se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial.”¹

El año 2003 supuso un quiebre en el rumbo de la política y la historia argentina. El proceso iniciado por el gobierno de Néstor Kirchner inauguró una era de cambios profundos a nivel estructural pero también, fundamentalmente, a nivel simbólico.

Estos cambios tuvieron como consecuencia la reinstalación de ciertos temas en la agenda política del país, restituyendo la legitimidad pública a una serie de demandas que, hasta entonces, habían permanecido latentes en el seno de la sociedad. Su reinstalación en la agenda pública, implicó, asimismo, el devolver la voz a una parte del cuerpo social, una porción del conjunto que había sido ignorada y silenciada durante las décadas previas. Sin duda, una de las acciones más significativas en este sentido fue la política en materia de derechos humanos, la cual no se agotó meramente en el enjuiciamiento a los responsables del Proceso, sino que tuvo su correlato en el plano simbólico, visible en el trabajo sobre los discursos y espacios de la memoria. En esta dirección, se buscó trabajar sobre la memoria respecto de un acontecimiento histórico - la última dictadura militar- que había sido vergonzosamente silenciado durante las gestiones anteriores.

En el plano de la cultura, los cambios señalados también hallaron repercusión en una pluralidad de discursos artísticos y sus representaciones respecto de lo acontecido en el período dictatorial. Aún cuando el tema contaba ya con un lugar en el mundo de la cultura desde los inicios del Proceso, las decisiones políticas tomadas por los primeros gobiernos democráticos parecían reflejar un intento de clausura de sentido que distaba de lo expresado en las manifestaciones artísticas, volviéndose éstas más bien marginales en relación al discurso hegemónico. En este sentido, el proceso iniciado en 2003 creó las condiciones de posibilidad para una reinterpretación de los hechos, que se plasmó en el plano de las artes, entre otros.

En función de lo mencionado anteriormente, dirigiendo nuestra mirada hacia el campo artístico contemporáneo, centraremos nuestra atención en la industria cinematográfica nacional y aquellas obras que pueden ser englobadas bajo el rótulo del

¹ Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos*, Editorial Planeta-Agostini, Buenos Aires, 1994. Pág. 23.

“Nuevo Cine Argentino”. Siguiendo a Javier Palma, entendemos este término como “una parte de un particular movimiento dentro de la industria filmica argentina, que aparece en la segunda mitad de la década de los noventa y que rápidamente se transformó en un fenómeno, modesto para algunos, pero que ha sido reconocido como la emergencia de ‘lo nuevo’”². Algunas de las características vinculadas al contexto en el que tienen lugar estos fenómenos son la proliferación de escuelas de cine, la aparición de modos de producción no tradicionales, la injerencia de productoras extranjeras y los avances técnicos. Dentro de este conjunto heterogéneo, difícilmente clasificable y caracterizado más bien por la ruptura con el modo de narración tradicional, nos abocaremos al análisis de la obra de la realizadora Lucrecia Martel, una de sus mayores exponentes. Más específicamente, centraremos el análisis en su último film, *La mujer sin cabeza* (2008), entendiendo que éste no sólo reúne los principales lineamientos que caracterizan su obra, sino que, fundamentalmente, ofrece una lectura original sobre aquellos mecanismos sociales que habilitaron el silencio sobre el horror del terrorismo de Estado.

El arte como herramienta cognoscitiva

“La mujer sin cabeza es una aproximación, totalmente personal, ni completa, ni reveladora, a ese funcionamiento perverso que tenemos como sociedad”³

La obra de Martel nace a partir de una interrogación personal que puede ser entendida, tal como lo señala Theodor Adorno en su obra *Teoría Estética*, como un intento de dar respuestas a “las preguntas que le vienen de fuera”⁴, desentrañando aquello que suele presentarse opaco e inasible en el mundo empírico. En este sentido, la obra de arte pondría en el centro de la escena aquellas tensiones que permanecen irresueltas en el plano de lo real. Según Adorno, las obras artísticas, en tanto productos

² Palma, Javier. Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación, en Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2008, pág. 192.

³ Martel, Lucrecia, en Enríquez, Mariana: “La mala memoria”, *Página/12*, suplemento *Radar*, domingo 17 de agosto de 2008. La entrevista puede leerse en formato digital en el siguiente enlace: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-18.html>

⁴ Adorno, Theodor: *Teoría estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983. Pág. 15.

humanos, “entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido”⁵.

