

Vol. 13, No. 1, Fall 2015, 239-261

Suspensión: detenimiento y suspenso en la estética de Lucrecia Martel

Rocío Gordon

Christopher Newport University

Los momentos de suspensión son instancias de detenimiento en las cuales no se puede definir con precisión lo que sucede. Todo queda suspendido, pero al mismo tiempo, algo permanece y se mantiene latente. Lo recóndito, en estos momentos, emerge siempre en forma de incertidumbre. Y desde allí es posible plantear una propuesta estética, tal como lo hace Lucrecia Martel en su filmografía. En sus películas, especialmente en *La ciénaga* (2001) y en *La mujer sin cabeza* (2008), predominan la abulia y la concentración de tensión en cualquier aspecto de la vida cotidiana. Gonzalo Aguilar habla de “estado *zombi*” para describir la atmósfera general y a los personajes de *La ciénaga*, su primer largometraje. La película comienza presentando a una de sus protagonistas, Mecha, en un estado de alcoholismo que la imposibilita actuar por sí misma. Mecha será a lo largo del film el ejemplo de la inacción por antonomasia: luego de un accidente debido a su nivel de embriaguez, no hace más que estar echada en su cama. Algo similar sucede con Verónica, la protagonista de *La mujer sin cabeza* que, a pesar de su movimiento mecánico constante, parece estar atrapada en una red de detenimiento: ella misma no sabe con precisión qué sucede a su alrededor.

Sin embargo, a pesar de este aparente estado de reposo físico y/o mental de los personajes, hay algo que constantemente está acechando esos mundos. Me interesa, entonces, pensar esa relación que se establece entre el abandono y la desidia y lo inminente. Propongo pensar el concepto de suspensión como un punto de encuentro que marca la estética de Martel. Llamo suspensión a la conjugación, por un lado, del detenimiento construido en los mundos y personajes presentados y, por otro lado, del suspenso, la tensión y el peligro propios de esos mundos, y también del nivel narrativo—el suspenso como género.

Martel construye sus películas desde el recorte, tanto en nivel del plano como en el argumental. El recorte es la estrategia que le permite eludir explicaciones, eludir certezas, y presentar mundos complejos que, a pesar de que parece no pasar nada, se sostienen a través de la inminencia de la tensión. La suspensión en estos casos se constituye de diferentes maneras. Primero, a partir de la inacción de las protagonistas. Mientras todo lo demás sigue su ritmo, Mecha y Vero están en un estado reposado, abismal, inerte: están detenidas con respecto al mundo que las rodea.¹ Segundo, la suspensión es la carencia informativa, es decir, la ausencia de información explícita con respecto a ciertas situaciones o al argumento en general. Las películas de Martel se mueven a través de lo sugerido y de lo oculto. Tercero, en estrecha relación con el punto anterior, la suspensión se inscribe en el plano a través del fuera de campo y de la profundidad de campo: en el primer caso, la cámara se detiene en un fragmento dejando deliberadamente elementos fuera del plano, generando una apertura que va más allá de lo que se muestra, de lo explícito, también funcionando a través de la sugerencia. En el segundo caso, mientras en el primer plano en general se ve a alguno de los personajes inactivos, el fondo exhibe el movimiento del mundo que los rodea y ellos quedan, así, pausados en comparación con todo lo demás. Por último, cabe agregar la suspensión como corte entre toma y toma: gracias al montaje, esos instantes ínfimos que separan y conectan las imágenes generan incertidumbre, dejando al

¹ Esto sucede también con Helena, la protagonista del segundo film de Martel, *La niña santa* (2004), que deambula sin hacer demasiado en su hotel durante una conferencia médica. Si bien esta película presenta varias de las características de las que hablo en el presente trabajo, restringiré mi análisis a las dos películas ya mencionadas.

espectador descolocado, esperando una secuencia de acciones que no sucederá.

En la suma de todos estos elementos se mantiene la expectativa constante de manera lineal, pero también se hace desde la contradicción, la paradoja, porque la abulia, esa aparente *nada* que recorre las películas, genera, al mismo tiempo, una expectativa—*qué pasará*—y una falta de expectativa—*no pasa nada*. Así lo expone Ana Forcinito en su análisis de *La ciénaga*: “[s]e hace hincapié en un cine narrativo que enfatiza más lo que no pasa que lo que pasa”, un mundo donde las cosas “están por pasar, pero nunca pasan” (116). A partir de la presentación de estos mundos dominados por la apatía y la desidia se evidencia aquello que es inminente, pero que se mantiene oculto en esa tensión entre el *qué pasará* y el *no pasa nada*. La narración misma se construye bajo esa tensión generando una sensación general de desasosiego constante.

En este sentido, el cine de Martel es, como plantea David Oubiña, de un realismo que se sustenta en la síntesis reveladora: “El realismo de Martel no tiene nada de modulación documental que aprovecha un tipo de imagen cruda [...]. Es sintético, articulado, guionado: la elaboración no surge de las imágenes obtenidas sino que las imágenes son resultado de una elaboración” (11). Es decir, las películas de Martel no proponen una observación etnográfica sino una exhibición de la construcción de un mundo que reflexiva y críticamente evidenciará las fisuras de un sistema y de una realidad a través del suspenso. En la articulación del “no pasa nada”, la falta de expectativa y la tensión constante, se revelan las sombras de ese mundo. Dice Oubiña: “No se trata de revelar una estructura a partir de la contemplación [...] sino de observar analíticamente una situación, encontrar su matriz, elaborar un punto de condensación y finalmente proyectarlo sobre su representación” (12). Este trabajo de elaboración hace de Martel una de las directoras más sugestivas de la actualidad porque en ese proceso reside su capacidad narrativa: la posibilidad de mostrar mundos sumidos en la negligencia y el detenimiento y crear suspenso a través de sus propias relaciones intrínsecas.

