



Vol. 8, No. 1, Fall 2010, 230-258
www.ncsu.edu/project/acontracorriente

**“La época está en desorden”:
reflexiones sobre la temporalidad en *Bolivia* de Adrián
Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel**

Daniel Quirós

University of California—San Diego

What is the essence of the
director’s work? We could define
it as sculpting in time.

—Andrei Tarkovsky

El llamado Nuevo Cine Argentino es más un quiebre generacional y estético que un grupo o movimiento coherente y homogéneo de producción cinematográfica, ya que una variedad de cineastas y de películas son aglomeradas bajo esta denominación, a veces imprecisa y abstracta. Por lo general, los comienzos de esta producción cinemática se adscriben a la película *Rapado* (1994) de Martín Rejtman, a una colección de cortos galardonados en una competencia del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) recopilados bajo el título *Historias breves* (1995), y a la película *Pizza, birra y faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Institucionalmente, el surgimiento del Nuevo Cine Argentino se relaciona

con la “Ley de Cine” de 1995, que garantiza la protección de la industria cinematográfica nacional en cuestiones de exhibición y también de financiamiento. De manera algo contradictoria, Argentina desarrollará en una época caracterizada por la privatización masiva, una de las industrias cinematográficas más protegidas por el Estado a nivel mundial.¹ Así, el Nuevo Cine Argentino tiene desde su comienzo una relación compleja y contradictoria con las políticas neoliberales que se imponen en el país bajo el liderazgo de Carlos Menem (1989-1999). Por un lado, el neoliberalismo y la inserción de Argentina en el marco económico global promueven en la industria cinematográfica nacional una imitación del modelo “Blockbuster” de Hollywood (películas comerciales con un alto presupuesto), con una predisposición del INCAA a financiar proyectos y directores que imiten este modelo. Pero por otro lado, el INCAA también crea fondos destinados a nuevos directores jóvenes y producciones de bajos recursos mediante una serie de concursos a nivel nacional.²

Es de estos concursos y proyectos de bajo presupuesto, y usualmente en oposición a la estética y modelo del “Blockbuster” de Hollywood, que surgirá el apelativo del Nuevo Cine Argentino, nombre ya firmemente establecido dentro de la crítica nacional para fines de los 1990s. Aunque este grupo de cineastas y películas no comparte ninguna ideología, ni tan siquiera una coherencia o conciencia como “grupo”, podemos aquí brevemente enumerar algunas características estéticas generales. Primero, es un cine de “bajos recursos”, por lo menos en su génesis. Son películas sin un alto presupuesto, que además reciben financiación de varias fuentes, tanto nacionales como internacionales, tanto del Estado como de fondos privados. Hay en las películas una preocupación central por el “realismo”, usando en este sentido a actores no-profesionales, o filmando en localidades “al aire libre”, con un número casi nulo de efectos especiales o de escenarios elaborados. Tanto las actuaciones como los escenarios y la trama tienden hacia el minimalismo, sin expresiones desmesuradas de emoción, moralismo u obvia ideología política. Por lo general, entonces, son películas que se concentran en “micro espacios” o

¹ Tamara Falicov, *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press, 2007. 89-93.

² *Ibid.* 115.

narrativas de individuos que son a veces difíciles de relacionar alegóricamente al cuerpo nacional. Sin embargo, esto no quiere decir que este cine no trate temas sociales o políticos controversiales, o que no tenga una función de denuncia, sino que la crítica o comentario social se logra de una manera sutil, indirecta, a veces ambigua o contradictoria. Por lo general, se destacan entre las películas más importantes de este cine, además de las ya mencionadas, *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano, y *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky.³

La idea de este artículo será analizar dos películas del Nuevo Cine Argentino dentro del contexto del neoliberalismo antes y después de la crisis económica del 2001, intentando así teorizar las posibilidades críticas de este cine en un momento de cambio económico y político. Los intereses del artículo compartirán con Joanna Page una necesidad por explorar “how cinema has registered, and indeed helped to construct, certain modes of subjectivity relating to Argentina’s experience of capitalism, neoliberalism and economic crisis”.⁴ Específicamente, se investigará la manera en que se construye y representa el tiempo en estas películas, intentando establecer una relación crítica entre éste y la experiencia temporal usualmente ligada al neoliberalismo. Famosamente, David Harvey teoriza que el cambio global hacia un sistema económico neoliberal implica un “space-time compression” que resulta en una nueva y acelerada experiencia del tiempo.⁵ Aunque esta aceleración desemboca en distintas teorías y especulaciones

³ La inclusión de Fabián Bielinsky en esta lista tiene el propósito de cuestionar la dicotomía a veces establecida en relación al Nuevo Cine Argentino entre un cine “independiente” y más “artístico” y un cine más comercial y “hollywoodense”. Hay críticos que no incluyen a Bielinsky en el Nuevo Cine Argentino por ser éste un supuesto director más a la Hollywood, algo bastante discutible y además limitante, ya que de esta manera se tiende a ver su obra bajo un lente “acrítico” o “apolítico”, algo que limita las lecturas y complejidades del cine argentino de esta época, que a veces se opone a Hollywood y un sentido dominante del cine global de manera directa, pero que también apropia sus técnicas y las reformula en maneras críticas que no siempre responden a dicotomías nítidas.

⁴ Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.

⁵ Harvey sugiere que en las últimas décadas hemos experimentado “an intense phase of time-space compression that has had a disorienting and disruptive impact upon political-economic practices, the balance of class power, as well as upon cultural and social life”. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge:

sobre su efecto a nivel social y subjetivo, por lo general todas tienden a priorizar la rapidez como fundamental a cualquier experiencia temporal en el tardío siglo XX y temprano siglo XXI.⁶ La idea del artículo, entonces, es desarrollar una indagación crítica de esta “aceleración” mediante un análisis de la experiencia y construcción temporal en *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel. Aunque de distintas maneras, ambas películas construyen una temporalidad en oposición a la “aceleración” del mercado y el sistema económico y cultural global, revelando así no sólo las diferencias económicas que la condicionan, sino también las relaciones desiguales en cuanto a género sexual y raza.

He seleccionado estas películas por varias razones. Primero, presentan estilos y técnicas muy distintas. En este sentido, podemos apreciar algo de la heterogeneidad del llamado Nuevo Cine Argentino y estar conscientes de que aunque podemos generalizar algunas de sus características, en verdad estamos hablando de películas y directores bastante distintos. Son además, en relación al neoliberalismo, dos películas que retan una perspectiva analítica puramente economista o clasista, revelando la necesidad de también discutir lo racial y el género sexual en la construcción y representación de la subjetividad. *La mujer sin cabeza* (2008) es una producción más contemporánea, algo alejada del génesis del Nuevo Cine Argentino y del momento de crisis neoliberal. También es una película que se ha discutido en relación a la dictadura militar (1976-1983). Sin embargo, la misma directora ha hecho una conexión en entrevistas

Blackwell Publishing, 1990, 284. Harvey nunca menciona el neoliberalismo en relación a la aceleración en la experiencia del tiempo concretamente, y habla de un cambio en la experiencia del tiempo más en relación a lo “posmoderno”. Pero, dado que la ideología central del capitalismo tardío o “posmoderno” es el neoliberalismo, especialmente en el caso Argentino, este artículo no diferenciará entre neoliberalismo y capitalismo tardío, tomándolos como sinónimos. Además, el mismo Harvey sitúa en *A Brief History of Neoliberalism* el principio del neoliberalismo como *ethos* capitalista en la crisis de acumulación de 1972, algo que relaciona en *The Condition of Postmodernity* directamente a la aceleración en la experiencia del tiempo: “speed-up as a response to capitalist crisis since 1972”. *The Condition of Postmodernity*, 230 y *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁶ Por ejemplo, en su libro sobre el posmodernismo, Fredric Jameson, utiliza las teorías de Lacan sobre la esquizofrenia como un modelo para discutir la fragmentación de la experiencia cultural del tiempo en el momento histórico del capitalismo tardío. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. 25-31.

entre la película y el momento de imposición neoliberal (específicamente el segundo gobierno de Menem), y es importante también analizar la película bajo este marco teórico, ya que representa varias de las problemáticas socio-económicas que caracterizan esta época. Es, además, la película de Martel de la que se ha escrito menos (ya existe un gran número de discusiones sobre sus primeras dos películas: *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004)), permitiendo así la posibilidad de un nuevo aporte al análisis de su cine. Por último, la diferencia cronológica entre las dos películas, además de sus distintos estilos, también permite extender el enfoque de este análisis a otras películas y directores de la misma época.