A lo largo de su incipiente trayectoria, sobre todo en honor a sus filmes precedentes, Martel ha sabido ganarse el título de “retratista” de un determinado sector social, aquel sector compuesto por los estratos medios altos de la sociedad salteña. Martel hace un recorte sobre el conjunto social nacional y elige abocarse, principalmente, al retrato de los miembros de su clase social de origen, a los que la une una relación de familiaridad y proximidad que otorga una particular riqueza a la composición de sus personajes, interacciones y ambientes. En una entrevista realizada por el diario *Página/12*⁶ en los días previos al estreno de *La mujer sin cabeza*, la realizadora expone brevemente la idea motora que subyace al argumento del film: el encubrimiento de un crimen y la negación posterior como factores que involucran –y producen– una alteración de la percepción, un “vivir sin ver”, una reconstrucción ficcional de la memoria que admita olvidos necesarios en pos de obviar la responsabilidad frente a un hecho determinado.

Volviendo sobre lo expuesto por Adorno, entendemos que las obras de arte se desprenden del mundo empírico para crear otro mundo, uno con esencia propia y contrapuesto al primero. En este sentido, “las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negando”⁷. La obra, en tanto producto de un trabajo social, tiene un sustrato empírico y su contenido se nutre de aquel mundo, pero no se agota en ello: su autonomía⁸ conlleva el plus de ser algo más que un mero reflejo de la realidad. No hay reflejo sino refracción del mundo empírico en la obra de arte.

Siguiendo esta idea, entendemos que los recursos técnicos empleados en el arte cinematográfico tienden a provocar un efecto de realidad que podríamos vincular, a simple vista, con la idea de reflejo de la misma. Sin embargo, el cine, en tanto obra artística, supone una transposición de la realidad que le otorga un sentido nuevo: se trata de la invención de un mundo distinto, con una lógica propia. “La obra de arte se constituye necesariamente en su diferencia de la existencia por la relación a aquello que,

⁵ Adorno, Theodor: *Op. Cit.*, pág 14.

⁶ Martel, Lucrecia en Enríquez, Mariana: “La mala memoria”, *Op.cit.*

⁷ Adorno, Theodor. *Op. Cit.*, pág 14.

⁸ “El doble carácter del arte como autónomo y como fait social está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía”. Adorno, Theodor, ídem, pág. 15.

en cuanto obra de arte, no es pero que la crea como tal”.⁹ Sin duda, el cine se sirve de las imágenes que toma de la realidad, pero las refracta y las convierte así en algo distinto aún cuando en apariencias nos encontremos frente a imágenes “reales”. En tanto discurso, la narración cinematográfica echa luz sobre una realidad que se encuentra por fuera de ella pero que a su vez le sirve de soporte. En esta dirección, la obra de Lucrecia Martel es un claro ejemplo de una narración que parte del retrato más o menos estandarizado –o estereotipado- de un determinado sector social, para hacer de ello un uso diferente: revelar aquellos aspectos de la realidad que las relaciones de poder tienden a ocultar.

Para Martel, lo que se encuentra detrás de la premisa que guía la trama del film, es la indagación respecto de la convivencia que gran parte de la sociedad civil establece con la última dictadura militar, donde los hechos perpetrados por el aparato represivo pasan prácticamente “desapercibidos” para una porción del conjunto social. “Para mí, el terror de la sociedad que no estuvo militando ni 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. (...) Para convivir con esa negación hay que encontrar justificaciones a tal extremo que se terminan modificando los hechos de la vida, uno se olvida de cosas. Pero ese esfuerzo también significa olvidarte de parte de tu propia vida. Junto con el esfuerzo de no ser responsable de un evento, la sociedad te exige que te olvides de todo lo que pasó alrededor de ese 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”¹⁰. En *La mujer sin cabeza*, los rastros se borran, las huellas desaparecen poniendo en cuestión la manipulación que los mismos personajes realizan respecto del relato sobre lo acontecido y las posiciones de poder en las que dicha manipulación se sustenta.

Si el film de Martel plantea un interrogante respecto del funcionamiento de la sociedad contemporánea al período dictatorial, podríamos decir, empleando los términos de Martin Heidegger, que opera en esta obra una suerte de “*desocultamiento del ente*”, desocultamiento que pone en evidencia los mecanismos de poder que subyacen a la construcción de todo relato. “La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la

⁹ Adorno, Theodor: *Op. Cit.*, pág. 18.

