

LA MUJER SIN CABEZA

Argentina/España/Francia/Italia, 2008**Dirección y guión:** Lucrecia Martel**Producción:** Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García, Verónica Cura, Lucrecia Martel, Enrique Piñeyro, Marianne Slot, Vieri Arzini, Cesare Petrillo, Tilde Corsi**Fotografía:** Bárbara Álvarez**Intérpretes:** María Onetto, Claudia Cantero, Inés Efrón, César Bordón, Daniel Genoud, Guillermo Arengo y María Vaner.

Los espantos

La mujer sin cabeza es una película política en un sentido nuevo. Nuevo para el cine argentino y nuevo para el cine en general. Y nuevo no porque sea la primera vez que una película es política en ese sentido ni porque inaugure un sentido de lo político no pensado aún, sino nuevo porque ese sentido es el más contemporáneo, el más afín a la época que se vive. De ahí que ese sentido esté hoy más presente en la TV que en el cine, en algunas series (*Los expedientes X*, *Tumberos*, *Resistiré*, *Los Soprano*, *The Wire*, *Lost*, *Prison Break*) que en la mayoría de las películas, y en las páginas policiales de los diarios—como subtítulos más o menos explícitos, según el diario— que en las novelas negras.

El problema más contemporáneo al que se enfrenta la política es la construcción de impunidad. ¿Cómo hacen ciertos hombres y mujeres que viven bajo las leyes de un Estado para que esas leyes nunca les puedan ser aplicadas en su contra? ¿Cómo se tejen las redes de mutua conveniencia entre el Estado y la sociedad, como para que, gracias a ese entretejido, algunas personas puedan violar la ley sin que la ley las castigue?

La mujer sin cabeza pergeña un caso de impunidad a partir de un delito que, medido con la vara del policial, no tiene la misma intensidad dramática que el asesinato (un

accidente de tránsito en el que la responsable no socorre a la víctima, sin percatarse siquiera si se trata de una persona o de un animal). Si lo moralmente aberrante del asesinato es la premeditación, su equivalente en el choque sería la irresponsabilidad. La mujer que choca, Vero [María Onetto], atiende el celular mientras maneja, es decir, comete una infracción muy frecuente, ni siquiera excepcional, pero que, en su caso, termina en accidente. Ella, a su vez, no parece tener la cabeza necesaria como para urdir un plan que la deje libre de culpa y cargo. Le falta inteligencia para ser una villana, aunque sea una inteligencia del mismo tipo que la que le faltaba a la catequista de *La niña santa* como para hacer que no se burlaran de ella las dos adolescentes más despiertas de su grupo de reflexión católica, y de la que tampoco era portadora Tali, en *La ciénaga*, como para que su marido no le gane de mano en comprar los útiles escolares y la deje sin una excusa para viajar a Bolivia con su prima Mecha. En las tres películas de Martel, los personajes que han ido a la universidad lo han hecho como parte de las rutinas de su clase, aunque esa clase no sea más que una clase media alta acomodada (esa sería la palabra más precisa para describirla) a la que se muestra venida a menos sin que pueda imaginársela

capaz de haber tenido alguna vez un cierto esplendor. ¿Cómo habrían hecho para brillar con luz propia esas mujeres tan neciamente esperanzadas por vulgatas teológicas de colegio católico? Y esos varones tan poco viriles (recordando que “viril” viene de la misma raíz que “virtud”), ¿cuándo habrían sido más parecidos a un dandi o, al menos, menos patéticos que como los recuerda de jóvenes la tía Lala, mientras ya no logra distinguir, en un video de casamiento, a los vivos de los muertos? En *La mujer sin cabeza*, por falta de una villanía basada en la inteligencia, la trama policial permanece en el trasfondo, en un segundo plano literal, como algo que sucede a espaldas de la protagonista excluyente del film, que es Vero. Pero la villanía termina existiendo igual, en la medida en que la impunidad se logra de todos modos.

