

Mujer con cabeza: Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza* (2008) y la “Profunda Huella” del Naturalismo Cinematográfico Milenario

Juan Pablo Spicer-Escalante

Utah State University, EE.UU.

Resumen

Dentro del contexto del Nuevo Cine Argentino, Lucrecia Martel amerita un reconocimiento especial. Desde las primeras obras como directora –que datan de década del 80– su cine se destaca por su aguda lectura de la disfuncionalidad que permea el medio nacional en la era globalizada. Este fenómeno continúa en su obra más reciente –*Mujer sin cabeza* (2008)– cuyo enfoque en la inconsciente e indiferente actuación diaria de las clases sociales muestra la sordidez e indiferencia social de la nación globalizada.

Debido a su agudo análisis social en *Mujer sin cabeza*, por ende, Martel propone una nueva conciencia social en relación con la sociedad. Es ese sentido, ella se inserta en la “Huella Profunda” del naturalismo hispanoamericano, el cual opera como metanarrativa contradis-cursiva en plena yuxtaposición a la ideología (neo)liberal hegemónica que caracteriza la era de la globalización (Spicer-Escalante 2010).

A pesar de la proclama apocalíptica de la crítica cultural acerca de la supervivencia del cine hispanoamericano en torno al milenio hecha por Néstor García Canclini (1997: 246), la recepción positiva y los éxitos del cine procedente de Hispanoamérica de dicha época han mostrado no solo la persistencia del *séptimo arte* sino el pleno auge de las obras fílmicas de lo que he caracterizado como la “Generación Milenaria” en la actualidad: los directores hispánicos que en la coyuntura de los milenios, ante las continuas crisis de la era globalizada y con escasos recursos, crean un nuevo cine de gran conciencia social.¹ Dentro del contexto del *Nuevo Cine Argentino*, el componente argentino de la generación antes mencionada Lucrecia Martel amerita un reconocimiento especial tanto por la profundidad de su visión crítica, como por el alcance internacional de sus películas.

Desde las primeras obras como directora –que datan de la década del 80– su cine se destaca por su aguda lectura de la disfuncionalidad que permea el medio nacional en la era globalizada, haciendo eco del *dictum* de Frederic Jameson sobre el regreso al enfoque en la nación que caracteriza la producción cultural contemporánea (1986: 65). Este fenómeno continúa en su obra más reciente –*La mujer sin cabeza* (2008)– cuyo énfasis en la inconsciente e indiferente actuación diaria de las clases sociales pudientes muestra, alegóricamente, la sordidez e indiferencia social de la burguesía argentina en la era de la nación globalizada.²

En este ensayo, quisiera enfocar el análisis social que propone Martel en torno a la nación argentina contemporánea en *La mujer sin cabeza*. Sin embargo, también me interesa establecer un

1 La “Generación Milenaria” del cine hispanoamericano incluye miembros del grupo del Nuevo Cine Argentino (Martín Rejtman, Esteban Sapir, Bruno Stagnaro, Israel Adrián Caetano, Fabián Bielinsky, Marco Bechis, Pablo Trapero y al nivel internacional, Lucrecia Martel); los directores mexicanos cuyo cine ha sobrevivido los desafíos de la crisis postTequila y el colapso del sistema de subsidios que existía antes de la caída de la COTSA (Compañía Operadora de Teatros S.A), como Guillermo del Toro, Daniel Gruener, Leopoldo Laborde, Luis Estrada, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Carlos Carrera y Carlos Reygadas; Víctor Gaviria (Colombia), Francisco Lombardi y Fabrizio Aguilar (Perú), Sebastián Cordero (Ecuador) y Beatriz Flores Silva (Uruguay). Ver Spicer-Escalante (2010, 11-37). Para una discusión del tema del éxito del cine hispanoamericano actual, ver Shaw (2007, 1-10) y Page (2009, 1-10).