Bolivia y el “destiempo” nacional

Bolivia cuenta la historia de Freddy, un boliviano que ha inmigrado a Buenos Aires en busca de trabajo. La película, filmada completamente en blanco y negro en súper 16, sigue a Freddy durante varios días de trabajo en un bar/restaurante de Buenos Aires, donde logra asegurar un trabajo como “parrillero.” Mediante una concentración casi claustrofóbica en el espacio del bar, la película explora no sólo los prejuicios del dueño del lugar hacia Freddy, sino la xenofobia creciente de algunos de los clientes del bar, quienes se refieren a él como un “negro” que ha venido a robarle el trabajo a los locales en una época de reducidas oportunidades económicas. En el clímax de la película, las tensiones raciales y económicas finalmente explotan cuando uno de los clientes, conocido como el “Oso”—un taxista que está a punto de perder su auto dado que no puede cumplir con los pagos mensuales—, se emborracha y rehúsa salir del bar, algo que desemboca en una confrontación verbal y física entre él y Freddy. El “Oso” empuja a Freddy al suelo, y éste responde quebrándole la nariz y echándolo del bar. El “Oso” luego se monta a un auto con su amigo Marcelo, desempuña una pistola, y le dispara a Freddy, quien cae muerto frente a la entrada del lugar.

Desde la primera escena de la película, el tiempo se muestra como una preocupación temática central. De hecho, la primera imagen que presenta la película, es la de un reloj sobre la pared del bar/restaurante. Al reloj le siguen una serie de imágenes del interior vacío del lugar, un tipo de

still lifes cinemáticos que nos muestran los utensilios en la cocina, platos sucios dentro del lavabo, las ollas sobre la estufa, un póster con el rostro de Gardel, un edicto de la policía, señalamientos al cliente, y finalmente, un rótulo sobre la ventana, escrito a mano, anunciando que se necesita un cocinero/parrillero. Mientras las imágenes pasan, una después de la otra, escuchamos una conversación entre el dueño del lugar (Enrique) y Freddy, quienes discuten los pormenores del trabajo. Enrique explica: “El trabajo aquí no es ninguna ciencia, empezamos en la mañana temprano y cerramos cuando no hay más nadie”. En esta frase, ya está la temporalidad incuestionable del sistema capitalista, el trabajo que estructura no sólo el día, sino la experiencia humana, una realidad social que aunque construida e impuesta históricamente, se vuelve natural e incuestionable.⁷ Esta temporalidad, además, está desde el comienzo fuertemente relacionada a relaciones desiguales de poder, ya que Enrique no menciona un horario fijo, sino que ambiguamente habla de empezar “temprano” y cerrar cuando “no hay más nadie”, permitiéndose así la posibilidad de establecer la duración del día laboral. La construcción del tiempo, en este caso el día laboral, también se nutre de la desigualdad racial. Luego de explicar algunos pormenores del horario y del trabajo, por ejemplo, Enrique le pregunta a Freddy, en el mismo tono desinteresado y banal, si tiene “sus papeles”, a lo que Freddy responde: “Se están tramitando, señor.” Luego Enrique le pregunta si aprendió a hacer asado “allá en el Perú,” mientras que Freddy lo corrige y le dice que es boliviano, no peruano. Por último, Enrique le dice a Freddy que se le pagará 45 pesos por día, además de las propinas. Así, desde el comienzo de la película se liga la reflexión sobre el tiempo con relaciones de poder desiguales, revelando una relación porosa entre lo económico (clase) y lo racial, que al ser inscrita dentro de la cotidianidad del día laboral, permiten la explotación de Freddy.

Las tensiones económicas y raciales también se relacionan al sentido específico de tiempo que construye la película. Como ya mencioné, la conversación inicial entre Freddy y Enrique (extradiegética), se impone sobre escenas “vacías” o *still lifes* de distintas partes del interior del

⁷ Aquí valdría mencionar el artículo clásico de E.P. Thompson, “Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism”, en *Essays in Social History*. M.W. Flinn and T.C. Smout (eds.). Oxford: Clarendon Press, 1974. 39-77.

bar/restaurante, una técnica que se usa a través de la película, a veces usando diálogos, pero también música. Estas escenas han sido discutidas por Christian Gundermann, como una expresión de “the desolation of use objects in disuse”, y por ende, desarrollan un sentido de “desnaturalización” que se opone a la época del “commodity fetishism”.⁸ En una manera distinta, Joanna Page discute estas escenas como una “revalorization of any forms of labor in the context of severe and increasing unemployment”.⁹ Para mí, sin embargo, la importancia de estas escenas yace en la construcción de un sentido específico de tiempo. Primero, las escenas quiebran nuestro sentido de continuidad y de causalidad, algo que se logra mediante el desfase presente entre el sonido (extradiegético) y la imagen. No sólo no hay una “acción” que seguir, sino que lo que vemos no está ligado a la conversación, y no nos la explica ni nos ayuda a darle un sentido obvio. Como espectadores, entonces, se nos distancia de la usual pasividad de seguir un movimiento visual que concuerda con lo auditivo, y se nos fuerza a experimentar lo visual fuera de lo cronológico o causal. La película nos fuerza a priorizar lo afectivo y a “sentir” el paso del tiempo. Al permanecer cada una de las imágenes por unos instantes, y al ser los cortes entre ellas pausados y de una duración constante, también se logra establecer un cierto ritmo. Esto desemboca en una temporalidad que podríamos caracterizar como “lenta”, que se sitúa en algún lugar entre el tedio, el hastío y la pausa reflexiva.

Así, las escenas se podrían relacionar a las observaciones de Gilles Deleuze y su idea del “time image”.¹⁰ Deleuze teoriza que desde el neorrealismo italiano (y también desde algunos directores como Yasujiro Ozu en el Japón), se inicia en cierta producción cinemática un cambio en la temporalidad, para él conceptualizado como una transición del *action-image* al *time-image*. Para Deleuze, antes del neorrealismo italiano, por lo general los personajes y los eventos en una película tenían un propósito y representación funcional. O sea, todo movimiento o imagen estaba

⁸ Christian Gundermann. “The Stark Gaze of the New Argentine Cinema: Restoring Stangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism”. *Journal of Latin American Cultural Studies*. 14.3 (December 2005): 241-261.

⁹ Page, *Crisis and Capitalism*. 61.

¹⁰ Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, 22.

determinado por la situación, sujeto a una temporalidad cuya función siempre era avanzar la “acción” de la trama . Con el neorrealismo italiano, acontece el reverso, “which means that time is no longer the measure of movement but movement is the perspective of time: it constitutes a whole cinema of time, with a new conception and new forms of montage”.¹¹ Desde el neorrealismo italiano, entonces, Deleuze observa que se empieza a representar un “direct time-image” o “time itself”.¹² Así, habrá escenas, como en las películas de Michelangelo Antonioni por ejemplo, en que se filmará extensamente a los personajes y sus acciones sin que éstas revelen algo de o impulsen a la trama directamente. Estas escenas y representaciones tendrán varias funciones para Deleuze, pero una de estas claramente tiene que ver con hacer sentir a la audiencia un cierto tipo de temporalidad, y por extensión, un distinto tipo de representación y respuesta afectiva.

