

La mujer sin cabeza: la construcción de la percepción

Malena Verardi

Resumen: En el presente trabajo se analizan los recursos y procedimientos narrativos utilizados en un filme: *La mujer sin cabeza* (tercera realización de Lucrecia Martel), para desarrollar un abordaje de la percepción como instancia resultante de un proceso de construcción. Es decir, se analizan los modos a través de los cuales el relato da cuenta de cierta naturalización de la mirada, como así también los efectos que dicha naturalización puede generar en relación con la configuración de la “realidad”.

Palabras clave: cine, percepción, realidad, construcción, mirada

Abstract: This article analyzes the narrative resources and procedures that underscore the construction of perception in *The Headless Woman* (Lucrecia Martel's third film). That is, it reviews the way the story naturalizes the gaze, as well as the effect of such naturalization on the construction of "reality".

Keywords: film, perception, reality, construction, gaze

La mujer sin cabeza: la construcción de la percepción

1. Realidades

*La mujer sin cabeza*¹ retoma varios de los tópicos y motivos desarrollados por Lucrecia Martel en sus dos películas anteriores -*La ciénaga* y *La niña santa*- (los vínculos en grupos familiares pertenecientes a la clase media del norte del país, las relaciones entre los miembros de dicha clase y quienes son ubicados como subalternos, entre otros), pero despliega uno en

¹ Dirección y Guión: Lucrecia Martel; Producción: Pedro Almodóvar; Producción ejecutiva: Verónica Cura; Fotografía: Bárbara Alvarez; Dirección de Arte: María Eugenia Sueiro; Montaje: Miguel Schverdfinger; Dirección de sonido: Guido Beremblun; Intérpretes: María Onetto, Claudia Cantero, César Bordón, Daniel Genoud, Guillermo Arengo, Inés Efrón, Alicia Muxo, Pía Uribelarrea, María Vaner. Fecha de estreno: 21 de agosto de 2008.

particular: la construcción de la mirada y sus implicancias en relación con la configuración de la “realidad”.

De este modo, la intención del presente artículo consiste en analizar los recursos formales y los procedimientos narrativos a partir de los cuales se configura la noción de “realidad” que propone el relato.

En el inicio de la narración un grupo de niños, seguidos por un perro, corre riendo al costado de una ruta. Se persiguen unos a otros, trepan a un cartel publicitario ubicado a la vera de la misma, saltan dentro de un canal seco paralelo al camino.

En la escena siguiente otro grupo, de mujeres y niños, se despiden tras un encuentro social. Uno de los niños se encierra riendo en un auto, golpea los vidrios y se niega a abrir la puerta. Se trata del auto de la protagonista del filme, Vero, quien finalmente logra que el niño descienda.² Mientras la mujer conduce de regreso, su teléfono celular comienza a sonar. Ella se inclina para atender el llamado y un fuerte impacto detiene el vehículo. El timbre del teléfono permanece, insistente, unos segundos más, así como continúa escuchándose la música proveniente de la radio del automóvil. Sobre el vidrio de la ventanilla se observan las huellas de una mano infantil. En un primer momento, Vero posa su mano sobre la puerta del auto, como iniciando un gesto de apertura y comienza a girar la cabeza hacia atrás como para observar lo ocurrido, pero enseguida recupera los anteojos de sol caídos en el piso del vehículo, pone en marcha el motor y se aleja del lugar. “No me quise bajar, no me bajé”, dirá luego. El plano siguiente revela, a través de la luneta trasera del auto que avanza, a un perro caído al costado de la ruta. Tras manejar un trecho, la mujer detiene el auto y finalmente desciende. Se dirige hacia la parte delantera del vehículo y luego hacia atrás hasta salir de cuadro. El auto permanece vacío, con la puerta abierta. Se escucha el sonido de los truenos, en tanto que sobre el parabrisas comienzan a caer gotas de lluvia. La mujer reingresa al campo visual y permanece de pie bajo la lluvia. El encuadre ubica en primer plano al volante del auto y por detrás del vidrio del parabrisas al cuerpo femenino desde las rodillas y hasta el cuello. Luego de esta imagen (la de un cuerpo femenino

² La figura de los niños encerrándose dentro de los autos aparecía en *La ciénaga*. Aquí, la frase de la mujer: “No seas mal crío, salí que te vas a quedar sin aire”, funciona como uno de los núcleos significantes que anticipan las situaciones que se desarrollarán de allí en más.