2 Para una discusión más profunda sobre el uso de la alegoría tanto en la literatura como en el cine en la Argentina, ver Page (2009, 180-194) y Spicer-Escalante (2006).

firme nexo temático y contradiscursivo entre el cine de contenido social actual en Hispanoamérica y el naturalismo literario, caracterizado tradicionalmente como movimiento o escuela de fines del siglo XIX. Sugiero que, debido a su crítica social en relación con el malestar social en *La mujer sin cabeza*, Martel aboga a favor de la urgencia de crear una nueva conciencia en relación con la sociedad en la nación globalizada actual. En ese sentido, ella se inserta en la “Profunda Huella” del naturalismo hispanoamericano, el cual opera como metanarrativa contradiscursiva en plena yuxtaposición a la ideología (neo)liberal hegemónica que caracteriza la era de la globalización (Spicer-Escalante, 2010: 25-27).

Cine hispanoamericano y naturalismo

El cine hispanoamericano contemporáneo de contenido social expone y deconstruye francamente las patologías de la sociedad hispánica actual por medio de la exhibición gráfica de las entrañas de las realidades complejas, difíciles y sórdidas que existen en los espacios nacionales en la era posmoderna. En este sentido, los directores “milenarios” cumplen el mismo objetivo que sus predecesores –los escritores finiseculares naturalistas de la talla de Emile Zola y Eugenio Cambaceres. Los líderes en términos de la reflexión crítica respecto al medio nacional –pues también existe un cine burgués, de escaso contenido social en la actualidad– son los cineastas que llegaron a la mayoría de edad intelectual en la coyuntura de los milenios. Las producciones fílmicas de la “Generación Milenaria” reflejan las desafiantes realidades que enfrenta la sociedad hispánica contemporánea y cuestionan los principios sobre los que dichas sociedades se fundaron –el liberalismo decimonónico– y también sobre los que estas se administran en la era globalizada: el neoliberalismo posmoderno.

En este sentido, estos directores siguen las huellas de los escritores naturalistas decimonónicos, lo cual obliga a una nueva lectura del naturalismo para desmitificar la concepción de que es un movimiento o escuela perteneciente al siglo XIX. En fin, es preciso *resemantizarlo*, más bien, como un fenómeno socio-estético, diacrónico, posmoderno (Spicer-Escalante, 2010, 15). El común denominador de ambos extremos es el espacio de la nación que se analiza con una visión crítica, uniendo dos cabos textuales aparentemente disímiles y acortando las distancias cronológicas entre un fenómeno –el naturalismo literario decimonónico– y otro: el cine naturalista actual.

En sus orígenes, el naturalismo es un fenómeno inspirado por el realismo cuyo enfoque en la mimesis y la verosimilitud enfatiza la fugaz noción de la objetividad. No obstante, el naturalismo también propone el principio de que la experiencia humana se puede estudiar científicamente a través de la literatura. Desde luego, este fenómeno se ensancha al incluir otras formas de producción cultural, como el cine.

El fenómeno naturalista recurre a la manifestación de una tesis subjetiva y denunciatoria, la cual lo aleja del realismo objetivo. Como tal, el texto naturalista provee un profundo análisis crítico social a sociedades en un estado “disfuncional” cuyas patologías se manifiestan de múltiples formas, incluyendo lo económico, lo social, lo político y lo cultural. El naturalismo *analiza*, en particular, la actuación de los sujetos económica, social, política y/o culturalmente marginados quienes son el producto de su composición genética, su entorno y el contexto temporal en el que viven. Dentro de esta conceptualización del naturalismo, se *privilegia* al artista como crítico cultural inspirado por el análisis (socio)científico. En el caso de la “Generación Milenaria”, queda muy claro que el naturalismo no ha dejado de existir –les sirve más que nunca a los cineastas actuales como herramienta de deconstrucción de las sociedades patológicas que habitan los espacios del mundo globalizado.

