

La carga epocal de la imagen: la perspectiva animal en *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel

Por Nicolás Podhorzer*

Resumen: En el presente artículo me propongo analizar *La Mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel, con el fin de indagar de qué modo la producción de una perspectiva animal puede abrir a una incursión artística de la imagen. ¿Cuál es el potencial del cine para exhibir la suspensión de aquello que Agamben famosamente bautizó como la “máquina antropológica”? Según mi hipótesis principal, la tercera película de la directora salteña permitiría anticipar algunos de los cambios y sofisticaciones entre un poder desaparecedor-patriarcal y un poder pospandémico viral. La propia manera de ser política de la imagen aparece aquí —según mi segunda hipótesis— puesta en juego en la manera discrecional en que la huella animal da vía de expresión estética a aquello que excluye dicha máquina. En función de esta, concluiré en el vínculo necesario entre una posible ciencia del devenir de la cultura y la crítica a las ontologías de guerra.

Palabras clave: *La mujer sin cabeza*, animalidad, viral, máquina antropológica.

A carga épica da imagem: a perspectiva animal em *A Mulher Sem Cabeça*, de Lucrecia Martel

Resumo: Neste artigo, proponho analisar *A Mulher Sem Cabeça* (2008), de Lucrecia Martel, a fim de explorar como a produção de uma perspectiva animal pode abrir uma incursão artística da imagem. Qual é o potencial do cinema para exibir a suspensão do que Agamben chamou de “máquina antropológica”? De acordo com minha hipótese principal, o terceiro filme da diretora salteña nos permitiria antecipar algumas das mudanças e sofisticações entre um poder patriarcal e em extinção e um poder viral e pós-pandêmico. A própria natureza política da imagem aparece aqui – de acordo com minha segunda hipótese – posta em jogo na maneira discricionária com que o rastro animal fornece um caminho de expressão estética para aquilo que essa máquina exclui. Com base nisso, concluirei com a necessária ligação entre uma possível ciência do devir da cultura e a crítica das ontologias da guerra.

Palavras-chave: *A Mulher Sem Cabeça*, animalidade, viral, máquina antropológica.

The epochal significance of the image: the animal perspective in Lucrecia Martel's *The Headless Woman*

Abstract: This article analyzes *The Headless Woman* (2008) by Lucrecia Martel to explore how the production of an animal perspective can lead to an artistic incursion into the image. What is the potential of cinema to exhibit the suspension of what Agamben famously defined as “the anthropological machine”? According to my central hypothesis, Martel’s third movie anticipates some of the sophisticated changes taking place between a disappearing patriarchal and a viral post-pandemic power. The very political nature of the image appears here — according to my second hypothesis — brought into play in the discretionary way in which the animal trace gives aesthetic expression to that which the machine excludes. Based on this, I will conclude with the necessary link between a possible science of the becoming of culture and the critique of the ontologies of war.

Key words: *The Headless Woman*, animal perspective, viral, anthropological machine.

Fecha de recepción: 10/03/2025

Fecha de aceptación: 30/07/2025

Introducción: la imagen sin esquemas y el suspense como estratagema

¿Cómo dotar de vida a las imágenes? ¿Qué define que las imágenes se vuelvan artísticas en determinada época y bajo qué condiciones o coordenadas? Si, como plantea Nancy en *El Arte Hoy* (2015: 27) nuestra época estética estaría abocada al fin a pensar sin esquematismos, la cuestión de la contemporaneidad se encuentra por ello abierta a las posibles incursiones de la imagen, más ricas, más amplias y más dispersas, pero quizás también más riesgosas. ¿Y si el poder de figuración de lo animal fuera la manera contemporánea de abrirlas hacia otros mundos posibles? En el presente trabajo me gustaría presentar un análisis de la cuestión animal en *La mujer sin cabeza* (2008) partiendo de la distinción entre forma y perspectiva como lógicas alternativas para pensar lo abierto en el cine, intentando esclarecer cómo se vuelve factible en términos cinematográficos la experiencia de mundos no-

humanos frente a un tipo de violencia contemporánea que tiende a cerrar la imagen. De esta manera, y retomando algunos aspectos de la poética marteliana (los accidentes y la suspensión narrativa), propongo visitar el concepto agambeniano de “máquina antropológica” como máquina óptica para producir lo humano¹, tal como lo desarrolla en su libro *Lo Abierto*. De esta manera, espero entender la manera en que la película plantea, desde una perspectiva animal irreductible, la puesta en funcionamiento de dicha máquina, su falla y su eventual recuperación, permitiendo pensar bajo qué lógicas es posible, mediante el cine, subvertir su funcionamiento para dar vía de expresión estética a todo aquello que ésta deja por fuera de lo “humano”. El tema de la tercera película de Martel se vuelve así patente en este punto: es la misma máquina antropológica que busca cooptar a Vero la que puede, al ser narrada cinematográficamente, ser puesta en suspenso y permitírnos advertir -como lo hace casi a lo largo de toda la película- un posible desvío. Es sabido, este desvío se sugiere para Martel ante todo mediante el sonido, con toda su carga de ambigüedad ejemplar. En efecto, nada determina en ningún momento de la película (y tal es el genio de la directora salteña) que Vero se asuma como responsable frente al accidente que la tuvo como protagonista y en el cual no sabemos si atropelló a un perro y/o a un niño, o que quede en manos del dispositivo de encubrimiento llevado adelante por los varones de la familia. Así, la determinación de su carácter político queda indefinido, en un ir y venir que pone en juego el *suspense* del terror de una manera incidental y novedosa. De esta manera -y siguiendo aquí la lectura que Agamben hace del conflicto entre latencia e ilatencia en Heidegger como paradigma de lo político-, voy a considerar el gesto de *La mujer sin cabeza* (2008) como un esfuerzo de aproximación a la verdad epocal de la imagen, punto en el que considero que lo animal opera como una figura compleja. Según mi hipótesis, si consideramos la pandemia del COVID-19 como un cambio en el estatuto de la imagen que la

