

2-2015

La poética del enrarecimiento en *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel

Karina Elizabeth Vázquez

University of Richmond, kvazquez@richmond.eduFollow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "La poética del enrarecimiento en *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel." *Hispanic Research Journal* 16, no. 1 (February 2015): 31-48. doi: 10.1179/1468273714Z.000000000110.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

La poética del enrarecimiento en *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel

KARINA ELIZABETH VÁZQUEZ

University of Alabama, USA

El cine de Lucrecia Martel frecuentemente ha sido abordado desde perspectivas que privilegian las problemáticas de género, así como la memoria y el trauma en relación con la última dictadura militar argentina. Si bien estas miradas sobre la producción de Martel son apropiadas, especialmente aquellas que se enfocan en las relaciones familiares disfuncionales y las dinámicas de poder en los feudos provinciales, se ha dejado de lado el contenido crítico que presentan sobre el tema del empleo doméstico y la relación entre formas de precariedad laboral e impunidad social. Este ensayo propone una lectura de *La mujer sin cabeza* (2008), una de sus obras menos aclamadas, desde la perspectiva del distanciamiento y extrañamiento brechtianos para mostrar que este film presente una densidad semiótica que enfrenta al espectador con un tema incómodo de pensar socialmente: la persistencia del empleo doméstico y su conexión con las dinámicas de poder social y político.

PALABRAS CLAVE Lucrecia Martel, nuevo cine argentino, realismo, empleo doméstico, distanciamiento y extrañamiento

We are about to tell you / The story of a journey. An exploiter
And two of the exploited are the travelers.
Examine carefully the behaviour of these people.
Find it surprising though not unusual / Inexplicable though normal
Incomprehensible though it is the rule.
Consider even the most insignificant, seemingly simple
Action with distrust. Ask yourselves whether it is necessary
Especially if it is usual.
We ask you expressly to discover / That what happens all the time is not natural.
For to say that something is natural / In such times of bloody confusion
Of ordained disorder, of systematic arbitrariness / Of inhuman humanity, is to
Regard it as unchangeable.
(Brecht, 2001: 36)

La crítica cinematográfica y los estudios académicos han visto en la filmografía de Lucrecia Martel el referente más acabado del *nuevo cine argentino*. Esta categoría refiere a un conjunto de directores jóvenes que empezaron a filmar hacia mediados de la década del noventa bajo el estímulo del INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales).¹ Materialmente, sus producciones tienen en común el trabajo con presupuestos ajustados y actores no profesionales, así como el empleo de técnicas cinematográficas básicas que contrastan con la sofisticación hollywoodense (Rocha, 2009). En cuanto a lo temático, el ojo de estos directores está puesto en historias mínimas que transcurren en espacios acotados y dan cuenta de la decadencia social y moral ligada a los efectos de la última dictadura militar (1976–1983) y del neoliberalismo de la década del noventa.

Dentro de este grupo se distinguen las películas de Adrián Caetano (*Pizza, birra, faso*, 1998; *Bolivia*, 2002, *Crónica de una fuga*, 2006), Pablo Trapero (*Mundo Grúa*, 1999; *El bonaerense*, 2002; *Nacido y criado*, 2006, *Leonera*, 2008, *Carancho*, 2009) y Lucrecia Martel (*La Ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004, *La mujer sin cabeza*, 2008), entre otros. En la mayoría de estas obras, la transposición de lo social ha sido considerada un efecto del recambio generacional (Quirós, 2010) del cual son partícipes estos directores, puesto que la mayoría de ellos vivió su infancia y/o adolescencia durante la última dictadura e ingresó a la vida adulta durante los noventa. Al mismo tiempo, el retorno a lo social aparece como la consecuencia de una transformación en el campo de expectativas de la audiencia que estaría asociada a los efectos negativos provocados por las políticas neoliberales.² Desde la perspectiva estética, se ha emparentado a este grupo con el neorealismo italiano, aunque ninguno de los directores manifiesta una adscripción abierta a un programa definido. A pesar de la homogeneidad generacional y de la decisión por dar cuenta de ‘lo real’, no hay evidencia de que el *nuevo cine argentino* se adhiera a una ideología o a un programa estético definido, ni de que sus directores expresen abiertamente un sentimiento de pertenencia común (Quirós, 2010). En este sentido, el cine de Lucrecia Martel es una manifestación no sólo del desapego a los manuales ideológicos, sino también de la heterogeneidad en los enfoques de lo social y en las técnicas visuales a las que apelan estos directores.