Lucrecia Martel

Dentro de la trayectoria cinematográfica de Lucrecia Martel, se palpa claramente la relevancia del análisis del medio nacional –hay un notable esfuerzo por provocar una reacción de conciencia social entre sus espectadores– y se privilegia el papel visionario del artista naturalista. En *La ciénaga*, que data de 2001, se ve lo que la directora ha declarado como “llamado desesperado” (citado en Spicer-Escalante, 2010: 25) por rescatar la nación argentina de la autodestrucción en la coyuntura de los milenios a través del estudio detallado del medio sociocultural conflictivo del film: un lugar remoto, incestuoso y racista, donde predomina la decadencia, de la familia anteriormente señorial, dueña de la finca “La Mandrágora –una planta conocida por sus poderes que fomentan la somnolencia, una obvia metáfora del estupor en el que viven los protagonistas. En tal medio predomina, en términos sarmientinos, la *barbarie*, a pesar de la aparente civilización de la clase social que aparece bajo la lupa, la burguesía provinciana. En *La niña santa* (2004), Martel exhibe la disfuncionalidad social provinciana por medio del retrato de los efectos de la desintegración de la unidad familiar, aunando el despertar erótico de una adolescente con su aparente pero conflictiva adhesión a una fe católica tanto ingenua como misionera. En su largometraje más reciente, *La mujer sin cabeza* (2008), se reconoce más una vez la intención de Martel de chocar las sensibilidades del espectador –*épater le bourgeois*, “chocar al burgués”, como hubiera hecho Zola– y provocar la creación de una nueva sensibilidad ante la problemática nacional en la conflictiva era global. Una vez más, como en el caso de las otras películas arriba señaladas de Martel, se utiliza la provincia de Salta como escenario para su análisis social, lo cual convierte esta serie de largometrajes en lo que podría llamarse la “trilogía salteña” de la cineasta.

La mujer sin cabeza

La mujer sin cabeza muestra la rutina diaria de una odontóloga burguesa cincuentona, Verónica, una clara continuación de la visión ginocéntrica de la directora en la “trilogía salteña”: Mecha en *La ciénaga*, Helena en *La niña santa* y Verónica en *La mujer sin cabeza*. Por medio de la representación de la conducta aberrante y antisocial de la protagonista, Martel ofrece una fuerte crítica social con un claro objetivo: concientizar al público espectador en torno a la falta de conciencia social de las clases dirigentes argentinas en la era globalizada.

Al principio de la película, la protagonista se reúne y charla con sus amigas en las afueras de la capital salteña, antes de emprender el viaje de regreso hacia la ciudad. Al transitar por un camino de tierra –donde poco tiempo antes la directora ha insertado una escena inicial en la que unos niños pobres juegan y corren con un perro– Verónica maneja de forma despreocupada, escuchando una canción insípida en la radio. Está en un estado casi inconsciente respecto a lo que la rodea, acunada por la reiteración estribillesca de la canción de la radio –“Ay, Sunny, sunny, soleil, soleil”– una referencia al día espléndidamente soleado, pero pronto a cambiar, en que comienza la obra. Desde ya, los conocedores de la trilogía de Martel reconocerán el hecho de que los efectos sonoros son un recurso elemental y con frecuencia protagónico en sus películas, especialmente los sonidos diegéticos y extradiegéticos. Aquí estos enfatizan la distancia mental de Verónica del medio en el que vive. Este distanciamiento se inserta en el texto fílmico al principio de la obra para sugerir desde el comienzo que en el caso de la protagonista, se trata de un ser alejado de su entorno y las complejidades que este acarrea. De repente suena su móvil –la intromisión de una posmodernidad cuyo objetivo debería ser simplificar la vida contemporánea aunque no siempre sea el caso– y Verónica lo atiende distraídamente, sin bajar la velocidad en una curva en el camino. Aunque se percibe visualmente y se escucha un choque fuerte, la protagonista no se detiene. La toma de la escena dentro del auto –con un cambio de ángulo de visión

y un encuadre perpendicular a la protagonista, desde el asiento del pasajero— enfoca la conducta y la reacción de Verónica. De esta manera, Martel coloca al espectador no solo en un lugar privilegiado de pasajero figurado en la vida monótona de la protagonista, sino también como juez moral de su conducta crecientemente inescrupulosa.