¹ Si Agamben plantea una diferencia entre una máquina antigua y una moderna, en el presente artículo quisiera proponer una comprensión de su forma más contemporánea. Por eso solo voy a servirme de algunos rasgos nominales de la misma, en la medida en que dialoguen con la película analizada aportando a dicha comprensión.

vuelve más permeable a cambios de sentido político y susceptible a cambios y reorientaciones más sofisticados, la perspectiva abierta por *La mujer sin cabeza* contaría con esta doble facultad: anticiparse a los mecanismos no coercitivos de un poder pospandémico que funciona por redes que se han vuelto exclusivas e inmunitarias; y, en segundo lugar, funcionar como una especie de modelo ajustado del poder desaparecedor de la última dictadura cívico-militar a un esquema patriarcal tradicional que permite exponer algunos de sus mecanismos de forma cruda, mecanismos que podemos suponer que, en nuestra contemporaneidad pospandémica, se habrán acentuado y complejizado aún más. Punto en el que seguir de cerca el rastro animal resulta vital, no solo para no caer en las interpretaciones alegoristas que Martel tanto rechaza en las lecturas de lo animal en sus películas, sino sobre todo para pensar, en la estela de Haraway (2021), cómo el cuerpo biopolítico de éste se encuentra en el cruce de las ontologías de guerra con las formas de poder del biocapitalismo que se disputan la comprensión del presente.

De formas y perspectivas: lo animal y lo viral

Una perspectiva se constituye con elementos páticos, afectivos, rasgos sensoriales y perceptivos, entre los cuales el sonido funciona como principio de unión debido a su ambigüedad inherentemente material. La memoria que conforma *La mujer sin cabeza*, es una memoria física, y funciona como un umbral de visibilidad: como dice Christofolletti Barrenha, ella conjuga “un presente que recuerda y un pasado que se aleja” (2012, 646) poniéndonos en la cabeza de Vero sin coincidir con una toma subjetiva, siendo la cámara misma una especie de criatura curiosa que observa. El virus, por su parte, y como señaló recientemente Nieva, es invisible, pero también “se cierne sobre la visibilidad de todas las cosas, a las que contamina sus peligrosos efectos” (2024: 169). Su invisibilidad no radica en su tamaño (en su escala), sino en el componente de fetichismo por el cual se borra su condición de extracción y de producción: los cuerpos que le sirven de sostén para que este se reproduzca y mute a escalas variables (en el caso del COVID-19, según Nieva, a la escala

de mutación del propio capital –otro nombre para otra entidad viral). En lo que respecta al cine, y más puntualmente a la puesta en escena, una perspectiva puede resultar temporalmente indecible: Vero, en *La mujer sin cabeza* utiliza celulares de los '90 para comunicarse, pero su peinado y el de sus amigas es de los '70. Cuando, al final de la película, se tiña el pelo, y la esposa de su prima se lo señale como algo “osado”, ese rasgo perceptual que remite a los tiempos de la dictadura y de un sistema de represión y tortura clandestinas implican un cambio de valoración y apreciación sobre la perspectiva que adopta la película: a saber, el encubrimiento. Lo complejo de construir una perspectiva en cine es que nunca se sabe exactamente en el cruce con cuáles otras perspectivas se está construyendo la propia, quedando bajo la solicitud de los materiales a disposición, la cámara, los elementos de puesta en escena, el necesario trabajo en equipo con la fotografía, la producción, introduciendo un alto grado de aquello que Bernini nombra como *la indeterminación* del rumbo general que puede tomar el trabajo en desarrollo (2012). Por ejemplo, cuando recurriendo a un *locus* clásico, Mariano Llinás manifieste su vocación por un arte inútil que no esté a merced de la programación de festivales y reivindique la figura de la aventura, será para contribuir a lo que la exploración del cine posee de *abierto* y, en su lógica misma, hasta cierto punto de inclausurable (2016: 87-88). El potencial inclausurable del cine tiene para Llinás un componente plenamente positivo: la producción incesante de formas nuevas. En la clave de lectura que propondré para abordar *La mujer sin cabeza*, se trata de otra cosa: de mostrar la forma vicaria, entendiendo por tal aquella que funciona socialmente como una estructura de denegación, y que puede poner a la cámara como testigo que impide dicho cierre, que abre en este caso a perspectivas siempre renovadas (y, hasta cierto punto, encubiertas).²

² “Producir un punto de vista toma tiempo, dice Lucrecia, conversar también toma tiempo, no se puede conversar apurado. Sus imágenes intercambian puntos de vista, se cuestionan a sí mismas, multiplican perspectivas” (Soto Calderón, 2020: 44).



Imagen 1: Vero se va de la escena del accidente y el cuerpo de un perro aparece fugazmente desde el espejo retrovisor.