Con frecuencia, la crítica académica ha observado que el carácter opaco y el clima enrarecido de *La mujer sin cabeza* (2008) responden a una construcción alegórica del pasado dictatorial cuyo propósito es presentar la complicidad de la sociedad civil con la política represiva (François, 2009; Sosa, 2009; Matheou, 2010). El objetivo de este artículo es mostrar que esta lectura alegórica del pasado dictatorial no es la única posible y que, por el contrario, el clima enrarecido y opaco de la película puede dar

¹ Para un detallado cronograma de la filmografía de estos directores y el impacto de las políticas culturales de los años noventa y de comienzos del nuevo milenio, ver los trabajos de Aguilar (2006), Falicov (2007), Rocha (2009), entre otros.

² Cabe destacar aquí que a partir del estallido social de diciembre de 2001, paralelamente a esta urgencia de lo social que tiene lugar en el cine de ficción, el documental refuerza una adscripción a la tradición militante y de denuncia iniciada por Raymundo Gleyzer. En este campo son destacables los documentales de Mariana Arruti (*Los presos de Bragado*, 1995; *La huelga de los locos*, 2000; *Trelew*, 2004), Claudio Remedi (*Fantasma en la Patagonia*, 1996; *Agua de fuego*, 2001; *Control obrero de los trabajadores de Brukman*, 2002), y de los grupos Boedo Films y Cine Ojo.

cuenta de un distanciamiento y un extrañamiento de carácter brechtiano — también identificado en el neorrealismo italiano (Brunette, 1979: 31) —,³ cuyo fin es el de empujar al espectador hacia la reflexión crítica del presente. La característica más notoria de la composición visual de *La mujer sin cabeza* es que le impide al espectador identificarse emocionalmente con el personaje principal, propiciando así una reacción intelectual sobre un orden social específico (en este caso el de la provincia de Salta, noroeste argentino), donde desigualdad e impunidad van de la mano para parte de la población de origen semi-rural que se desempeña en el servicio doméstico.⁴ De esta manera, si bien la lectura alegórica del pasado es pertinente, soslaya una situación concreta del presente que es una constante en las películas de Martel y presenta en *La mujer sin cabeza* una densidad semiótica particular;⁵ la situación del empleo doméstico en el norte argentino (noreste y noroeste), que hacia mediados de la primera década del 2000 ocupa a más del 32% de las asalariadas, de las cuales el porcentaje de trabajadoras domésticas de carácter ‘permanente’ es el doble con respecto al resto del país.⁶

Considerando que el cine carece del elemento ‘en vivo’ de la puesta teatral, el extrañamiento brechtiano que resuena con esta película de Martel es el requisito de que el espectador lleve a cabo ‘what one might call hypothetical adjustments to our structure [...], by mentally switching off the motive forces of our societies or by substituting others for them: a process which leads real conduct to acquire an element of “un-naturalness”, thus allowing the real motive forces to be shorn of their naturalness and become capable of manipulation’ (Brecht, 1964: 8). El espectador se encuentra entonces frente a una representación en la que reconoce al sujeto, pero al mismo tiempo es obligado a distanciarse y a enfocarse en un orden social que pierde su ‘naturalidad’ y presenta sus contradicciones e inconsistencias.