No aparece en pantalla el elemento que provoca el choque y Verónica tampoco se fija en el espejo retrovisor para cerciorarse de que no haya atropellado a un ser humano por descuido. Sin embargo, una toma inmediatamente posterior muestra lo que parece ser el cuerpo de un perro muerto sobre el camino. Pero ahora, la perspectiva ha cambiado: la toma es general y larga, en plano grande, tanto para enfatizar la distancia física del acontecimiento como para plantar la semilla de la duda sobre la realidad acontecida en la mente del espectador. La cámara de Martel regresa a la protagonista y enfoca otra vez a Verónica quien continúa camino hacia la ciudad hasta detenerse al lado de un puente, donde se baja del auto y deambula mientras una lluvia ligera empieza a caer. Para cerrar la escena, la directora elige un *focus* crecientemente más difuso, y confuso, como el estado mental de la protagonista. Tanto la lluvia que empieza a caer como la imagen borrosa, fuera de enfoque de la protagonista, a unos diez pasos del auto, nos sugieren que ha ocurrido algo nefasto, pero incierto. La siguiente escena, una vuelta a la aparente “realidad,” acontece en un hospital circunvecino donde Verónica ha ido para atenderse. La conducta bizarra de la protagonista en dicho lugar confirma que Verónica se encuentra en un profundo estado de *shock*. Al pedírsele que llene una hoja de ingreso al hospital, es incapaz de hacerlo. Debido a su estado de confusión, abandona el puesto de ingreso al hospital y se va sin completar el formulario necesario, encerrándose en un baño público cercano donde los sonidos del agua y de conversaciones ajenas llenan el espacio sonoro. Aunque se confirma posteriormente que Verónica se ha golpeado la cabeza violentamente en el accidente y que padece de un trauma cerebral, Martel sugiere que una potencial amnesia no es su único malestar. Mientras se enfoca a Verónica en el baño, se nota que está paralizada por una crisis emocional-psicológica.

Crítica social y concientización

Las conversaciones del baño donde se refugia Verónica son profundamente relevantes con respecto a la actitud de la protagonista pues denotan la relevancia del *locus* para Verónica, dada su patología. Se trata, pues, de un escondite, y Martel aprovecha una feliz casualidad: también ocupa el baño una mujer detenida por la policía quien se ha resguardado en ese lugar para evitar ser arrestada. Es decir, cuando una enfermera se refiere a la mujer detenida por la policía, señalando que no quiere abandonar el baño —“ella no quiere salir,” dice reiteradamente— la protagonista, quien tampoco quiere abandonar el baño, queda implícitamente relacionada con un delito, como la mujer detenida. En el caso de Verónica, se trata de fugarse del lugar de un accidente, lo cual constituye un delito, y tal vez un homicidio involuntario.

Finalmente fuera del hospital, pero claramente trastornada todavía, la protagonista se va a un hotel de alto nivel de la ciudad donde su conducta bizarra también llama la atención del personal con quienes mantiene diálogos mínimos. Verónica dormita hasta la noche en una entre luz constante; las tomas de Martel se pueblan de sombras y *chiaroscuro*. Al bajar al comedor del hotel después de una siesta forzosa debido a su estado físico y mental, se encuentra por casualidad con su primo, Juan Manuel, quien la lleva posteriormente a su habitación donde pasan la noche juntos. La conducta de Verónica solo varía de lo monótono y chato de sus escasas y minimalistas respuestas y gestos iniciales en el acto pasional-amoroso de los primos, un claro comentario sobre el engaño y el incesto, que también se sugiere frecuentemente en *La ciénaga* (como también se insinúa entre Verónica y su sobrina más adelante, aunque la protagonista la rechaza repetidas

veces). Con la luz del nuevo día, y todavía con los continuos silencios de Verónica –que se combinan con las abundantes sombras de la acción fílmica– Martel nos empieza a proveer un contexto más amplio para entender la vida de la protagonista con mayor claridad.