Contra-suspense

En los filmes de Martel el suspenso está, en parte, sugerido por la trama. Hay una línea argumental que se puede seguir a medida que avanza la historia. Al mismo tiempo, el suspenso no está sugerido por la trama dado que no hay una pretensión de búsqueda de una verdad: no hay nada que deba develarse. La incertidumbre no es hacia una verdad desconocida o de un conflicto que busca su resolución. El suspenso es parte de un procedimiento estético, de una creación de permanente tensión en escenas y tomas específicas que producen, a la larga, una sensación general de tensión en el mundo presentado. Tal como lo plantea Leila Gómez: “Algo siniestro, innombrable e incontrolable está a punto de pasar siempre en sus películas y pasa sin ambages” (s/n). A diferencia de cualquier narrativa de *suspense*, aquí no hay una verdad final que tiene que descubrirse (como objetivo último de la historia) sino una serie de tensiones que están inscriptas en las diferentes suspensiones y que produce que la causalidad lógica se quiebre en esos recortes y pausas.

Tanto en *La ciénaga* como en *La mujer sin cabeza*, el peligro y la muerte están latentes recorriendo universos marcados por la inacción y la pasividad. Mientras la primera termina con la muerte de Luchi, el hijo pequeño de Tali (la prima de Mecha), la segunda comienza con el atropellamiento de, posiblemente, otro niño o adolescente. Ahora bien, lo inminente no es sólo el peligro en términos de riesgo sino la proyección de la tensión como parte inherente del mundo presentado. A través de un procedimiento de *contra-suspense*, Martel se apropia del suspenso y logra generar tensión a pesar de ir en contra de las normas establecidas del género. Para poder comprender esto basta con pensar en aquello que Alfred Hitchcock plantea sobre el *suspense*: el suspenso sólo se construye haciendo participe al público; la audiencia debe estar involucrada y tener la información necesaria, si esto no sucede, el suspenso no existe.² Martel, por el contrario, no brinda información, dejando al espectador desorientado, sin poder descifrar qué es lo que realmente está pasando o hacia dónde se dirige la película: “La expectativa de lo siniestro innombrable e

² “En la forma corriente de suspense, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay suspense.” (Entrevista a Hitchcock, Truffaut 67).

incontrolable mantiene al espectador en suspenso” (Gómez s/n). Por esta razón Martel va contra el *suspense*: no brinda información y presenta un mundo en el cual, como dice Oubiña, todas “las situaciones son estados suspendidos” (23). No hay pistas ni indicios, pero sí una tensión condensada que va dejando a la audiencia cada vez más a la deriva.

La construcción de *La ciénaga* funciona de manera anticipatoria, catafórica, en el sentido que toda la película anuncia el peligro sin exponerlo de forma directa: lo insinúa. Esta historia gira en torno a la familia de Mecha, dueña de la finca La Mandrágora, y la familia de Tali, su prima y madre de Luchi. Es verano, hace calor y tanto los hijos como las madres de las dos familias no tienen mucho para hacer, sólo pasan el tiempo en la casa de la finca, los alrededores y de vez en cuando en el pueblo. Y así pasan el verano. Es un mundo asfixiante en el cual se superponen diálogos y personajes y donde parece que la hora de la siesta es la marca temporal permanente. En este contexto, la muerte de Luchi es una muerte anunciada.³ La construcción catafórica de *La ciénaga* anticipa la muerte de Luchi, pero también se quiebra en sí misma haciendo de la catafóra la tensión apremiante del presente. Al inscribir el elemento catafórico en el presente, este último se abre y muestra su vulnerabilidad. Ya no se trata de una anticipación del develamiento de una verdad final sino de una anticipación de todo aquello que puede estar “por venir” en el presente mismo. Tomo esta idea del concepto de *evento* de Jacques Derrida que se basa en pensar la posibilidad de una promesa que tal vez no se cumpla. El evento es aquello que siempre está por venir (*arriver*), pero que quizás no llegue nunca. Una espera continua, un mesianismo sin Mesías. En este sentido, en *La ciénaga*, no hay escena que se resuelva en sí misma, todas las tensiones quedan en suspenso como si fueran eventos, es decir, posibilidades futuras de una resolución que está “por venir”, pero que posiblemente nunca se resuelva.⁴ Y esto genera una sensación de falta de

³ En su análisis, Aguilar ya plantea esta idea. Según él, la muerte de Luchi se anuncia de muchas maneras: “tiene un accidente simultáneo al de Mecha que está elidido, trata de no respirar, le dicen ‘estás muerto’ en un juego, se queda encerrado dentro del auto” (49).

⁴ Con respecto a este punto, Joanna Page plantea en su análisis de *La ciénaga* que las técnicas de montaje enfatizan lo irresuelto y la incertidumbre: “Montage techniques emphasize [...] the unresolved, the truncated, and the

dominio narrativo: “hay una zona de la narración que está fuera de todo control, hay una fuerza oscura e indefinida que tira a los personajes permanentemente hacia los pozos” (Aguilar 49). Sin embargo, es justamente esta ausencia de certidumbre lo que le permite a la narración abrirse al evento. Porque el evento es todo aquello que está por venir y que no se puede reducir a un hecho espacio-temporal: no es algo que pasó sino algo que acontece/que arriba (*arriver*).⁵

En un mundo abandonado, la anticipación no puede funcionar a futuro, no puede ir hacia delante haciendo mover la narración: debe mirar hacia el presente mismo. En este sentido, el evento se produciría en cada una de estas situaciones y escenas que quedan suspendidas, en su presente. En su análisis de *La ciénaga* Ana Amado habla de “movimiento entrópico”, un movimiento que “se dirige hacia dentro, hacia el interior e implosiona” (190). La muerte final de Luchi no es más que una puesta en evidencia de la fatalidad: algo sale a la superficie y no es precisamente una verdad. Es un presente y su incertidumbre; la tensión que se dejaba entrever a lo largo de toda la película y que se pone de manifiesto en esa muerte.

Los relatos y películas de *suspense* se caracterizan por una búsqueda de la verdad que perfila el argumento. La irrupción de este tipo

elliptical. [...] For us, as viewers, the experience of such narrative fragmentation is often disorientating: we are left uncertain about what is significant and what is not. The anxiety produced by the concealment of information is not later alleviated by revelation” (184-5).