Si el policial es el género en el que se narran los delitos—ya sea como ficción o como no ficción— y los delitos son el único tipo de actos que la ley observa (o contempla: cualquiera sea el verbo, siempre se nombra a la ley como algo que mira), por eso mismo, por ser actos visibles para la ley, los delitos se planifican no para ser ocultados, sino para ser mostrados. Sólo que deben ser mostrados como para que sus autores no sean descubiertos. La puesta en escena de un delito siempre es ficcional. La verosimilitud del encubrimiento depende de la capacidad que tengan los delincuentes de hacer verosímiles los hechos. Esa capacidad se vuelve más o menos irrelevante de acuerdo con la fortaleza de los vínculos que ellos hayan establecido previamente con la política, la justicia y la policía (aunque no por eso sea innecesaria, sobre todo si los medios de comunicación no están todos

cooptados por esa trama de poder: la puesta en escena sigue siendo necesaria para que la opinión pública pueda reconstruir los hechos y creerlos).

La puesta en escena del delito supone, correctamente, que la ley sólo está en condiciones de ver aquello que la transgrede: todo lo que no sea delito es invisible a la ley. El punto de vista de la ley es sesgado, no omnisciente. Un sistema de prohibiciones no alcanza a ser sinónimo de Dios en la Tierra. Dios, de existir, podría ver todas las acciones, las buenas igual que las malas.

Por eso, en el cine de Hitchcock, bajo la suposición de que la figura de la ley no se corresponde con la de Dios, la mostración del delito requiere de un villano que encuentre al perfecto falso culpable. Este es el modelo de la construcción de impunidad en el cine clásico. El villano, para cometer el delito, ya tiene elegido al inocente que será inculcado en su lugar. El plan es el verdadero villano hitchcockiano, como se ve, paradigmáticamente, en *Vértigo*, esa otra película en la que una mujer se tiñe dos veces el pelo sin que pueda saberse cuál es su color original.

Cuando el dispositivo de encubrimiento no requiere ni del villano ni del falso culpable (la fórmula clásica), es porque la impunidad depende más de la posición social del autor del delito que de su capacidad para la puesta en escena. La impunidad de la que goza el culpable no es producto de su inteligencia. La consigue por ser quien es (por una situación de privilegio que le permite delinquir sin pensar en las consecuencias y que se fortalece cada vez que delinque sin ser imputado) y no por la puesta en escena que el delito implica. En estos casos de impunidad, como el de *La mujer sin cabeza*, el

modelo hitchcockiano se vuelve anacrónico por ser excesivamente virtuoso. El modelo contemporáneo de la construcción de impunidad consiste más bien en un dispositivo descentrado, sin villanía deliberada (de esas que demandan inteligencia además de pasiones) y sin falsos culpables que demuestren al público la maestría, aunque sea finalmente fallida, del villano.

En *La mujer sin cabeza* Vero atropella con su auto un cuerpo que podría ser —por lo que el espectador ha visto antes del choque y por lo que sabe, sin verlo, después— el de un perro o el de un niño. Incluso podría haber atropellado a los dos, al niño junto con el perro. El problema es que no se detiene a ver qué es eso con lo que ha chocado. Que un perro ha muerto es seguro. Un plano objetivo muestra su cuerpo inerte en medio de la ruta desierta. Es el cuerpo del mismo perro que, en el inicio de la película, corría al costado de la ruta, junto a tres niños, antes de que el auto de Vero se acercara. El niño del que, promediando la película, se sabe que, unos días después del choque, apareció ahogado en una acequia, bien podría —entre otras hipótesis— haberse caído allí por el impacto del golpe. Vero choca justo en el momento en que se está por desencadenar una tormenta. Y no se baja del auto a ver qué es lo que ha atropellado (qué clase de ser vivo), con el fin de socorrerlo. Tras el diluvio la acequia se llena de agua y, de haberse caído allí, el niño muere ahogado por encontrarse inconsciente cuando debía levantarse. Vero, de la que nunca sabemos cuándo ha salido del shock, o si ha salido del shock (porque tampoco sabemos bien cómo era ella en condiciones normales, salvo por los minutos previos al choque, que la muestran como

una mujer frívola o, al menos, cómodamente hundida en la charla banal sobre cosmética que le proponen sus amigas), le dice a su marido “maté a alguien”. Él (abogado), junto con el hermano (dentista) y el primo (juez) de Vero, encubrirán el hecho (sea cual fuere) de manera preventiva, sin preocuparse por investigarlo.