En *Bolivia*, las filmaciones del bar/restaurante no tienen una función práctica en la película, o sea, no están sujetas al “movimiento” de la trama o la caracterización de los personajes. Su función reside, entonces, en crear un sentido y una representación “lenta” o “vacía” del tiempo (de “time itself” como diría Deleuze), para luego problematizar las concepciones de la Nación como cuerpo temporal homogéneo construido sobre la simultaneidad. Esto se logra mediante la oposición que se establece entre la secuencia inicial en el bar y la segunda secuencia, en la que los titulares de la película son proyectados sobre imágenes televisivas que transmiten un juego de fútbol entre Bolivia y Argentina para la clasificación al mundial de Francia de 1998. El partido de fútbol es una clara metáfora para el cuerpo nacional, fundado sobre una concepción de “simultaneidad temporal”.¹³ La idea es que a través del país, personas de todo tipo y clase asisten a la transmisión del partido, identificándose y construyéndose como ciudadanos de Argentina. En el partido de fútbol, el tiempo es homogéneo,

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. 17.

¹³ Benedict Anderson desarrolla esta idea en *Imagined Communities*. New York: Verso, 2006, 24. Anderson toma la idea de Walter Benjamin de “homogenous, empty time” como metáfora para la experiencia temporal en la modernidad. La idea de la simultaneidad es esencial en esta concepción, ya que “simultaneity is, as it were, transverse, cross-time, marked not by prefiguring and fulfillment, but by temporal coincidence, and measured by clock and calendar”.

constante e incambiable, una experiencia compartida por todos los ciudadanos de la misma manera, no importa dónde estén o quiénes sean. Mediante la yuxtaposición del “macro” espacio del partido con el “micro” espacio del bar, sin embargo, experimentamos un marcado contraste, ya que los dos parecen llevarse a cabo en dos distintas temporalidades. De repente, el tiempo parece relativo y cambiante, revelándose así la posibilidad de que no todos lo experimentemos de la misma manera.

En el contexto del neoliberalismo, esto es significativo, ya que se crea en *Bolivia* una temporalidad en oposición a la inmediatez o rapidez que tiende a generalizarse como la experiencia temporal de este sistema. Se podría decir, por ejemplo, que conceptos político-económicos como “flujo libre” o “libre comercio”, se instauran en un tipo de urdimbre temporal que tiende hacia lo homogéneo. Así, el acceso teórico a movimientos instantáneos de capital anclados a nuevas tecnologías, tan importantes para el discurso neoliberal, tiende a tomar como un hecho que la tela del tiempo es necesariamente igual, o puede ser igual, para todos. De igual manera, aunque el cuerpo nacional se discute muchas veces como una serie de individualidades, o sea como heterogéneo, esta heterogeneidad es al final reducida a una homogeneidad mediante la experiencia temporal del mercado, la cual es constante e incambiable.

Esta experiencia homogénea del tiempo no es sólo parte de los discursos del “mercado libre”, sino también de teorías culturales que generalizan el momento neoliberal como aceleración o fragmentación.¹⁴ Doreen Massey, por ejemplo, critica las observaciones de teóricos como Fredric Jameson y David Harvey, quienes no toman en consideración que “the ways in which people are placed within ‘time-space compression’ are

¹⁴ Ya he mencionado las observaciones de Harvey, para quien ha habido desde 1972 “an intense phase of time-space compression that has had a disorienting and disruptive impact upon political-economic practices, the balance of class power, as well as upon cultural and social life”. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishing, 1990, 284. En su libro sobre el posmodernismo, Fredric Jameson, utiliza las teorías de Lacan sobre la esquizofrenia como un modelo para discutir la fragmentación de la experiencia cultural del tiempo en el momento histórico del capitalismo tardío. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991, 25-31. Claramente, las ideas de “fragmentación” y “aceleración”, aunque relacionadas, no son lo mismo. Aquí la manera en que se comparan son en un sentido de “universalización” o homogeneización de estas respectivas experiencias.

highly complicated and extremely varied”.¹⁵ Además, hay para Massey en estas teorías, “problems of deep economism... and also of class reductionism”.¹⁶ O sea, para Massey, la experiencia acelerada del tiempo, aunque nunca cuestionada en sí, responde a distintos factores, y no es experimentada por todos, mucho menos de la misma manera. Esto es importante en el contexto latinoamericano, dado que muchas de las teorías sobre la temporalidad neoliberal tienden a privilegiar el Norte económico y cultural, y dejan fuera lo que muchas veces es una experiencia desigual del tiempo desde la periferia económica global. Para Freddy y los clientes del bar en la película, el tiempo transcurre de una manera muy distinta que para el jefe ejecutivo de una compañía transnacional en Estados Unidos, por ejemplo. También, esta diferenciación en la experiencia temporal se ve afectada por una variedad de factores que van más allá de lo económico, y entre los que podemos mencionar distintas experiencias culturales, la etnicidad, la raza y el género sexual. *Bolivia* nos revela que el tiempo es relativo y cambiante, dependiendo de quién somos y dónde estamos situados.

La primera imagen de la película, como ya mencioné, es la del reloj sobre la pared. Una y otra vez, la cámara y los personajes volverán a este reloj, como si la misma película quisiera recordarle a la audiencia de la hora, estableciendo así una conexión constante entre los problemas y “luchas” cotidianas de los personajes y el tiempo en el que se llevan a cabo. Así, el tiempo surge como conflicto y diferencia, y la película nos presenta un paralelo entre la imposibilidad de universalizar u homogeneizar la hora, de controlarla y establecer entre todos un sentido del tiempo compartido, y la imposibilidad de “resolver” o “integrar” las distintas experiencias de los personajes, que parecen moverse inexorablemente hacia el conflicto y el enfrentamiento. En una escena cerca del principio de la película, Enrique le pide a Freddy que le arregle el reloj sobre la pared, ya que está 10 minutos atrasado. En otra escena, el Oso le pregunta a Marcelo qué hora es mientras charlan y toman café sobre una de las mesas del lugar. Marcelo le dice que mire el reloj, a lo que el Oso responde que no sabe si sirve, ya que lo han

¹⁵ Doreen Massey. “A Global Sense of Place”. En *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1994, 150.

¹⁶ Ibid. “A Place Called Home?,” 164.

estado arreglando. Luego, comenta: “no sé, ya estoy perdido”. Cerca del final de la película, Enrique le cambia las baterías al reloj, ya que como él mismo le dice a Marcelo: “parece que no anda el reloj”. Existe, entonces, una necesidad en la película por establecer una hora fija e incambiable, por hacer que “ande bien” el tiempo. El tiempo existe como una ansiedad constante, causada por la imposibilidad de controlarlo. La constante preocupación de Enrique con el reloj, metafóricamente implica un intento por apaciguar el ambiente en el bar/restaurante y resolver las tensiones raciales y económicas que auguran la confrontación final. De una manera similar, el Oso, quien se encuentra “perdido” ante el tiempo, en constante estrés y lucha, progresivamente pierde el control sobre su frustración, la cual proyecta sobre Freddy como xenofobia y creciente racismo. Simbólicamente, el tiempo existe como diferencia, y la imposibilidad de los personajes de resolver sus problemas y “coexistir” en un mismo espacio y tiempo, implica una experiencia heterogénea de lo temporal.

La televisión dentro del bar también funciona como un intento simbólico de homogeneizar la experiencia temporal de los personajes. Muchas veces los personajes se encuentran reunidos alrededor de la televisión, compartiendo un partido, una película o algún programa. De hecho, las imágenes del partido de fútbol al inicio de la película parecen ser proyectadas sobre una televisión, como si la audiencia estuviese viendo el partido en el bar, compartiendo el mismo momento con los clientes y los trabajadores. Otra vez, simbólicamente estamos ante una temporalidad compartida por el cuerpo nacional, un tiempo sincrónico y homogéneo. Pero, mientras avanza la película, vemos que la televisión se vuelve otra fuente más de conflicto. Hay constantes luchas por el control remoto y por imponer la programación. En una escena, por ejemplo, Héctor (un cliente y vendedor ambulante) cambia el canal y Marcelo se enoja. Héctor dice que no le gustaba el programa, a lo que Marcelo responde: “A vos no te gusta porque sos puto”. Aquí se nos revelan los conflictos y prejuicios que existen bajo la superficie de la cotidianidad, que la película codifica como diferenciación temporal, ya que no se puede compartir un mismo momento temporal y “ver lo mismo”.