Tomando en cuenta lo anterior, el elemento brechtiano de la película de Martel es el sentido político de su mirada crítica; desde allí, la directora emplaza al espectador en la reacción intelectual. Desde un ángulo incómodo y poco habitual, *La mujer sin cabeza* rompe la pasividad de la audiencia ubicándola en el lugar de los interrogantes. No la invita a la revisión del pasado reciente a través de la alegoría, sino que le impone una mirada racional sobre las relaciones de desigualdad social. Si bien la confusión, la ambigüedad y la imprecisión temporal en torno a los hechos principales de la trama pueden justificar la asociación con la dictadura hecha por parte de la

³ Brecht (1964).

⁴ Los estudios sobre el trabajo doméstico en la Argentina han adquirido mayor énfasis en los últimos años, en gran medida a causa del carácter transnacional que ha ido adquiriendo esta actividad económica, así como también de la influencia de investigaciones en este campo realizadas en otros países latinoamericanos. Al respecto, ver los estudios de Lautier (2003) y Tizziani (2011).

⁵ Claramente relacionada con el pasado dictatorial, pero fundamentalmente con la historia del trabajo y de las políticas de distribución del ingreso en la Argentina.

⁶ De acuerdo con el informe sobre la situación laboral del servicio doméstico en la Argentina realizado por la Dirección General de Estudios y Estadísticas Laborales a partir de la Encuesta Permanente de Hogares (INDEC), el marco regulatorio general de la actividad data de 1956 y establece derechos restringidos (Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, 2005: 175). Por otra parte, cabe señalar que, aún hoy, las empleadas domésticas constituyen una de las categorías de trabajadores que se encuentran expresamente excluidas del marco general de la Ley de Contrato de Trabajo (Ley 20.744), que en el artículo 2 establece que la ley no es aplicable a los empleados públicos, a los trabajadores agrarios y del servicio doméstico (Tizziani, 2011: 88).

crítica, el distanciamiento que provoca en el espectador la desnaturalización de las relaciones sociales tal como son presentadas en la película, parece indicar la necesidad de pensar críticamente el presente desde el ‘ahora’ más que de interpretarlo en la clave alegórica del pasado dictatorial.

El cine de Martel y *La mujer sin cabeza*

Los estudios críticos sobre el cine de Martel se han centrado en la semántica de las relaciones de género, la insinuación de lo incestuoso, la reproducción de los feudos provinciales, y la violencia racial y de clase desde la perspectiva de la técnica cinematográfica (Russell, 2008; Ríos, 2008; Quirós, 2010), desde los estudios sobre la memoria y el duelo (Sosa, 2009), y desde las teorías sobre género y sexualidad (Gómez, 2005; Forcinito, 2006; Martins, 2007; François, 2009). Todos estos abordajes tienen en común la mención sobre la forma en que las películas de Martel hacen visible la violencia cotidiana, sobre todo las relaciones entre patronos y empleadas/os domésticas/os. Esta especificidad ha recibido atención en tanto trasfondo de relaciones familiares disfuncionales, de situaciones de decadencia económica y moral, de las prerrogativas de clase de los personajes y como un elemento tensionante de la trama, pero no ha sido estudiada en tanto sustrato semántico desarticulador de la aparente armonía de la reproducción material doméstica burguesa. *La mujer sin cabeza* sigue algunas de las pautas ya establecidas en *La Ciénaga* y *La niña santa*, en las que también se observan los climas enrarecidos y la opacidad, aunque es en la película aquí analizada donde estas características, que se asocian al extrañamiento, adquieren una estructura semiótica específica (Eco, 1989) que permite observar con precisión la conexión entre las relaciones de desigualdad y de impunidad sobre las que se apoya la cotidianeidad representada en sus primeras películas.