“sin cabeza”) y tras un corte directo, el plano siguiente presenta el título de la película, en letras blancas sobre fondo negro. De esta manera, las primeras escenas del filme conducen al episodio que motivará la puesta en marcha del conflicto vertebrador de la historia.

El relato construye el episodio del choque de manera elíptica, en tanto no proporciona demasiados datos sobre lo sucedido. Si bien aparecen varios indicios que hacen presuponer el carácter animal de lo que ha sido atropellado (la imagen del perro caído al costado del camino –se trata además de un perro



de características similares al que acompañaba a los niños en la escena del comienzo–, la señal de tránsito que indica animales sueltos en el tramo de la ruta en el que tiene lugar el choque), hay otros que sugieren una posibilidad diferente. Las huellas de las manos en la ventanilla introducen cierta ambigüedad, ya que si bien se ligan a la escena anterior en la que el niño jugaba dentro del auto, aluden a la presencia de un cuerpo en la escena del choque (son las marcas dejadas por un cuerpo). El

uso de un montaje que puede presumirse alternado, es decir, un montaje que presenta a las dos primeras escenas del filme una a continuación de la otra (la de los niños corriendo a la vera de la ruta y la del grupo de mujeres finalizando la reunión), funciona en la misma dirección, en tanto puede pensarse que ambas escenas coexisten en el mismo momento. El montaje alternado expone dos situaciones que suceden de manera simultánea pero que, por lo general, transcurren en espacios diferentes. En el lenguaje de la narrativa fílmica clásica, este tipo de montaje suele culminar con una escena en la que se produce la reunión de los dos espacios en uno (y un mismo tiempo). Es el conocimiento previo (por parte del espectador) de este procedimiento narrativo el que opera para construir la idea de que puede haber sido un cuerpo humano, el de uno de los niños que corría en la ruta, el impactado por el automóvil. De esta manera, el choque funcionaría así como el punto de convergencia entre las dos situaciones que, a un tiempo, venían desarrollándose en distintos espacios. El montaje alternado constituye un elemento del código fílmico

utilizado en numerosas ocasiones por el cine clásico y por el cine hegemónico en general. El gesto de ruptura de Martel consiste en elidir parte de la imagen (la entidad de lo atropellado por el automóvil) en el momento de la –supuesta– convergencia de las dos situaciones y utilizar dicha ausencia como motor del conflicto.

Finalmente, la insistencia y repetición que aparecen en el discurso de la propia Vero (“Maté a alguien en la ruta”, “Me parece que atropellé a alguien” afirma una y otra vez), contribuyen a dotar al episodio de un alto grado de indeterminación, dado que la construcción del mismo oscila, en un inicio, entre las dos posibles opciones: lo que ha sido atropellado puede haber sido un niño o un animal.

El –construido como– confuso hecho sume a la mujer en un estado de confusión, en una situación de extrañamiento que disloca sus vínculos con el entorno. La imagen velada, como vista a través de un vidrio azulado que tiñe la escena en la que Vero concurre a un hospital para hacerse atender luego del choque, funciona como puerta de ingreso a ese estado de confusión que se instala en la protagonista de allí en más. Como si entre la conciencia (la cabeza) de la mujer y el mundo que la rodea mediara una distancia que comienza a imprimirle una nueva forma al vínculo entre ambas variables.³ Esta toma de distancia es escenificada por el relato a través del modo de encuadrar las escenas en las que la protagonista toma contacto con su entorno luego del choque. Como ejemplo, puede mencionarse la escena que transcurre en la pileta de agua climatizada, en la cual aparece en primer plano el brazo de Vero sosteniendo una copa de vino, en segundo lugar la espalda de un niño sentado en el borde de la pileta y en tercer plano la imagen de una mujer con el torso inmerso en el agua. Al otro lado de la pileta dos hombres dialogan tras recibir un llamado telefónico. El diálogo en cuestión constituye el centro de importancia de la escena dado que, como se verá luego, resulta relevante en relación con el episodio del choque. La distribución de los planos en el

³ Lucrecia Martel señala al respecto que la composición del personaje de Vero se realizó pensando que “Lo que había perdido era la noción de vínculo entre las cosas y ella. Uno va armando su entorno y su geografía como una red con los objetos. A ella es como si le hubieran cortado la red. Sabe que esas cosas le pertenecen pero no sabe exactamente qué las une” (Entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

encuadre ubica a la situación de mayor relevancia en el plano más alejado del cuadro visual, en tanto que reserva el primer lugar para un diálogo intrascendente. Este tipo de organización de la imagen, un montaje interno al cuadro dado por capas de visión, pone en escena los filtros que separan la mirada de lo que es mirado. La distancia entre ambas variables, que suele concebirse como vacía, se revela así como plena de forma y adquiere ese efecto “turbador” que, como señala Merleau Ponty (1945), adquiere el mundo cuando se ven como cosas los intervalos entre las cosas.