⁵ El concepto de evento surge de la crítica que Derrida realiza a la idea de acto preformativo de J. L. Austin. Austin hace una distinción entre actos de habla aseverativos (emisiones que se pueden medir en términos de verdad o falsedad) y los actos de habla performativos (emisiones que no son ni verdaderas ni falsas sino que llevan a cabo la acción a la que se refieren). Para Derrida, todo acto de habla es una promesa. El problema que ve Derrida en la postulación de Austin es que se tiene que limitar el acto performativo “serio” para que “funcione correctamente”. Es decir, para que la promesa del acto performativo pueda cumplirse debe existir un contexto y unas circunstancias adecuadas: hay un sentido único en una situación definida. Por el contrario, para Derrida, el evento es aquello que va más allá del cumplimiento de una promesa concreta: “an event, the coming of an event worthy of that name, its unpredictable alterity, the arrivance of the arrivant, all of this is what exceeds even any power, any performative, any ‘I can’, ‘I may’, and even any ‘I must’, any duty and any debt in a determinable context” (2002 278). Para Austin al acto performativo es un acto siempre anclado en un tiempo específico porque contiene un sentido intencional que está marcado por el contexto de producción. En cambio, para Derrida el evento quiebra la linealidad histórica que supone, por ejemplo, una obligación o una deuda (decir, luego hacer). El evento es la emancipación de la promesa de su *qué*, de su cumplimiento. De esta manera, Derrida propone pensar la historicidad de otra forma, abierta al evento, a la eventualidad (*event-ness*).

de tramas surge en plena modernidad, cuando la noción de verdad estaba fuertemente ligada al discurso científico. En una historia de suspenso, la lógica deductiva es la que va a reestablecer la verdad.⁶ Si se trata de un policial, por ejemplo, el detective (o sus formas derivadas) viene a imponer un orden al descubrir el enigma.⁷ Para que esto funcione, el espectador debe tener la misma información que tiene el detective, ya sea mucha o poca. Los datos circulan y el final no es otra cosa más que puramente informativo: dice lo que ya ha pasado.⁸ La catáfora debe funcionar como pista, como indicio de una resolución: la catáfora mira al futuro, tiene un objetivo al que llegar: “The experience of suspense essentially lies in equally calculating, expecting, and evaluating a coming event” (Wulff 1). Cabe destacar que “a coming event” aquí no tiene relación con el evento derridiano, al contrario, se trata simplemente de la resolución final del misterio que mantiene el suspenso. En otras palabras, es un evento no mesiánico, realizable y posible. Los elementos que permiten que el suspenso se prolongue lo hacen con un fin específico: darle sentido y clausurar la trama. En *La ciénaga*, el elemento anticipatorio no se dirige a hacia una verdad porque, en realidad, la muerte de Luchi no es más que otra tensión dentro del presente: es una tensión como cualquier otra que

⁶ Me refiero al racionalismo científico del que, en 1929, Régis Messac expuso su importancia en la construcción de la literatura policial en su estudio llamado *Le detective novel et l'influence de la pensée scientifique*. Según Roger Caillois, la aplicación de un pensamiento científico para la resolución del enigma viene acompañando la idea de que la novela policial debe comenzar por el final, se trata de reconstruir una historia a partir de un pensamiento deductivo. El discurso detectivesco se asemeja al relato científico porque debe ser un relato monológico, unívoco, claro y que responda a un orden social: “In the detective novel, some of the rational premises remain fundamental: the postulation of the reality accessible to reason, confidence in order, and authority of the author who guides the action into a “future [that] is fixed, as Dorothy Sayers said”” (Charney XIX).

⁷ En el policial clásico, el descubrimiento de la verdad ordena la trama y al hacerlo reinstaura el orden moral que se había desquebrajado en la sociedad. Posteriormente, la novela negra va a fundarse a partir de lo que excluye el policial clásico y poner de manifiesto los puntos bajos de una sociedad “no tan ordenada” (Ver Mandel y Piglia, entre otros, en la selección sobre el relato policial *El juegos de los cautos*, de Daniel Link).

⁸ Diálogo aquí indirectamente con Giorgio Agamben quien en *Infancia e Historia* plantea lo siguiente: “El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos—divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros—sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia” (8). Es decir, para el hombre moderno no *pasa nada*, sino que todo *ha pasado*.

siempre está “por venir”. En este sentido, anticipar no tiene una implicancia a futuro sino que abre el mismo momento, esa suspensión que expone el desgarramiento de la realidad. Es por esto que el suspenso de Martel se forja en la inminencia del presente: es ese mundo asfixiante el que amenaza constantemente y provoca tensiones irresolubles.

Complicidades

El caso de *La mujer sin cabeza* se podría pensar de manera más clásica ya que hay una búsqueda de verdad, más anafórica dado que la película acompaña a Verónica, una mujer que atropella algo en la ruta y no constata ni qué es—puede ser un animal o un ser humano—ni si está vivo, lastimado o muerto. Sólo a través de la insinuación el espectador puede suponer que se trata de un niño o un adolescente. Las primeras imágenes de la película muestran a un grupo de jóvenes jugando cerca de la zona donde se produce el accidente. Luego, el hombre al que Vero le compra macetas y otros productos para el jardín le dirá que su chango ha desaparecido y, finalmente, se enterará de la noticia de que han encontrado el cuerpo de un joven cerca del lugar del accidente, pero, aparentemente, se ha caído del canal adyacente. Vero golpea algo con su auto, se detiene, baja, pero nunca averigua qué o quién dejó allí tirado en el camino. Desde ese momento, el espectador sigue a Vero y tiene la misma información que ella posee, pero con una sola diferencia: el espectador observa a Vero, un personaje complejo que parece estar en un estado de somnolencia después del accidente, generando así más incertidumbre.