La historia transcurre en Salta, en el seno de un clan familiar vinculado a los feudos políticos provinciales. La película comienza con la imagen de tres chicos de rasgos indígenas/mestizos jugando al costado de la carretera, hasta que uno de ellos decide entrar en un canal de agua seco y se queda allí sin poder salir. La escena siguiente muestra a Verónica, una mujer de mediana edad y de situación social acomodada, despidiéndose de su cuñada y sobrinos después de un día en el club. De regreso a su casa, choca al intentar responder el teléfono móvil. El estado de shock la hace seguir adelante sin bajarse del auto para verificar contra qué o quién ha colisionado, hasta que finalmente se detiene y en medio de una lluvia incipiente comienza a caminar perdida. Luego de una breve estadía en el hospital y en un hotel en el que la encuentra su primo, Verónica vuelve a su casa con un cuadro de amnesia. El argumento se desarrolla en torno al regreso de Verónica a su vida cotidiana, el descubrimiento de un cuerpo en el canal adyacente a la carretera en la que chocó, la desaparición de uno de los niños peones del vivero donde ella compra las plantas, y el posible hallazgo de algo que parece estar enterrado en el jardín de su casa. La familiarización de Verónica con su entorno se produce a través de los gestos cotidianos y automáticos de sus parientes y, fundamentalmente, de sus empleadas domésticas: tener servida una taza de café sin necesidad de pedirla, llamarle un radiotaxi o vestirla con su bata de odontóloga, son todos actos mediante los cuales las empleadas, de origen indígena o mestizo, le devuelven a Verónica una identidad de género claramente establecida

desde la diferencia étnica y de clase.⁷ Una vez que Verónica logra contarle a su esposo lo sucedido, éste da inicio a una serie de acciones de encubrimiento (reparar el auto, contactar a personas influyentes) que son simultáneas al hallazgo del cuerpo en el canal y a la desaparición del niño. La incertidumbre sobre la coincidencia de todos estos hechos deja en claro al final de la película la trama social en la que tienen lugar los vínculos entre impunidad y desigualdad social sobre los que se sostiene la vida material de los feudos provinciales.⁸ Sobre todo, la película muestra el paternalismo que envuelve las relaciones laborales en el ámbito doméstico en la alta sociedad salteña.

En relación con esto último, lo más interesante de esta película es que muestra el grado de informalidad del empleo en el servicio doméstico en el interior de la Argentina, y su conexión con formas de subsistencia familiares en las que el trabajo doméstico e infantil tienen un papel central. Es notable que en los estudios sobre el trabajo doméstico en Latinoamérica posteriores al estudio seminal de Chaney y García Castro (1988), tanto los datos recopilados, como los aspectos epistemológicos, continúen revelando dos cuestiones ya notorias en algunos estudios de la década del sesenta: en primer lugar, la persistencia dentro de este ámbito laboral de situaciones más cercanas a la esclavitud y a la servidumbre que a relaciones laborales contractuales; en segundo lugar, la dificultad de los investigadores, especialmente de las mujeres, para ‘tomar distancia’ con el objeto de estudio en un contexto en que ‘al querer librarse de las tareas domésticas impuestas por el orden masculino, las mujeres de las “clases medias” participan en la perpetuación de otro tipo, más oscuro y perverso, de reproducción de las relaciones sociales de género a través de la esfera privada’ (Lautier, 2003: 810). En relación con el primer aspecto, la continuidad de situaciones laborales próximas a la esclavitud o la servidumbre, el presente no parece mostrar mejores condiciones de trabajo y posibilidades de movilidad social para las empleadas domésticas de tipo permanente, aun a pesar de los cambios en el marco regulatorio laboral y en las estructuras económicas de los países del Cono Sur. En efecto, en Sudamérica, el empleo doméstico constituye aún la primera o la segunda forma de trabajo femenino pagado no agrícola, en comparación con otras grandes categorías, como las de obreras, empleadas administrativas, comerciantes y/o docentes (Lautier, 2003: 790).

La película no plantea el sustrato laboral doméstico de la relación entre impunidad y desigualdad social de forma directa, sino que mediante el extrañamiento desnaturaliza las relaciones entre patrones y empleados domésticos. Es posible observar el extrañamiento en tres instancias formales de la película. La primera es la amnesia de Verónica, que la despoja de toda psicología, interioridad y emoción, impidiendo así toda posible identificación del espectador con el personaje (Brecht, 1964). La segunda

⁷ Los conceptos ‘clase’ y ‘género’ utilizados en este ensayo, no están investidos con la ortodoxia de las propuestas marxistas y/o feministas, por lo que no se les asigna una identidad categórica, sino que con ellos se refiere a experiencias concretas de relaciones históricas y a la articulación, no exenta de tensiones, de los intereses diversos de grupos no siempre homogéneos.