Imagen 2: Manuel trae un animal muerto (¿cazado?) y lo deja en la mesada donde Vero lo descubre y se queda mirándolo en silencio -esta imagen es así un primer plano del animal muerto, pero también una subjetiva de ella

Pensemos en dos imágenes que funcionan de a pares y que nos introducen de lleno en nuestro problema: la del perro atropellado en la ruta que Vero deja atrás en un paneo breve, situándonos en el punto de vista subjetivo del espejo retrovisor frontal (*Imagen 1*); y la imagen del animal muerto que Manuel, el esposo de Vero, deja en la mesada de la cocina y que luego lleva al patio (*Imagen 2*). Se diría que la segunda imagen reúne lo que la primera nos da de

manera trunca: la perspectiva de Vero aparece *puesta al mismo nivel* que el animal muerto, obligada a confrontarse tardíamente con aquello que quiso evitar en la secuencia del choque. En términos puramente físicos y perceptuales, la diferencia más osada de Martel es también la más sutil: lo más lejano pasó a convertirse en el efecto de lo más cercano, de una simple virtualidad (el cuerpo del perro visto como a través del espejo retrovisor) pasamos a una instancia de actualización, Vero viendo el cuerpo y *simulando* que no vio nada, haciendo no obstante en ello el pasaje a un umbral de visibilidad de los cuerpos en lo que tienen de precarios, poniéndola en condición de asumir la perspectiva del cuerpo animal, quizás la única desde la cual se puede percibir el funcionamiento del poder viral.

De Ninfas y virus: la suspensión epocal de la imagen y el rastro animal

En un ensayo sobre violencia de la imagen, Baudrillard distingue entre la violencia contemporánea y la moderna, siendo la segunda típicamente agresiva, planteando una relación exclusiva de la forma de la imagen con aquello que representa. En cambio, en la violencia contemporánea nos encontraríamos con una pura fuerza de destitución del poder de representar de la imagen (2006: 45-47). Tanto forma como contenido operan de manera “virulenta” transmitiendo e imponiendo la violencia del medio mismo al plano de lo vivo, suplantando una lógica de funcionamiento abierta por otra cerrada (lo que Baudrillard llama “imagen retornante” (2006: 63)). Esta violencia, nos sigue diciendo el filósofo francés, es tanto más efectiva por cuanto nunca debe declararse ni hacerse patente: se trata de la fuerza suave del exterminio, del control y de la neutralización. Luego de la última pandemia por COVID-19, y ante este nuevo tipo de violencia, Litvinoff plantea un doble modo de interrogación sobre el suspenso: pensar sin él o con él aparecen como preguntas igualmente incontestables, sin llegar a disolver la tensión ambivalente que subtiende su modo de operar en el presente, y que es característica del poder viral (2021: 2). Concretamente, son los tiempos pospandémicos los que nos sitúan en una brecha entre pasado y presente del

que no sabemos bien qué futuro habrá de surgir, si terminará por resolverse en un tiempo sin porvenir, tierra sin gérmenes que broten, o suspensión de alto voltaje que encienda en el presente la llama de nuevos advenimientos. Hay algo seguro, y es que ese suspenso no es un simple detenimiento sino, de manera warburguiana, una condensación de fuerzas: como si el presente, al no tener frente a sí vía segura se condensara y recargara entre pasado y presente, cual polos antitéticos, *Pathosformel* al decir del filósofo judeo-alemán. Precisamente, Agamben retoma este concepto de “fórmula del pathos” warburguiano en su texto *Ninfas*³, para pensar la figura de aquello no humano que todavía puede cargar de vida la imagen y, de manera correlativa, hacer entrar el tiempo nuevamente en la vida de los seres humanos. Quizás haya en el planteo de Agamben -reforzado en sus escritos sobre la pandemia- una suerte de relación proporcional entre el poder imaginal de una época y su entrampamiento dentro de los circuitos materialmente creados para que esas imágenes puedan circular. Habría tanto poder de imaginar como amplios son los dispositivos técnicos inventados para dar rienda suelta a la imaginación; pero, por eso mismo, a mayor carga de libertad imaginal, mayor el peso con el que se hace sentir, y mayor la dificultad correlativa para asumir ese poder en toda su fuerza y expresión. En síntesis, el poder de convertir el destino en fortuna.

De ahí entonces que si, siguiendo el planteo de Agamben, “lo ninfal” puede ser pensado como una suerte de intercepción en la lógica de lo viral, esto se logre insuflando vida en las imágenes de otra manera. A este respecto los análisis de Baudrillard merecen una adecuación al panorama contemporáneo. El filósofo francés ve la inmersión como un precio a pagar por entrar a una vida

³ Dice Agamben: “El encuentro con las imágenes (las *Pathosformel*) tiene lugar en él [(en Warburg)] en esta zona ni consciente ni inconsciente, ni libre ni no libre, en la que sin embargo está en juego la conciencia y la libertad del hombre. (...) las *Pathosformel* -que Warburg parangona a dinamogramas cargados de energía- son recibidas en un estado de “ambivalencia latente no polarizada” (...) y solo de este modo, en el encuentro con un individuo vivo, puede volver a adquirir polaridad y vida” (2007: 36). Esto último explicaría el carácter fantasmal, casi de apariciones, que tienen los otros del mundo circundante de Vero luego del accidente.

condenada al espectáculo⁴, pero es evidente que su lectura de los signos de la época se presenta de manera demasiado omnímoda. La inmersión puede ser, como la de las ninfas en los lagos del bosque, un medio para admitir una suspensión que bogue por otros cursos del presente, y que contravenga la relación entre tecnología y sujeción: nuevamente, la promesa de una relación estética con el mundo, pero a partir de lo que el mundo todavía no es y podría ser, lo que subyace bajo este mundo en estado de tensión. Es decir, las imágenes en tanto no se han liberado aún de su carga espectral. Precisamente en esta zona se ubican las películas de Martel, permitiendo apreciar, en palabras de Rocío Gordon, su “cualidad contemporánea”:

[...] a partir de la presentación de estos mundos, se evidencia aquello que está latente, pero que no se explicita. 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 *lo que pasará* y el *no pasa nada*. La narración misma se construye bajo esa tensión produciendo una sensación general de desasosiego constante (2017: 191).