¹⁰ Martel, Lucrecia en Enríquez, Mariana: “La mala memoria”, *Op.cit.*

obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente.”¹¹ Teniendo en cuenta el postulado de Heidegger, entendemos que *La mujer sin cabeza*, en tanto obra de arte, pone en operación una verdad, una explicación posible al silencio y la indiferencia de tantas personas frente al horror. Creemos, en este sentido, que aquello que se encuentra detrás del silencio es un no-obrar, una omisión que es también acción y se sirve de la alteración del orden de la percepción para justificar dicha postura. En otras palabras, el silencio es aquí mucho más que la ausencia de palabras: no se puede hablar sobre lo que se niega, no se puede ver lo que no “existe”.

La mujer sin cabeza: la negación como principio de construcción de la memoria

“Para mí, una perturbación de la percepción te permite pensar tu realidad como una construcción, con sus artificios [...] Esto me parece políticamente interesante, porque nuestra percepción es claramente domesticada desde que nacemos. A pesar de que pueda parecer lo contrario, un shock te puede devolver las riendas de tu vida.”¹²

Una breve síntesis argumental del largometraje nos ayudará a profundizar en el análisis del mismo. Verónica –odontóloga, perteneciente a la clase media alta de la ciudad de Salta- se encuentra en las afueras de la ciudad junto a su hermana y un grupo de amigas en lo que parece ser un paseo de rutina de fin de semana. Al emprender la vuelta hacia el centro -en su auto-, el sonar de su teléfono móvil la distrae y desvía la vista del camino para buscarlo. En ese instante, el auto sufre una pequeña conmoción y Verónica se percata de que se ha llevado algo por delante. Frena unos metros después pero, sin animarse a bajar, retoma la marcha hasta que la perplejidad la consume y se detiene definitivamente. A partir de allí, Verónica –o, más bien, el fantasma en el que se ha convertido a causa del shock- transita por el espacio, las prácticas e interacciones sociales que componen su vida como en estado de trance, casi sin hacer mención a lo acontecido. Así lo hace hasta el día en que decide comunicar a su marido, Marcos, sobre el accidente: cree haber matado a alguien. Vuelven juntos a la escena del crimen y Marcos le confirma que lo único que hay al costado de la ruta es un perro, le ha dado a

¹¹ Heidegger, Martin: *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1992. Pág. 56.

¹² Martel, Lucrecia en Frías, Miguel: Un shock te puede devolver a la vida, entrevista en el diario Clarín, 16 de agosto de 2008. Enlace: <http://edant.clarin.com/diario/2008/08/16/espectaculos/c-01211.htm>

un perro. Verónica no resulta convencida y las noticias sobre el hallazgo de un cuerpo en el canal próximo a la ruta aumentan su sospecha. En lo que resta de la película, la protagonista observa, silenciosa y pasivamente, cómo los rastros de aquel fatídico día comienzan a borrarse por obra y arte de los “contactos” de los que está provisto su círculo social más íntimo, mientras esos mismos allegados intentan despreocuparla, desligarla de toda responsabilidad, haciendo énfasis en la versión “oficial” construida sobre lo ocurrido: sólo se ha tratado de un perro.

Las dificultades que propone el esquema narrativo adoptado por Lucrecia Martel en la realización de *La mujer sin cabeza* nos enfrentan a un camino que se bifurca en dos vías posibles: analizar el largometraje como una totalidad narrativa en sí misma, haciendo énfasis en la construcción de la trama propuesta a partir del montaje y sus efectos narrativos, o situarnos puntualmente en el relato que los personajes entretejen respecto del accidente y los mecanismos de reconstrucción ficcional de la memoria en pos del ocultamiento de un crimen. Elegiremos un camino intermedio, que oscile entre ambos puntos a fin de ilustrar las conexiones que tienen lugar entre ambos.