⁸ No es el objetivo de este trabajo, pero puede sugerirse que en esta película, y también en *La Ciénaga*, existe el esbozo de una salida positiva frente a los impedimentos de clase y de género. La relación entre Candita y la joven empleada doméstica explora la transgresión de las barreras sociales de clase y género. Algo similar también puede observarse en *El niño pez* (2009), de Lucía Puenzo.

es la saturación de planos que se da con la confluencia en un mismo plano de personajes de distinto estrato social, cuyos diálogos, caracterizados por la banalidad y la repetición revelan de forma abstracta la ‘gestualidad’ o el carácter ‘representacional’ (transformable) de las relaciones de explotación y dominación. Por último, la superposición entre la disipación de las marcas temporales históricas (no se sabe exactamente el momento histórico, hay mezcla de la estética de los setenta y la de los noventa) y la condensación de la cronología de lo cotidiano a causa de la amnesia del personaje.

Amnesia y distanciamiento

El accidente en la ruta es presentado desde el interior del auto, por lo que el espectador no es testigo de los hechos, entrando así al terreno de la conjetura (ver figura 1). Al mismo tiempo, posee un ángulo visual distanciado del personaje que le permite ver que con la lluvia aparecen en la ventanilla del conductor las huellas de lo que podría ser un niño o un animal pequeño, algo que el personaje no ve. Por otra parte, la amnesia de Verónica se interpone ante cualquier tipo de identificación, puesto que desde ese momento en adelante se la presenta como un personaje ‘vacío’ (sin cabeza), que se reconoce, y es reconocido, en el conjunto de gestos rutinarios que los otros ejecutan siguiendo pautas de clase/género. En la cola del supermercado, Verónica le dice inesperadamente al marido que creer haber ‘matado a alguien en la ruta’. En efecto, el carácter sorpresivo y público de tal declaración aleja al personaje de la empatía que podría provocar la confesión en privado de lo ocurrido. Aunque el espectador no está frente a una escena teatral, aspectos como el habla de los actores propician el distanciamiento por parte del espectador. Por ejemplo, la forma de hablar de María Onetto, la actriz que interpreta a Verónica, que está libre del tono o ritmo personal del habla que despertarían cercanía y familiaridad en el espectador. En consecuencia, éste no tiene otro remedio que permanecer a una distancia desde la cual observar especulativamente las situaciones que le son presentadas. En este sentido,



FIGURA 1 Verónica conduciendo después del accidente.¹⁰

Aquafilms

lo real aparece constantemente limitado; es decir, mediante la distancia o la desfamiliarización se revela el carácter ficticio de aquello que el espectador habría percibido como natural.⁹

El estado de amnesia lleva a Verónica a recorrer su vida cotidiana en búsqueda de signos identitarios. De esta manera, el espectador accede a una tarea de reconocimiento de los marcadores de clase y de jerarquía social en el ámbito cotidiano. Después del accidente, Verónica lleva a cabo acciones inesperadas que aunque puedan entenderse como efectos del shock, comienzan a distanciarla del espectador (después de ir al hospital se va a un hotel, en el que se encuentra con su primo, pero a quien claramente no reconoce). La inexpresividad del rostro de Verónica, que inicialmente es una manifestación de golpe emocional y la amnesia subsecuente provocados por el choque, se convierte en un rasgo permanente que señala el sismo identitario que comienza a atravesar. El personaje va adquiriendo noción de su identidad de género/clase a partir de la serie de acciones que realizan sus familiares y el personal de servicio. El automatismo con el que éstos se mueven en la vida cotidiana es una evidencia de la solidez de las relaciones de poder en la pirámide social. Tanto el personal de servicio, como el resto de los miembros familiares, e incluso el personal hospitalario, no necesitan la réplica verbal de Verónica para continuar con las acciones que conforman el orden de lo cotidiano, ya conocen su papel. De esta manera, la amnesia achata o hace indiscernible cualquier interioridad de Verónica y remarca su lugar en la estructura social. En ningún momento el personaje se sume en el drama, mientras paralelamente se hace más notoria a lo largo de la trama la impunidad en la que se tejen las relaciones de clase/género en las cuales debe reconocerse.