En *The Poetics of Prose*, Todorov plantea que el género detectivesco está constituido por dos historias, la historia del crimen y la historia de la investigación. A pesar de la presencia de dos historias, hay una que domina a la otra. La historia de la investigación es la que constituye el discurso de poder: “The first story ignores the book completely, that is, it never confesses its literary nature. On the other hand, the second story is not only supposed to take the reality of the book into account, but it is precisely the story of the very book” (Todorov 45). La historia de la investigación debe tener un rol predominante porque a través de ella se construye el relato en sí. En este sentido, *La mujer sin cabeza* sólo lateralmente es la historia de

la investigación: el espectador se sumerge en el mundo de Vero, esa mujer que parece haber perdido la cabeza, que actúa como *zombi* y a la que todos (familiares, amigos y sirvientes) tratan con condescendencia y deferencia. La película se construye, entonces, a partir de una historia del crimen frágil y dudosa y una historia de la investigación limitada: Vero intenta descubrir qué ha sucedido, pero al principio lo hace secretamente y, luego, cuando finalmente le cuenta a su esposo lo ocurrido, él y Juan Manuel—el esposo de Josefina, la prima de Vero—, tratan de evitar el asunto, diciéndole que “no pasó nada” y, como se insinúa en la película, tapando las posibles evidencias. Entonces, al contrario de lo que supone Isabel Quintana al postular que al final se resuelve el enigma, el filme no resuelve ningún misterio: del principio al final se crean expectativas, pero nada se corrobora.⁹ Así, la película se sustenta a partir de la falta de información y de la insinuación.

A través de las suposiciones y conjeturas se deja entrever la inminencia del presente ya que a través de ellas se expone una realidad marcada por relaciones de clase jerarquizadas, inmovilidad y clausura. Es por esto que, en realidad, *La mujer sin cabeza* no es ni la historia del crimen ni la historia de la investigación; es la historia de la complicidad. En el trato hacia Vero posterior al accidente por parte de toda la gente que la rodea se esconde lo sucedido. Se crea una tensión entre la fatalidad que posiblemente acaba de ocurrir y la indiferencia de las personas que, sepan o no que algo pudo haber pasado, se dirigen a Vero como si la estuvieran protegiendo. Esta relación entre la muerte, la neutralidad y la complicidad ha sido comparada con la actitud general de la sociedad argentina durante y después de la última dictadura militar.¹⁰ Martel señala que esta película fue una indagación personal “acerca de algo que me resulta inexplicable en

⁹ En su artículo sobre la película, Quintana plantea que en la segunda parte del filme, cuando Vero se tiñe el pelo de un color oscuro (antítesis del rubio que la caracteriza desde el principio), empieza a presentarse una “suerte de resolución para la aparente catástrofe [...] A partir de allí, se produce una vuelta a la normalidad: ella lee en el diario que se confirma la hipótesis de que el niño se ha caído al canal accidentalmente, al mismo tiempo que ella misma corrobora que nunca ha estado en el hotel la noche del accidente” (2).

¹⁰ Los artículos de Cecilia Sosa y de Natalia Christofolletti Barenha se basan en esta hipótesis, pero otros críticos han hecho la misma referencia (Matheou, por ejemplo) e, incluso, Martel lo expone en varias entrevistas.

nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación” (Enríquez s/n). Por un lado, la película tiene ciertas marcas de época, como la incorporación de canciones de los ‘70 (“Oh Mamy Blue”) que pueden funcionar como una referencia directa al período. Por otro lado, la posible amnesia de Vero o su estado fuera de sí, su locura, y el encubrimiento constituyen la mirada crítica que no sólo cuestiona la falta de reacción y memoria por parte de cierto sectores de la sociedad, sino que pone en evidencia cómo la indiferencia funcionó como parte de todo un sistema represor sustentado por la conspiración del silencio.

Al mismo tiempo, *La mujer sin cabeza* puede ser interpretada, como ya lo han hecho Daniel Quirós y Matthew Losada por ejemplo, no necesariamente como una lectura de la última dictadura militar sino de una etapa posterior.¹¹ Si bien la película no está temporalmente definida, hay ciertos elementos, como los teléfonos celulares, que descartan la posibilidad que esté ambientada en los ‘70 y la acercan más a los ‘90 o, incluso, a comienzos del siglo XXI. Así, la indiferencia y el encubrimiento no se referirían exclusivamente a la dictadura militar sino también al último gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y sus consecuencias: la conformación de una sociedad alienada bajo la continuación de las políticas neoliberales que ya se habían comenzado a implantar a finales de los años

¹¹ En su artículo “La época está en desorden: reflexiones sobre la temporalidad en *Bolivia* de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel”, Quirós explica con respecto a la relación de la película con la última dictadura militar: “Sin embargo, aunque claramente la película puede ser discutida de 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” (245-6). En “Lucrecia Martel’s *La mujer sin cabeza*: Cinematic Free Discourse, Noise-Scape and the Distraction of the Middle Class”, Losada plantea: “In the years since the politically polarized 1960s, the military dictatorship’s repression and the ensuing imposition of neoliberal economic policy—which produced the illusory boom in the 1990s under president Carlos Menem—have fragmented the collective struggle and destroyed the “militant intelligentsia,” rendering more current (or modern) the individual struggle for prosperity. Lucrecia Martel’s *La mujer sin cabeza* illustrates the predicament of an Argentine opposition politics that has largely lost the middle class, by demonstrating the functioning of the mechanisms that depoliticize and prevent individuals from acting in solidarity with the concerns of other, more exploited sectors of society” (307-8).

‘70. Con respecto a esto, en una entrevista realizada por Leonardo M. D’Espósito, Martel afirma lo siguiente:

A mí me parece que lo más tremendo de la dictadura no son los crímenes y los asesinatos—lo que no quiere decir que no sean terribles—, sino la complicidad de la sociedad, que además es lo que más nos toca a todos, porque sigue funcionando. Es que el neoliberalismo de los años noventa no habría podido instalarse si no hubiera estado desestructurada la respuesta cívica. Y para hacer eso tenés que desarmar las organizaciones intermedias; necesitás violencia, muerte, miedo. ¿Cómo hacés si no para instalar la flexibilización laboral si tenés sindicatos y militantes? La dictadura cobra sentido en los noventa. Antes era la anécdota de la muerte, pero el plan maestro es veinte años después. (s/n)

En *La mujer sin cabeza* se exhibe esa sociedad detenida o, mejor dicho, puesta en pausa: anestesiada y *zombi* igual que Vero. Una sociedad picnoléptica: está, pero parece que no está presente, indiferente, neutral y sin posibilidad de reacción; amnésica.¹² Durante este período, así como en la última dictadura militar, una parte de las clases medias y altas fueron cómplices y apoyaron las políticas neoliberales del gobierno. Pero, además, durante el régimen menemista ocurrieron numerosos crímenes que, a pesar de su visibilidad en algunos casos como el de María Soledad Morales o José Luis Cabezas, se mantuvieron impunes.¹³ Violencia relacionada directamente con la corrupción y los arreglos de poder de un gobierno que accionaba sin pedir permiso para el beneficio de unos pocos. Violencia de Estado, encubierta, una vez más. La corrupción, según Luis Alberto Romero, “creció espectacularmente en dos momentos: durante la última dictadura militar y en los diez años de gobierno de Menem, en los que el país estuvo dirigido por una verdadera banda depredadora; nada de lo que

¹² Tomo el concepto de Paul Virilio que explica en *Estética de la desaparición* la problemática de las ausencias llamadas *picnolepsia* que le suceden a algunos jóvenes durante las cuales “los sentidos parecen despiertos, pero no perciben las impresiones del exterior” (7).