De esta manera, el episodio del choque parece, en inicio, haber generado en el personaje de Vero ciertas transformaciones en el plano de la percepción y es precisamente en la relación entre el hecho de mirar, el hecho de ver y el hecho de percibir en donde se anuda el conflicto que desarrolla la narración.

La confusión que experimenta la protagonista se pone de manifiesto inmediatamente después del episodio en la ruta: completa en el hospital una ficha con un nombre equivocado, no puede recordar su número de teléfono y cuando al día siguiente llega al centro médico donde ejerce como odontóloga se sienta en la sala de espera hasta que la asistente la alerta: “La están esperando” (los pacientes, en el interior del consultorio). En este contexto, el relato incorpora una serie de elementos que contribuyen a construir la noción de indefinición. La ausencia de claridad en relación con los lazos que unen a los personajes alcanza a la mayor parte de los integrantes de la narración, cuyo grado de parentesco sólo es develado, en algunos casos, gradualmente y en otros permanece como incógnita.⁴ La ambigüedad que caracteriza a las relaciones familiares aparece atravesada, como en *La ciénaga*, como en *La niña santa*, por una fuerte carga de erotismo que es la que le da forma a los vínculos. Aquí es Vero el objeto de deseo de los demás (del hermano, del primo, de la sobrina). Si con el hermano la relación adquiere la forma del lazo fraterno, con el primo se efectiviza a través del vínculo de amantes que han

⁴ Martel señala al respecto: “Yo no sé todo sobre el personaje. No conozco todas sus reacciones, no conozco todo su pasado. Conozco algunas cosas. Para mí es importante mantener eso y eso mismo le da un carácter más fuerte a las líneas de diálogo, que es no poder comprender completamente todo lo que dice alguien, no saber exactamente todo a lo que se refiere” (Entrevista de Cynthia Sabat para Liberamedia).

entablado, en tanto que con Candita, la sobrina, se mantiene en un juego de seducción cuya intensidad es regulada por la protagonista.

El relato hace dialogar la ausencia de claridad en cuanto a los vínculos entre los personajes, con un tratamiento de los espacios interiores (las casas de Vero, de Josefina, de Lala, el hotel, la pileta) dominado por tonalidades oscuras, terrosas, carentes de luminosidad. Los espacios que, por el contrario, aparecen plenos de luz son los ambientes exteriores (la ruta, el jardín de la casa de Vero, el vivero). La vinculación de los espacios interiores con la oscuridad y los espacios exteriores con la luz aparecía ya en *La niña santa*. En el segundo filme de Martel, el ambiente oscuro y sombrío del hotel se configuraba como un ámbito idóneo para la puesta en escena del juego de representaciones que articulaba la narración. En *La mujer sin cabeza* el trabajo realizado en el plano de las tonalidades remite nuevamente a las convenciones que regulan la vida social, a la vez que al ocultamiento de aquello que no debe salir a la luz.

En un determinado momento, el estado de confusión que dominaba a Vero parece despejarse con la aceptación –“Ya estoy bien, no era nada”– de la explicación que le brindan su marido: “Te asustaste. Atropellaste a un perro” y su primo:



“Te habrá impresionado el ruido. Es un ruido espantoso”. El marido de Vero, Marcos, reproduce la repetición en el discurso que antes había manifestado ella (“Maté a alguien en la ruta”) pero en sentido contrario, es decir, con el fin de obturar la creencia de su mujer: “Es un perro. Ahí está el perro. Te asustaste. No pasa nada. Te asustaste. Atropellaste a un perro”. Vero ya había puesto en circulación esta idea al responder: “Se me cruzó un perro” ante los comentarios realizados por su hermano y por Josefina: “Qué golpazo que le diste al auto”, “¿A qué le diste?”. A través de dichos comentarios, el discurso cancelaba la posibilidad de existencia de un sujeto en el episodio, dado que en la primera frase el damnificado es el auto (ella le dio un “golpazo”) y en la segunda “lo” perjudicado tiene características de objeto, en tanto se alude al

mismo a partir de la palabra “qué”, la cual indica, en este caso, el carácter objetual de lo aludido.

