

La postración de la palabra: parálisis y melancolía en *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel

Isabel Quintana
UBA / CONICET

Resumen

En *La mujer sin cabeza* (2008) hay un planteamiento complejo sobre la memoria que lleva a interrogarse sobre las posibilidades del duelo en una sociedad donde las relaciones de trabajo, políticas y familiares se hallan articuladas en torno a roles sexuales y sociales fijos. El fantasma del desaparecido, encarnada en esta película en la figura ausente de un niño, producirá una suerte de amnesia e impotencia expresiva en la protagonista. Como en otras películas de Martel, el universo femenino se configura en medio de un ambiente enrarecido autocontenido y decadente siempre al borde de un posible estallido simbólico y sígnico.

Palabras claves: *cine – duelo – melancolía – memoria – mirada*

Éste sería el intento, digamos, de Antígona: instalar la irreductibilidad del duelo en la polis y forzar el Estado al reconocimiento de tal irreductibilidad.

Idelber Avelar

La experiencia del duelo y el surgimiento de la melancolía aparecen de manera compleja en el cine contemporáneo nacional dando lugar a un replanteamiento sobre la articulación de la memoria no sólo colectiva sino especialmente individual. Mientras dichas cuestiones emergen de manera más nítida en algunos films, en la obra de Albertina Carri y Lucrecia Martel aparecen desde una perspectiva descentrada en torno a cuestiones de género y de clase social en donde la alegoría, en sentido benjaminiano, hace emerger otras zonas de la experiencia (las ruinas, la decadencia, los cadáveres de la historia).¹ En *La mujer sin cabeza* (2008), película que analizaremos en este trabajo, hay un planteamiento sutil y, a la vez, brutal sobre la memoria que abre interrogantes sobre las posibilidades del duelo en el marco de una sociedad fuertemente estructurada en torno a los roles sexuales y sociales. La desaparición y muerte de un niño produce un quiebre en el universo axiológico de la protagonista que conduce a una obturación de su memoria y a una cancelación de la palabra porque en definitiva ¿cómo poner en palabras la experiencia de la desaparición? ¿cómo pensar el cuerpo del *otro* en un universo que se piensa siempre igual a sí mismo?

La manera en que Martel pone a trabajar dichas cuestiones plantean al mismo tiempo una puesta en escena de los recursos cinematográficos y poéticos que forman parte de su acervo: primeros planos intensificados por el uso de los contrastes entre luz y sombra en donde se resaltan las geometrías y la figuras, los marcos o encuadres desplegados en un juego de infinitos (mirada, ventanas, ventanillas, espejos, puertas, etc.) que marcan la distancia entre la mirada y el objeto observado (a lo que se le suma las ubicaciones espaciales diferenciadas: arriba-abajo, adentro-afuera, etc.), atmósferas y rostros autocontenidos, topografías desérticas y aguas en reposo (canal, piletas, canillas, etc.). A partir de estos recursos Martel configura un universo de gran intensidad sensorial anclado especialmente en la figura de Verónica (María Onetto) en donde se centra

¹Idelber Avelar 2000 realiza una lectura muy sugerente de la literatura latinoamericana a partir de las ideas de Benjamin sobre la alegoría. Como nos recuerda Avelar, para el escritor alemán mientras el símbolo expresa una idea de completitud en donde la metáfora es su figura retórica preferida (y así podría leerse la literatura del *Boom*); la alegoría, por su lado, remite al *detritus* de la historia a través de mecanismos complejos de representación y de la lengua en donde se ha quebrado toda experiencia de lo sublime.

fundamentalmente la lente de la directora. La anécdota que acontece es sencilla, pero tiene toda la carga de cierta desmesura que, justamente porque proviene del mundo real, torna la experiencia ominosa: Verónica conduce un auto por una ruta solitaria hasta que muy inesperadamente recibe un impacto al atropellar algo. Agobiada por la situación, se queda unos minutos dudando si salir de su auto para observar qué cosa o a quién ha atropellado, pero luego decide irse sin mirar. Más tarde aparece en un hospital, en donde abandona el auto, y luego en un hotel en el que pasará la noche hasta regresar al otro día a su casa, en donde nadie ha notado su ausencia (su marido se ha ido de cacería y llega minutos después). A partir de allí, se convierte en una mujer sin cabeza, sus movimientos y acciones estarán constantemente habitados por una suerte de amnesia (se olvida fundamentalmente de las cuestiones cotidianas), a la vez que padece de una conciencia culpable que le impide prácticamente hablar.