La representación de la obediencia del personal de servicio, así como del dueño del vivero al que va Verónica en sucesivas ocasiones, y para quien trabajaba el niño que desapareció, es desnaturalizada mediante el automatismo de sus acciones. Al igual que el mutismo de Verónica y la actitud encubridora de los hombres de la familia, la sumisión internalizada de cada uno de los empleados (las dos mucamas en la casa de Verónica, la joven empleada de servicio en la casa de su cuñada, el jardinero, los niños peones del vivero) se convierte en un ‘gesto social’ cuya significación y legitimidad son desplegadas a lo largo de la trama. En este caso, las dos historias paralelas que se tejen en torno a estos son el encubrimiento del supuesto homicidio cometido por Verónica, es decir, la impunidad en los feudos provinciales, y el descubrimiento de la muerte de un niño trabajador. De esta manera, la película no invita al espectador a observar una alegoría de la última dictadura militar, mucho menos a reflexionar sobre un supuesto ‘duelo colectivo’ (Sosa, 2009: 252), sino todo lo contrario; mediante el extrañamiento (esa aridez que se percibe en toda la película) y el distanciamiento provocados por el automatismo de las acciones de los personajes, la película fuerza

⁹ Según lo planteado por Grossvogel ‘world that is real to the point of recognition — but no more [...] The playwright is led to seek an “effect” of strangement [...] thanks to which the spectator recognizes the stage action, though his “distance” from it makes it appear “strange”. This will enable the spectator to see anew social conditions which he had accepted because of too great a familiarity’ (1965: 8).

¹⁰ Las imágenes de la película reproducidas en este trabajo pertenecen a la productora Aquafilms, que generosamente ha permitido su reproducción.

al espectador a reaccionar intelectualmente antes que a identificarse emocional o psicológicamente con ellos.¹¹

Efectivamente, la amnesia de Verónica es el instrumento que le impide al espectador identificarse y lo obliga a tomar una distancia incómoda en tanto ésta es una forzosa instancia de reflexión sobre algo que bajo otra óptica pasaría desapercibido: el trasfondo de impunidad fundado en prerrogativas de clase, género y étnicas sobre el cual se construye y perpetúa la desigualdad social. En este sentido, si bien los temas adjudicados a las otras películas de Martel también aparecen en *La mujer sin cabeza*, tales como la domesticidad femenina, la disfuncionalidad familiar, el poder de los feudos provinciales, el incesto y las relaciones homoeróticas, también es posible observar que en esta película más que desarrollarse un tema, lo que se produce es el despliegue de un proceso de significación social generado a partir de relaciones de desigualdad e impunidad. Es esta película de Martel en la que claramente se observan tanto el proceso de semiosis social, como la materialidad a la que ese proceso da sentido y reproduce mediante los gestos y los discursos entre patrones y empleados domésticos.

La amnesia y el recorrido de Verónica son gestos en los que se puede leer una situación social completa (Barthes, 1978: 75) porque existe una desafección en su modo de expresarse y moverse que la llevan a realizar un conjunto de acciones disonantes con el contexto ‘normal’ cotidiano, ante el cual las réplicas verbales de los otros (empleadas de servicio, secretarias, esposo, familiares) revelan una situación de clase particular. La cacofonía producida por los diálogos y comentarios repetitivos e inconexos (incluso los comentarios con los que las empleadas domésticas le indican a Verónica lo que debe hacer) coincide con el carácter polifónico (Russell, 2008) que ha sido observado en las otras películas de Martel, *La Ciénaga* y *La niña santa*, en las que las distintas historias en voces de los personajes circulan de forma disonante para confluir hacia un final en el que el sentido se halla no tanto en la pantalla sino en el espectador (Monteagudo, 2002: 74).

