

GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LA MUJER SIN CABEZA DE LUCRECIA MARTEL

Lidice Alemán
Washington University in St. Louis

Argentina, como la mayoría de los países latinoamericanos, vivió un largo período de gobiernos totalitarios durante los cuales los temas relacionados con la mujer no constituyeron una prioridad, al menos aquellos donde el rol de esta sobrepasaba los márgenes convencionales. Hoy, después de más de 20 años de gobiernos democráticos, la mujer argentina sigue arrastrando prejuicios sociales asociados a su género, mientras sus "nuevas" formas de sexualidad, no merecen aún un debate abierto, según la película de Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza* (2008). Este largometraje de 87 minutos, recibido con abucheos acorde a los reportes de la prensa tras su estreno en el festival de Cannes del 2008, enuncia un mensaje ¿feminista? de la directora hacia las desigualdades genéricas y la "invisibilidad" de las lesbianas que parece permear el escenario cotidiano de los argentinos.¹

Propongo desarrollar un análisis del cuerpo culturalmente construido de la protagonista, Verónica, sobre el cual afloran marcas sociales que transparentan la subvaloración arrastrada por su género. Estas marcas o "sellos distintivos" son aquí cuestionadas con la subversión de grupos binarios como masculino/femenino, hombre/mujer, así como, con el descrédito de la institución matrimonio, cuya función social, según el filme, es limitar a una de las partes involucradas, la mujer. Por otro lado, *La mujer sin cabeza* enfatiza la invisibilidad de la homosexualidad femenina, fenómeno que se denuncia mediante la metáfora de una mujer enferma (lesbiana) como personaje secundario, de poca importancia, es decir, un ser intrascendente y al mismo tiempo socialmente peligroso por su posibilidad de "contagiar" a los demás.

En la actualidad, las teorías contemporáneas del cuerpo debaten y

¹ Según Jessica Stiles Mor, Martel "no pretende ser feminista [...] no siente empatía por los aspectos de la doctrina más politizados o militantes, y es crítica ante algunas de las fallas del movimiento en lograr la revalorización de los roles más tradicionales de la mujer en su casa mundana y cotidiana" (149).

rechazan los grupos binarios jerarquizantes que ignoran y/o subordinan determinados cuerpos culturales. Elizabeth Grosz, por ejemplo, defiende que cualquier aproximación teórica feminista "must avoid the impasse posed by dichotomous accounts of the person which divide the subject into the mutually exclusive categories of mind and body" (21). Ella enfoca con sus planteamientos teóricos en el cuerpo como producto culturalmente cargado de inscripciones sociales, políticas, legales y geográficas: "The body is not opposed to culture, a resistant throwback to a natural past; it is itself a cultural, *the* cultural, product" (23). Siendo así, las especificidades de cada cuerpo deben buscarse dentro de su historicidad propia, anulando la tendencia a tomar un cuerpo determinado (el masculino) como modelo, es decir, como ideal representante del cuerpo humano. Para ello, cada uno debe leerse, según Grosz, como espacio de diferencias, o lo que es igual, como lugar donde converge una multiplicidad de significados, y cuya forma ha de ser una proyección de la mente del individuo, de su psiquis. Nunca puede definirse el cuerpo, como producto natural o *tabula rasa* biológica, porque se trata de un escenario flexible, modificable, de significaciones y deseos, con permanente capacidad para la reinscripción. En el filme, la situación social de la mujer es un estigma (religioso, político y hasta geográfico) que converge sobre el cuerpo cultural de Verónica, microcosmo en esta obra cinematográfica del género femenino.

La aparición en el filme de este personaje protagónico, de forma individual, tiene lugar en una secuencia rodada en un sólo plano y sintomática del mensaje global que dejará más tarde el largometraje. La secuencia en cuestión es uno de los microcosmos más significativos de la obra. La cámara toma a Verónica (Vero) en primer plano, en el momento en que esta conduce su coche e impacta a un objeto o sujeto, perro o persona, cuando se distrae intentando encontrar su teléfono celular que suena. A partir de este suceso, cuya técnica cinematográfica empleada acentúa su unidad espacial y temporal, se desencadena el entramado posterior del filme.