Está claro que cada mundo ofrece, en su presentación respectiva, un plexo de relaciones entre humanos y no-humanos todo lo variado que se quiera según lo admitan tanto la narración como la perspectiva adoptada. Lo interesante es en qué medida el dispositivo “cine” puede gracias a Martel hacer pasar algo de esa carga imaginal hacia un presente que ya no se encuentra reunido como la síntesis de pasado y de futuro, sino esencialmente dislocado, faltando a su lugar y en estado menos de huida que de huella permanente. Lo interesante, en fin, es cómo lo animal puede ir acompañado en *La mujer sin cabeza* por la figura del niño como algo “ninfal” que en su juego no se adecua al poder de la imagen viral. Es este mismo juego el que impide a Vero asentarse en su

⁴ Tal el resumen que realiza: “Promiscuidad, inmersión, confusión, engullimiento, fin del *pathos* de la distancia. Con Internet, las personas se sumergen en su propio cerebro, de hecho lo engullen, lo digieren y la operación mental deviene una operación interactiva” (Baudrillard, 2006: 60).

cotidianidad luego del accidente por el que sabemos que mata a un perro (¿quizás a un niño?) en la ruta. La clave parece estar, precisamente, en la palabra *desasosiego*, que remite a la línea afectiva del “aburrimiento” en el que Agamben ve la posibilidad de volver a conectar al ser humano con el misterio práctico de su disyunción con lo animal (2006: 119-133). Pero otra figura cobra relevancia aquí, apurando sus propias paradojas: como sostiene Baudrillard, en tiempos de lo viral nos encontramos frente a la disyuntiva propia de lo real y su doble, como si la imagen taponara lo real, que a su vez vuelve sobre la imagen como un poder de mistificación soterrado por la misma. Es claro que esta *negligencia* para con lo real de los personajes de Martel (tal el diagnóstico que hace Oubiña (2014: 78-79)) funciona como correlato ambiguo -tan pronto activo como pasivo- de su sujeción y su resistencia a las nuevas condiciones de la imagen. Que el lugar de esta ambigüedad sea el del sonido, lo apreciaremos viendo los hechos con mayor detalle, comprendiendo por otra parte cómo lo animal permite cambiar la lógica del juego en este modo de aparición no mediado por la visión (y, por lo tanto, no intencional). Quizás en este punto *La mujer sin cabeza* pueda realizar uno de los potenciales artísticos de la imagen contemporánea, rotando su eje de sentido desde la representación hacia su *performatividad*.⁵

Lo animal y lo contemporáneo: la huella (su borradura) y el rastro sonoro

Es común pensar en el estatuto de un laberinto que permita a los seres humanos perderse y encontrarse en su centro, o bien perder el centro y encontrarse en el extremo del laberinto, por la vía que permite tanto la entrada como la salida. Es cierto, por otra parte, que aquí se ponen en juego dos versiones del laberinto complementarias, relativamente clásicas, en tanto

⁵ “Es en este sentido que la noción de performatividad puede ser fecunda en relación a las imágenes, en términos de la capacidad de hacer advenir una realidad que no les preexiste (...). Lo fundamental de la performatividad es que no es el reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica” (Soto Calderón, 2020: 52-53). No obstante, más adelante veremos que esta relación entre imagen y realidad es más compleja, en principio en virtud del sonido y su ambigüedad espectral.

suponen que la arquitectura que se enfrenta es la de una estructura visible que limite el espacio creando pasadizos y corredores con reglas de congruencia parciales y limitadas que pueden ir depurando, a través de prueba y error, el camino que llevará a la salida. Distinta es la situación para un laberinto sónico, o para un laberinto hecho del material sonoro, por ejemplo, de una pesadilla. Quizás sea más trivial de lo que parece, por otra parte, ya que los recuerdos se construyen en buena medida con el auspicio de una memoria de los sonidos, condición ambigua y anacrónica de narración para nuevas historias: las huellas mnémicas, que no se actualizan en recuerdos sin llevar consigo el potencial de conformar símbolos materiales más complejos (Simondon, 2013: 141-143). Tal es, por otra parte, el laberinto de Vero: luego de atropellar a un perro, *La mujer sin cabeza* se ofrecerá como un thriller que crecerá no tanto en la dirección a una resolución del drama, a la manera de una X problemática progresivamente despejada, sino en la de acentuar el carácter de tensión puesta en la incertidumbre ética y circunstancial de quien pierde gradualmente su capacidad de acción. La violencia suave de la connivencia familiar, la imposibilidad de discernir entre lo real y su doble (el poder de lo viral), tienen en el sonido un correlato permanente, así como en el uso que Martel hace del cinemascopio para presentar los sucesos en dos planos distintos y, hasta cierto punto, inconmensurables.