Lo siniestro de esta clase de impunidad —la verdadera presencia de algo siniestro en la película— proviene de la posición social de los impunes. Vero y su familia son profesionales de clase media alta, dentistas y abogados; familias que tienen vínculos con la política, la justicia y la policía. Por todo eso, pertenecen a una clase acomodada. El acomodo (esa palabra tan ajustada a lo que quiere dar a entender como a lo que encubre) hace que alguien reciba un trato especial por ser quien es: por pertenecer a una familia poderosa. Las familias son poderosas no sólo por el dinero acumulado sino porque pueden traducirlo en todo tipo de privilegios, para lo cual son imprescindibles los vínculos con el poder político.

La condición de acomodada que le cabe a una familia podría explicarse con la distinción entre burguesía y aristocracia que Proust pone en boca del narrador de *En busca del tiempo perdido*, al comienzo del segundo tomo de la obra. A propósito de que su madre no termina de entender por qué el Marqués de Norpois acepta un cargo en un gobierno que dice representar a las clases populares, en lugar de a la propia (en realidad, la mujer ni siquiera entiende por qué un aristócrata, alguien con un refinamiento que ella admira e imita, se mezcla con personas que se ensucian las manos con la política), el narrador observa que

la clase de privilegios de los que goza la aristocracia sólo pueden entenderla (y apreciarla) sus propios pares. Esa clase de privilegio consiste en que todas las puertas se abran sin llamar. La aristocracia es la única clase que no tiene nada que perder, que sólo puede ganar más poder que el que tiene. Por eso es la clase política por antonomasia. Para asegurarse esa posición (la de no tener nada que perder y sólo poder sumar, porque todas las puertas se le abren sin tocarlas) no puede sustraerse al poder político, ni al poder religioso (que garantiza que los pobres acepten su lugar en este mundo), como sí pudo hacerlo, hasta cierto punto, la burguesía. Cuando la burguesía aspiró a esa posición, hizo exactamente lo mismo que la aristocracia, de modo de poder ser ella aristocracia. No importa que se trate de una burguesía que obtiene cargos por sus títulos universitarios, sin tener que comprar ya títulos nobiliarios, o que cree en la misma virgencita mediática que las empleadas domésticas. De hecho, lo que todas las personas de todas las clases imitan de la aristocracia (de lo que entienden bajo esa figura, quizá) es la eximición del trabajo doméstico. Quien siente que tiene poder económico, por poco que sea, se exime a sí mismo de limpiar su casa. Los varones lo delegan en las mujeres y las mujeres, en otras mujeres, siempre cuando sean más pobres y con menos escolaridad que ellas. En el comienzo de *Rosa de abolengo* (*Mrs. Miniver*), uno de los filmes más populares del período clásico, la protagonista [Greer Garson], un ama de casa de clase media en la Londres de la segunda preguerra, sube al tranvía con una caja que, por su forma inconfundible, no puede ocultar el contenido:

un sombrero. Le toca sentarse en un vagón frente a una vieja de aspecto aristocrático, que la mira con recelo. Cuando ella finalmente baja, la vieja comenta para sí, pero en voz lo suficientemente alta como para que la escuchen los otros pasajeros, que en lo primero que imitan a los aristócratas los nuevos ricos de la clase media es en comprar sombreros y en emplear sirvientes. La Sra. Miniver llega a su casa y la recibe una de sus mucamas, que está de novia con el cartero y ansía casarse. Su gran problema del día es cómo hará para justificar frente a su marido —no frente a la mucama— el dinero que ha gastado en un sombrero de lujo que vaya a saber cuándo tendrá ocasión de usar. De hecho, ella no sólo es buena en todos los sentidos, en lo público tanto como en lo privado (buena esposa, buena madre, buena suegra, buena vecina, buena ciudadana, y después veremos, cuando estalle la guerra, una patriota), sino también es una empleadora buena, que se alegra de que su mucama más antigua se case por fin y se convierta en “ama de casa” (en dueña, en propietaria). Así podrá también ella hacer la diferencia entre “trabajar afuera” y “trabajar adentro” de su respectiva casa, tendrá para sí un ámbito de lo público y otro de lo privado, que es precisamente la diferencia de la que no se goza cuando se es mucama “con cama adentro”.

Es que en el trabajo doméstico, igual que en la prostitución —siempre cuando no sea practicada en condiciones de esclavitud o servidumbre, porque entonces deja de ser un trabajo—, no hay expectativa de aprendizaje, de ascenso, de calificación laboral ni de acumulación de antecedentes. Por eso son los dos trabajos con menor reputación

social en cualquier parte del mundo.¹ En el trabajo doméstico, además, ni siquiera existe el equivalente al "gato" o a la "prostituta cara", como figura del éxito económico en la profesión (aunque esos sean los casos excepcionales y no la regla). En el trabajo doméstico sólo se gana confianza, la confianza de los empleadores, que puede hacer que a una empleada le dejen a su cuidado los hijos de la familia, y a otra, no, y que es lo único con que se cuenta, como carta de recomendación, cuando se cambia de trabajo (que, en realidad, es un cambio de casa y de familia que la habita) o cuando se necesitan sumar horas en otra casa para poder cobrar más dinero.

La única verdadera expectativa de ascenso en el trabajo doméstico, igual que en la prostitución, es poder dejar de hacerlo. Y la vía más rápida para liberarse de un trabajo que nadie desea hacer es el matrimonio, aunque más no sea para tener la propia casa. La empleada doméstica, por eso, suele ser sospechada de creerse al pie de la letra lo que la sociedad les inculcó a todas las mujeres, no sólo a ellas, primero con el cuento de Cenicienta, y después, con todas las telenovelas donde la mucama, en el final feliz, termina siendo la patrona (sea casándose con el señorito o porque se demuestra que es la hija no reconocida del patrón). Esa sospecha de un deseo de usurpación (la empleada como usurpadora del lugar de la patrona) no tendría ningún componente del orden de lo siniestro si no fuera porque la relación entre empleadores y empleadas (el personal doméstico es casi invariablemente

femenino) se da en el ámbito privado y no en el público. Es en el mismo lugar donde sucede lo íntimo que transcurre la relación de trabajo. De ahí que la fantasía muchas veces se invierta y, como un juego perverso típico, donde los lugares se cambian para poder disfrutar más del propio, la patrona se imagine cómo es vista por su empleada doméstica. Muchas de las ficciones de Silvina Ocampo (varias de *La furia* serían paradigmáticas) hicieron de este recurso todo un modelo de narración, que Martel, sistemáticamente, ha evitado en sus películas, aunque es obvio que lo conoce al dedillo (de hecho, ha filmado un documental televisivo sobre la escritora: *Las dependencias*) y, como a cualquiera que guste del punto de vista perverso, le debe resultar atractivo. En ninguna de sus películas la narración adopta la mirada de los sirvientes tal como se la imaginan los patronos posada sobre ellos (no obstante, en *La mujer sin cabeza* es donde la relación entre sirvientes y patronos se hace más explícita, porque se la muestra como una relación totalmente naturalizada). Es como si Martel hubiera descubierto, al no permitirse un punto de vista de clase perversamente mediado (el que narra las miserias de la propia clase pretendiendo enajenarse en el punto de vista de la clase oprimida por ella), que no existe mirada progresista sobre situaciones que no deberían existir. Dice Martel: "La alienación entre clases sociales es tan grande que ellos, los otros, son fantasmas. Se trata, claro, de una visión infantil y enloquecida. Es tan ajeno a uno ese cuerpo, el color de esa gente, que en su locura la tía Lala los

