

*Historia y memoria: Una lectura de La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel*

Natalia Taccetta

UBA, CONICET, IIGG

[ntaccetta@gmail.com](mailto:ntaccetta@gmail.com)

Resumen:

Walter Benjamin caracteriza a la historia como un “estado de excepción permanente” que se corresponde con el lenguaje de la imagen y que, por lo tanto, necesita una lógica visual no lineal en la que los conceptos sean construidos según los principios cognoscitivos del montaje. A la luz de su crítica a cierta idea de Historia, la idea de progreso y cierta práctica historiadora, se intentará “leer” *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel en clave benjaminiana a fin de evaluar el vínculo entre la práctica artística y el pasado para recuperar al cine como fuente y agente de la historia.

Palabras clave:

Walter Benjamin - cine - historia y memoria - Lucrecia Martel - montaje

*Historia y memoria: Una lectura de La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel*

Para el historiador Enzo Traverso, dado que Auschwitz se ha convertido en el punto neurálgico de la memoria colectiva occidental y centro de representaciones que construyen el pasado en el que se instala como figura privilegiada el testigo -el superviviente de los campos nazis o, como dice Traverso, de “guerras, genocidios, depuraciones étnicas y represiones políticas y militares” (2007: 15)-, el historiador no puede ya desoír las palabras de este portador del recuerdo y, en consecuencia, debe modificar su modo de hacer historia. Es así que la relación entre historia y memoria se

abre como campo problemático ineludible, pues la memoria,<sup>1</sup> con el agregado de la dimensión subjetiva, parece contemplar más elementos que los considerados por la disciplina tradicionalmente denominada Historia y “se presenta como una Historia menos árida y más ‘humana’” (Traverso, 2007: 13). Se instala en el espacio público y en el imaginario colectivo, previa selección y reinterpretación, en función de las premisas culturales y las conveniencias políticas del presente. Si, al menos en principio, puede considerarse la historia como una puesta en método del recuerdo, es a este método al que Walter Benjamin apunta para interrogar sus presupuestos y herramientas, no sólo desde una exigencia epistemológica, sino desde una mirada eminentemente política.

Benjamin asume la historia como un campo de batalla, “como campo conflictual cuya impronta indeleble es la instancia del sufrimiento” (Oyarzún, 2000: 35), a partir del cual el alcance de las tesis de *Sobre el concepto de historia* (1940) se vuelve epistemológico-político. En consonancia con la pregunta por la historia y la memoria y a fin de abrir el problema a la dimensión estética, se podría pensar de qué modo la práctica artística puede dar cuenta del pasado. En otros términos, se podría indagar en si determinadas producciones se vuelven también agentes políticamente responsables en relación con la historia/memoria del contexto en el que surgen. En este sentido, se propone en estas páginas una lectura de *La mujer sin cabeza*, film de Lucrecia Martel, una de las representantes del Nuevo cine argentino (NCA), cuyas obras son, posiblemente, de las más estilizadas del grupo. La idea de incluir esta inflexión se vincula con el interés por problematizar las categorías filosóficas en el marco de la representación de la memoria en el contexto artístico argentino contemporáneo, arrojar sobre el cine una mirada eminentemente política e intentar repensarlo como fuente y agente de la historia.

### *Pasado, rememoración y olvido*

Como señala Michael Löwy (2005), la filosofía de la historia de Benjamin se configura

---

<sup>1</sup> Enzo Traverso define la memoria de este modo: “La memoria, entendida como las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, estructura identidades sociales, inscribiéndolas en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido, es decir, una significación y una dirección” (Traverso, 2007 a: 69).

a partir de tres fuentes muy diversas: el romanticismo alemán, el mesianismo judío y el marxismo. A partir de estas perspectivas, Benjamin elabora una nueva manera de concebir la historia, pensar sus agentes y repensar la tarea del historiador. Pero las intuiciones “antiprogresistas” de Benjamin -como las llama Löwy- se articulan en su discurso con una visión fuertemente crítica al marxismo evolucionista vulgar para concebir la revolución como la interrupción histórica que lleva a la catástrofe. Una catástrofe que es, en el presente, posibilitadora de la emancipación de las clases oprimidas, pues, en la concepción benjaminiana, la historia se representa como permanente catástrofe y como fuerte crítica al progreso y el dominio de la naturaleza.