Pensemos en una escena que quizás condense todo el dramatismo ejemplar de la trilogía salta y el suspense marteliano. Vero se encuentra ingresando a unas canchas de fútbol, un fundido a blanco casi total de la imagen tiene como correlato un agudo fuerte que suena por contraste con lo que parece ser un golpe, una sacudida contra una reja. Vero se detiene a mirar, y escuchamos los ladridos de un perro. En el plano siguiente vemos el cuerpo de un joven que se encuentra en el piso, sin reaccionar, a la par que los ladridos del perro continúan sonando. En la secuencia siguiente, Vero va al baño y, ante la canilla que no funciona y el sonido del tubo de luz con problemas de voltaje, se pone a llorar. Esta secuencia —y su inserción dentro de la semiótica de la película, en

donde los niños siempre van asociados a perros que los acompañan— permite especificar la violencia viral en términos del poder de desaparecer cercano al expuesto por Baudrillard: una violencia que suplanta lo real y que produce su doble⁶. El ladrido del perro, su intromisión en momentos clave de la película, permite dar cuenta de una lógica del sonido que tiende a hacer aparecer lo que en el puro régimen de lo visible se quiere dejar atrás como simple efecto de transparencia. Como si la huella animal requiriera de otros medios que los escópicos para hacer patente ese remanente de realidad dejado atrás por Vero y la organización de la familia en torno al accidente. Precisamente, de un *accidente* se trata, como de algo que se puede corregir u ocultar, siendo la huella del animal tanto más presente cuanto más se la quiere borrar. En ese sentido si, como plantea Wolf, el accidente funciona como una “condición narrativa” (2008: 43), podemos pensar la semiótica de la huella —en este caso, sonora— como *la inserción de una temporalidad espectral en la imagen que hace del animal una multiplicación de los efectos del accidente inicial*. “Te habrás asustado” le dice a Vero Juan Manuel, su esposo, sobre el evento de atropellar un animal en la ruta: “es un ruido espantoso, si yo lo sabré”. Curiosa estela, la de lo audible y lo inaudible que, vinculada al animal, nos pone en la posición de requerimiento que solicitaba Derrida para un “pensamiento del otro”,⁷ desafiando la idea de que el animal -en una suerte de contrabando de aristotelismo al reino animal, donde éstos apetecerían por naturaleza la verdad- no sabe fingir (o, si finge, no sabe fingir que finge) (2008: 144); de donde se sigue que tampoco sabría *narrar*.

⁶ “La violencia de la imagen (y, en general, la de la información o la de lo virtual) consiste en hacer desaparecer lo real” (Baudrillard, 2006: 48).

⁷ “Puede sorprender, desde otro punto de vista, lo que sigue siendo, en su originalidad misma, un antropocentrismo y un humanismo profundos. Pues un pensamiento del otro, de lo infinitamente otro que me mira y me concierne debería, por el contrario, privilegiar la cuestión y el requerimiento del animal. No hacer que ésta pase antes que la del hombre sino pensar la del hombre, la del hermano, la del prójimo a partir de la posibilidad de una cuestión y de un requerimiento animales, de un llamamiento, audible o silencioso, que apele a nosotros fuera de nosotros, desde lo más lejano, antes de nosotros tras nosotros, precediéndonos y persiguiéndonos de forma ineludible, tan ineludible que deja la huella de tantos síntomas y heridas, de estigmas de denegación en el discurso de todo aquel que quiera tornarse sordo al requerimiento” (Derrida, 2008: 135)

Ahora bien, semejante posición de requerimiento se alcanza en la película haciendo bascular la máquina. Si esta escena logra por su sola efectividad una puesta en suspensión de la máquina antropológica (según Agamben, una máquina óptica (2006: 58), la relación entre lo humano y lo animal es lo que debería hacerse visible a partir de ahora. Dicho de otro modo: si como señala Oubiña respecto a las tecnologías de género, el dispositivo de imágenes y sonidos que es el cine puede ser modificado para dejar de reproducir sintagmas dominantes respecto a lo visible y lo audible y en cambio ejercer su crítica más congruente (2019: 13), lo mismo cabe esperar quizás con mayor razón de la presentación de lo animal. En cualquier caso, lo que la perspectiva animal logra en *La mujer sin cabeza* es mostrar *la experiencia de otro mundo en este mundo*, utilizando la expresión con la que Deleuze describía esa especie de tauromaquia latente que observaba en la pintura de Bacon.⁸ Sin necesidad de profundizar en esta analogía, digamos que el uso de la luz y la sombra en la tercera película de la “trilogía Salta” resulta enteramente discrecional: lo viral y lo antiviral mencionados en el apartado anterior remiten en este punto a un estado de conflicto latente en la imagen, y que Agamben teoriza siguiendo a Heidegger. Se trata propiamente del conflicto fundacional de la política, la tensión entre la latencia o la ilatencia, esto es, el poder de la verdad de alcanzar una manifestación epocal, o bien, el impoder de la época para que la verdad no aparezca de otra forma que como una transparencia sin mayor incidencia en lo real.⁹ Es de aquí incluso que podemos sospechar que el sonido obtiene su carga de ambigüedad ejemplar en términos narrativos. Niños

⁸ “Estas marcas manuales casi ciegas dan testimonio, por tanto, de la intrusión de otro mundo en el mundo visual de la figuración. (...) No hay pintor que no haga esta experiencia del caos-germen, donde ya no ve nada y corre el riesgo de abismarse: derrumbe de las coordenadas visuales.” (Deleuze, 2002: 103-104). Sobre la “tauromaquia latente” como experiencia del cuerpo: Deleuze, 2002: 29.