El comentario de Juan Manuel “es un ruido espantoso”, pone en escena la importancia del plano sonoro en relación con el episodio, en tanto ha sido un ruido (el del timbre del teléfono celular) lo que motiva el impacto, ya que Vero se inclina para atender el teléfono y en ese gesto distrae su mirada del camino. En una escena posterior, en la cual Vero y Josefina concurren a un partido de fútbol, uno de los jugadores recibe un pelotazo y cae al suelo. El choque (que tiene lugar fuera de campo, como el de la ruta) remite al episodio, así como la imagen del joven caído (durante varios instantes el muchacho no se mueve, generando un interrogante en torno a la gravedad de la situación), pone en escena precisamente lo que Vero ha evitado por todos los medios ver: un cuerpo tendido, inerte.

Luego del choque, cada vez que Vero escucha su teléfono celular sonando, corta la comunicación sin responder el llamado, como si hubiera, precisamente, un corte, un desgarró que no puede reponerse. La escena en la que finalmente atiende el teléfono y dialoga con su marido que la llama desde Tucumán, da cuenta de que aquella distancia que el choque había abierto entre ella (su percepción) y su entorno ha logrado ser suturada, en tanto la comunicación se produce, tiene lugar. Sin embargo, el comentario del dueño del vivero: “Ando con un chango de menos. Un chango no está viniendo”, sumado a la imagen de los bomberos buscando “algo” en las tuberías del canal, vuelve a instalar la idea de que ha habido una persona involucrada en el impacto.

En la escena de la inauguración de la pileta⁵, Juan Manuel, el primo y amante de Vero, recibe un llamado tras el cual se acerca a Marcos para comentarle algo (el diálogo resulta inaudible para el espectador) y luego ambos se retiran del lugar. Antes de salir se dirigen a Vero, quien ha estado observando la conversación: “Vamos a tomar un café con un amigo”. Puede suponerse que la llamada y el encuentro con el “amigo” se relacionan con el episodio sucedido en la ruta. Un primer plano de la parte posterior de la cabeza

⁵ Se trata de la escena mencionada anteriormente como ejemplo de la organización del encuadre en base a capas de visión.

de Vero –que toma el perfil y permite ver su oreja cubierta por el cabello– funciona como preludio de la escena siguiente, en la cual ella lee en el diario la noticia del hallazgo del cuerpo. De esta manera, la reunión de elementos ligados al plano de la audición indica que el sonido es lo que persiste y retorna de un episodio del cual expresamente se ha retirado la mirada.

2. Contrastes

A partir de la aparición de un cuerpo en el canal, la confusión y la incertidumbre relacionadas con el momento del choque dejan paso a un operativo de borramiento del episodio. Si hasta ese momento el entorno más cercano a Vero (marido, primo y hermano) había negado de plano otra posibilidad que la del impacto contra un animal, la noticia de la muerte del niño, publicada en el diario y difundida rápidamente, torna evidente que el cierre de la explicación en torno al perro comienza a perder efectividad. Es así que Marcos viaja a Tucumán, en principio para ver a sus hijas que viven allí, pero – a la vez– para reparar las abolladuras del auto: “Aproveché que estaba allá y le hice hacer unos retoques”, comenta a su vuelta. Y cuando Vero se dirige al hospital en el que se atendió luego del choque con el fin de retirar las placas radiográficas realizadas en aquel momento, obtiene como respuesta: “No hay nada. Tampoco hay registro de ingreso”. La mujer se dirige luego al sector de radiología con el fin de averiguar por las placas y mientras espera ser atendida escucha a la radióloga decirle a una paciente: “Voy a hacer el disparo, así que por favor, quietita, quietita, quietita. No respire”. Los términos “disparo” y “quietita” se ligan a una de las primeras escenas, en la que una mujer policía trasladaba a una detenida por el hospital. La idea del disparo y la figura de la policía remiten a la institución policial, que sería la que tomaría intervención en el caso de la muerte de una persona en el episodio acontecido en la ruta. Tras escuchar la frase, Vero se levanta y se retira del lugar sin preguntar por las radiografías. Instantes después encuentra a su hermano en la playa de estacionamiento del hospital, quien inquiriere: “Vero, ¿qué andás haciendo por

acá?”, “Vine a buscar las radiografías” –contesta ella– “Yo ya las retiré. Retiré todo. No te aflijas. Andá a la casa”, es la terminante respuesta final.⁶