Desde la primera tesis de *Sobre el concepto de historia*, el materialismo histórico y la teología quedan habilitados como fuentes de conocimiento. Lo que interesa a Benjamin del marxismo es un sentido práctico de la verdad, es decir, la verdad como justicia; y, de la teología, no Dios, sino la religión como el “lugar” en donde se hallan las huellas de las experiencias de los hombres. Detrás de la idea teológica de “redención” hay, en Benjamin, un atender a las preguntas que plantean las ruinas humanas, dado que, para el autor, lo que ha sido olvidado por la razón ilustrada es “un componente de la política de los vivos contra los muertos” (Reyes Mate, 2009: 54). Un verdadero conocimiento histórico debe ser redentor en este sentido; debe reconocer a las víctimas aquello que no lograron. Así es que Benjamin elabora una “teoría de la memoria”<sup>2</sup> que permite acercarse al pasado en términos de una redención que es redención política.

Para Benjamin, la memoria se “asemeja a rayos ultravioletas capaces de detectar aspectos nunca vistos de la realidad”, y su idea de “memoración” (*souvenance*) se vincula con una construcción del presente *desde* el pasado que no implica una restauración, sino una creación del presente con materiales pretéritos. Benjamin considera que el pasado vencedor ha sobrevivido por sobre el vencido que no ha dejado

---

<sup>2</sup> Se sigue la idea de la teoría de la Historia que, en Benjamin, pasa a ser una “teoría de la memoria” siguiendo a Márcio Seligmann-Silva. Para este autor, se trata de una teoría de la memoria porque

asume los contornos de un trabajo más cercano al artesanal, en el cual el “historiador” deja sus huellas digitales. El tiempo deja su marca en el espacio; es telúrico, pesado: como en las esculturas y cuadros de un Anselm Kiefer. En ese sentido ya no podemos hablar de *mimesis* en su sentido de *imitatio*, sino de otra modalidad de *mimesis*, que Benjamin supo valorar como pocos: el mundo de las afinidades y *semejanzas*, que para él constituía tanto la “magia” del lenguaje como fundamentaba la relación de cada ahora con un determinado “acontecido” (Seligmann-Silva, 2007).

de desaparecer de la historia. Parece haber un pasado que fue y sigue siendo –un pasado de dominación- y un pasado que “es sido” y ya no es, que es el de los vencidos, el pasado con el que se relaciona la memoria. Se trata de un pasado al que se le ha impedido vivir, caracterizado por un deseo –frustrado- de realización.

El pasado ausente del presente -que se vuelve objeto de la memoria- es el que hay que considerar, no como un dato “natural”, sino como frustración, injusticia y violencia. Es en este sentido que la obligación de recuperación de ese pasado se vincula con un imperativo moral en Benjamin antes que epistémico. De este modo, la tarea del historiador benjaminiano y de la comunidad entera es la de detectar lo muerto en las pinceladas de vida; la de habilitar un puesto al que puede narrar desde el fracaso.

Benjamin se refiere a la historia de los oprimidos como un permanente estado de excepción.<sup>3</sup> Así denuncia que el pensamiento político se ha acercado a la explotación y la dominación como partes de un proceso positivo cuando, para volver a contar la historia, hay que instalarse en la contingencia que mira al pasado. El cuestionamiento a la lógica progresiva implica no sólo el no-olvido, sino su deliberada interrupción. Es así que la importancia política de la memoria no está sólo en las causas defendidas, sino en la reelaboración de la historia con las voces oprimidas.