¹³ Estos son dos casos que salieron a la luz y tuvieron gran repercusión mediática, mientras muchos otros permanecieron en el margen. José Luis Cabezas era un fotógrafo de la revista *Noticias*. Su cuerpo fue encontrado cerca de Pinamar, en la provincia de Buenos Aires, en enero de 1997 y su asesinato se asocia con su investigación sobre el empresario Alfredo Yabrán y presunta corrupción. María Soledad Morales fue asesinada en San Fernando del Valle de Catamarca en septiembre de 1990. Su caso está vinculado al poder catamarqueño local que no sólo fue participe sino que encubrió los hechos. Otros claros ejemplos de violencia explícita e impune son el atentado a la Embajada de Israel en 1992 y a la mutual israelita AMIA en 1994.

hicieron era absolutamente novedoso, pero como en el caso del Proceso militar y la violencia, una diferencia de cantidad se convierte en una diferencia cualitativa” (93).

En este contexto, a Vero la “salva” su lugar en la sociedad, su clase social, y allí es donde se construye la historia de la complicidad: la historia de la Argentina neoliberal.¹⁴ Los hombres de la película se convierten en cómplices necesarios; son los estrategas del encubrimiento (imagen 1). El esposo, Marcos, repite que está confundida y que sólo ha sido un perro, que no se preocupe. Cuando deciden ir al lugar donde sucedió el accidente, de noche, Marcos le dice: “Es un perro, mataste a un perro” y cuando Juan Manuel llega a la casa, Vero le dice que mató a alguien en la ruta, pero su esposo inmediatamente lo niega aclarando: “No... Vero se pegó un susto, mató a un perro”. En ese preciso momento, con los tres personajes en la casa, se produce un pacto implícito. Juan Manuel pide hacer una llamada así “nos quedamos todos tranquilos” y se comunica con sus conocidos de la policía. Cuando finalmente habla con la persona indicada le dice “Estoy con un temita... quería saber si sabés algo de un accidente”. El “temita”, por supuesto, nunca es aclarado al interlocutor. A partir de este momento, la tensión incrementa: Vero declara su culpabilidad (aunque no se sepa qué ha ocurrido) y el ocultamiento crece. La posibilidad de verdad se ve ofuscada por la realidad: por más que Vero quiera resolver la situación ella misma ya forma parte de la complicidad. El esposo, en su viaje a Tucumán, arregla el auto para que no se vea la abolladura causada por el golpe y Juan Manuel, con el que tuvo un encuentro amoroso la noche del accidente, parece ser el responsable de borrar los rastros de Vero en el hotel donde pasó esa noche cuando todo sucedió. Tampoco se encuentran los expedientes médicos de cuando fue al hospital inmediatamente después del accidente: en la escena siguiente, en el estacionamiento del hospital, otro primo, Marcelo, le confirma que él ya retiró las radiografías, “ya retiré todo, no te aflijas, andá a casa”, le dice. Como señala Cecilia Sosa, los hombres

¹⁴ Borón plantea que “El ‘darwinismo social’ ha sido la otra cara de la medalla de las políticas tendientes a ‘liberar’ las fuerzas del mercado. Por lo tanto, un rasgo característico del Estado neoliberal ha sido su preocupación por facilitar y organizar las actividades predatorias de los ricos y poderosos en contra de los pobres. De ahí su naturaleza predatoria” (1995 31).

parecen saber exactamente cómo encargarse de la “situación” (254).¹⁵ Mientras Vero sigue deambulando por su vida, ida, desenfocada, los hombres se ocupan de todo de manera casi invisible. Y ella lo permite.



1. Vero entre los dos hombres: el pacto implícito del encubrimiento.

Al comienzo de la película, apenas Vero choca con ese “algo” y advierte que lo ha atropellado, se detiene. En ese prolongado detención en que la cámara la toma desde el asiento del acompañante, Vero todavía en estado de shock, se da cuenta de las implicaciones negativas de lo sucedido (imagen 2). No hay señales explícitas de que ella es consciente de la gravedad del asunto ni de que quiere ocultarlo, pero actúa con precaución. Va al hospital y se retira sin avisar, duerme en un hotel, no habla con nadie. En ese detención inicial se prefigura la actitud consecuente del personaje: en vez de dirigirse hacia la víctima, corroborar de qué se trata y en qué estado está, se queda en su asiento, traumada. Sin embargo, no es hasta el final cuando se advierte la total complicidad: en una reunión realizada en el hotel donde ha pasado aquella noche, pide que cercioren si ha estado allí y la respuesta es negativa. Frente a esto, Vero no reacciona, no hay sorpresa, se dirige al salón donde están sus conocidos y se sienta en una mesa, como si nada hubiera ocurrido. Ese gesto final esconde la fisura de un presente que se sostiene por este tipo de mecanismos de complicidad. En su artículo, Sosa remarca que Vero, que se acababa de teñir el pelo de rubio cuando sucedió el accidente, se vuelve a teñir pero de un color oscuro como un gesto más dentro del “no pasó nada”

¹⁵ Josefina Sartora también hace referencia a este hecho: “Se teje una red de complicidad masculina para cubrir el misterio; sin consultarla, se borran todas las huellas y registros de lo que hizo Vero la tarde del choque. Todos utilizan la frase, tan frecuente en Argentina: ‘No pasa nada’” (s/n).

que la rodea. En este sentido, el cambio de color oculta su culpabilidad y borra rastros: el pelo es la marca del encubrimiento y de la historia de la complicidad. La nueva tintura del cabello y toda la escena final en esta reunión de clase media-alta refleja un proceder generalizado tan común en la sociedad argentina neoliberal: es el estar “sin cabeza” que remite al título, el no querer ver o no asumir la responsabilidad de lo que sucede alrededor. Como dice Sosa: “In the outmoded grounds of a provincial wealthy society, everything seems to be organized as if nothing had happened: the perfect fortress” (254). Toda la película, entonces, funciona como una pausa o, en otras palabras, la película dura lo que dura la pausa de Vero hasta que finalmente puede teñirse el pelo y volver “a la vida” segura de su condición social.