La presencia del hermano en el hospital da cuenta de la puesta en marcha de un operativo destinado a hacer desaparecer cualquier rastro que pudiera remitir al episodio sucedido en la ruta.⁷ De esta manera, en ausencia



de la mujer, los tres hombres (su marido, su hermano y su amante) han decidido el accionar a llevar a cabo en relación con un hecho que la involucra directamente. Vero es excluida de la decisión pero incluida en este conjunto de acciones y prácticas a través de la tácita aceptación que otorga a las mismas con su silencio.⁸ En este marco, y alineada con las anteriores, la situación que genera el grado de extrañamiento mayor se desarrolla cuando Vero interroga a la recepcionista del hotel en relación con la habitación que ella y Juan Manuel

⁶ Con relación a la figura policial, Martel señala que el filme alude a la respuesta humana ante la posibilidad de haber matado a alguien, antes que al hecho en sí: “Si no mató a alguien y su respuesta es la de un asesino, ¿por qué es menos asesino? La evidencia policial no te hace mayor o menor persona (...) Creo que esa es la marca histórica que tiene la Argentina, no comprender que el carácter de culpabilidad excede a la directa actuación sobre la muerte” (Entrevista de Julia Solomonoff, 2009: 82).

⁷ En este sentido, Martel hace referencia a “Cómo el entorno de las personas por amabilidad, por amor, por afecto genera situaciones de encubrimiento, complicidad y, sobre todo, de protección por clase, por clase social” (Entrevista de Cynthia Sabat para Libramedia).

⁸ Martel señala que en un determinado momento ella se suma al plan:
(...) Y sí, es cómplice. Si vos dejás que actúen por vos, eso es ser cómplice (...)
Es un mecanismo aterrador, es dejar que obren por vos, es sumarte a las convicciones de los otros. En el discurso, nuestro lenguaje está cargado de negaciones, de obliteraciones, de cosas encubiertas. Y me parece que es porque la sociedad convive con desigualdades que obligan a un ejercicio diario de negación. Un ejercicio que necesita de mucha habilidad, mucha creatividad, no es algo burdo, es un mecanismo muy delicado y muy sofisticado (Entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

ocuparon la noche posterior al choque. “Estuvo vacía, no se registró nadie”, es la respuesta de la joven.

Si bien puede suponerse que ha sido Juan Manuel el encargado de eliminar el registro, esto no es explicitado en el relato, por lo cual la “desaparición” de los cuerpos adquiere una connotación sobrenatural y, a la vez, siniestra por sus resonancias con la historia argentina reciente. Las posibles vinculaciones apuntan a que si no hay cuerpo no hay evidencia del crimen, uno de los preceptos esgrimidos por la última dictadura militar: “El desaparecido no tiene entidad, no está, ni muerto, ni vivo, está desaparecido”.⁹ Surge así una inadecuación entre dos discursos que involucran la existencia de un cuerpo: Vero refiere haber estado en el hospital y en el hotel, los registros niegan su presencia en ambos casos. Esta incongruencia, sumada a las particularidades que adquiere la conducta de Vero luego del choque y un modo discursivo en el que prima la repetición de frases (“Maté a alguien en la ruta”), introduce la noción de insanía mental, de locura, como otro de los elementos que configuran la narración. El personaje que la historia liga directamente con la locura es el de la tía Lala: “Por qué será que ha faltado tanto la cordura en nuestra familia. Decime de uno que haya muerto en sus cabales. Ninguno”, – dice Josefina al referirse a ella–. La tía Lala, desde la cama que no abandona en ningún momento, ve “espantos” que llenan la casa. Sin embargo, y en medio de su “locura”, es la única que detecta un cambio en Vero luego del episodio de la ruta: “Esa voz no parece la tuya” –asevera–. Es precisamente Lala quien menciona la presencia de un obispo, Monseñor Pérez, en la filmación del casamiento de Vero y Marcos. La figura alude a un prelado de ese nombre que ofició en Salta durante la dictadura y que fue quien llamó “locas” a las Madres de Plaza de Mayo. En aquella frase, la “locura” aparecía como una caracterización empleada con el fin de negar la veracidad de un discurso (el de las Madres de Plaza de Mayo). En el contexto del filme, Lala pone en palabras, por lo tanto en acto, aquello que todos los demás intentan ocultar, por lo tanto hacer desaparecer.¹⁰

⁹ Jorge Rafael Videla, en el diario *Clarín* el 14 de diciembre de 1979.