El abrupto sonido de su móvil a la mañana nos conduce de vuelta a la escena del accidente del día anterior, y Verónica empieza a tomar conciencia de que algo, no sabe exactamente qué, ha hecho. Se escucha la voz de su marido en el móvil, pero ella no responde a su saludo y cuelga. Juan Manuel lleva a Verónica a casa, cerciorándose de que nadie la vea bajarse de su auto cerca de la casa. Martel aprovecha el acercamiento al hogar burgués de Verónica para adelantar la trama fílmica y comenzar a llenar los espacios vacíos de la existencia de la protagonista.

Con el paso del tiempo fílmico, nos enteramos de que Verónica es odontóloga, está casada; su marido, Marcos, es abogado, y tiene dos hijas mayores que estudian derecho en Tucumán. Como espectadores, presenciemos la recreación de un perfecto retrato de la burguesía provinciana en todo su esplendor en *La mujer sin cabeza*: un *comfort* señorial provisto por sirvientas de rasgos indígenas quienes son las que realmente manejan, como se ve anteriormente en *La ciénaga*, los espacios domésticos de sus amos. O sea, para Martel, los señores burgueses ya no funcionan plenamente como agentes sociales ni dominan los espacios de su propia existencia. El brusco arribo de Marcos a la casa con el cadáver sangriento de un venado cazado por él la noche anterior nos lleva cíclicamente de vuelta al comienzo del film y el aparente cadáver del perro atropellado por Verónica. Ante el saludo del marido, Marcos, Verónica busca refugio en el baño de su casa, una reiteración de su conducta de la noche anterior en el hospital, y se mete en la ducha, vestida. Esta acción sirve de confirmación no solo de la cuestión de la culpabilidad de Verónica en relación con el más que aparente suceso nefasto del día anterior, sino también de la existencia de tropiezos morales más profundos de la protagonista. Su comportamiento confirma, pues, la existencia de una sensación de culpa que se relaciona con su conducta hasta el momento –tanto del accidente como su relación ilícita e incestuosa con su primo– y obvia la necesidad de profundizar mucho más en torno a su estado físico. Su patología social antecede a su malestar fisiológico ya que la relación con Juan Manuel es anterior al accidente inicial. Se trata, en realidad, de un estado inconsciente que rebasa lo físico y se aproxima a un malestar mucho más de naturaleza moral.

Luego de recomponerse, a la protagonista le avisan que debe ir a su consultorio pues hay pacientes en espera de su atención odontológica. No obstante, al llegar a su consultorio se sienta como paciente en la sala de espera, completamente desubicada de la realidad circundante: *ella* es la persona que atiende a los pacientes, no una paciente más. Tras cumplir con sus citas dentales, pasa por la casa de su hermana, Josefina, un lugar que llama la atención del espectador por las notables muestras de la aparente decadencia social en un ámbito tan profundamente provinciano: la chocante existencia de la sobrina lesbiana, Candita, cuya homosexualidad abierta desentona directamente con los códigos sociales tradicionales del medio burgués en el que vive; la reunión de señoras quienes todavía se juntan para rezar el rosario en un mundo globalizado cada vez más agnóstico, si no directamente ateo; el encuentro furtivo y reminiscente de la situación de Mecha en *La ciénaga*, entre “Vero” y su tía, Lala –portaestandarte del racismo tradicional y visión clasista de la burguesía provinciana, quien reina como matriarca despótica todavía, desde la comodidad de su cama. Juntas, Verónica y Lala, repasan los esplendores del pasado a través del *videotape* de la boda de Verónica y su séquito de invitados de honor, una suerte de desfile de la burguesía local. Curiosamente, en la cruel semi-lucidez de la tía Lala, el espectador ve al único personaje que encara directamente a Verónica con tono acusador, aunque por razones no relacionadas con sus acciones. Sus denuncias de las decisiones de Verónica en la vida –casarse con Marcos. Los demás personajes disculpan a la protagonista, incluyendo a su marido por su fe ciega en los aparentemente incuestionables escrúpulos de su esposa. Tanto Marcos, como los demás

personajes, enfatizan el paso sonámbulo e inconsciente de no solo la protagonista por el mundo, sino de todos los personajes de su clase social.