2. Vero después del golpe:
momento de detenimiento.

Es así como a través de las relaciones de clase y de poder la tensión inminente de ese mundo se filtra en la narración escondiendo el enigma para nunca descifrarlo. En su estudio sobre *La ciénaga* David Oubiña hace una referencia clave sobre la microfísica de Michel Foucault que me parece sumamente relevante en todas las películas de Martel: “Hay allí una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos” (52). Ahí mismo, en la tensión de cada imagen se dejan ver, entre otras cosas, las relaciones de poder que, como dice Foucault, ya están imbricadas en tipos de relación como las de alianza, de familia, de sexualidad (1992 170). En este sentido, pensando el poder desde esa perspectiva, como algo que circula a través de los mismos sujetos constituidos por el poder, la historia de la complicidad es,

básicamente, una sobre el poder en el neoliberalismo. Considero que el gran acierto de Martel es poner en primer plano estas esos mecanismos infinitesimales a través de los cuales el poder cobra fuerza de una manera casi imperceptible o invisible para muchos. Martel expone las relaciones de poder intrincadas en la sociedad misma evitando la referencia directa al sistema político y económico que la sostiene porque no hay necesidad de hacerlo: estas relaciones ya son en sí productos de la construcción del poder. Si el sistema neoliberal (desde la última dictadura hasta principios de los 2000) funcionó en la sociedad argentina fue, justamente, gracias a este tipo de relaciones de complicidad que se creaban dentro de las diferentes esferas de la vida cotidiana.

Al igual que *La ciénaga*, *La mujer sin cabeza* se rebela contra las lógicas del suspenso dejando al espectador *suspendido* sin resolución. El conflicto en sí no es si Vero ha matado o no a un joven sino la manipulación y conspiración que hace de la verdad un imposible, encubriéndola y renegándola. En este entramado, el espectador se convierte también en cómplice, como si la pantalla fuera un espejo que refleja la indiferencia y la irresponsabilidad de las que toda la sociedad forma parte. Martel, entonces, no sólo narra la historia de Vero sino la historia en la que la sociedad está circunscripta: la experiencia neoliberal, aterradora, que comienza en la dictadura y continúa con los gobiernos posteriores y llega a su auge con el menemismo. Esto es precisamente lo que plantea Jens Andermann sobre la categoría temporal en la cotidianeidad de las películas de Martel: “It is, I would argue, the very temporality proper to the neo-liberal ‘end of history’—triumphantly proclaimed by US political philosopher Francis Fukuyama after the fall of the Berlin Wall—encountered here on the level of an everyday experience located in some unspecified time between the military dictatorship and the present” (159-160). De esta manera, si hay alguna “verdad” en la película no tiene que ver con la resolución del enigma sino con la exposición de la complicidad como el gran peligro del presente que nos acecha.

Lo inminente

La invisibilidad de la violencia, su carácter recóndito e inminente se presenta, tanto en *La ciénaga* como en *La mujer sin cabeza*, a través del

fuera de campo. Como ha señalado Andermann, los accidentes en las dos películas no se ven, están ausentes en la imagen, pero sugeridos por todo ese universo que se abre en el fuera de campo. No se ve cuando Mecha se cae sobre las copas rotas, tampoco cuando Luchi se cae de la escalera (imagen 3). Vero atropella algo y sólo se percibe a través del sonido. Vero está dentro del cuadro, pero no el cuerpo: el golpe queda afuera. Se produce un detenimiento, entonces, en esos momentos en los cuales se produce una intersección entre la tranquilidad e indiferencia del presente y el instante en que ocurren estos accidentes. En esa ínfima pausa se revela el presente: los accidentes pasan aunque no se vean o no se quieran ver. La violencia está presente, latente, y forma parte de la realidad. De este modo, el uso del fuera de campo como estrategia estética tiene todo un peso ético que denuncia la actitud solapada de la sociedad. De la misma forma que ciertos gobiernos estratégicamente pretendieron dejar fuera de toda visibilidad la violencia (así como la corrupción, la degradación cultural y educativa, la despolitización), el fuera de campo produce el mismo efecto: aunque no se muestre, se sabe y se percibe que la violencia está allí, recóndita.



3. Luchi cayéndose de la escalera. Su cuerpo quedará completamente fuera de campo y no se lo muestra después de la caída.

Tanto el uso de fuera de campo como el uso de cinemascope que amplía el plano son dos estrategias para abrir las posibilidades de cada toma. Al mismo tiempo, Martel “sofoca” el encuadre cerrándolo con primeros planos de sus personajes. De esta manera, cada imagen de sus películas plantea una tensión intrínseca. El fuera de campo deja afuera todo un universo de sugerencias. Los accidentes, como ya he señalado, suceden fuera del plano creando una tensión entre lo que se ve y lo que se insinúa. Con el fuera de campo la certeza se pone en cuestionamiento: la imagen no nos da la información necesaria para saber la verdad. Así, en un mundo