Este vehículo que Vero acaba de impactar contra algo/alguien puede identificarse, sin que el hacerlo parezca un acto ilegítimo, como metáfora de la sociedad dentro de la cual se mueve la protagonista. Lo que quiero decir es que, tanto dentro del coche como dentro de la sociedad, Vero está circunscrita a determinadas acciones, o mejor, su "incompetencia natural" la

obliga a permanecer fuera del centro de acción -espacio tradicionalmente exclusivo para el género masculino. De ahí los *ruidos* (literales en el espacio del coche, metafóricos en el de la sociedad) que se escuchan dentro de este coche-sociedad y que constatan la existencia de "algo" que está funcionando mal. El espectador puede escuchar y reconocer los sonidos de vehículo defectuoso, incluso temer una catástrofe, pero no puede saber qué sucede exactamente, ya que la cámara en ningún momento abandona el primer plano en esta secuencia. Y es ese "algo" que no funciona como debiera, hacia donde señala *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel, y lo que la directora nos invita a descubrir con un título que, por sí sólo, ironiza la subestimación del talento femenino.

El primer "algo" infuncional es ironizado al término del accidente: Vero, como genuina abanderada de su género, sale del automóvil aparentemente desconcertada por su absoluto desconocimiento de lo que está pasando dentro del vehículo y, más aún, de lo que ha sucedido fuera de él. El "pequeño mundo" interior del coche funciona como "caja china" del "gran mundo" exterior: esta mujer -¿como todas?- no tiene cabeza, metonimia de capacidad/ talento para entender qué le ha pasado al coche y, mucho menos, contra qué/quién a impactado. La primera reacción del personaje intenta confundir al espectador, o sea, la actitud de Vero indica desconcierto, como si no supiera qué debe hacer, ni cómo enfrentar lo sucedido por sí misma, en total coherencia con el clásico estereotipo de la mujer, ignorante y débil. Estereotipo que, sin embargo, se contrapone a la sensatez de sus acciones siguientes: va al hospital, por ejemplo, ocupándose de lo más importante que es su salud después de un accidente automovilístico.

De todas formas, esta "carencia de cabeza" que anuncia el título es orgánica para Verónica que va dentro del auto y se ha golpeado, y metafórica para el género femenino que se supone en el exterior del espacio simbólico del auto. Mientras el golpe del accidente daña físicamente la cabeza de Vero, afectando además su memoria y su psiquis, pues sospecha que ha golpeado a un individuo, el "golpe" mayor lo carga el género femenino. Esta carga social es representada en el filme a través de los hombres que rodean a la protagonista. Ellos, comenzando por su esposo, seguros de la carencia de intelecto de Vero y de *la* mujer por extensión, actúan en natural complot, dejando fuera del campo de acción a la

responsable del suceso. La voz de Vero apenas se escucha en el largometraje y su opinión, aprobación o desaprobación, no son tomadas en cuenta.

El impacto que ha recibido este personaje puede entenderse a la manera de Elaine Scarry, es decir, que "pain and the imagination are each other's missing intentional counterpart, and that they together provide a framing identity of man-as-creator within which all other intimate perceptual, psychological, emotional, and somatic events occur" (169). Entonces, el dolor físico que siente Vero en su cabeza impactada, sumado al dolor psíquico que le sigue por creer que ha matado a una persona, tienen sentido como acto de creación. O sea, funcionan aquí como una suerte de sacrificio individual a favor de una causa colectiva. Su angustia personal será lo que posibilite –a ella y a los espectadores– discernir el papel subyugado, la subvaloración social y la carencia de voz propia de su género.

Esa "falta de cabeza" que se le atribuye a la mujer es la marca cultural medular impuesta sobre el cuerpo ficcionalizado del personaje de Verónica/Vero, en cuyo eco descansará la contextualización del *plot* del largometraje. La antes mencionada primera secuencia es el microcosmos central de todo el filme, por lo tanto, lo que sucede a partir de aquí es un intento de reforzar el mensaje inicial, subrayándolo. Así, debido a la carencia de inteligencia de Verónica, el esposo, el hermano y un primo *tienen* que ir detrás de ella eliminando las pistas que pudieran señalarla como culpable. O lo que es igual, debido a la incapacidad femenina, las figuras masculinas del filme no tienen más opción que la de responsabilizarse por lo que requiere talento y sensatez, o sea, por lo primordial que, irónicamente, no incluye la salud de la accidentada, pero sí el arreglo del coche.

El segundo "algo" infuncional o marca cultural que aflora en el cuerpo de Vero y cuyo significado convencional es problematizado en el filme, es el matrimonio. Esta institución pierde aquí su legitimidad con la experiencia extramatrimonial que tiene lugar entre Vero y uno de sus primos. Ilumina, además, la falsedad del significante "matrimonio" a nivel del subconsciente del sujeto, estado psíquico en el que se encuentra ella debido al accidente antes mencionado. La marca "matrimonio" es re-inscrita sobre el cuerpo de Vero, sólo que ahora está dominada por un estado mental del sujeto donde prima la respuesta espontánea, libre de las presiones sociales y las normas patriarcales preestablecidas. Implica que a

dicho nivel psíquico natural o subconsciente en términos del psicoanálisis, la reverencia convencional adjudicada a esta institución es ilegítima, o sea, la fidelidad matrimonial es apenas otra imposición social que la mujer adopta, no por convencimiento sino por presión.