Aunque Verónica admite haber atropellado a un perro cuando su hermano le pregunta por los daños al auto, es recién cuando va a la cancha de fútbol con su hermana y sus sobrinos, que empieza a cuestionar la realidad del accidente. Ver a un joven postrado, lesionado en la cancha, planta la semilla de la duda en la mente de Verónica, y también del espectador. ¿Qué pasó exactamente el día del accidente? ¿Atropelló a un perro o a un ser humano? Poseída por el llanto, enfatizado cinematográficamente por el chirrido y la iluminación del trabajo de un soldador quien trabaja en el centro deportivo, Vero termina desconsolada en los brazos del obrero –un “cabecita negra,” en el léxico tradicional. La caritativa recepción del obrero, quien la consuela con verdadero cariño humano, sirve de importante declaración de Martel sobre la actuación diaria de las clases sociales y la supuesta inhumanidad de los habitantes de clases marginadas en la Argentina contemporánea.

Este incidente—y el desplome emocional de Verónica que sigue—sirven de importantes puntos de inflexión en la obra, pues señalan lo que podría ser un paulatino despertar de conciencia en la protagonista. Poco tiempo después, de regreso de un compromiso de la noche por el lugar del accidente inicial, Vero le dice a su marido que mató a alguien en la ruta; después de volver al lugar del incidente e inspeccionar el lugar, el marido le confirma que era solo un perro. Sin embargo, una secuencia de coincidencias apunta hacia el hecho de que a lo mejor Verónica no está equivocada. Se le presenta al espectador una madeja confusa de circunstancias que siembran la duda, más una vez, en la mente del espectador: un canal cerca del lugar del evento inicial de la película se tapa con un cadáver humano después de una tormenta fuerte; pueblan el mundo de sombras de la tía Lala “muertos” fantasiosos; desaparece un joven villero apodado “Changuila.” Estas coincidencias –las cuales tienen explicaciones en principio lógicas– sugieren que hasta lo que claramente ve el espectador después del accidente inicial, el cuerpo de un perro muerto, no era tal vez sino una fugaz ilusión.

¿La mirada puesta en el “otro”?

A pesar de haber iniciado la película con imágenes de la otredad –los niños que corretean a un perro con que arranca el film –la cámara de Martel enfoca cada vez más la interacción entre la protagonista y el “otro,” en adelante: la preocupación por el joven jugador de fútbol lesionado, su interés por el empleado humilde pero trabajador quien se ocupa de la jardinería de las casas burguesas; la esplendidez para con el joven villero que ofrece lavarle la camioneta, y al que “Vero” ofrece ropa y comida; la atención dental gratuita que ofrece a niños humildes en una escuela pública (sin olvidarse de la insistente presencia de la servidumbre indígena que lleva el orden de la vida de los amos).

No obstante, el paseo de la protagonista por una villa miseria desconocida en busca del “Changuila” representa, tal vez, la salida más notable de la zona de *confort* de Verónica. Verónica busca al joven por medio de una joven que vive en la “Villa” a quien lleva de vuelta a su casa una tarde. La visita espontánea confirma, sin embargo, su falta de conocimiento de su entorno y, por ende, los límites de su conciencia social, en realidad, pues no conoce las condiciones de vida de los habitantes de la “Villa.” Perdida en el laberinto posmoderno que es la “Villa”, debe pedir indicaciones para salir del recinto de los villeros y volver a la comodidad de la “ciudad letrada”. Aunque recorre los antros no burgueses donde se pone al “tú por tú”, “Vero” con el “otro” –hasta se tiñe el pelo rubio de color negro, convirtiéndose metonímicamente en “cabecita negra”– se percibe, por lo tanto, que el camino de la concientización social no es fácil: tiene muchos obstáculos, tanto físicos como sociales.