Saturación de planos

La segunda instancia en la que es posible observar el extrañamiento en esta película de Lucrecia Martel es en la saturación de planos. La directora hace confluir en un mismo plano personajes socialmente disímiles cuyos gestos (conversaciones y movimientos) inscriben en la pantalla el carácter ‘abstracto’ o ‘representacional’, y en consecuencia transformable, de relaciones de explotación y dominación asumidas como inalterables o naturales. La poca luminosidad y el ángulo fijo desde el cual

¹¹ En efecto, uno de los aspectos ausentes en los estudios sobre el cine de Martel es el pacto visual e intelectual con la audiencia. Del mismo modo que en los estudios literarios la recepción del texto (Iser, 1978; Jauss, 1982; Eco 1979), es decir, la relación entre la obra y el lector, requiere del reconocimiento del ‘pacto de lectura’ en el que se trazan especulativamente definiciones sobre la conciencia del lector, en los estudios sobre cine la conciencia del espectador ocupa un lugar relevante. Si se toma en cuenta que esta conciencia no se reduce a una pura conciencia psicológica, sino que es una conciencia social, cultural e ideológica, no se puede pensar su relación con el espectáculo (teatral o cinematográfico) únicamente desde la perspectiva de la identificación. Por el contrario, antes de identificarse ‘la conciencia espectadora se reconoce, en efecto, en el contenido ideológico de la pieza [...] antes de ser la ocasión de una identificación [...] el espectáculo es, fundamentalmente, la ocasión de un reconocimiento cultural e ideológico’ (Althusser, 1990: 123).

se presentan cuadros compuestos por planos en los que se observan las acciones y conversaciones de los patrones en continuo contacto (y dependencia) con los empleados, realzan la sensación de que estos cuadros son apenas un corte o un fragmento de una situación más amplia. Por ejemplo, la imagen en la cocina de la casa de Verónica, en la que su marido le pide una taza de café. Ella no sabe dónde se encuentran las cosas, pero eso no se nota porque allí mismo, mientras una de las empleadas de servicio está preparando la comida, otra le alcanza la taza de café o le pide por teléfono un radiotaxi para que pueda ir al consultorio. Ni el marido, ni las empleadas perciben el desconcierto o desconocimiento de Verónica porque la dinámica de solicitar, por parte del marido, y de responder y estar a cargo, por parte de las empleadas, está internalizada por cada uno de ellos. En este plano lo que se pone en evidencia es la naturalidad con la que el servicio doméstico responde a las demandas explícitas e implícitas de los patrones. Al poner de relieve esta compleja relación dialéctica a partir de un personaje con el cual no es posible establecer empatía o 'familiaridad', lo que es dado por natural se revela como ficticio: las relaciones de dominación o la explotación del servicio doméstico, de grupos familiares en los que además se cuenta con el trabajo de adolescentes y niños, no es natural, sino que es una creación humana, una forma de relacionarse socialmente y una dinámica de la familia burguesa.