El cuerpo socialmente construido de Verónica fue marcado con el significante "matrimonio", pero esa marca por ser flexible, modificable, se mantuvo abierta a una posible redefinición de significado. En palabras de Michel Foucault, cuerpo o "superficie de inscripciones de los sucesos", sobre el cual convergen "los estigmas pasados" en procesos de "inagotable[s] conflicto[s]" ("Genealogía" n/p). Cuando Vero cae en un estado que la libera temporalmente de compromisos sociomorales, el significante es re-escrito, pero ahora en coherencia con su deseo. Para Elizabeth Grosz, este cuerpo ha adoptado la forma proyectada por la psiquis del sujeto. El filme subvierte así los patrones sociales y morales que rigen tal institución religioso-patriarcal, siempre usando técnicas cinematográficas como las tomas de la cámara en plano medio o primer plano, los espejos y la semi penumbra, que apenas le permiten al espectador reconocer el espacio geográfico de la acción. Con ello Martel intenta la universalización de su mensaje o, como sugiere Joanna Page, "niega fundar tropos potenciales dentro de un marco de referencia" (158).

De cualquier forma, rompiendo la rigidez canónica del significante "matrimonio", el largometraje subvierte las dicotomías masculino/femenino, hombre/mujer, esposo/esposa. Me refiero a que, con la infidelidad el personaje entra al lado izquierdo de la pareja binaria, sobrepasa los límites establecidos para "lo femenino", "la mujer", "la esposa" y se apropia de una posibilidad sexual sólo legítima para el género masculino. Mientras el sexo fuera del matrimonio ha sido inconcebible para la mujer, para el hombre ha significado la forma de fortalecer a nivel social el género, imitándose unos a otros, y a nivel individual su masculinidad. Con palabras de Judith Butler: "«imitation» is at the heart of the *heterosexual* project and its gender binarisms [...] hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealization" (*Bodies* 125). De todas formas, la desvalorización de esta institución (matrimonio) queda sellada por la tía Lala en un momento posterior del filme, cuando halaga la figura de Vero en un video que proyecta el momento de su matrimonio, para concluir: "¡Tan hermosa que estabas! ¿Para qué arruinarte?". Lala confirma que el

matrimonio devastó a Verónica.

La marca "matrimonio", sin embargo, nunca aparece en el cuerpo cultural de Candita, otro personaje femenino cuyo sello distintivo es su orientación homosexual. Su primera aparición en escena ocurre transcurridos los primeros 30 minutos del filme. En ese momento sólo aparece su cuerpo en posición horizontal detrás de Verónica, decapitado por la cámara que enfoca a la protagonista en plano medio. Es decir, que el espectador la reconoce a Candita, desde el primer momento de su aparición en pantalla, en el espacio metafórico de figura secundaria, poco o nada importante. A lo anterior se suma su condición de enferma que se anuncia de inmediato, antes de que veamos su rostro. Así, el personaje se sabe condenado al encierro, lejos del centro, retirada del contacto social, debido a esa *enfermedad contagiosa* que padece, hepatitis y, por extensión, lesbianismo.

Entender la hepatitis como metáfora del lesbianismo de Candita se legitima con el tratamiento que Josefina (la madre de Candita) da a las amigas de la "enferma", también lesbianas: "Llegaron las ladies [...] que no entren a la casa esta. ¡Que no entren! Dentro de la casa, no." Así queda claro que el tratamiento que recibe Candita por su enfermedad física, la hepatitis, es el microcosmos o la metáfora del tratamiento social a su otra "enfermedad", la que pone su cuerpo en una posición diferente a la norma: "That the disease is transmitted through the exchange of bodily fluids suggests within the sensationalist graphics of homophobic signifying systems the dangers that permeable bodily boundaries present to the social order as such" (Butler, *Gender* 180). Entonces, Candita tiene que estar encerrada en su pequeña habitación de la casa de sus padres o ir en el *coche* –sin bajarse, querría la madre– porque su "padecimiento" no sólo es peligroso a nivel individual, sino también en el plano social. Con otras palabras, Candita con su hepatitis como metonimia en el filme de lesbianismo, es una amenaza de contagio social, por eso Josefina, la madre, intenta asfixiarla con perennes reproches y miradas de desaprobación dirigidas a ella y sus amistades: "No sé de dónde saca esta gente. Todo el día machoneando con la moto. Hay días que no las aguanto", como dijera Adrienne Rich, "male-identification exist[s] among lifelong sexual lesbians" (645). Josefina repite el estereotipo colectivo de las lesbianas asociadas a lo masculino.