Este fenómeno se debe, tal vez, al hecho de que tanto el naturalismo literario como el naturalismo cinematográfico tienden a evitar los desenlaces felices –y *La mujer sin cabeza* no se aleja de la trayectoria naturalista tradicional. A pesar de los avances de Verónica con respecto a su acercamiento al “otro,” se ve una notable conspiración que va en contra de la posibilidad de un “despertar” duradero que colocaría a la protagonista en el camino de la conciencia social, y de la redención moral. Este complot es manejado hábilmente por los miembros de su propio entorno burgués, como se ve en la persistente intervención de los demás miembros de su clase social en el acto de encubrir el delito potencial que constituye el evento desencadenante con el que principia el film: el hermano, que es médico, hace desaparecer las radiografías tomadas el día del accidente a su hermana para encubrir cualquier rastro de su transgresión; y Juan Manuel, su amante, un abogado con “enchufes” en la policía local, utiliza su palanca social para “confirmar” que no ha habido ninguna denuncia de un atropellamiento el día del accidente. Su marido, Miguel, cuya franca ingenuidad raya en el absurdo, ignora la bizarría de las acciones de su esposa en pro del orden y de la armonía doméstica. La culpabilidad explícita e implícita de estos tres personajes masculinos en la destrucción de un acontecimiento con implicaciones tan preocupantes en términos de la vida humana –más la silenciosa complicidad de las mujeres quienes se ocupan de rezar, una muestra de resignación e inacción que ejemplifica el *status quo* de su clase social– crea, por ende un panorama de inconsciencia mucho más complejo y compartido de lo que parece a golpe de vista. La participación activa y pasiva de los miembros de toda una clase social –la burguesía– implica a todos los involucrados en el encubrimiento de una acción con consecuencias claramente mucho más profundas.

De hecho, en el desenlace de *La mujer sin cabeza* hasta el guión insiste en borrar la existencia del episodio inicial. Al final, con el coche arreglado y la noche de pasión con Juan Manuel relegada a una memoria fragmentada si no inexistente –por la falta de conciencia, pues no se ha tomado conciencia de lo acontecido– la burguesía local festeja las próximas nupcias de la hija de una de las amigas de Verónica en el mismo hotel donde pasaron la noche “Vero” y Juan Manuel. El espectador se da cuenta, por lo tanto, de que la inconsciencia de Verónica pasa de ser meramente física e individual; se torna, en fin, una metáfora profunda de la falta de conciencia social de toda una clase social inconsciente. Al final, no se sabe a ciencia cierta si el creciente reconocimiento del “otro” por parte de Verónica es por motivos sinceros o por una cuestión de culpa, pero es evidente que el camino de la concientización social que ha emprendido la protagonista ha quedado inevitablemente truncado. Aunque Verónica parece cambiar a lo largo de la obra –por lo menos responde a las preguntas y comienza a articular frases completas– es innegable que más allá del golpe real del accidente del comienzo, tanto ella como los miembros de su clase social aún viven sonámbulos, metafóricamente, en un mundo tórbido, de tensiones sociales latentes y pocas soluciones inmediatas; han perdido contacto, debido a la insularidad de su clase social y a una falta de conciencia social, con la realidad siempre cambiante tanto de su medio socio-económico inmediato como del mundo globalizado en el que viven.

De limpiezas y purificaciones

El agua, un componente tan ubicuo en las obras de Martel como el sonido, existe en distintas formas en sus películas –piletas literal y metafóricamente inmundas, y duchas cómplices, entre otros ejemplos. Es notorio que en *La mujer sin cabeza* el agua existe en abundancia –como la piscina del club de natación del que disfruta la burguesía– pero no siempre provee bienestar ni limpia todas las culpas. El choque con la realidad circundante con el que Martel abre *La mujer sin cabeza* –tanto figurado como real– pone a la protagonista, Verónica, a la vera de un camino de concientización. Sin embargo, como se ve por medio de este análisis, el espectador deberá

posicionar los motivos finales de Martel en *La mujer sin cabeza* y sacar sus propias conclusiones, pues se trata de un proceso de concientización de doble mano.