¹ En la Argentina, recién desde hace tres años la AFIP insta a los dueños de casa a convertirse en empleadores y pagarles a sus empleadas domésticas como monotributistas, para que tengan aportes jubilatorios y obra social.

emparienta con los espantos. Yo eso no lo he inventado. No detecto bien de dónde los saqué, indudablemente de algunas de las mujeres viejas de la familia. Esa cosa de sospechar el demonio o lo muerto en la servidumbre. Sospechar una naturaleza que no es la propia. Es una desconfianza sobrenatural. Cuando yo era chica mi abuela me contaba historias de una señora que ayudaba a mi mamá: le había encontrado una calavera y unas velas rojas; una serie de comentarios hicieron que para mí esa persona quedara del lado del demonio. Era algo ritual que ella había hecho, probablemente."²

¿Cómo puede representarse el odio de clase quien no puede, por su posición social, sentirlo, sino sólo temerlo? La calavera y las velas rojas, que *probablemente* la abuela de Martel nunca vio pero presumía que en alguna parte estarían escondidas, constituyen una excelente imagen para explicarle a una niña cómo debe relacionarse con el personal doméstico cuando ella sea una señora. La paradoja fatal de esa enseñanza es que le otorga a lo que teme, junto con la maldad, la inteligencia. Mientras fingen obedecer —parece querer decir la abuela de Martel— los sirvientes conspiran. Si quisiera dar a entender eso, esa mujer se estaría preguntando: ¿cómo podrían querernos estas personas que no tienen más remedio que servirnos porque no sólo son pobres sino que no han ido a la escuela?

Vero es el personaje de Martel que más lejos está de hacerse este tipo de preguntas. Sin embargo, es la más formada de las mujeres que habitan sus películas. Es una dentista que trata bien a todos sus empleados, desde el jardinero hasta la masajista, desde las mu-

camas hasta la secretaria de su consultorio. Pero por eso mismo, por la proliferación de empleados que se comportan respecto de ella como si fueran sus lacayos, muestra un grado de dependencia que la pone al borde de no poder hacer nada por sí misma. De ese modo, revela que quien es servido (y, sobre todo, servido en demasía) en el fondo es un inútil, alguien "que no sirve para nada". De hecho, después del choque, el espectador nota un extrañamiento en la personalidad de Vero que nadie entre los que la rodean, ni siquiera sus empleados-sirvientes (que funcionan como extensiones de su cuerpo), parece notarlo. Cuando Vero le cuenta a Josefina, la esposa de su primo, que ella misma se ha teñido el pelo, el comentario que recibe es "¡qué audacia!", como si ninguna mujer de esa familia tuviera otro destino que el de ser servida pero, por eso mismo, todas terminan sus días estúpidas y tiradas en la cama, como la tía Lala. Al declararse culpable de algo, sin saber siquiera bien de qué (si de matar un perro o de matar un niño), Vero desafía hasta cierto punto las leyes de la naturaleza vigentes en esa familia. Pero ni bien la conspiración para encubrir la empieza a funcionar, ella se entrega sin mayor resistencia, hasta el punto de terminar consintiéndola, a partir del momento en que decide, en un acto de arrojo, volver a teñirse el pelo. Y se lo tiñe ella sola, sin ayuda. De ahí su audacia (¿su astucia?). Y su derrota, al volver a someterse a las leyes de la naturaleza, que le impone la familia, para hacerla escapar de las leyes del Estado.

Silvia Schwarzböck

² Reportaje incluido en Enriquez, Mariana, "La mala memoria", en: *Radar*, Año 11, N° 626, 17/08/08, p. 5.