En su análisis respecto del teatro épico Walter Benjamin hace referencia a una herramienta que el mismo comparte con el cine y la radio: el montaje. El montaje, como procedimiento, revela, descubre una situación interrumpiendo el curso de una acción y fuerza al espectador a adoptar una postura determinada frente a esa situación que se le presenta¹³. El montaje cinematográfico nos recuerda a cada instante que detrás de cada historia presentada yace un narrador al que corresponde un determinado estilo de narración, una narración que engendra recursos elípticos, de omisión, como también recursos enfáticos, destinados a acentuar, a descubrir aquellas situaciones que el espectador ha de guardar en su memoria para ser retomadas hacia el final de la trama, donde estos fragmentos episódicos adquieran un sentido propio en tanto partes de un todo articulado. A primera vista, el estilo narrativo de Martel nos confunde. Las imágenes que se nos presentan no parecen encadenadas secuencialmente, el por qué esta escena ha de ser continuada por esta otra, no remite necesariamente a un avance de la trama basado exclusivamente en una concatenación de acciones coherentes en pos de un fin –al menos no en el esquema narrativo clásico de un guión, donde los personajes aparecen dotados de objetivos puntuales y el desarrollo de la trama obedece a las

¹³ Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Ed. Taurus, Madrid, 1975.

estrategias desplegadas por estos mismos en pos de la consecución de un fin determinado-.

¿Se trata entonces de imágenes disruptivas, digresiones inconexas respecto de la totalidad compuesta por la trama? No, si tenemos en cuenta a qué apunta dicha composición, a la que podríamos situar entre las obras abocadas al *retrato* (sea de una época, un estrato social, etc.). Las decisiones de la realizadora acerca del montaje parecieran apuntar al descubrimiento de situaciones que nos propongan la reflexión sobre un determinado grupo social y su vinculación con el entorno. Podríamos decir, entonces, que la estructura narrativa adoptada por Martel descubre, revela ante nuestros ojos un panorama social en forma de retrato.

¿Esconde el retrato, en su descripción de los rasgos característicos de un determinado sector social, algo más que una representación pretendidamente fiel de lo real? Entraríamos aquí en la disyuntiva respecto de cuál es la diferencia entre *narrar* y *describir* al momento de retratar y por qué nos parece que lo que esta realizadora hace rebasa los límites de una mera descripción. En *¿Narrar o describir?*, Georg Lukács propone un debate respecto de la relación entre la narración y la emergencia de un nuevo estilo literario embanderado detrás del recurso de la descripción¹⁴. Para Lukács, aquello que distingue principalmente a la narración respecto de la mera descripción es que la primera “ha de ir en la plasmación más allá de lo casual bruto y crudo, elevándolo a necesidad”¹⁵. Aquello que se plasma en una narración no obedece a la casualidad sino a la necesidad. En este sentido, las imágenes que Martel selecciona para exponer frente a nosotros parecieran obedecer a un criterio de necesidad respecto de la historia narrada. Las imágenes van más allá de la ilustración de una clase social y su medioambiente, sino que se vuelven fundamentales y necesarias a la luz del sentido total del que la autora intenta impregnar a la obra y también a la hora de ofrecer un patrón de reconocimiento de la identidad de sus personajes. Las escenas nos devuelven ambientes y situaciones en las que podemos reconocer a un determinado sector social y sus arquetipos, funcionando así no como elementos meramente casuales si no necesarios en el reconocimiento de la identidad personal de los protagonistas.

¹⁴ Lukács, Georg. “¿Narrar o describir?” en *Problemas del realismo*. México, F. C. E., 1966.

¹⁵ Ídem, p. 175.

La cuestión de la necesidad nos remite a lo que Paul Ricoeur¹⁶ denomina como “efecto de necesidad”, donde el acto configurador de la trama –entendida como una totalidad configuradora- vuelve todo elemento contingente en un elemento necesario. De no tener en cuenta la historia narrada como una totalidad, tampoco comprenderíamos aquellas escenas que parecen simples agregados a primera vista, tales como las que encontramos al comienzo del filme con un grupo de adolescentes de los estratos bajos, corriendo a un costado y otro de la ruta, sin ningún vínculo aparente con los protagonistas de la trama. Así ocurre con todas las apariciones de personajes pertenecientes a este estrato, donde la convivencia físico-espacial que establecen con los protagonistas parece casi de corte fantasmal. En el recorrido que los protagonistas realizan por el espacio, estas presencias fantasmales son asimilables más bien a una suerte de ausencia sobre la que se recorta la identidad de los primeros. Martel remarca nuevamente este “vivir sin ver” que identifica a los sectores dominantes de la sociedad salteña, en la plasmación estética de contornos difusos cuando se trata de personajes pertenecientes a los estratos bajos, rostros que no son apreciables en su plenitud y cuerpos que circulan por los ambientes pasando prácticamente desapercibidos: “Son espantos”, dice el personaje de la tía Lala a Verónica en una de las escenas del filme, refiriéndose al personal doméstico que circula por su casa.