### *Memoria a contrapelo*

Para Benjamin, el historicismo había configurado un “tiempo homogéneo y vacío”, frente al que propone la idea de “tiempo ahora” (*jetztzeit*), haciendo del tiempo histórico algo que no nace propiamente hasta que opera “una conjunción fulgurante entre el pasado y el presente y ambos forman una constelación” (1999: 25). La crítica de Benjamin a la filosofía del progreso tiene su blanco en la construcción de una representación del tiempo como homogéneo y lineal que avanza hacia la nunca totalmente lograda perfectibilidad. El “tiempo ahora”, en cambio, alude al nuevo estatuto del presente como un momento en el que puede detenerse el tiempo, haciendo estallar el *continuum* de la historia. Esta concepción benjaminiana del tiempo histórico

---

<sup>3</sup> Con esta expresión, que proviene del ámbito jurídico antiguo, se alude al momento en que se suspende el derecho para garantizar precisamente su propia continuidad o existencia.

se una a una idea de escritura de la historia marcada por la catástrofe y cierta supervivencia de la lengua que porta lo acontecido para ser recuperado en el tiempo pleno del ahora. Como los fotogramas de un film, los fragmentos de la historia benjaminiana se montan sobre un discurso que no intenta el aplastamiento de la catástrofe, sino la evidencia de la misma y que no da por superado el conflicto, sino que lo expone como estrategia textual fundamental.

A la luz de estas consideraciones y para abrir el planteo a la dimensión estética, podría resultar interesante ver de qué modo *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel se instala en la problemática de la memoria. Cuestionando la visión unilateral y arbitraria de la verdad, el presente y la historia, a partir del film se pueden pensar dos cuestiones que parecen centrales en la concepción benjaminiana de la historia: en primer lugar, la función histórico-redentora del recuerdo; en segundo lugar, el montaje como mecánica de construcción que permite dar cuenta de una mirada ideológico-epistemológica. Dicho en otros términos, se puede ver de qué modo la temporalidad que se construye y el modo de narrar del film dan cuenta de una intervención que es a la vez estética (cinematográfica) y política. En la operación benjaminiana para concebir la historia, el procedimiento del montaje es el modo de romper con la linealidad del tiempo homogéneo y vacío, pero es también el proceder más intrínsecamente cinematográfico, lo que parecería habilitar a la representación cinematográfica como una variable en la problemática de la historia/memoria. Y, en consonancia con esto, podría resultar interesante pensar al artista como agente histórico que intenta, con sus medios, restituir algo del pasado olvidado.

En su tercer largometraje, Lucrecia Martel construye una narrativa “extraña” con un punto de partida casi trivial: A Vero, una mujer de la clase alta salteña, en medio de la ruta, le suena el celular. Producto de la distracción del momento, atropella a algo o alguien. Amaga bajar pero no lo hace y arranca sin mirar atrás. A partir de entonces, está perdida, camina como sonámbula sin reconocer casi nada de su vida cotidiana: se aloja en un hotel sin saber para qué, baja a desayunar cuando es de madrugada, se escapa de su marido al verlo, se sienta como una paciente en su propio consultorio odontológico, no reconoce el nombre de su hija cuando su esposo la nombra. Poco después confiesa: “Maté a alguien en la ruta; me parece que atropellé a alguien”. Su esposo la tranquiliza y parece que mató a un perro, pero un cuerpo –que “puede ser una

persona o un ternero” - aparece atascado en el canal. Cuando intenta volver sobre sus pasos, ya no hay registros de nada: ya no están ni la ficha de registro en el hospital, ni las placas que se hizo después del accidente, ni los rastros del choque en el auto, ni el registro de su ingreso a la habitación 818 del hotel.

*La mujer sin cabeza* escapa a la representación de la violencia militar durante la dictadura, poniendo en escena la complicidad colectiva y la solidaridad de clase. La película muestra cómo alguien puede desaparecer sin que queden rastros de sus responsables y obturada toda posibilidad de reproche jurídico. Al plantearlo en el contexto contemporáneo, el reclamo vuelve sobre el tiempo presente con nuevas formas. Sin homologar los desaparecidos con las formas de marginación actual, el film aborda los mecanismos de silenciamiento y desmemoria que podrían estar reinventándose y muestra, en definitiva, los procedimientos de negación. Se convierte en un film político en un sentido no convencional reafirmando, por un lado, que la memoria reinscribe el pasado en el presente y, por el otro, que la intervención cinematográfica podría romper con la idea de *continuum* que caracteriza las visiones oficiales.