Por un lado, entonces, podríamos ver en *Bolivia* un paralelo entre una experiencia temporal heterogénea y un cuerpo nacional fragmentado, donde los distintos problemas raciales y económicos imposibilitan la unidad o la solidaridad. Sin embargo, en relación a un marco mayor, también vemos la imposibilidad simbólica de integrarse a la “aceleración” del mercado global. La “rapidez” que se relaciona al sistema neoliberal, que está fuertemente ligado a un sentido de participación en el “*global village*” y en el “*flow*” económico y cultural, no existe de la misma manera en el bar/restaurante y en las vidas de sus clientes o trabajadores. El Buenos Aires que nos presenta *Bolivia* no es el de la ciudad cosmopolita de descendencia europea y de inversiones de capital financiero, sino el de la lucha cotidiana de aquellos que no han sido permitidos acceso a los circuitos de capital económica y cultural. La inmovilidad y claustrofobia del bar/restaurante se yuxtapone al movimiento afuera de sus ventanas sucias, una representación simbólica de la sociedad neoliberal que se “mueve” en oposición a las vidas “estáticas” de aquellos adentro del bar.

Bolivia se convierte así en una representación simbólica de las diferencias culturales y económicas que condicionan el acceso a la “aceleración”. Freddy ha llegado como inmigrante de Bolivia porque no logró encontrar trabajo después de que los “yanquis” quemaran las cosechas de coca en las que trabajaba. Así, su inmigración representa la situación de los países pobres y sus ciudadanos en un sistema de relaciones de poder jerárquicas. Su falta de posibilidades de ascenso socio-económico es representada en la película mediante lo estático y una temporalidad “lenta”. Esto se refleja en la experiencia temporal construida por la película dentro del bar/restaurante, algo que ya se ha discutido. Pero, también se puede ver en otros espacios igual de claustrofóbicos, como en el café abandonado y decrepito donde Freddy pasa la noche dormido sobre una de las mesas, en el bar donde va a tomar una noche, y en el hotel de mala muerte al que lo lleva eventualmente Rosa (la mesera que trabaja en el bar con él). Todos estos lugares dan un sentido de hastío y fatalismo, que contrasta marcadamente con discursos neoliberales y posmodernos de movimiento, aceleración, cambio constante y rapidez; experiencias

temporales que además son bastante comunes en la estructura y forma de programas de televisión y películas de Hollywood.

Freddy, entonces, no tiene acceso a la tecnología o capital que le permite compartir en la “rapidez instantánea” que se asocia con el final del siglo XX y principios del siglo XXI. Un ejemplo simbólico de esto es cuando le debe pedir a Enrique “5 minutos” para ir a hacer una llamada. Después de hacer la pregunta, Enrique lo hace esperar, al propósito tomándose un tiempo extenso para responderle, símbolo indiscutible de su poder y autoridad. Luego, Freddy debe caminar varias cuadras para encontrar el teléfono específico, un “locutorio” ilegal que se encuentra en la parte de atrás de una casa privada. El hombre encargado le pregunta dónde y a qué número quiere llamar, e inclusive después de que Freddy le responde, persiste con la idea de que “viene el amigo a hacer una llamada al Perú”. Así, para hacer una simple llamada (algo que a principios del siglo XXI parece casi obsoleto dado el uso extenso de celulares, Internet, etc.), Freddy tiene que lidiar con la discriminación y esperar el permiso de su jefe, enseñándonos cómo su acceso simbólico a la experiencia temporal “acelerada” del mercado y sistema económico y cultural global, se ve condicionada e imposibilitada por el racismo y la pobreza.

Bolivia también nos revela que al localizarnos dentro del tiempo, no sólo está en juego nuestra posición dentro de un sistema económico-social, sino también nuestra identidad. Así, el movimiento del tiempo tiene mucho que ver en la película con la construcción de la subjetividad. Esto está muy claro en varias secuencias de la película, que usan la misma técnica cinematográfica descrita anteriormente, donde se yuxtaponen las imágenes y sonidos extradiegéticos. Muchas de éstas, como ya mencioné, imponen sobre *still lifes* del bar las conversaciones de los personajes. Pero existen otras más dinámicas, en las que se proyectan las acciones de varios de los clientes o trabajadores en el bar en cámara lenta, y sobre las que se impone la música folclórica boliviana del grupo *Los Kjarkas*.¹⁷ En la yuxtaposición

¹⁷ La música boliviana podría también representar un imaginario, sistema cultural, y sentido temporal con claras connotaciones étnicas. Aunque Freddy siempre habla español, a veces lo hace con un acento, y en una escena en la que llama a su familia, le dice a su hija algunas palabras en lo que podría ser quechua o aymara, el primero siendo el mismo idioma que se habla en algunas de las canciones de *Los Kjarkas* que usa la película.

del movimiento y música, hay un sentido de vida y de existencia, algo notado por Joanna Page cuando habla de estas escenas como una manera en la que “we can appreciate the poetry of labor in motion”.¹⁸ Para mí, las escenas tienen que ver más con la representación de la vida misma, y la cámara lenta como una manera de llamar la atención a la tela temporal que sirve como su eterno trasfondo. La cámara lenta nos hace conscientes de “time itself”, como diría Deleuze, y de cómo las acciones cotidianas de los personajes los “construyen” como individuos, algo que no se reduce solamente al espacio laboral. La identidad surge, después de todo, de una complicada interacción con la temporalidad y el espacio, una que se relaciona con el pasado (las memorias y los recuerdos) y con el presente, con la conciencia y con la inconciencia, con lo cultural y lo socio-económico. En la película, cada uno de los personajes está inscrito en la temporalidad de una manera distinta, construyéndose así, en relación a distintas realidades económicas, pero también socio-culturales: Rosa, por ejemplo, debe lidiar con los avances sexuales de Marcelo y el machismo; Freddy con los prejuicios raciales; Héctor con la homofobia. Esta relación con la subjetividad es mucho más compleja de lo que se podrá discutir aquí, pero es importante notar cómo la película nos hace conscientes de que el tiempo pasa, y que al hacerlo, nos marca y nos construye como individuos, de maneras muy distintas.

Pero, aunque el tiempo en la película pasa, las vidas de los personajes permanecen en la inmovilidad. Esto se puede ver en la relación que existe entre dos escenas que toman lugar en el hotel de mala muerte donde vive Rosa (el hotel San Miguel). Después de una noche de borrachera, ella y Freddy vuelven al hotel y tienen relaciones sexuales. A la mañana del día siguiente, la cámara los filma aún dormidos sobre la cama, a lo que le siguen varias tomas estáticas (muy similares a las de los *still lifes* del bar), del cuarto y de los artículos personales de ambos (una foto de lo que podría ser la hija de Freddy, su reloj, su cédula de identidad, un lápiz de labios, etc.). Esta escena recuerda algunas de las técnicas cinematográficas del gran director ruso Andrei Tarkovsky, gran comentarista y constructor de la temporalidad cinematográfica. En su película *Stalker*, por ejemplo, Tarkovsky

¹⁸ Page, *Crisis and Capitalism*, 61.

presenta tomas de objetos cotidianos parecidos a los que se ven en la escena del hotel en *Bolivia*. Estos objetos yacen descartados bajo la superficie de un río, y las tomas de ellos son acompañadas por el sonido del río y un movimiento muy lento del agua y de la cámara. Tanto en *Stalker* como en *Bolivia*, los objetos presentan pedazos de tiempo, que en conjunto, forman la complicada identidad y vida humana, efímera y frágil, a la deriva sobre la tela del tiempo.