La calificación expresada por Lala denota aquel rasgo performativo del lenguaje, donde el “decir” es también un “hacer” y, en este caso, reproducir y reforzar aquel imaginario social respecto de dicho sector social, imaginario también adoptado por los mismos integrantes de este sector, cuyos gestos corporales -cabezas gachas, espaldas encorvadas- connotan la incorporación de esta imagen de sí en su propio imaginario de grupo. Es interesante destacar aquí la reflexión que Javier Palma propone respecto de esta forma de relato que se construye en permanente alusión a lo no mostrado: “Es justamente en relación con la distancia del ‘otro’ que se construye el relato en el cual Martel, pequeña burguesía salteña venida a menos, expresa no sólo las cuestiones que dan cuenta de su realidad sino además, y fundamentalmente, de sus procesos de exclusión de la otredad”¹⁷.

Volviendo a las escenas del comienzo de la película, es el evento posterior –el accidente de Verónica- el que alumbra un sentido determinado sobre aquellas primeras

¹⁶ Ricoeur, Paul: *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.

¹⁷ Palma, Javier: *Op. Cit.*, pág. 208.

imágenes y permite al espectador vislumbrar la conexión entre ellas y la trama narrada. El accidente emerge así como un elemento disruptivo, inesperado –podría ocurrir, como no- pero también un elemento concordante que hace avanzar la trama –en este caso, podríamos decir que da inicio al conflicto dramático de la misma- y otorga sentido a los hechos que lo preceden.

Abandonando ahora el ejemplo respecto de la construcción narrativa a partir del montaje, nos interesaría volver sobre la protagonista de esta historia. El personaje de Verónica es opaco, no se deja descifrar a simple vista. En una entrevista realizada para un medio digital¹⁸, Martel habla acerca de su método de construcción de personajes dejando en claro que nunca posee una idea acabada sobre la historia de vida de sus personajes a la hora de escribir, si no que recurre a anécdotas y rasgos de personalidad que le son familiares a los que mezcla haciendo de su composición una suerte de “bricolaje” de distintos atributos e historias de vida. Podemos observar lo que conlleva este estilo de construcción del personaje en el caso de Verónica, quien se nos presenta prácticamente inasible, moviéndose a lo largo de la trama como por inercia. El estado de shock al que se enfrenta luego del accidente, nos muestra a una mujer que pareciera haber sido desprovista de alma (de “cabeza” si atendemos al título del filme), cuya pasividad nos desborda y descoloca. ¿Se debe esto a la imposibilidad de reconocer la identidad del personaje en relación a sus acciones? Tal vez sí a simple vista, pero no debemos olvidar que “el no-obrar es también un obrar: no atender, dejar de hacer, es también dejar que otro haga, a veces de forma criminal”¹⁹.

La pasividad de Verónica, su no-obrar, responde en parte al estado de shock en el que se encuentra, pero también a la lógica de una sociedad de corte tradicional, “machista”, donde el dirimir y accionar sobre los grandes asuntos suele ser dejado en manos de los hombres. Es así como las aparentes inacciones de este personaje, puesto en trama –en el relato “retratista” sobre este sector social-, adquieren el carácter de un accionar identificable como tal, asociado a una determinada pertenencia social y de género. En algún punto de la historia, Verónica parece tener intenciones –quizás guiadas por un sentimiento de culpa- de asumir cierta responsabilidad sobre el accidente. Cuestiona, interroga, enfatiza sobre la existencia de un cadáver hallado en el desagüe del canal. Sin embargo, no ofrece demasiada resistencia a la persuasión por parte de su

¹⁸ La entrevista puede verse en el sitio web de LiberaMedia: <http://www.liberamedia.tv/?p=233>

¹⁹ Ricoeur, Paul: *Op. Cit.*, pág. 158.

círculo íntimo respecto de “dejar atrás” el hecho, siendo que supuestamente no se ha tratado de otra cosa que de la muerte de un *animal* (es interesante aquí la analogía que parece proponer la realizadora entre esta categoría “deshumanizada” y la visión, ya naturalizada, del sector dominante sobre los estratos sociales más bajos). El “no-obrar” de Verónica es un dejar hacer “criminal” a aquellos de sus allegados que comienzan a borrar todo rastro de su tránsito por el mundo el día del accidente. Su marido lleva el auto a reparar a una provincia vecina, su cuñado hace desaparecer su historia clínica del hospital al que concurre luego del accidente y alguien –asumimos que se trata de su primo/amante- borra el registro del hotel en el que pasó aquella noche. Verónica vuelve sobre sus pasos sin poder encontrarse, no hay huellas de su paso por este mundo aquel fatídico día. Una nueva versión de los hechos ha sido construida a partir de un olvido forzado, una desaparición del registro.