Se podría decir que el texto de la película está estructurado en dos partes señalados por el cambio de color en el pelo de la protagonista. La primera parte se desarrolla a partir de la escena en donde Verónica se encuentra en un estacionamiento junto con amigas, parientas e hijos, en donde todos están a punto de partir, mientras tienen un diálogo casual sobre cosméticos y tinturas. Allí, una de ellas le señala lo bien que le queda su nuevo color de cabello rubio. En esta primera parte del film Verónica aparecerá habitada por cierta incomodidad, como si nunca se acostumbrara a ese color (continuamente se sujeta el cabello y se toca la cabeza), esa superficie externa de su cabeza como síntoma de inadecuación, se convertirá luego en signo de la profunda desazón que la acompañará mientras la agobie la duda (que por momentos se transforma en culpa) de haber matado a alguien. De hecho, más tarde se encuentra el cuerpo de un niño en el canal, lugar en donde justamente ella tiene el accidente.

La segunda parte de film, en donde se presenta una suerte de resolución para la aparente catástrofe, está marcada por el cambio de color en el pelo de Verónica, el regreso, según dice su prima, a su antiguo color negro (cuestión de la que Verónica tampoco parece estar muy segura). A partir de allí, se produce una vuelta a la normalidad: ella lee en el diario que se confirma la hipótesis de que el niño se ha caído al canal accidentalmente, al mismo tiempo que ella misma corrobora que nunca ha estado en el hotel la noche del accidente. Su estado de ánimo cambia, comienza a recuperar cierta vitalidad y a participar de manera más activa en las cuestiones sociales y laborales. Por otro lado, la estructura de la película también está marcada por el comienzo y el fin de la banda sonora a partir de dos temas legendarios de los años 70: "*Oh Soleil, Soleil*", que Verónica escucha mientras maneja y tiene el accidente, y "*Mummy, Blue*", tema que se escucha cuando termina la película y ella se encuentra rodeada de sus parientes y amigos en una celebración nada menos que en el mismo hotel en donde creyó pasar (o pasó) la noche el día del atropello. La música *pop* se introduce de manera irónica como una suerte de suspensión de las incertidumbres y de vuelta al orden puramente banal de lo cotidiano: la desmesura ha sido eliminada y el universo ahora gravita sobre una suerte de liviandad sin matices o atributos especiales.

Pero volvamos a la espesura de la historia y al proyecto cinematográfico de Martel. Aunque en esta película el peso está puesto sobre la conflictiva articulación entre experiencia y memoria encarnado en la figura de una mujer de clase media de provincia (Salta, que tiene su propia peculiaridad), la saga fílmica de Martel está ya fuertemente armada (*La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*) y consiste en narrar cierta inadecuación del universo femenino, cierta desmesura en la que habitan (la pulsión sexual, por ejemplo, que atraviesa las relaciones entre tía y sobrina, primos y hermanos) y que pone en jaque la economía familiar y social de la clase a la que pertenecen. Lo interesante es que esa voluptuosidad de la experiencia se encuentra en *La mujer sin cabeza* (y también podríamos pensar lo mismo en los otros films) filtrada por una rigurosa economía fílmica que se sostiene por las numerosas mediaciones que soportan la mirada y la figura de Verónica.

Como decíamos al comienzo, los recursos de enmarcado se exacerban en este film, al límite de tener que soportar como público el peso de nuestro propio enmarcamiento, la pantalla que nos pone a mirar por detrás de la protagonista, a situarnos, sin nunca claro lograrlo, en su propio lugar, a mirar lo que ella ve a través de las ventanas, ventanillas,