En *Bolivia*, esta escena del hotel será muy importante para el final de la película, en el que poco después del asesinato de Freddy vemos a Rosa en el mismo cuarto con el dueño del hotel, escuchando como éste se queja de sus clientes: “Siempre lo mismo... Vienen, pagan unos días, parece que se van a quedar 15 días y resulta que se tiene que rematar todo... te dejan lo que tienen, menos mal que cobro por adelantado... ¿Qué hago yo con esto que dejó aquí?”. Aquí lo efímero y fugaz de la vida humana, que podría cobrar un sentido filosófico o existencialista, es condicionado por lo mundano de la explotación, el racismo, y las relaciones desiguales de poder, que al final permiten que la vida de Freddy se olvide y vuelva reemplazable. En la última escena, Rosa y Enrique son visitados en el café por dos policías, quienes les informan que necesitarán aparecer en el juzgado en relación al asesinato. Sin embargo, cualquier sentido de justicia, redención o significancia de la muerte de Freddy, es invalidado por lo mundano y banal de la interacción. Al final se le dice a Enrique que “tendrá problemas”, pero sabemos que las repercusiones serán casi nulas, ya que la última toma es de Enrique pegando sobre la ventana el mismo anuncio del principio: “Se necesita cocinero/parrillero”. El tiempo ha pasado, pero la circularidad de la estructura, además de la facilidad e insensibilidad con la que se reemplaza a Freddy, nos hace sentir atrapados e inmóviles, tejiendo a través de las desigualdades y la discriminación, una tela de olvido.

Lucrecia Martel y la violencia de la banalidad.

El cine de Lucrecia Martel, una de las directoras más reconocidas del llamado Nuevo Cine Argentino, se caracteriza por un estilo ambiguo, opaco, minimalista, intimista, y claustrofóbico. En sus películas se representa el mundo interior de las clases burguesas provincianas,

presentado como un ambiente siniestro con tendencias incestuosas, visto bajo un lente de banalidad, descomposición, encierro, y violencia latente. Estas características son evidentes en su tercer largometraje, *La mujer sin cabeza*, estrenado en el Festival de Cannes del 2008 a una respuesta dividida.¹⁹ En la película, la protagonista Verónica (Vero), una dentista de clase media alta, choca con algo en la ruta mientras se distrae contestando su teléfono celular. En vez de bajarse y evaluar las repercusiones de su acción, Vero arranca su carro y huye del lugar. A partir de este momento, la película creará una tela de ambigüedades alrededor del acto de Vero, nunca confirmando si lo que Vero atropelló fue un perro o un niño de clase baja con facciones indígenas que jugaba en la ruta. Vero eventualmente le confiesa a su esposo que cree haber matado a alguien en la ruta, lo que desemboca en una serie de sutiles encubrimientos hechos por él y otros familiares y amigos (algunos en posiciones de poder en la ciudad), quienes intentan borrar todo tipo de evidencia que ligue a Vero con el accidente y la posible muerte del niño.

Dado el encubrimiento del accidente y posible asesinato, además del tono siniestro de complicidad relacionado a Vero y su clase social, la película ha sido analizada como una alegoría de la época de la dictadura militar en Argentina (1976-1983) o por lo menos en relación próxima a ésta.²⁰ Sin embargo, aunque claramente la película puede ser discutida de

¹⁹ La directora habla de que recibió grandes elogios pero también abucheos. Las otras dos películas de Martel son *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2005). En la primera de estas, se presentan las familias de dos primas: Tali y Mecha. La estructura de la película gira alrededor de la finca de la familia de Mecha, una propiedad que alguna vez tuvo su apogeo, pero que ahora, igual que la familia, está en decadencia, algo representado por la piscina estancada a cuyo lado se broncean y beben los personajes principales. La película es caracterizada por un sentido de claustrofobia, letargo, y un sentimiento opresivo de violencia a punto de explotar. En *La niña santa* se cuenta la historia de Amalia, una adolescente dividida entre su deseo sexual y las enseñanzas del catecismo, todo dentro del hotel de sus padres durante una conferencia de doctores. Uno de los doctores la toca sexualmente un día en la calle y Amalia desarrolla una relación sexual ambivalente con él, que podría ser interpretada como un despertar sexual o un intento de “salvarlo” espiritualmente. La película es también caracterizada por un sentido de claustrofobia, tomas interiores oscuras, y un tono entre el aburrimiento, la violencia y la ansiedad.

²⁰ Esta relación empieza con la misma directora, quien en varias entrevistas ha establecido la comparación. En una entrevista con *Sight and Sound*, por ejemplo, compara “the dead body you never see and the desaparecidos”. “Vanishing Point”. *Sight and Sound*. 20.3: 28-32. En una entrevista con el diario *Página 12* es aún más explícita: “En el fondo, toda esta película era una indagación

esta manera, la trama no acontece durante la época de la dictadura, y aunque no se menciona el momento histórico concretamente, sin duda es durante o después de los tardíos 1990s. En varias entrevistas, por ejemplo, Martel ha mencionado que el accidente que sirve como motor de la trama, está relacionado con una “explosión de autos” que aconteció en Salta (ciudad donde toma lugar la trama y de donde proviene la directora) durante el segundo gobierno de Menem.²¹ De esta manera, se discutirá la película en el marco del neoliberalismo y su problemática socio-política. Específicamente, se indagará en la temporalidad que construye la película, proponiendo que al quebrar con un sentido de causa y efecto y cronología clara, *La mujer sin cabeza* revela la violencia sutil que esconde dentro de lo cotidiano las divisiones de clase, género sexual y raza, construyendo una narrativa cronológica del día a día que invisibiliza la desigualdad. Mediante su temporalidad atípica, la película también critica las narrativas dominantes del neoliberalismo que construyen a Argentina como un país europeo, moderno y cosmopolita “conectado” a los circuitos acelerados de capital global.

La primera secuencia de la película nos introduce a algunas de las características contundentes del estilo cinematográfico de Martel, además de que también construyen el sentido de temporalidad que predominará durante el resto de la película. La primera toma es de las piernas de un niño corriendo junto a un perro por campos secos al lado de una carretera.

personal acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación. Cómo hicieron, los que no estuvieron implicados directamente en la militancia o en el aparato represivo, para negar lo que sucedía”. “La mala memoria”. *Página 12*, Jueves 21 de agosto del 2008. Web. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-21.html>>. La relación ha sido también establecida en distintas críticas de la película y en artículos académicos. Ver, por ejemplo, los comentarios de Karen Backstein en *Cineaste* 35.1 (Winter 2009): 64-65 o el artículo de Cecilia Sosa “A Counter-Narrative of Argentine Mourning: *The Headless Woman* by Lucrecia Martel en *Theory, Culture & Society* 26.7-8 (December 2009): 250-262.

²¹ Aquí hablo específicamente de una entrevista con Scott Foundas en UCLA el 17 de Julio del 2009. *La mujer sin cabeza*. DVD. Para Martel, el crecimiento en el número de carros en Salta, además del aumento en el número de accidentes y huidas que resulta de ello, tiene claras implicaciones de clase. Así, el accidente en la película sirve como una representación de este conflicto clasista (y racial) mayor. Estos comentarios revelan una relación con la época del neoliberalismo y las problemáticas sociales (específicamente aquí la creciente brecha entre los ricos y los pobres y la división marcada entre las clases sociales) que lo acompañan.