⁹ “El paradigma ontológico de la verdad como conflicto entre latencia e ilatencia es de manera inmediata y originaria, en Heidegger, un paradigma político. Es porque el hombre adviene esencialmente en la apertura a una clausura que algo así como una *pólis* y una política resultan posibles” (Agamben, 2006: 135). En mi lectura de este problema, trato de pensar esta cuestión en afinidad con el problema planteado en la introducción a través de Nancy con respecto a una verdad epocal de la imagen. Planteo que, por otro lado, encuentro congruente con las mencionadas formulaciones del propio Agamben en *Ninfas*.

gom con su aura ninfal que aparecen fuera de foco y ladridos de perros que los acompañan, la sobrina de Vero mojándole el pelo y peinándola a media sombra: todos ellos insinúan con su sola presencia la suspensión de la máquina antropológica luego del accidente, haciéndola bascular. Y el cinemascopio que ensancha el cuadro y lo estratifica permite apreciar como un efecto óptico la propia separación no solo entre lo humano y lo animal sino entre quienes quedan del lado simbólico de lo animal o del lado de lo humano representado por la familia, determinando incluso otra relación entre lo que aparece en el campo o en el fuera de campo. Así, el esposo de Vero se esfuerza por que Vero vea el cuerpo del perro tirado en la ruta, exclamando “¡es un perro! ¡no es nada!” como si esto pudiera traerle sosiego. Con mayor fuerza aún, en la escena final, donde vemos a Vero y su familia quedando detrás del ventanal negro del hotel mientras empieza a sonar *Mommy Blues*, como si hubieran sido depositados en una realidad aparte respecto a la cual la cámara, que la siguió de cerca toda la película, adoptará una repentina distancia. En todos estos casos (que pueden ser pensados como vistos a través de *cristales*) lo viral y lo antiviral en la imagen forman complejos ambiguos que incluyen el sonido, y que ponen de manifiesto esa tensión siempre latente a lo largo de toda la película entre lo que puede hacer su aparición y lo que no, así como del carácter paradigmáticamente político de esta relación. En ese sentido, que la verdad no termine por hacerse manifiesta en la película muestra al menos la relación entre imagen viral y poder de desaparición. Para entender esto, y su necesaria vinculación con el sonido, dirijámonos a otra escena ejemplar, previa a la mencionada escena final (*imagen 3*). Vero llega al hotel antes de reunirse con su familia. Ahí mismo, ella sigue buscando alguna información sobre el día del accidente, en este caso sus datos de registro en el hotel.

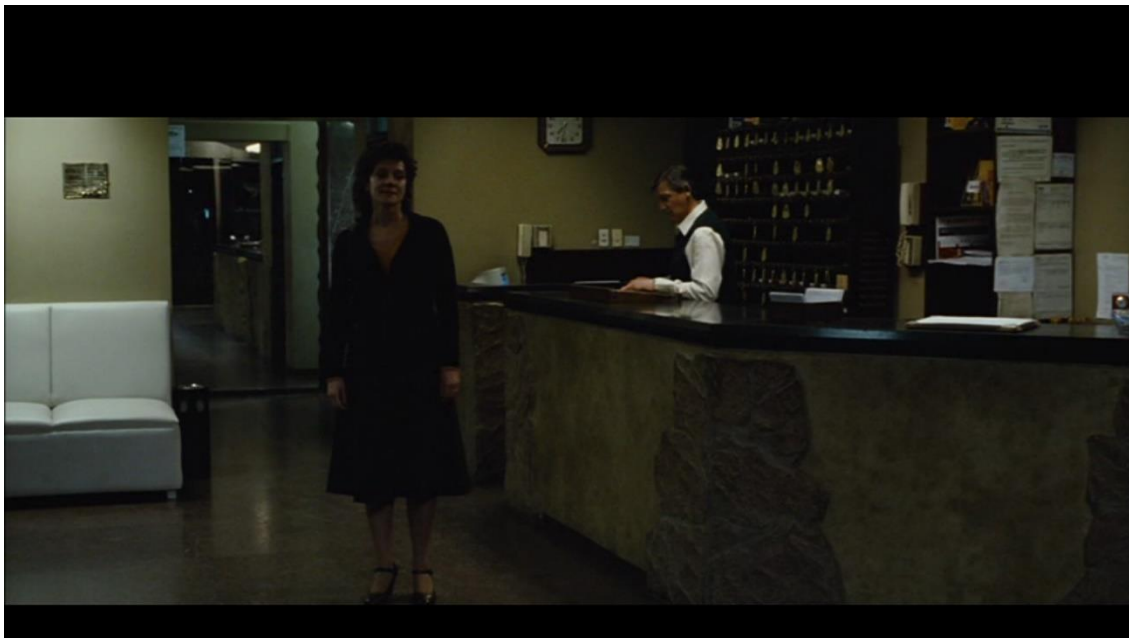


Imagen 3: Vero queda sola en el hall del hotel, por primera vez la vemos de cuerpo completo en una secuencia breve y prácticamente silenciosa