¹⁰ Martel señala que:

En el fondo, toda esta película era una indagación personal acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la

De esta manera, el borramiento del cuerpo de Vero se torna imprescindible cuando aparece el cuerpo del niño en el canal. La evidencia contundente del cuerpo muerto (rubricada además por el olor que provoca la descomposición: “Mamá, cerrá la ventana que entra un olor inmundito”, dice Candita), es la que lleva a hacer desaparecer las huellas que pudieran conducir a la presencia de la mujer en el episodio (las abolladuras del auto, las radiografías, su estadía en el hotel). De esta manera, que la aparición de un cuerpo genere la desaparición de otro, escenifica la dificultad –o imposibilidad– de reunión de ambos universos.

El desarrollo del contraste entre estos dos mundos, las dos clases sociales, se inicia con el montaje alternado del comienzo del filme: un grupo de niños pobres (sus vestimentas y el lenguaje que utilizan permiten ubicarlos como pertenecientes a la clase popular) y las formas de su diversión, un grupo de mujeres de la clase media alta nortea y sus formas de esparcimiento. El contacto violento y letal, producto del choque –entre el auto y lo que éste atropella, entre ambos universos– saca a la luz, pone en primer plano, la existencia de una fracción social que el relato ubica siempre en un segundo plano (en las sombras) pero, a la vez, sitúa como omnipresente. Como si la cotidianeidad de una clase social estuviera apoyada en un entramado de acciones llevadas adelante por otro sector social que, desde los bordes, sostiene el estilo de vida de los primeros. Así, en gran parte de las escenas del filme, el personal doméstico entra y sale de cuadro (la omnipresencia antes mencionada) o bien permanece en cuadro pero en un segundo plano y fuera de foco.

negación. Cómo hicieron, los que no estuvieron implicados directamente en la militancia o en el aparato represivo, para negar lo que sucedía (...) Para mí el terror de la sociedad que no estuvo militando ni formó parte del aparato represivo es el terror de reconocer que sí sabían, que sí participaron de esa situación y que dejaron que pasara. Por eso se habla de “revolver”. Para convivir con esa negación hay que encontrar justificaciones a tal extremo que se terminan modificando los hechos de la vida, uno se olvida de cosas. Pero ese esfuerzo también significa olvidarte de parte de tu propia vida. Junto con el esfuerzo de no ser responsable de un evento, la sociedad te exige que te olvides de todo lo que pasó alrededor de ese evento, que también es olvidarse de uno mismo. *La mujer sin cabeza* es una aproximación, totalmente personal, ni completa ni reveladora, a ese funcionamiento perverso que tenemos como sociedad (Entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

En este sentido, la frase pronunciada por Vero cuando cree haberse recompuesto luego del choque: “Ya estoy bien, no era *nada*¹¹” puede ponerse en relación con la falta de entidad de esos hombres, mujeres y niños cuya existencia aparece ligada sólo a lo servil y por lo tanto, para el sector social que usufructúa sus vidas, no son *nada* –o nadie–. De la gran cantidad de empleadas domésticas, jardineros, masajistas y niños que realizan tareas varias a lo largo del relato, una sola mujer, Zula, es nombrada por los empleadores, es decir, investida de identidad. Todos los demás funcionan



como piezas intercambiables cuya única función consiste en sustentar el mecanismo y a los que se los interpela sin nombrarlos: “¿Me hacés unos cafecitos?”, “Andá nomás, cerrame la puertita por favor”.

En el plano del trabajo realizado con la fotografía y la iluminación, el relato grafica claramente la idea de contraste a través del tono claro de la tez y el cabello (especialmente el rubio platinado de Vero) de los “patrones”, en oposición a la piel y el cabello oscuros de esos “otros” que se confunden con las sombras. Martel indica, en referencia a la actriz que encarna el personaje de Vero, María Onetto:

María tiene un cuerpo evidente, que era muy necesario para la película. Una mujer alta, blanca. Un cuerpo evidente en un lugar donde se está tratando de hacer desaparecer la autoría de algo. Me gustaba que la persona a la que se quiere encubrir de manera perfecta sea alguien a quien no se pueda esconder, porque en Salta una mujer rubia tan alta tampoco es tan común” (Entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

¹¹ El subrayado es propio.