Después, este y dos niños más se ven cruzando la carretera luego de que pasa un bus, claramente en un lugar árido, provincial y despoblado. La próxima toma es de la mitad del rostro de uno de los niños, escondido entre la maleza al lado de la calle, señalando a su compañero o a la cámara con el dedo índice sobre los labios en signo de “silencio”. Inmediatamente después, los tres niños corren al lado de un canal seco, largo y hondo, bajando a él detrás de malabarismos y nubes de polvo. Al final uno de ellos tiene dificultades al salir, y la última toma lo enseña sólo dentro del canal, llamando a los dos otros niños, que han salido corriendo para escalar una cartelera al lado de la calle. De repente, se yuxtaponen estas imágenes con dos mujeres de facciones europeas que se aplican maquillaje frente al reflejo de la ventana de un carro. Las próximas tomas, retratan a más de cinco mujeres de la clase media alta y una multitud de niños que entran y salen del marco de la cámara ante una variedad de comentarios y conversaciones dispersas. Finalmente, una de ellas, la protagonista Vero, logra montarse a su carro e irse. Desde la cabina, vemos el carro pasar por el canal y la calle de tierra donde jugaban los niños previamente. Luego suena el teléfono celular de Vero, y mientras ella lo trata de contestar, choca contra algo en la carretera. Todo el choque, tanto como la reacción de Vero, es filmada desde el asiento pasajero del carro y no tenemos acceso al accidente en su totalidad. Vero, claramente en shock, pero sin una expresión desmesurada de emoción, enciende de nuevo el carro y sigue conduciendo. Luego vemos el cuerpo de un perro por unos instantes sobre la carretera, pero no se nos permite saber si hay algo más sobre la ruta. La próxima escena toma a Vero saliendo del carro desde el interior, y la cámara estática filma el cuerpo desenfocado de ella a la distancia mientras el parabrisas comienza a llenarse de gotas de lluvia. Después se nos presenta el título de la película.

La primera secuencia es, entonces, bastante desconcertante, y no se nos permite como espectadores tener acceso total al significado de lo que acontece durante las escenas. No es claro si lo que está pasando es sincrónico o cronológico, ni tampoco si necesariamente existe entre las escenas, personajes e imágenes, una conexión. A esta confusión se suman varios planos de sonido, en los que ninguno predomina, creando un tipo de

cacofonía auditiva. Así, cuando los niños corren, se escuchan los ladridos del perro, los llamados de los niños, sonidos de la naturaleza, etc., sin que ninguno de ellos nos permita darle sentido a lo que está pasando. Igual con las tomas de las mujeres, captamos más de dos conversaciones e interacciones distintas a la vez, sin saber exactamente quiénes son estas personas ni qué relación tienen entre sí (algo que durante toda la película no se explica en detalle). Los personajes son filmados desde ángulos oblicuos, sus facciones “cortadas” dentro del encuadre, nunca dejándonos como espectadores establecer algún tipo de identificación con ellos, ni tampoco alguna relación concreta mediante la cual podamos tener acceso al significado de la trama, ofuscando así la presentación “clara” de los eventos.

Esta ambigüedad y falta de claridad, se extiende más allá de la primera secuencia, imponiéndose como una de las características contundentes de la película en su totalidad. Nunca se nos da una respuesta a quién o qué atropelló Vero cerca del canal, ni tampoco se nos revelan las relaciones exactas entre los personajes o el significado de varias de las escenas en la película. En la secuencia después de los titulares, por ejemplo, vemos a Vero dentro de un carro, y luego en el hospital, pero no sabemos quién la trajo ahí ni qué pasó con su carro. Vero, visiblemente alterada, parece también haber perdido su memoria, ya que no recuerda su nombre ante uno de los formularios médicos. Alrededor de ella oímos decenas de voces, escuchamos la lluvia caer con fuerza, entramos al baño de mujeres donde una prisionera se esconde de una policía, sin saber qué hace ella ahí o si tiene alguna relación con la trama. En la escena siguiente, Vero se encuentra misteriosamente en un hotel, donde se topa con el esposo de su prima, que la lleva a un cuarto oscuro donde tienen relaciones sexuales. ¿Lo esperaba ella a él? El encuentro es aún más opaco dado que al final de la película Vero vuelve al hotel y pregunta quién se hospedó en ese mismo cuarto la noche de su accidente, a lo que la recepcionista responde que nadie. ¿Pasó el encuentro del todo? ¿Fue una alucinación o un sueño?

La película nunca nos revela estas incógnitas y Martel ha dejado claro que una de sus intenciones era crear durante la película un “estado de confusión” que reflejara el estado psicológico de Vero después del

accidente.²² Esta “confusión”, que también es una característica de su cine en general, se construye en la película de distintas maneras. En “Lucrecia Martel—a decidedly polyphonic cinema”, por ejemplo, Dominique Russell propone que mediante su uso característico de sonido, Martel logra aumentar la ambigüedad. Para Russell, el sonido crea un contacto físico con el espectador, “displacing absorption in a storyline with an absorption in a “story place””.²³ Así, hay una mayor preocupación por desarrollar un sentimiento afectivo que una trama clara y específica. Para Hugo Ríos, esto tiene que ver con la intención de Martel de cuestionar “el imperio de la mirada” y promover una experiencia cinematográfica ligada a la totalidad del campo sensorial, algo que para él acontece mediante cuatro distintas “estrategias”.²⁴

Me gustaría proponer que esta “confusión” también reta al espectador a experimentar la temporalidad de otra manera, ya que la creación de la ambigüedad en la película está íntimamente ligada con un “desplazamiento temporal” que quiebra la relación de causa/efecto y cronología tan característica de la mayor parte de las tramas en el cine. Como discutí anteriormente, es difícil saber si la secuencia del comienzo de la película es cronológica o sincrónica, o si los niños en la carretera y el accidente de Vero se relacionan del todo. Las escenas en el hospital también son dispersas y podrían estar aconteciendo de manera desorganizada, no necesariamente una después de la otra. Así, lo que nos revela la película, es nuestra incomodidad ante la falta de claridad, ya que somos nosotros como espectadores los que buscamos y tratamos de crear un sentido cronológico de los eventos. Ante las “ausencias” o “espacios” entre las tomas, nosotros somos los que establecemos conexiones lógicas que organicen nuestra experiencia como espectadores, tan acostumbrada a la claridad temporal.

²² Cynthia Sabat. “Lucrecia Martel: La mujer sin cabeza”. *Liberamedia*. <<http://www.liberamedia.tv/?p=233>>.

²³ Dominique Russell. “Lucrecia Martel—a decidedly polyphonic cinema”. *Jump Cut: a Review of Contemporary Media*. <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/index.html>. 3>.

²⁴ Hugo Ríos. “La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel”. *Atenea* 28.2 (Diciembre 2008): 9-22.

Así la película nos revela otra manera de percibir la realidad y la temporalidad sobre la que esta se construye. En vez de presentar una serie de eventos ligados el uno al otro con claridad, la película revela las “pequeñas ausencias” o “fisuras” entre los eventos, algo que ignoramos a diario, y que nos ayuda a construir y dar sentido a la tela cronológica de tiempo que aceptamos como nuestra realidad. Paul Virilio usa el término “picnolepsy” para discutir estas “ausencias” y la manera en que tendemos a construir cronologías de lapsos entre un evento y otro. Virilio nos dice:

When we place a bouquet under the eyes of the young picnoleptic and we ask him to draw it, he draws not only the bouquet but also the person who is supposed to have placed it in the vase, and even the field of flowers where it was possibly gathered. There is a tendency to patch up sequences, readjusting their contours to make equivalents out of what the picnoleptic has seen and what he has not been able to see, what he remembers and what, evidently, he cannot remember and that it is necessary to invent, to recreate, in order to lend verisimilitude to his *discursus*.²⁵

Para Virilio, el estado de “picnolepsy” funciona como un tipo de metáfora para la experiencia subjetiva, algo que él liga a la aceleración del mundo en una variedad de formas, todas ligadas a la tecnología (la guerra, el transporte, la televisión, el cine, etc.).²⁶ Virilio escribe en 1980, y claramente podríamos usar sus comentarios para discutir el estado subjetivo del “time-space compression” que menciona Harvey en relación a la posmodernidad, y por ende, a la época del neoliberalismo. El resultado de este estado es, para Virilio, sin duda negativo, ya que la “violence of speed” o el “nihilism of speed” “destroys the world’s truth”.²⁷ Específicamente, Virilio ve que la “violencia” acontece en el olvido de lo minúsculo, en los lapsos que escogemos ignorar dentro de nuestro día a día, cuya ausencia permite construir una tela cronológica entre eventos que imponemos como dominante, y que también podría significar una

²⁵ Paul Virilio. *The Aesthetics of Disappearance*. 1980. Paris: Semiotext(e), 2009.