La temporalidad que surge de *La mujer sin cabeza* se liga al fragmento y a la pérdida de referentes. El film da cuenta del desastre de que “todo siga así” y pretende, de algún modo, una redención a partir de una forma catastrófica. La propia mecánica “historiadora-artística” de Martel podría estar dirigiéndose a las ruinas de la historia/catástrofe para “recoger sus escombros”. Lo hace por medio de una forma no clásica que evidencia sus propias condiciones de posibilidad. Rechazando la comodidad de la representación canónica,<sup>4</sup> en el film no hay lugar para una visión tradicional de la historia ni un modo clásico de contar, ni la construcción de una instancia de enunciación que se mantiene al margen. El pasado se lee en *La mujer sin cabeza* como un ahora penetrante y profundo que, desde su forma fragmentada, se hace eco del tiempo de *shock*. Así como el historiador benjaminiano dirige su conocimiento a una intervención

---

<sup>4</sup> Se considera “representación canónica o clásica” a la que primó en la representación cinematográfica, aproximadamente, hasta mediados de la década del 50. Se caracteriza por tener personajes psicológicamente definidos, estructura paradigmática de tres actos, final cerrado, fuerte causalidad conducida por el personaje protagonista, relaciones espacio-temporales motivadas por el realismo, narración omnisciente, altamente comunicativa y moderadamente autoconsciente. El estilo se caracteriza porque la técnica está abocada a la transmisión de la información, que alienta al espectador a construir un tiempo y espacio coherentes y consistentes con la acción y en el que el espectador reconoce convenciones intuitivamente. Entre la abundante bibliografía sobre el tema, podría consultarse el capítulo sobre “La narración clásica” en Bordwell, 1996.

política, la cineasta se instala en el contexto cultural contemporáneo con una película que habla del fin de un tipo de narración. El relato sigue obsesivamente a un personaje del que el espectador sabe poco a través de una causalidad caprichosa mientras el realismo construido deforma la percepción de tiempo y espacio por medio de un sujeto sin orientación, lagunas narrativas y detalles visuales -como las manitos marcadas en los vidrios del auto de Vero.

*La mujer sin cabeza* se escribe desde el desencuadre, el fuera de foco, los planos de angulaciones extrañas, las imágenes reflejadas en vidrios o espejos y los planos vacíos. El espectador asiste a la representación de la aniquilación del acontecimiento como si Martel quisiera hacer desaparecer la experiencia de la desmemoria y el olvido, evitando presentarla y explicarla de un modo claro. Para dar cuenta del fin de un tipo de experiencia (cinematográfica), realiza dos operaciones: construye el punto de vista de una clase y muestra a “una mujer sin cabeza”. Por un lado, la exposición invisibiliza y desaparece a los empleados del hospital a quienes sólo se les ve el rostro en escorzo y sólo se oyen sus voces, muchas veces fuera de campo; apenas se ven las empleadas domésticas de la casa de Vero; la voz del remisero aparece fuera de campo y su rostro nunca se ve; la secretaria de Vero aparece en un plano alejado y fuera de foco; los ayudantes del vendedor del vivero apenas se ven; el jardinero aparece desenfocado, entre otros ejemplos. Por otro lado, muchas veces Vero es, literalmente, una mujer sin cabeza: ocurre cuando para en la ruta al principio del film y la cámara permanece dentro del auto viéndola caminar sin cabeza; cuando se encierra en el baño para escapar a las preguntas del marido y aparece sin cabeza reflejada en el espejo; cuando está en el club y un empleado le tira agua para refrescarle la nuca.