La propuesta de Martel en *La mujer sin cabeza* queda ampliamente manifiesta: la burguesía, ejemplificada por medio de la protagonista y sus cuitas físicas pero más que nada morales, carece de conciencia social. Además, la complicidad de la burguesía subraya la capacidad de la misma clase social de luchar en contra del proceso de concientización social si le es conveniente.

El hilo del análisis socio-crítico enfocado en la nación que se extiende a través de tres siglos de producción cultural naturalista se ve en *La mujer sin cabeza*; es, de hecho, un ejemplo potentísimo del poder del arte no solo de reflejar las sociedades en crisis, sino también de comentar y actuar en relación con su crítica para fomentar una nueva conciencia social a favor de la evolución social en una época en que los códigos sociales y los valores tradicionales están plenamente *in flux* y, con frecuencia, en conflicto. En ese sentido, el cine de Lucrecia Martel cumple con ese objetivo, y forma parte de la “profunda huella” del naturalismo, un fenómeno socio-estético, diacrónico, posmoderno, tan relevante y necesario como discurso social crítico al día de hoy como en la época decimonónica finisecular (Spicer-Escalante, 2010: 14). Asimismo, Lucrecia Martel queda efectivamente como ejemplar del crítico cultural inspirado por el análisis (socio)científico naturalista, en un momento histórico en que hacen falta muchas voces críticas, como las de la “Generación Milenaria”, que nos provocan, como espectadores a ver el panorama realista que nos rodea, pensar más allá de nosotros mismos y actuar acorde con una ética mayor, en beneficio de nuestras comunidades, en la compleja era posmoderna.

Obras citadas

- García Canclini, Néstor. 1997. ¿Will there be Latin American Cinema in the Year 2000?, en Stock, Ann Marie (ed.). *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 246-258.
- Jameson, Frederic. 1986. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text* 15, otoño, pp. 65-88.
- Martel, Lucrecia. 2008. *La mujer sin cabeza*. Aquafilms, El Deseo, S.A., R&C Produzioni, Slot Machine, y Teodora Film.
- Page, Joanna. 2009. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, Duke University Press.
- Shaw, Deborah. 2007. “Latin American Cinema Today: A Qualified Success Story”, en Shaw, Deborah (ed.). *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*. Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 1-10.
- Spicer-Escalante, Juan Pablo. 2006. *Visiones patológicas nacionales: Lucio Vicente López, Eugenio Cambaceres y Julián Martel ante la distopía argentina finisecular*. Gaithersburg, MD, Ediciones Hispamérica.
- , 2010. “The ‘Long Tail’ Hypothesis: The Diachronic Counter-Metanarrative of Hispanic Naturalism”, en Spicer-Escalante J. P. y Anderson, Lara (eds.). *Au Naturel:(Re)Reading Hispanic Naturalism*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 11-37.

CV

JUAN PABLO SPICER-ESCALANTE (DOCTORADO, UNIVERSITY OF ILLINOIS EN URBANA-CHAMPAIGN, E.E.U.U) ES PROFESOR TITULAR DE LITERATURA HISPANOAMERICANA EN UTAH STATE UNIVERSITY (EE.UU.). ES AUTOR DE VISIONES PATOLÓGICAS NACIONALES: LUCIO VICENTE LÓPEZ, EUGENIO CAMBACERES Y JULIÁN MARTEL ANTE LA DISTOPÍA ARGENTINA FINISECULAR (2006) Y AU NATUREL: (RE)READING HISPANIC NATURALISM (2010), Y CO-DIRECTOR Y EDITOR DE DECIMONÓNICA: REVISTA DE PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA DECIMONÓNICA.