Estos datos no están, le dice la recepcionista, nadie estuvo en esa habitación. De la misma manera que ella advierte cómo sus hermanos intervienen en los eventos relativos al accidente (el marido arregla el coche, el primo va, sin avisarle previamente, a retirar sus estudios médicos), comprende que los datos de su estadía en el hotel han sido borrados. Dentro de esta secuencia, que incluye una charla con la esposa de su primo donde se la trata de “osada” por haberse cambiado el color del pelo, Vero queda un momento de pie en el hall del hotel, tomada por la cámara como pocas veces de cuerpo entero, el sonido de la película momentáneamente pausado mientras por un instante vemos a las pocas figuras del hotel -recepcionistas, personas que se hospedan- desaparecer. La toma es breve pero fantasmagórica: de hecho, remite a *Carnival of Souls* (1962), película predilecta por Martel, donde cada vez que la protagonista deja de ser percibida por el entorno que la rodea, el sonido ambiente pasa a estar silenciado (a lo sumo escuchamos el sonido de los pasos de la protagonista) como si ingresáramos con ella al mundo de los

muertos. De la misma manera para Vero, por un momento la vemos quieta, casi perdida, como si al volver inaudible el medio que la rodea, su red vincular se hubiera tornado del todo invisible para ella. Esta escena, que es la anteúltima de la película, condensa el mencionado conflicto entre latencia e ilatencia en tanto que depende del sonido. Como si este contuviera todo el poder de hacer aparecer el mundo circundante de Vero, de manera tal que al desaparecer el mismo, los lazos y los vínculos que conforman el entorno de la protagonista (el personal doméstico, los niños y la gente humilde del pueblo) quedaran en un plano “no manifiesto”, fantasmagórico y espectral. A diferencia de la otra escena comentada, en la que la máquina antropológica es puesta en suspenso para mostrar su falla, en esta toma se hace evidente su detenimiento, pero con el efecto de exponer su capacidad de respuesta y de vuelta al funcionamiento, como podemos apreciar en la última secuencia de la película.

Conclusión. El cuerpo del animal y la ontología de guerra: por una ciencia del devenir de la cultura

No es la primera vez que Martel pone en juego algo así como un poder viral: ya en *La niña santa* (2005) el doctor Jano es confundido múltiples veces con el desvergonzado Doctor Vesalio, como si uno fuera el doble del otro y su sustituto vicario. Hay una figura en la familia de Vero que funciona como espectro y que hace de espejo con Vero y, en general, con todas las mujeres de la familia. Se trata, claro, de la Tía Lala. Ella pone en escena el punto extremo de otro poder que se expresa cuando habla de manera semiconsciente, diciendo que hubiera preferido lo moderno. Quizás, la modernidad de Lala sea su contemporaneidad precisa con el poder desaparecedor de la última dictadura militar (en el video del casamiento de Vero, se ve a las élites militares y eclesiásticas de Salta como parte del festejo, incluyendo a un Monseñor famoso por su participación en el plan de secuestros y torturas). De manera warburguiana, podemos pensar el pasaje y sofisticación de un poder desaparecedor a uno viral como la tematización compleja de una

ciencia del *devenir* de la cultura, problematizando tanto sus formas como sus perspectivas.¹⁰

A este respecto, hemos visto cómo lo que hemos llamado agambenianamente la máquina antropológica (pensándola como una máquina óptica para producir lo humano) tiene un caso de mostración ejemplar en *La mujer sin cabeza*. El conflicto político central de la relación entre latencia e ilatencia que permite comprender cómo aparece epocalmente la imagen se encuentra, aquí, del lado de lo animal y también de lo ninfal (si nos remitimos a la primera escena de los niños jugando en la ruta), como si Martel forzara mediante el cine a reconocer y dar vía de expresión estética a aquello que la máquina antropológica se esfuerza por descartar y dejar del lado de lo espectral. Lo ninfal, en Agamben, puede ser pensado como un poder de volver a cargar de vida a la imagen, asumiendo sus tensiones específicas. Las tensiones específicas de la imagen en la tercera película de Martel me parecieron eminentemente referidas a lo animal, y consideré como viral y antiviral la relación del sonido con la imagen, apostando a exponer la politicidad de la misma en términos lo más actuales posibles. Es momento de volver sobre esta referencia en lo que Cragnolini denomina como *ontología de guerra* (2020: 40-42). En efecto, si luego de la pandemia por el COVID-19 se ha puesto de manifiesto una relación problemática entre biocapitalismo y animalidad (en virtud del hecho de que, como todas las pandemias importantes en la historia de la humanidad, esta también ha sido una zoonosis), y si consideramos el empeño de Martel por hacer una crítica de las narrativas dominantes como deudoras de una ontología de guerra, podríamos pensar, de manera análoga a como Foucault veía la instauración de la biopolítica en un doble juego asociado al dispositivo de la sexualidad¹¹ (a la vez parte de la anatomía política de las disciplinas, y ya

¹⁰ Es en su estudio sobre *Déjeuner sur l'herbe* de Manet que Warburg avanza su concepción de una "ciencia de la cultura" (2012, 247).

¹¹ "Sobre ese fondo puede comprenderse la importancia adquirida por el sexo como "reto" del juego político. Se sitúa en el cruce de dos ejes, a lo largo de los cuales se desarrolló toda la