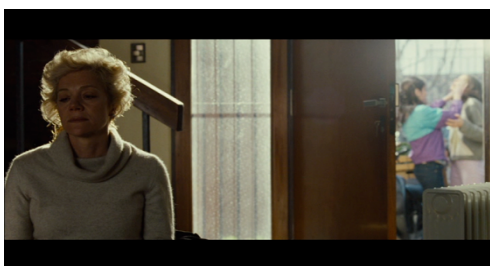
donde las imágenes han llegado a dominar todas las esferas de la cotidianidad y se asumen como la fuente principal de información, en estas películas se cuestiona esa jerarquía y se le quita, hasta cierto punto, ese valor totalizante. En estas películas la información no puede ser reconstruida a través de las imágenes, por el contrario, lo que ellas producen es perplejidad, el no saber qué sucede más allá del cuadro. Los primeros planos no sólo restringen la visibilidad sino también la certidumbre. En el caso de *La mujer sin cabeza* hay una gran cantidad de tomas que se centran en la cabeza de Vero, sin darle al espectador la oportunidad de salir de esa perspectiva, lo limitan y el espectador se ve obligado a seguir y “contagiarse” de la confusión de la protagonista. En *La ciénaga* las tomas parecen siempre estar colmadas ya sea por primeros planos o por la acumulación de personajes. Por ejemplo, cuando Tali va a visitar a Mecha y las dos mujeres y gran parte de los hijos están abarrotados en un cuarto (imágenes 4 y 5). Cuando sucede esto último es muy difícil definir qué tiene prioridad: los diálogos se superponen, así como los mismos personajes. El uso de primeros planos y de planos saturados de gente, sonidos y situaciones produce una sensación de asfixia e imposibilitan la mirada exterior. A través de esta selección deliberada de planos, Martel construye mundos interiores: el espectador no tiene salida, no hay un plano general, abierto, claro, que lo libere de tanta claustrofobia.



4 y 5. El cuarto de Mecha lleno de gente. De fondo, Jose arreglándose para salir.

La otra estrategia cinematográfica que contribuye a la edificación de la desorientación es el uso de cinemascope. Este formato permite obtener una mayor amplitud del plano, pero también, gracias a las lentes de foco corto, se produce una profundidad de campo estratificada. Siempre hay una zona definida del plano que se ve claramente mientras todo lo que queda

fuera de ese foco se diluye y queda jerárquicamente desplazado. Sin embargo, sigue ahí, presente, lo cual distrae la aparente acción principal. Se produce, entonces, una tensión entre los diferentes niveles del plano, provocando al espectador a poner atención más allá del foco de la imagen. Esto sucede, por ejemplo, en *La mujer sin cabeza* cuando la sobrina de Vero, Candita, la está peinando y luego se va a abrir la puerta a sus amigas. Vero queda adentro, en el primer nivel del plano mientras que se puede ver lo que ocurre fuera de la casa a través del marco de la puerta: Candita es desplaza afuera de la casa (para hablar con sus amigas de inferior clase social), pero queda dentro del plano (imagen 6). Otro ejemplo claro es cuando están en la pileta y se observa todo lo que pasa en el fondo de los personajes principales. En este momento en particular el uso del cinemascopio tiene relevancia en el desarrollo de la trama: aquello que se ve por detrás y fuera de foco es una conversación entre el esposo de Vero y otra figura masculina que aparenta ser la de Juan Manuel (imágenes 7 y 8). A esta altura de la película ya se ha encontrado el cadáver del joven cerca de lugar del accidente, por lo tanto, esta conversación aparentemente irrelevante es ambigua: puede pasar desapercibida para un espectador que dirige su mirada al centro del foco (Josefina) o puede funcionar como una clave más, fundamental, dentro de la historia de la complicidad. De esta manera, la tensión de la trama, el no saber hacia dónde se dirige la historia, se intensifica con esa otra tensión inminente en cada toma. Cada imagen, entonces, se convierte en un retraso porque en vez de movilizar la trama, la detiene y esa imagen en sí se vuelve un núcleo generador de tensión interna.



6. Candita sale a ver a sus amigas que permanecen fuera de la casa, pero dentro del plano.



7 y 8. En el fondo: la posible estrategia de encubrimiento.

En *S/Z* Barthes habla de los retrasos, de las respuestas suspendidas que detienen el enigma para mantenerlo en estado de apertura y de esta manera,

la espera se convierte en condición fundadora de la verdad: la verdad, nos dicen estos relatos, es aquello que está al final de la espera [...] implica también una vuelta al orden, pues la espera es un desorden: el desorden es el suplemento, lo que se agrega interminablemente sin resolver nada, sin acabar nada; el orden es el complemento, lo que completa, llena, satura y rechaza precisamente todo aquello que amenaza con suplirlo: la verdad es lo que completa y lo que cierra. (62-63)

La suspensión en las películas de Martel se basa, justamente, en el carácter de suplemento y no de complemento de sus tomas. Cada una de sus imágenes contiene “algo más” que no resuelve sino que genera más complejidad e incertidumbre. Por esta razón son imágenes “suplementarias” y no “complementarias” dado que no buscan llegar a una verdad, por el contrario, mueven la verdad, desplazándola continuamente. El suplemento, según Derrida, es más que un añadido, suple: “Colma y acumula la presencia” (1998, 185) y al hacerlo se convierte en sí en presencia, pero que siempre será desplazada porque “[e]n tanto sustituto no se añade simplemente a la positividad de su presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío” (185). El suplemento, entonces, deja un espacio abierto a la perplejidad.

Así, la experiencia cotidiana sólo puede ser narrada desde esa tensión inherente del suplemento que no permite la clausura. Esto se puede observar en *La ciénaga* donde no es posible determinar qué tiene más relevancia en la historia. Todo se superpone, personajes, diálogos, situaciones. El plano de Martel al regirse por el amontonamiento produce

diferentes capas de profundidad haciendo difícil definir a qué hay que darle prioridad. En la escena mencionada anteriormente (imágenes 4 y 5) donde casi todos los personajes están en la habitación, ¿quién es el centro narrativo? ¿Mecha? ¿Tali y su idea de viajar a Bolivia? ¿La historia de la virgen aparecida que sale por televisión? ¿José de fondo secándose el pelo?

A través de la acumulación de suplementos las películas de Martel se liberan de las cadenas teleológicas y producen suspenso desde las tensiones intrínsecas de la sociedad y la cotidianeidad que exponen las fisuras del presente: la violencia latente, encubierta, inminente. No hay búsqueda de verdad ni de resolución, por eso la espera deja de ser la condición de la verdad para convertirse en puro desorden: no hay vuelta al orden, no hay detectives que alcancen verdades, sólo suplementos, presencias-ausencias que descolocan y movilizan. En *La mujer sin cabeza*, el crimen existe, ya no importa si fue un perro o un ser humano, es el acto de violencia posterior, la complicidad lo que permanece y prevalece. En *La ciénaga*, el peligro inexorable, lo que está a punto de estallar no culmina con la muerte de Luchi, es sólo una instancia más dentro del ciclo de violencia que continuará porque ya está ahí, incrustado en esa realidad.