espejos, etc. Todos estos procesos de mediación, que actúan como una cita, una autorreferencia o puesta en abismo de los procedimientos, producen, sin embargo, cierto efecto de lo real, una puesta en escena de los mecanismos de simbolización, porque la mujer sin cabeza no puede sino filtrar el peso de la experiencia para que la misma no la aniquile (que es justamente lo que también se desarrolla en *La ciénaga*). Sin embargo, aunque Verónica padece de cierto olvido, el mismo se da, como dijimos antes, a nivel de la superficie cotidiana (datos, nombres y hasta ciertas habilidades como las de su trabajo como dentista), lo verdaderamente importante no lo olvida: que quizá atropelló a un niño (ambigüedad que impregna la atmósfera de la película) y que es aquello, entonces, que retorna siempre en su memoria y que se niega a ser metaforizado (tema común a la literatura, pensemos, por ejemplo, en *El limonero real* de Juan José Saer). Sin embargo, esa densidad de la historia se encuentra retenida en el cuerpo de una mujer que sólo por momentos estalla (cuando llora en el baño del club abrazando a un desconocido, o cuando provoca el encuentro sexual con su primo). Todos los procesos intensificados de encuadre producen una distancia entre la memoria y la experiencia, una autocontención extrema en Verónica que la mantiene suspendida en su recuerdo del accidente impidiendo su crisis.

Pero, este conflicto es aún más complejo porque se trata de la desaparición de alguien ajeno a la genealogía familiar, social y de clase social que especialmente en este film se muestra de forma tan compacta. La diferencia aquí –los mestizos que pululan en los ambientes burgueses como sirvientes y que son sumamente eficaces en sus tareas pero que habitan en sus propias barriadas, a la que finalmente Verónica llega siempre protegida por el recinto seguro de su auto–, torna, entonces, más problemático el trabajo de duelo (¿Cómo llorar los muertos de los otros?). En definitiva, lo que actúa como origen de esta tragedia es una fuerte interdicción familiar y de clase social, que es lo que lleva a la pérdida del habla y a la parálisis en Verónica, a una suspensión en el recinto melancólico, experiencia conformada también por el conflicto de quedar atrapada en la figura de ese *otro* pero que en este caso es diferente a *uno*: una suerte de *criptomanía*, según Avelar (2000: 19) citando las ideas de Abraham y Torok, que conforma un sistema que lleva al desarrollo de sinónimos parciales (nunca el habla es completa y completada) “que es incorporado al yo como signo de la imposibilidad de nombrar la palabra traumática”. “La cripta, para Abraham y Torok –sigue Avelar– sería la figura de la parálisis que mantendría el duelo en suspenso”. La imposibilidad de soltar la presencia del otro se encuentra eclipsada por la imposibilidad de nombrarlo, es extraño al universo familiar, es un *cholo* (imagen que aunque siendo ajena *imanta* la subjetividad de la protagonista, es *incorporada* de manera conflictiva en su imaginario porque habiendo pertenecido a la dimensión más primordial de esas tierras salteñas ha sido expulsado de la trama social hegemónica para constantemente retornar, rodear e incluso convivir con la burguesía).² Si pudiera realizar el duelo tendría que reconocer al otro como sujeto. Por ello, el clan masculino teje una alianza cerrada en torno al secreto (únicamente a los hombres Verónica les comunicó el accidente): el esposo y el primo a través de sus contactos policiales y políticos imponen una versión de la historia que luego se publica en los medios, que el niño encontrado en el canal murió de manera accidental, y convencen a Verónica de que lo que en realidad atropelló fue un perro (el desplazamiento semántico es más que obvio: persona/cholo/ animal).

En última instancia, la duda que encarna Verónica por el supuesto crimen tiene dos derivaciones de orden moral: en primer lugar, por qué ella supone, aunque siempre dudando, que atropelló a una persona (y la película, en realidad, deja ver muy claramente el

² “La distinción que propone Abraham y Torok, entre introyección e incorporación –como dos modalidades de internalización de la pérdida– operaría un corte transversal a la dicotomía freudiana (duelo/ melancolía). La introyección designaría un horizonte de completud exitosa del trabajo del duelo, a través del cual el objeto perdido sería dialécticamente absorbido y expulsado, internalizado de tal manera que la *libido* podría descararse en un objeto substitutorio. La introyección aseguraría, entonces, una relación con lo perdido a la vez que compensaría la pérdida. En la incorporación, por otro lado, el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero /.../ innombrable excepto a través de sinónimos parciales. En la medida en que ese objeto resista la introyección, él no se manifestará sino de forma críptica y distorsionada” (Avelar 2000: 19-20).