²⁶ Ibid. 112.

²⁷ Ibid 79. Aunque existe en Virilio una tendencia a la abstracción en relación a los efectos de esta “violencia” en este libro, el autor propone en otros trabajos efectos bastante concretos de esta “aceleración” y el estado de “picnolepsy” que crea, uno de ellos siendo la reducción del marco democrático, algo que discute en el contexto de la Guerra Fría en *Speed and Politics*. 1977. Los Angeles: Semiotexte(e), 2007.

aceptación inconsciente de lo dominante (tanto económico, político y cultural), algo que se debe resistir:

To look at what you wouldn't look at, to hear what you wouldn't listen to, to be attentive to the banal, to the ordinary, to the infra-ordinary. To deny the ideal hierarchy of the crucial and the incidental, because there is no incidental, only dominant cultures that exile us from ourselves and others, a loss of meaning which is for us not only a *siesta* of consciousness but also a decline in existence”²⁸

El cine de Lucrecia Martel, y *La mujer sin cabeza* en particular, nos muestra que estas “ausencias” u “olvidos” en la tela del tiempo, no sólo son problemáticas, sino que en ellas se concentra toda la violencia de nuestra época. Martel ha comentado, de hecho, que para ella “la violencia más terrible es a la que uno se acostumbra y deja de ver”.²⁹ Así la construcción temporal de la película, que podría significar una representación estética de la misma “picnolepsy” que describe Virilio, se convierte en vez en un instrumento para desvelar las relaciones de poder inscritas dentro de lo cotidiano. El “desplazamiento temporal” ligado a una réplica de la “confusión” de Vero, permiten que el espectador literalmente “entre en su cabeza” y observe el mundo desde su perspectiva. Poco después del accidente, esto significa para Vero, y para el espectador, una observación minuciosa del mundo a su alrededor. Claramente en un estado amnésico (olvida su nombre en el hospital, luego en escenas posteriores olvida que es dentista y que tiene dos hijas), Vero debe poner atención a las personas de su familia (y al mundo en general) para lograr situarse y reconstruir su identidad y relación con ellos, algo que el espectador también trata de hacer. Así, se nos fuerza a “ver” las relaciones de poder inscritas en situaciones que parecerían banales e insignificantes, en los “lapsos” que describe Virilio, donde para Martel, se forma nuestra subjetividad a diario, en relación a desigualdades de clase y raza, pero también de género.

Desde un comienzo, por ejemplo, se yuxtapone el mundo de la pobreza de los niños (las calles de polvo, los juegos “al aire libre”), todos morenos y de facciones indígenas, con la interioridad (del carro y de las

²⁸ Virilio, *Aesthetics*, 47.

²⁹ Scott Foundas. Entrevista en UCLA. Julio 17, 2009. *La mujer sin cabeza*. DVD.

casas) privilegiada de la clase media alta, además ligada a la piel blanca y el cabello claro³⁰. El choque sirve como catalizador para explorar estas relaciones desiguales de clase, ligadas también a personajes secundarios como el niño que viene a lavar los carros o las sirvientas que entran y salen constantemente de los cuartos, que atienden a Vero y sus familiares sin tan siquiera una respuesta o reconocimiento. Estos personajes permanecen literalmente “invisibles” durante la película, algo que la cámara transmite mediante tomas desenfocadas u oscuras de sus cuerpos y rostros. Así, simbolizan las relaciones de poder que son aceptadas como naturales dentro de la rutina de las clases burguesas. Como la misma Martel lo explica: “Tener una persona que sirve la comida mientras uno charla y come... son situaciones de violencia a las que en Latinoamérica, especialmente las clases altas se acostumbran facilísimamente”.³¹

En un momento clave de la película, podemos ver muy claramente esta “invisibilidad” de la clase baja, pero más que eso, también la violencia que la impone. En la escena, Vero le da un aventón a la amiga de su sobrina, quien es de clase social baja, y además más morena. Juntas viajan a la parte pobre de la ciudad donde ella vive, que literalmente no podemos “ver”, ya que sólo la miramos detrás de los vidrios polvorientos del carro de Vero, afuera las figuras borrosas y los sonidos distorsionados. La escena, sin embargo, lleva consigo un simbolismo de violencia mayor, algo que se establece en conexión con la escena anterior. En ella, Vero y la muchacha han viajado a una tienda de macetas para recoger un encargo. Sin embargo, el dueño no puede entregárselas porque tiene problemas con su espalda y el chico que lo ayuda (el mismo que Vero pudo haber atropellado) ha muerto. Al salir de la tienda, una señora le pide a la amiga de la sobrina de Vero que le lleve un encargo a la madre del niño muerto, que vive en el mismo barrio que ella. Al final, Vero lleva a la muchacha no sólo a su barrio, sino a la casa del niño que quizás atropelló (además con el mismo carro que ahora maneja, que ha sido arreglado). La escena es siniestra pero también mundana y algo banal, mostrando cómo se “invisibiliza” a las clases bajas

³⁰ El cabello rubio de Vero, por ejemplo, se vuelve un tipo de objeto fetiche durante la película, aludido y peinado por una variedad de personajes.

³¹ Ibid.

dentro de lo cotidiano, pero también revelando la violencia que mantiene la jerarquía social.

Las relaciones de poder que desvela la película, son también construidas mediante desigualdades de género. En una escena en la casa de su tía Lala, por ejemplo, Vero y su prima Josefina miran un video de la boda de Vero en el cuarto de Lala, quien permanece en cama dada su vejez. Lala hace varios comentarios, entre los cuales cataloga a varios conocidos en el video (que parecen más morenos) como “delincuentes” y además describe al esposo de Josefina como “amanerado”. La escena nos revela a la familia y el seno familiar no como solidaridad y comunidad, sino como el comienzo de la intolerancia, el clasismo y el racismo.³² También, la escena sirve como una crítica a la construcción social de género. En un momento del video, se ve a Vero caminando con su vestido de novia por la iglesia y Lala comenta: “Tan hermosa estabas... lástima...”. Aquí hay una violencia casi palpable, con claras connotaciones ligadas a la imagen femenina y la necesidad de la mujer de mantenerse como objeto del deseo. Es, además, una condena de la película a la obsesión de la clase de Vero con la imagen, específicamente en relación a la mujer, algo que también se representa mediante la recurrente obsesión con el cabello de Vero. Esta obsesión con la imagen significa una invisibilidad de Vero como persona. Después del accidente, por ejemplo, nadie en su familia parece darse cuenta que ella tiene amnesia. Ni siquiera lo nota su esposo. Sin embargo, en una escena reveladora hacia el final de la película, cuando Vero se cambia otra vez el color de su pelo, ella finalmente se vuelve “visible” para él, quien la vuelve a ver y comenta: “Está lindo”.

Esta invisibilidad también implica un silencio mayor relacionado a la posición de la mujer en una sociedad conservadora y patriarcal. Por ejemplo, son los hombres de la familia los que conspiran para “borrar” toda pista que ligue a Vero con el accidente. Claramente se podría interpretar

³² En una entrevista, Martel habla de la siguiente manera de la familia: “I’m completely against family. Family is the beginning of corruption, because there is this idea that goodness is ‘for us’ only. There is a sense of exclusion. Within these walls, possessions, inheritance, law and blood bind us. The others are the enemy. I don’t find it a very positive institution. People say that the reason we have a moral crisis is that the family doesn’t work anymore. All my hope, in fact, is invested in the dysfunctional family.” *Sight and Sound*. 30.

este encubrimiento en relación a su clase, y a la ya mencionada relación alegórica con la dictadura. Pero también el silencio está inscrito en relaciones desiguales de género, donde los hombres imponen una versión dominante de los hechos que debe ser aceptada en silencio por la mujer. En una escena después de que Vero le confiesa a su esposo creer haber matado a alguien en la ruta, ellos se dirigen al lugar del accidente, donde el esposo de Vero le repite una y otra vez: “Es un perro, mataste un perro”. El espectador no sabe si él simplemente confirma lo que ven, o si es un tipo de “voz patriarcal” que impone una versión de los hechos que Vero debe aceptar. En otra escena, el esposo de Vero llama al esposo de Josefina, y cuando Vero le dice al segundo que cree haber matado a alguien, su esposo la calla diciendo: “No... mató un perro, se pegó un susto”. Después ambos llaman a un amigo en la policía y el espectador no puede escuchar la conversación que tienen, fuera del marco de la cámara, claramente un comentario sobre la complicidad y encubrimiento de los círculos del poder, ligados a clase social, pero también a la masculinidad.