La mala memoria. Conclusiones finales

“Si las obras de arte son respuestas a sus propias preguntas, también se convierten ellas mismas por este hecho en preguntas.”²⁰

La película se termina con la irrupción en la banda sonora de una canción que Martel identifica con el período de la dictadura²¹. Es imposible hacer caso omiso a la clausura de sentido que dicha irrupción representa. Gracias al efecto configurador de la totalidad, las distintas partes –escenas- de ese todo narrativo que es *La mujer sin cabeza* adquieren un nuevo sentido, sentido que va más allá de la historia concreta que la película narra. La obra transcurre en un contexto espacio-temporal distinto de aquel sobre el que la realizadora se interroga. Pese a que las coordenadas espaciales son claras, el montaje y los recursos técnicos del filme generan un clima casi onírico donde los personajes parecieran transitar en una nebulosa: es Salta, pero podría ser cualquier otro lugar de la geografía nacional. “En mi película no importa la tragedia, tampoco si sucedió o no: importa la construcción social que se hace en torno a eso”²². Martel se sirve de este contexto para generar otro mundo, otorgándole el *plus* que se encuentra en

²⁰ Adorno, Theodor. *Op. Cit.*, pág. 16.

²¹ La canción es “Oh Mammy Blue” y fue popularizada por Julio Iglesias en la década del ’70.

²² Martel, Lucrecia en Frías, Miguel: Un shock te puede devolver a la vida, entrevista en el diario Clarín, 16 de agosto de 2008. Enlace: <http://edant.clarin.com/diario/2008/08/16/espectaculos/c-01211.htm>

la intersección entre la obra de arte y el mundo de lo real; la obra de arte refracta la realidad dotándola de un nuevo sentido.

Podríamos decir ahora, junto a Martel, que este filme es un intento de representación de los mecanismos de reconstrucción discursiva de una historia de vida colectiva, una reconstrucción de la memoria a partir de la exclusión de algunos elementos: el crimen se oculta en la desaparición de los registros, los rastros, los cuerpos. Mas la reconstrucción de la historia necesita de una alteración de la percepción –que permita obviar aquello que se intenta ocultar- sobre la que opera la construcción de una nueva realidad. “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”²³.

La realizadora hace de este relato cinematográfico un intento de explicarse a sí misma la convivencia de la sociedad civil con el horror de la última dictadura militar. El “no-obrar” de Verónica como un dejar hacer criminal sobrepasa los meros límites del personaje: Verónica es la metáfora de una parte de la sociedad argentina que, en la connivencia y el silencio, deja obrar criminalmente y se sumerge así en una situación de complicidad con el horror. La puesta en trama de los personajes del filme es el intento de una *puesta en sentido* de la propia historia de vida de nuestra sociedad, para echar luz sobre los mecanismos mediante los cuales los procesos histórico-sociales pueden ser silenciados en el relato, al punto de pasar desapercibidos: la negación como mecanismo que habilita la construcción de una realidad donde el “vivir sin ver” parece la única forma de vida posible.

²³ Martel, Lucrecia en “La mala memoria”, *Página/12*, suplemento *Radar*, domingo 17 de agosto de 2008. Enlace: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-18.html>

Bibliografía

Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.

Benjamin, Walter:

-*Discursos interrumpidos*, Editorial Planeta-Agostini, Buenos Aires, 1994.

- *El autor como productor*. Madrid, Ed. Taurus, 1975.

- “Qué es el teatro épico” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Ed. Taurus, 1975.

Heidegger, Martin: *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1992.

Lukács, Georg. “¿Narrar o describir?” en *Problemas del realismo*. México, F. C. E., 1966.

Palma, Javier: Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación, en Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

Ricoeur, Paul: *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.