Por otro lado, Candita funciona como una suerte de fantasma a lo

largo del filme, lo cual queda subrayado por la tía Lala cuando la ve de niña en el video y dice: "¿Esa es Candita? Nunca me acuerdo de Candita. Ni para el cumpleaños la llamo." Subrayando otra vez lo dicho por Rich, "lesbian existence has been written out of history or catalogued under disease" (648). Lo que intento destacar es la opacidad de esta lesbiana, la falta de importancia que los demás le imprimen a su cuerpo cultural, y consecuentemente, su invisibilidad pública. Lo anterior queda reforzado en la escena en que están ella y Vero en la pequeña habitación de Candita, la primera insiste en sus pasiones amorosas y la segunda no parece enterarse. Funciona como si, en vez de un diálogo, cada una estuviera monologando. De esa forma, el personaje de Verónica enfatiza en la escena su deber como una de las partes que integran la heterosexualidad como institución, así como la resistencia de esta a reconocer otro tipo de orientación sexual. La institución a la que Verónica se subordina como miembro por omisión, la distancia o incomunica, en un sentido metafórico, de todo el que no practica esa sexualidad preestablecida.

Las acciones *siempre inapropiadas* de Candita son notadas exclusivamente por su madre que no disimula su rechazo homofóbico. Por ejemplo, cuando la tía Lala le pregunta: "quién es ese bailarín, el amanerado." Josefina se apresura a aclarar: "Juan Manuel no es amanerado. En todo caso por eso me gusta." En semejante contexto de intolerancia, donde Candita es ignorada o reprimida, y si se llevan las convenciones de la literatura al cine, "casa" puede considerarse metáfora de nación. De ser así, el filme lleva al plano de la familia de Josefina el rechazo social instituido dentro de la "familia grande", nación/país/sociedad argentina, cuya historia tiene una larga trayectoria patriarcal heterosexista, como lo confirma el siguiente comentario de David William Foster:

Argentine social history has, in fact, been dominated by the military, which, like the Catholic Church, have traditionally constituted quasi-political institutions. Argentina had its first military coup in 1930, and the political life of the country has been dominated ever since by an overtly masculinist institution that has repeatedly assumed control over the government in order to safeguard and enforce ideologies associated with male privilege, including those of gender, class, and ethnicity. [...] A strong and explicit version of homophobia has long

characterized Argentine society. (442)

La invisibilidad de Candita (después de su primera aparición en el minuto 30 reaparece en el 52) y su amiga es acentuada en el largometraje con escenas donde, por ejemplo, la amiga viaja en una motocicleta en paralelo al coche dentro del cual viaja la propia Candita. Sin embargo, el espectador sólo puede verla a través del filtro del cristal de la ventanilla, además de oír a la madre de Candita, Josefina, que sentencia: "Ya bastante tiene [el padre de la amiga de Candita] con la machona de la hija." De cualquier forma, la mirada del espectador sólo logra alcanzar una imagen intermitente de la joven en motocicleta, es decir, no puede fijar su rostro, porque este entra y sale del área que enfoca la cámara: la ventanilla. Es Candita quien se pega al cristal y puede distinguirla, sugiriendo la acción que las lesbianas sólo son visibles entre sí, en su micro mundo, fuera de la mirada global de la sociedad que reusa su legitimidad, o para quien su presencia resulta perturbadora porque rompe la convención. Y es que, "[d]icta la ley la pareja legítima y procreadora. Se impone como modelo, hace valer la norma, detenta la verdad [...] Tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existe un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres. El resto no tiene más que esfumarse [...] el estéril, si insiste y se muestra demasiado, vira a lo anormal [...] y deberá pagar las correspondientes sanciones" (Foucault, *La voluntad* 9-10).

El diseño cinematográfico de los personajes femeninos homosexuales, se acerca (¿irónicamente?) a lo "anormal", socialmente hablando, mediante su identificación con lo "masculino". Parece que Martel ha toma ese "modelo" social como fundamento de su crítica. La cineasta trata la imagen existente de la lesbiana en el imaginario nacional para ridiculizarla. Lo logra no sólo con el silenciamiento de su existencia sino atribuyéndole características denigrantes como "machona" o asociándola siempre al sexo. Candita caricaturiza la asociación de la lesbiana con el sexo, insistiendo a lo largo del filme en "conquistar" a Vero: "¿Yo te gusto? [...] Las cartas de amor se contestan o se devuelven".