En este sentido, el cambio de color del cabello de Vero, de platinado a castaño –la única acción en la que parece tener competencia para decidir por sí misma–, puede interpretarse como un intento de disminuir el contraste, de perder notoriedad en medio de una situación en la que lo que se pretende es, justamente, no resaltar ni destacarse, a la vez que como una búsqueda por “cambiar la cabeza”, y despojarse así de las cuestiones adheridas a ella luego del choque en la ruta.

Es el cambio de color del cabello lo que motiva un comentario de Josefina (“Qué audaz sos” –con relación a que Vero se ha teñido ella misma–). Un comentario que, puede suponerse, no se circunscribe a la decisión del teñido sino que alcanza otras esferas que la voluntad de mantener el *statu quo* impide mencionar. Sin embargo, la audacia como rasgo se contrapone precisamente al comportamiento que Vero ha estado desarrollando luego del episodio. La voluntad de sostener un determinado orden de cosas se liga a la intención de no alterar las características de ese mundo armado y estructurado en función de determinadas reglas y convenciones sociales. De esta manera, se apunta a dirigir la construcción de la percepción de manera que permita la reproducción del orden establecido. Martel se refiere en este sentido a que la “domesticación de la percepción es el camino para el conservadurismo político. En cambio, cualquier distorsión de la percepción –esta es mi ilusión enfermiza– lo que genera es un disturbio en el entorno y eso permite quizá, no digo siempre, otra manera de concebir la realidad” (entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

El no querer ver por parte de Vero¹² luego del choque se alinea con la habitualidad de no ver a esos “otros” que la rodean en la cotidianeidad. “No los mires y se van”, dice Lala, con relación a los “espantos” que llenan la casa. En otra escena Marcos dialoga con Vero sobre el episodio del choque delante de la masajista de ella, como si la mujer no estuviera presente. Al respecto Martel se refiere a la falta de “registro del servicio del humano que tiene a la vuelta [por parte de los empleadores]. Hay algo del servicio personal que ejercen las

¹² Incluso las primeras letras del nombre de la protagonista aluden a la cuestión puesta en juego, en tanto que la recurrente incorporación de espejos a lo largo del relato introduce la idea de duplicación o, más aún, multiplicación de la imagen en un contexto en el que los personajes principales pugnan por no ver.

personas que trabajan como empleados domésticos en el Norte que es esclavo y aferrarse a eso es de otro mundo” (entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

La única que en este sentido establece una diferencia es Candita, quien ha entablado una relación afectiva y sexual con una joven que vive en el barrio popular, vecina del niño muerto. Así, Candita es la única que explícitamente manifiesta: “Quiero ver dónde encontraron al chico que mataron” (precisamente lo que Vero y los restantes miembros del grupo familiar han estado tratando de evitar).

De esta manera, el objetivo del plan de borramiento de las pruebas apunta a que no se vea (la intervención de Vero en el choque), con el fin de restaurar un estado de cosas habitual. Lo que sí concita la mirada aparece vinculado en el relato a la banalidad: “Mamá, vení a ver” –le dice a Vero su hija en referencia a un regalo de casamiento que ha comprado junto al padre–: “Es una estufa para exteriores” –comenta Marcos–, “¿Para Tucumán?” –pregunta con un dejo de extrañeza Vero–, “Para el invierno... Bueno, dos semanas la usarán” –finaliza la joven–.

3. *A modo de conclusión*

A partir de lo desarrollado hasta aquí, puede concluirse que las transformaciones en el plano de la percepción que, en un inicio, parecía haber generado el episodio del choque, han sido reencauzadas dentro de los límites perceptuales y cognitivos que circunscriben el mundo de la protagonista.¹³

En la última escena del filme, Vero traspone una puerta de vidrio para ingresar a un salón del hotel en el cual se desarrolla, como en el inicio del relato, un encuentro social. Desde su lugar de emplazamiento, ubicado detrás

¹³ Martel sostiene que: “La experiencia de un accidente es un sacudón de la percepción, un descarrilamiento que te obliga a acomodar las cosas de nuevo. O no, o dejarlas así y ver la relación nueva que se produce entre las personas y las cosas”. En cuanto a la cuestión de la percepción en relación con el cine, agrega lo siguiente:

Uno está un poco, bastante, un poco no, condicionado a una forma de percibir por tu educación, la costumbre, la cultura, en fin, una forma de percibir los hechos y el cine lo que te permite es a eso distorsionarlo un poco y en esa distorsión para mí, con suerte, entre quien hizo la película y el espectador puede haber alguna revelación. Y entonces uno intenta ese juego. A veces la revelación se produce o no. Una pequeña revelación, no digo una gran verdad... primero que no creo en ninguna gran verdad pero... una pequeña iluminación en torno a lo que nos rodea. Es un juego perceptual que uno le propone al espectador (Entrevista de Cynthia Sabat para Liberamedia).

de la puerta, la cámara permite divisar los cuerpos –borrosos, fuera de foco–, de varias personas que se saludan y conversan. Puede escucharse el murmullo de los diálogos, a la vez que los primeros acordes de un tema musical cuya fuente es exterior a la diégesis.¹⁴ Las dos hojas de la puerta permanecen separadas por una hendidura, un resquicio que franquea el ingreso a ese espacio, el de un mundo –un mundo familiar– regido por reglas propias y determinadas. A través de la presencia de ese vidrio tras el cual no puede verse ni oírse con claridad, la cámara toma distancia de dicho espacio y en este gesto retira al espectador, al que en un primer momento no le permite el acceso. De esta manera, el vidrio y el resquicio reafirman que se está observando una escena desde el exterior, sin tomar intervención en la misma. Luego sí, la cámara penetra en el recinto y sigue en plano secuencia los desplazamientos de Vero quien, sonriente como el resto de los presentes, discurre por el lugar. Porciones de cuerpos transitan por delante de la lente interponiéndose entre el objetivo y la figura de la mujer. Por momentos, se produce un desenfoque del contorno de las figuras que alternativamente va aplicándose a las siluetas de uno u otro de los presentes. Como si algo se corriera de lugar pero volviera enseguida al punto de origen. En este sentido, los procedimientos utilizados sugieren que, pese a que ha sido traspuesto el vidrio de la puerta de entrada, continúa existiendo un filtro entre quien mira y lo que es mirado que explicita la presencia de las mediaciones que intervienen en todo vínculo y en la construcción de toda realidad. La falta de nitidez tanto en el plano de la imagen como en el del sonido remite a las características de ese mundo que, ajeno a su afuera, se repliega en el salón del hotel. Un universo de formas confusas, sin límites claros, que funciona de manera autónoma, cerrada en sí misma y regulada desde su interior.

La última imagen permite entrever la figura de la protagonista, ubicada al lado de Marcos y Juan Manuel, prácticamente cubierta por los cuerpos de las personas que la rodean. Su cabeza, cambio del color del cabello mediante, ya no resalta entre las demás. La organización del encuadre en base a capas de

¹⁴ Se trata del tema “Mammy Blue”, compuesto por Hubert Yves Adrien Giraud y Phil Trim e interpretado por Demis Roussos. Con respecto a la canción, Mariana Enriquez (2008) señala que el tema fue popularizado en la década del 70 por Julio Iglesias y que hoy resuena como banda de sonido de la dictadura.

visión (en este último plano constituidas por cuerpos que se superponen unos a otros), redonda aquí en el ocultamiento del personaje central. El operativo de borramiento ha concluido con éxito.

Las imágenes pertenecen a *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008).

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue Imagen.

----- (2004), "Velocidades, generaciones y utopías (a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)", en *Pensar el cine 2*. Buenos Aires, Corregidor.

----- (2002), "Cine Argentino. Cuando todo es margen", en *Pensamiento de los Confines*, N° 11, septiembre.

Enriquez, Mariana (2008) "La mala memoria", entrevista a Lucrecia Martel, en *Radar*, *Página 12*, 17 de agosto.

Kairuz, Mariano (2008), "A la cabeza", en *Radar*, *Página 12*, 17 de agosto.

Merleau Ponty, Maurice (1977) [1945], "El cine y la nueva psicología", en *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península.

Monteagudo, Luciano (2008), "Cuando no se sabe ni tampoco se quiere saber", en *Página 12*, 21 de agosto.

Oubiña, David (2007), *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Pic Nic Editorial.

Sabat, Cynthia (2010), "Lucrecia Martel por Cynthia Sabat", <http://vimeo.com/11196913>

Solomonoff, Julia (2009), "La realidad es lo que se decide que sea", entrevista a Lucrecia Martel en *La república del cine. Revista de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina*, N° 1, agosto.

Sosa, Cecilia (2009), "A counter-narrative of Argentine mourning: *The headless woman* (2008), directed by Lucrecia Martel", in *Theory, Culture and Society*, vol 26, num 7-8, December.