La representación genera un distanciamiento que se vuelve ineludiblemente reflexivo para el espectador planteando interrogantes visuales, pero también señales menos veladas: hay algo extraño enterrado en el jardín de Vero y su familia y sólo el jardinero descubre; o las declaraciones de la tía Lala, una suerte de matriarca enorme, que le dice a Vero: “No mires... Está llena la casa... Shhh... Son espantos... Ya se están yendo” mientras sale una empleada doméstica de la habitación.

A partir de estas operaciones, el tiempo en *La mujer sin cabeza*, no es vacío sino denso, con tramas, marcado por la experiencia y la memoria. El ejercicio de la memoria no sólo se relaciona con una forma de rememoración individual, sino que se trata de una

memoria que engendra la revolución como expectativa de redención del pasado. En el film, se representa una experiencia personal, una negación comunitaria y una memoria, por lo tanto, política y colectiva. Como producción cultural, se instala en lo colectivo y, desde una forma revulsiva, asalta para cortar el *continuum* tranquilizador. El film rompe con las convenciones y libera las energías creativas del espectador, habilitando la posibilidad de transformar la realidad. Esta es la tarea del escritor/cineasta comprometido con el pasado y el presente, que impone a la memoria como facultad primera. La propia técnica cinematográfica del film de Martel propicia una nueva percepción sensorial y hasta una nueva consideración de la experiencia. El film construye un espectador que abandona la pasividad contemplativa convirtiéndose en una suerte de puente entre el arte y la realidad, o entre la pasividad de la vida cotidiana y la fantasía revolucionaria, que puede proyectar desde la experiencia estética a la transformación política de la sociedad.

### *Imágenes finales*

Benjamin veía en el cine una suerte de habilidad crítico-dialéctica que está garantizada por su misma mecánica, la técnica del montaje. El cine se basa en un efecto de *shock* y esta idea de choque puede pensarse a partir del film de Martel que, en términos de una hermenéutica explosiva que intenta contraponerse al tiempo homogéneo de una narrativa lineal-clásica, construye una estrategia de discontinuidad y ruptura que es ineludiblemente política.

¿Cómo se instalan *La mujer sin cabeza* y Martel en cierta consideración sobre lo político? Posiblemente, buscando la confrontación que, como en el teatro épico brechtiano, aúna el principio de la interrupción con el procedimiento del montaje. El descubrimiento justamente se produce por la forma, por la interrupción de la lógica clásica reconocible, aceptable y digerible. Se rompe la linealidad entre pasado y presente y es esta ruptura la condición de posibilidad del reconocimiento del pasado.

Se ha intentado pensar la mecánica historiadora de Benjamin a la luz de una idea de historia densa, compleja, que rastrea los vacíos del bloque histórico y los resitúa de la coyuntura al centro. Se ha intentado pensar también que la práctica historiográfica



benjaminiana puede tener una suerte de *analogon* en prácticas culturales que revolucionen el discurso convencional. Finalmente, se ha intentado ver cómo el montaje, en tanto técnica intrínsecamente cinematográfica, sumado a una narración errática pueden configurar una concepción de la temporalidad capaz de recuperar la práctica cinematográfica como forma de intervención política y al cineasta como testigo/agente de la historia.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter (1999), "París, capital del siglo XIX", en *Iluminaciones II*, Madrid: Taurus. Traducción: Jesús Aguirre.
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.
- Löwy, Michael (2005), *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Horacio Pons.
- Oyarzún Robles, Pablo (2000), "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad", en *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, Arcis-LOM.
- Reyes Mate, Manuel (2009), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid: Editorial Trotta.
- Seligmann-Silva, Márcio (2007), "La catástrofe de lo cotidiano, la catástrofe apocalíptica y la catástrofe redentora; sobre Walter Benjamin y la escritura de la memoria", en Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (Editores), *Políticas de la Memoria: tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires: Gorla.
- Traverso, Enzo (2007), *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid: Marcial Pons, Traducción: Almudena González de cuenca.