Tal encasillamiento de la lesbiana, ya sea en el anonimato, en el estereotipo de la desviada sexualmente o en su asociación con lo masculino, ha sido un cuestionamiento permanente entre muchas feministas. Para Rich

la causa está en que "it is also a direct or indirect attack on male right of access to woman" (649). Mientras que Carole Pateman lo explica registrando la existencia de dos tipos de "contratos" en la sociedad, el social y el sexual.

El primero promueve la creación de un "patriarcado fraternal" entre hombres. Mientras el segundo, el contrato sexual, respondiendo como el social a intereses patriarcales, no es más que una de las formas de legitimizar el poder del hombre sobre la mujer y de establecer el derecho de este sobre el cuerpo femenino (2). Es decir que, mientras el primer contrato es un orden tradicional de libertad, el segundo lo sería de sometimiento por una de las partes involucradas. Siendo así, el cuerpo de la lesbiana subvierte ese "orden" social, pero se ubica en una posición arriesgada por desacato a las normas que negocian su sometimiento por omisión. Como consecuencia, su invisibilidad intencionada y su deslegitimidad social tienen total coherencia.

Es cierto que, tanto el lesbianismo como el género femenino están dados en esta película a través de personajes ficticios, o sea, mediante construcciones culturales sobre cuerpos ficcionalizados por Lucrecia Martel. No obstante, todos son "embodiments of culturally established canons, norms, and representational forms, so that they can be seen as living narratives, narratives not always or even usually transparent to themselves.

Bodies become emblems, heralds, badges, theaters, tableaux, of social laws and right, illustrations and exemplifications of law" (Grosz 118). Además, el llenado artificial de los cuerpos culturales de Verónica y Candita se fundamenta con marcas sociales provenientes de prejuicios bien localizados hacia el género femenino de la primera y la sexualidad de la segunda.

Prejuicios que en *La mujer sin cabeza* oscilan en lo fundamental alrededor de una preestablecida incapacidad "natural" de la mujer para razonar con juicio, así como en torno a la intolerancia sexual. Dos actitudes ¿comprensibles? para una generación cuya juventud transcurrió en los años del totalitarismo de los gobiernos militares. A lo que se suma, primero, el hecho de que ni siquiera el divorcio fue en Argentina una opción legislada para la mujer hasta mediados de los 80 y segundo, que los homosexuales "were included in the persecutions and oppressions of political dissidence during the neo-fascist dictatorships after 1976" (Foster 441).

El filme parece sugerir que semejante contexto dio pocas opciones a la mujer. Por un lado, Verónica intenta funcionar en correspondencia con los

patrones sociales de su entorno, dedicándose al mantenimiento del matrimonio y a la familia, con lo cual cierra el filme. Por otro, Josefina busca imponerle a su hija reglas morales en correspondencia con lo normado o, al menos, minimizar el efecto de su esfuerzo fracasado ubicándola fuera de la mirada pública, es decir, garantizando como mínimo su invisibilidad. En fin que, si para Martel "la cinematografía [es] un arma política, debido a su capacidad para comunicar sutilezas" (Mor 149), los detalles de la cotidianidad de estas dos familias y estas mujeres, protagonistas sólo en el filme no en sus vidas, son el arma de la directora para que el espectador escuche los *ruidos* que produce el mal funcionamiento social en tanto género y sexualidades femeninas.

Bibliografía

- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2007.
- . *Bodies that Matter*. New York and London: Routledge, 1993.
- Foster, David W. "Argentine Intellectuals and Homoeroticism: Néstor Perlongher and Juan José Sebreli." *Hispania* 84.3 (2001): 441-50.
- Foucault, Michael. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- . "Nietzsche, la genealogía, la historia." Web May 3, 2009. <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/foucault-michael/nietzsche-la-genealogia-y-la-historia.pdf> >.
- Gatens, Moira. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London and New York: Routledge, 1996.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana: Indiana UP, 1994.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge and London: Harvard UP, 1990.
- Mor, Jessica Stite. "Transgresión y responsabilidad desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel." *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Ed. Viviana Rangel. Buenos Aires: Biblos, 2007. 137-56.
- Moreno Cha, Ercilia. "Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino." *Latin American Music Review* 8.1 (1987): 94-

111.

- Page, Joanna. "Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel." *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. 157-68.
- Pateman, Carole. *The Sexual Contract*. Stanford, California: Stanford UP, 1988.
- Rangel, Viviana. "En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel." *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. 209-20.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* 5 (1980): 631-660.
- Stanton, Domna, ed. *Discourses of Sexuality: From Aristotle to Aids*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1992.