La violencia minimalista a la que llama la atención la película, inscrita dentro de una temporalidad “confusa”, también tiene repercusiones en relación al imaginario “acelerado” que se presenta como la metáfora dominante de la Argentina neoliberal. Aquí es esencial la importancia simbólica de Salta y del norte del país, que se muestra como la antítesis del Buenos Aires cosmopolita al revelarse un “retrograde conservatism and racism” provincial que parece de otra época histórica.³³ Esta representación está inscrita en la temporalidad y ambiente que crea la película. Los interiores oscuros de las casas y de los carros, las relaciones hipócritas y superficiales de la familia de Vero, los distintos planos de sonido, entre otras cosas, están íntimamente ligados al quiebre cronológico y de causa y efecto que nos hace percibir el mundo “como si fuese una pileta de natación”.³⁴ El resultado es un sentimiento de claustrofobia, lleno de una lasitud ominosa ligado al mundo interior de las clases sociales burguesas. Es una temporalidad que ante la metáfora de “flujo” que sirve como

³³ Tamara Falicov. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press, 2007, 125.

³⁴ Martel. Entrevista en UCLA con Scott Foundas. Julio 17, 2009. *La mujer sin cabeza*. DVD.

imaginario dominante del neoliberalismo, opone el estancamiento y el encierro.

El Nuevo Cine Argentino y una nueva política

El Nuevo Cine Argentino, cuando comparado con el cine político de directores como Fernando Birri, Octavio Getino y Fernando Solanas en los 1960s y 1970s, podría ser visto como apolítico y apático. Sin embargo, mediante algunas de las observaciones hechas a través de este análisis, es claro que esta nueva generación de directores también tiene un interés claro de crítica y denuncia social, que en el marco del neoliberalismo podría también ser interpretado como una intervención política. O sea, lo que enfrentamos en los últimos años en el cine argentino es, como dice Gonzalo Aguilar, que “la noción misma de la política ha sido transformada”.³⁵ Esto ha acontecido de distintas maneras para Aguilar, algo que discute en comparación con el cine político de los 60s y 70s, pero también el cine de los 80s, por lo general ligado a una representación alegórica del cuerpo nacional en relación a la dictadura.³⁶ Joanna Page también comparte algunas de estas perspectivas al discutir el cine de Martel y su exploración del límite entre lo público y lo privado como una manera de “suggest new ways of understanding the political significance of contemporary Argentine films, often erroneously labeled apolitical...”.³⁷

En este sentido, uno de los intereses centrales de este análisis ha sido explorar y teorizar nuevas formas de entender lo político, algo que no sólo podría ser visto dentro del marco nacional argentino, sino también a nivel global, específicamente dentro de un momento de imposición y subsecuente cuestionamiento y crisis neoliberal. De esta manera, en un momento en que, como dice Martel, “The ideology of the market has won”³⁸, es importante poner atención a la temporalidad sobre la que esta se sitúa. En relación a estudios de cine, esto podría abrir una posibilidad para nuevas conexiones y perspectivas críticas. Por ejemplo, mucho se ha escrito de la relación entre el Nuevo Cine Argentino y el neorrealismo italiano,

³⁵ Gonzalo Aguilar. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Biblioteca Km 111, 2006, 135.

³⁶ Ibid. 135-142.

³⁷ Page, *Crisis and Capitalism*, 181.

³⁸ Martel, *Sight and Sound*, 31.

pero no se ha discutido las similitudes entre la temporalidad que desarrollan algunas de estas películas argentinas, y otras películas contemporáneas a nivel global.³⁹

También, aceptar de manera acrítica la “aceleración” como la condición contundente de nuestra era, significa aceptar la imposición de un sentido de lo dominante que muchas veces puede ser problemático, específicamente cuando se discute la periferia económica del sistema global. Además, una de las características del neoliberalismo es intentar homogenizar la complejidad de la experiencia humana mediante la mentalidad del mercado. Al aceptar la temporalidad en la que ésta se inscribe, arriesgamos reducir la riqueza y complejidad de la experiencia humana, ya que después de todo, situarse en el tiempo significa también situarse dentro de un contexto y una realidad. En este sentido, el cine puede, como reflexiona Martel, ayudar a posicionarnos de una manera distinta frente a esta realidad: “Uno está condenado a una forma de percibir... y el cine lo que te permite a eso es distorsionarlo un poco, y en esa distorsión para mí, con suerte, entre el que hizo la película y los espectadores, puede haber un cierto tipo de revelación... una pequeña revelación, no una gran verdad.”⁴⁰ Estas “pequeñas revelaciones”, tal vez nos permiten imaginar nuevas avenidas para lo político, además de ayudarnos a activamente cuestionar el mundo y el sistema socio-económico en el que vivimos.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: *Biblioteca Km 111*, 2006..

³⁹ Aquí valdría mencionar el cine de “gran lentitud” de Béla Tarr en Hungría, el de Jia Zhangke en China, el de Ming-Lian Tsai y Hou Hsiao-Hsien en Taiwan, entre otros. Algo aun más interesante es que todos estas áreas geográficas además comparten cambios socio-políticos intensos en relación al capitalismo tardío.

⁴⁰ Sabat, Cynthia. “Lucrecia Martel: La mujer sin cabeza”. *Liberamedia*. <<http://www.liberamedia.tv/?p=233>>.

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 2006..
- Backstein, Karen. “*The Headless Woman*”. *Cineaste* 35.1: 64-65.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Falicov, Tamara. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press, 2007.
- Foundas, Scott. “Interview with Lucrecia Martel”. *La mujer sin cabeza*. UCLA: 17 de julio del 2009. DVD.
- Gundermann, Christian. “The Stark Gaze of the New Argentine Cinema: Restoring Stangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 14.3 (December 2005): 241-261.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishing, 1990.
- . *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford; Oxford University Press, 2005.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- “La mala memoria”. *Página 12* Jueves 21 de agosto del 2008. Web.
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-21.html>>.
- Massey, Doreen. “A Global Sense of Place”. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1994.
- . “A Place Called Home?” *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1994.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Ríos, Hugo. “La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel”. *Atenea* 28.2 (Diciembre 2008): 9-22.
- Sabat, Cynthia. “Lucrecia Martel: La mujer sin cabeza”. *Liberamedia*.
<<http://www.liberamedia.tv/?p=233>>.
- Sosa, Cecilia. “A Counter-Narrative of Argentine Mourning: *The Headless Woman* by Lucrecia Martel”. *Theory, Culture & Society* 26.7-8 (December 2009): 250-262.

- Russell, Dominique. "Lucrecia Martel—a decidedly polyphonic cinema".
Jump Cut: a Review of Contemporary Media. Web.
<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/index.html>.
- Thompson, E. P. "Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism".
Essays in Social History. M.W. Flinn and T.C. Smout (eds.).
Oxford: Clarendon Press, 1974.
- "Vanishing Point". *Sight and Sound* 20.3: 28-32.
- Virilio, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. 1980. Paris: Semiotext(e),
2009.
- . *Speed and Politics*. 1977. Los Angeles: Semiotexte(e), 2007.