Si las imágenes de Martel están constituidas por una tensión y una falta de resolución, es justamente porque son capaces de mostrar el desgarramiento del presente de esos mundos. Martel logra mostrar desde estos mundos íntimos de la clase media-alta provinciana, las perversidades de un sistema que ya quedó inscripto en sus acciones (inacciones). En este sentido, no es casual que, como explica la sinopsis oficial de *La ciénaga*, La mandrágora, el nombre de la finca de Mecha, se describa de la siguiente manera: “La mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación”.¹⁶ Los personajes que habitan La mandrágora, al igual que los de las otras películas de Martel, están sedados, anestesiados. Se trata de personajes que muestran la ruptura, pero no la celebran: “The alienation of her characters is traced with a particular anguish: here is no straightforwardly postmodern celebration of individual

¹⁶ Esta sinopsis pertenece a la página web de la productora (litastantic.com.ar).

liberation at the collapse of traditional bastions of authority and morality” (Page 191). Los personajes están ahí, sin más, porque es lo único que queda. Ellos parecen mostrarse como el resultado de una realidad opresiva del cual ellos mismos son cómplices y ahora son testigos en carne propia de su colapso. Autómatas que reflejan y contagian al espectador que se encuentra por momentos tan perdido como los personajes mismos. En este contexto, la suspensión—el detención y el suspenso—de las películas de Martel es una forma de poner en evidencia el estado de una sociedad. La suspensión se consolida como una mirada crítica que revisa la realidad desde su interior para mostrar que hay algo más allá detrás: toda inacción conlleva una necesidad, un reclamo tal vez, de accionar, de que algo, aunque no se vea, debe reaccionar.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Print.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. Print.
- Amado, Ana. “Velocidades, generaciones y utopías (a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)”. *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Gerardo Yoel, Ed. Bs. As.: Manantial, 2004. Print.
- Andermann, Jens. *New Argentine Cinema*. New York: I.B. Tauris, 2012. Print.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. Print.
- Borón, Atilio A. “Los Axiomas de Anillaco’. La visión de la política en el pensamiento y en la acción de Carlos Saúl Menem”. *El menemato. Radiografía de dos años de gobierno de Carlos Menem*. Bs. As.: Ediciones Letra Buena, 1991. Print.

- . "El experimento neoliberal de Carlos Saúl Menem". *Peronismo y Menemismo. Avatares del populismo en la Argentina*. Bs. As.: El Cielo por Asalto, 1995. Print.
- Caillois, Roger. *Sociología de la novela*. Bs. As.: Sur, 1942. Print.
- Charney, Hanna. *The Detective Novel of Manners*. London and Toronto: Associated University Presses, 1981. Print.
- Christofoletti Barrenha, Natalia. "La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente". *Revista Comunicación* 10.1 (2012): 643-652. Print.
- Derrida, Jacques. *Spectres of Marx*. New York: Routledge, 1994. Print.
- . *De la gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI, 1998. Print.
- . *Without Allibi*. California: Stanford University Press, 2002. Print.
- D'Espósito, Leonardo. "Los noventa son el plan maestro de la dictadura" Entrevista con Lucrecia Martel. *Crítica de la Argentina*. 20 de agosto de 2008. Web.
- Enriquez, Mariana. "La mala memoria" Suplemento *Radar Página/12*, 17 de agosto de 2008. Web.
- Forcinito, Ana. "Mirada cinematográfica y género sexual. Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel". *Chasqui* 35.2 (2006): 109-130. Print.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. Print.
- François, Cécile. "El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 43, 2009. Web.
- Gómez, Leila. "El cine de Lucrecia Martel: La medusa de lo recóndito". *CiberLetras* 13, 2005. Web.
- Grüner, Eduardo. "Las fronteras del (des)orden. Apuntes sobre el estado de la sociedad civil bajo el menemato". *El menemato. Radiografía de dos años de gobierno de Carlos Menem*. Bs. As.: Ediciones Letra Buena, 1991. Print.
- Link, Daniel. *El juego de los cautos*. Bs. As.: La Marca, 1992. Print.
- Losada, Matthew. "Lucrecia Martel's *La mujer sin cabeza*: Cinematic Free Discourse, Noise-Scape and the Distraction of the Middle Class". *Romance Notes* 50.3 (2010): 307-313. Print.
- Martel, Lucrecia. *La ciénaga*. Lita Stantic, 2001. Film.

- . *La mujer sin cabeza*. Aquafilms, El deseo, R&C, Slot Machine, Teodora Film, 2008. Film.
- Matheou, Demetrios. "Vanishing Point". *Sight & Sound* (2010): 28-32. Print.
- Oubiña, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Bs. As.: Picnic Editorial, 2007. Print.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2009. Print.
- Quintana, Isabel. "La postración de la palabra: parálisis y melancolía en *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel". *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius* (2009). Web.
- Quirós, Daniel. "La época está en desorden: reflexiones sobre la temporalidad en Bolivia de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel". *A Contracorriente* 8-1 (2010): 230-258. Web.
- Santos Mendes, Eduardo e Ivonete Pinto. "Lucrecia Martel e o benefício da incerteza". *Teorema* 8 (2005): 28-32. Print.
- Sartora, Josefina. "Unos y otros en un país desquiciado". *Una década de cine argentino (2000-2009)*. Battle, Diego y Diego Lerer, Eds. Bs. As.: FIPRESCI, 2010. Print.
- Sosa, Cecilia. "A Counter-narrative of Argentine Mourning". *Theory, culture, society* 26. 7-8 (2009): 250-262. Print.
- Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984. Print.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 2000. Print.
- Vieytes, Marcos. "Lucrecia Martel: La mujer del cuadro". *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Pena, Jaime, Ed. Madrid: T&B, 2009. Print.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988. Print.
- Wulff, Hans J. "Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers Expectations". *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*.
- Vorderer, Peter, Hans Wulff and Mike Friedrichsen Eds. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical*

Explorations. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
Print.