entrando en poderes más finos de control de las poblaciones), al cuerpo del animal como entrando en un cruce entre narrativas de guerra¹² y las formas de poder del biocapitalismo, incluyendo el poder desaparecedor de la última dictadura militar. Ya Donna Haraway pensaba esta figura sacrificial del cuerpo animal a comienzos de siglo con OncoRata® como primera progenie tecnocientífica del nuevo milenio (2021: 185-189). De manera similar, la ontología de guerra se propaga como un virus a partir del propio cuerpo del animal al que inmacula con su propia virulencia y tiende a inmunizar a los humanos frente al desvío abierto por el accidente que suspende momentáneamente la máquina antropológica: “no es nada, no es nada” repiten los familiares de Vero, reduciendo su perturbación a algo del orden de la sentimentalidad: “te asustaste... es solo un perro” .¹³ Vero puede desafiar este sutil dispositivo, plantear una insumisión afectiva al rol de exclusiva pasividad que deja a las personas percibidas como mujeres el dispositivo patriarcal, intentando vincular -en palabras de Christofolletti Barrenha- “la ceguera del pasado a la ceguera del presente” en lo que respecta a la última dictadura militar en Argentina y a su remanencia en tiempos posdictatoriales (2008: 650). “Maté a alguien en la ruta”, le dice a su esposo y su primo. Y, al menos durante ese momento, ese enunciado que suena desprovisto del buen juicio basado en el principio de no decir nada perjudicial para sí misma, la abre, la conduce al terreno de una verdad. El borramiento de la huella animal no es solo el de los rastros dejados en el hotel, el coche o el hospital, sino quizás aún más el cambio de color del pelo, que es un cambio físico a la vez que perceptual. Por éste ella entra de nuevo en el dispositivo, tan sutiles son los cambios y las modulaciones de un poder que extrae del cuerpo del animal, en lugar de la vida

tecnología política de la vida [...] El sexo, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie” (2008, 137-138).

¹² La medicina, recuerda Cragnolini, suele considerar la enfermedad como un enemigo a destruir.

¹³ “Es decir que el orden de la sentimentalidad ha formado parte de la legitimación del sometimiento al asociarse a una moral patriarcal. (...) Es que la sentimentalidad es una suerte de tecnología regulatoria, tendiente a insistir en un solo aspecto de los afectos: el de ser estrictamente afectados, dejando así a un lado el vector correspondiente a la capacidad de afectar” (Macón, 2021: 25)

que podría recargar la imagen, la carga viral que mantiene a su cadáver en su cualidad espectral mientras inmuniza con ella a los humanos para producirlos como una comunidad aparte. Pensar ese animal muerto como contemporáneo (Vero, paralizada, cuando ve el cuerpo inerte en la mesada de su cocina) pudo ser para ella una manera de hacer en este mundo la experiencia del animal en lo que tiene de singular. Y, quizás, de abrirse al presente de una manera más vital.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007) *Ninfas*, España, Pre-Textos.
- ____ (2007) *Lo Abierto*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Baudrillard, Jean (2006) "Violencia de la imagen, violencia contra la imagen" en *La Agonía del Poder*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Bernini, Emilio (2012) "La Indeterminación" en La Ferla, Jorge y Reynal Sofía (comps.) *Territorios Audiovisuales*, Buenos Aires: Librería.
- Cragnolini, Mónica (2020) "Ontología de guerra frente a la zoonosis" en *La Fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: ASPO,
- Christofolletti Barrenha, Natalia (2012). "La Mujer sin Cabeza (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y en el presente" en *Revista Comunicación*, número. 10, volumen 1, pp. 643-652.
- Deleuze, Gilles (2002) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros.
- Derrida, Jacques (2008). *El Animal que Luego estoy si(gui)endo*, Madrid: Trotta.
- Foucault, Michel (2008). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gordon, Rocío (2017) *Narrativas de la Suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería.
- Haraway, Donna J. (2017). *Testigo_modesto@segundo_milenio. Hombrehembra@_conoce_OncoRata@. Feminismo y tecnociencia*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Harvey, Herk (director) (1962), *Carnival of Souls* [película], Estados Unidos, Herk Harvey.
- Litvinoff, D. E. (2021). "Pandemos. Por una cultura antiviral" en *Question/Cuestión*, 3(69), e544 <https://doi.org/10.24215/16696581e544>
- Llinás, Mariano (2016). "Hacia un cine inútil" en *Revista de Cine*, número 3, pp. 84-89.
- Macón, Cecilia (2021). *Desafiar el Sentir. Feminismos, Historia y Rebelión*. Buenos Aires, Omnívora.
- Nancy, J.L. (2015). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo.

Nieva Michel (2024). "El Nacimiento de la vi(r)opolítica: polloceno, porcone y la gestión neoliberal de la pandemia del COVID-19" en *Tecnología y Barbarie. Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no-humana y ciencia ficción*. Barcelona: Anagrama.

Oubiña, David (2014). "Un realismo negligente" en Bettendorff. Paula y Pérez Rial, Agustina, *Tránsitos de la Mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

____ (2019), "Un tiempo propio" en Kratje, Julia, *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.

Simondon, Gilbert (2012). *Imaginación e Invención*. Buenos Aires: Cactus.

Soto Calderón, Andrea (2020). *La Performatividad de las Imágenes*. Chile: Metales Pesados.

Warburg, Aby (2012). "El Déjeneur sur L'herbe de Manet. La función prefigurativa de las divinidades elementales paganas para la evolución del sentimiento moderno de la naturaleza" en *Eadem Utraque Europa*, año 8, número. 13, pp. 237-254

Wolf, Sergio (2008). "Que aparezca un accidente" en Panozzo, Marcelo (comp.), *La Voz Propia. El cine sonoro de Lucrecia Martel*, España, Festival Internacional de Gijón.

*Nicolás Podhorzer es Profesor de Filosofía (FFYL-UBA) y becario doctoral por la Universidad de Buenos Aires. Investiga la experiencia del cuerpo en el cine de Lucrecia Martel, y participa de distintos proyectos de investigación vinculados al tema. Actualmente da clases de filosofía en la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini. Disfruta de la participación en creaciones colectivas, desde la dramaturgia de obras de teatro vinculadas a la filosofía a su colaboración como guionista en el programa de streaming de filosofía y humor político *Una Filosofía Muy Interesante* transmitido por Posdata Digital. E-mail personal: nicpod@hotmail.com