cuerpo muerto de un perro cuando Verónica se aleja con su coche de la escena, cuerpo que no encuentran cuando regresa la noche siguiente con su marido mientras éste sin embargo le sigue repitiendo que ha atropellado un perro), como si ella encarnara una suerte de alma o conciencia colectiva, como si purgara, en verdad, los crímenes realizados por su colectividad, después de todo la música (que va de los coros que cantan palabras luminosas “sol, sol” interrumpidos por el impacto del cuerpo al chocar, a la imagen oscura de la “mamá, azul”, tema que se escucha al final –es decir, de la “mujer rubia” de la primera parte de la película, título con el que salió el film en España, a la mujer de pelo negro), y también ciertas ropas de Verónica nos conducen a una época problemática del país: los años 70; en segundo lugar, a su supuesto crimen le sucederá inmediatamente otro, la coartada que los hombres preparan con el fin de ocultarlo. La duda que la carcome es terrible pero ahora, más terrible, será cargar con una versión de la historia que obtura la posibilidad de abrirse a cualquier interrogante.

Hay una escena que condensa y resume el conflicto y la poética de la película: Verónica mira desde la ventana de su habitación, ubicada en planta alta, el jardín donde arduamente trabaja el jardinero, más tarde aparece en la misma habitación con una toalla en la cabeza y finalmente baja al jardín ya con la cabeza teñida de negro y charla con el empleado quien le comunica que mientras sacaba la tierra se ha topado con escombros de una antigua pileta. Es el final del *desentierro* (el jardinero no puede seguir sacando tierra), y el vuelco en la vida de Verónica porque ahora se la ve transitar de manera animada. Besa a su hija, quien acaba de llegar de Tucumán, y ambas se van. La escena final, como ya dijimos, es la de la celebración en el salón del hotel donde Verónica termina de confirmar la versión oficial (nunca estuvo en el hotel). Es el momento del reordenamiento, se desvanece la melancolía, no porque el duelo haya tenido lugar, sino porque desaparece su causa. No hay un muerto al que llorar, no hay un muerto del que se es responsable. Al desvanecerse la responsabilidad, ya no hay entonces conflicto. Sin embargo, claro, el orden es puramente provisional en un espacio en donde lo vital está siempre bajo la amenaza, al denodado esfuerzo que realizan las mujeres de las películas por hacer jardines en un medio desértico, se le suma la falta de agua, su estancamiento o podredumbre (el canal con el cuerpo del chico). De allí esa tremenda fascinación de la directora por las piletas (en *La ciénaga* y *La niña santa* son escenarios centrales en donde acontecen por diferentes vías las historias), figura que retorna en esta película, como lugar de encuentro, de sociabilidad y de fluidez en un medio opaco y estanco siempre al borde de estallar. Esta suerte de letanía, de proceso de descomposición que caracterizaba ya a su pieza inicial (*La ciénaga*), es justamente lo que produce una tensión en el espectador, cierta imposibilidad de procesar los materiales que componen la obra, provocando una suerte de suspensión de sentido que en *La mujer sin cabeza* se acrecienta al ponerse en juego la conflictiva articulación entre la memoria y el cuerpo de los otros.

Bibliografía

Abraham, Nicolás y María Torok (1976). *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*. París, Aubier-Flammarion.

Agamben, Giorgio (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Buenos Aires, Pre-Textos.

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

Antze, Paul y Michael Lambek (1996). *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. Nueva York, Routledge.

Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Bartra, Roger (2001). *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Anagrama.

Butler, Judith (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.

----- (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx*. París, Editions Galiléé.

Freud, Sigmund (1917). "Trauer und Melancholie", en idem, *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*. Francfort, Fischer, 1989.

Gundermann, Christian (2007). *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Premat, Julio (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Quintana, Isabel (2006). "La sociedad en ruinas: ¿qué narrar hoy en el cine argentino?", *Grumo, literatura e imagen*, 5: 52- 57 (ISSN 1667-3832).

Žižek, Slavoj (2006). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires, Debate, 2006.