A diferencia de lo que sucede con el teatro, en el cine la perspectiva del espectador está más sujeta al encuadre visual presentado en la pantalla. La directora hace confluir en un mismo cuadro personajes pertenecientes a estratos sociales diferentes en situaciones en las que ninguno regresa al lugar que tiene asignado. Por ejemplo, las empleadas domésticas no desaparecen detrás de puertas que se cierran o no regresan a sus lugares habituales, sino que permanecen todo el tiempo alrededor, en absoluta disponibilidad, y se mueven entremezclándose con los patrones al responder a cada uno de sus requerimientos, por lo que ingresan y salen de cada plano concentrado en los patrones. Esto se observa claramente en la casa de la cuñada de Verónica, en la que las distintas empleadas domésticas aparecen cruzando entre patrones y niños, dirigiéndolos o siguiéndolos en la casa, en la calle, en los autos, según las necesidades de éstos. Los planos muestran este desorden dinámico que no es otra cosa que la forma cotidiana en que se reproducen relaciones laborales dentro del espacio doméstico. Martel le quita profundidad a los planos al evitar que cada personaje retorne a los lugares que por género y clase les corresponden: las mucamas no retornan a la cocina, ni sus actividades permanecen en la trastienda, ni los patrones están reclusos en los espacios de la intimidad familiar e individual burguesa, como el cuarto, la sala o el estudio (Habermas, 1991; Bachelard, 1994), sino que todos se mueven en espacios de los cuales entran y salen, confundiendo planos, por lo que las conversaciones y modos del habla ponen en evidencia en sus contenidos un determinado orden social jerárquico. Esto se observa, por ejemplo, cuando el primo, la cuñada (Josefina), las empleadas del servicio doméstico y uno de sus niños y Verónica transitan por la cocina de la casa de la cuñada, todos tomados desde un ángulo fijo que pone de relieve la confluencia en el mismo plano de todos estos individuos y los fragmentos de sus conversaciones. En este caso, la conversación transita por distintos lugares, como el estado del auto después del accidente, la salud mental de la tía Lala, que permanentemente enumera frente al video del casamiento de Verónica las relaciones importantes de la familia, y las indicaciones que la cuñada le



FIGURA 2 Verónica y su cuñada en camino al vivero.
Aquafilms

da a una de las empleadas de servicio para que cuide mejor a su niño. Estos gestos no visualizan la interioridad de los personajes, sino la dinámica social en la que se mueven. No aparecen aisladamente, sino como un todo contradictorio y complejo (Brecht, 1964: 12).

La directora busca mostrar la tensión que subyace en la coexistencia entre patrones y empleados por medio de situaciones cuyo carácter absurdo pone en evidencia la internalización de la sumisión. La figura 2 muestra el momento en el que la amiga de Candita, a su vez empleada de la casa, sigue el auto en el que ésta viaja junto a su madre y Verónica, quienes conducen indiferentes a su presencia. Mediante el juego de acercamiento y alejamiento entre el auto y la moto, la directora muestra en esta escena la normalidad con la que los empleados siguen a los patrones, resultado de la empatía paternalista que éstos despiertan y de la internalización de un cierto orden de cosas. De este modo, la invisibilidad del trabajo doméstico pagado y permanente se hace visible: las empleadas del servicio están en todas partes y disponibles en cada momento supliendo cada una de las necesidades de los patrones, incluso las afectivas. Se revelan entonces no sólo situaciones de servidumbre, sino la conexión entre éstas, las identidades de clase/género y la impunidad.

En estas escenas, los gestos de los personajes parecen seguir una danza absurda en la que cada paso señala relaciones de desigualdad y obediencia. El tono de voz, la forma de pararse, los movimientos al hablar, la dirección de la mirada, las expresiones faciales y la postura de los cuerpos se magnifican en la imagen cinematográfica enfatizando así no sólo las contradicciones y complejidades, sino el carácter ficticio (en el sentido de no natural) de esas relaciones sociales y de poder en las que se manejan la familia y el entorno de Verónica. La figura 3 muestra el momento en que Verónica recibe agua en la nuca por parte de uno de los jóvenes que se encuentra en el campo de juego al que han ido con su cuñada. Este la ve, y cómo si hubiera comprendido inmediatamente el mensaje, la sigue para refrescarla. Por un lado, la falta de palabras y la naturalidad de su gesto muestran el profundo grado de internalización de las relaciones de poder, por el otro, la exclusión de la cabeza de Verónica en la toma parece querer indicar la reproducción inconsciente de los comportamientos de clase.



FIGURA 3 La protagonista en el baño del campo de deportes.
Aquafilms

Al distanciamiento provocado por la amnesia del personaje y por la serie de gestos repetitivos de quienes la rodean, se le suma entonces una secuencia de planos saturados por gestos que muestran la existencia de situaciones laborales informales, cercanas a la servidumbre, en un contexto social en el que supuestamente priman valores democráticos. Esto se observa especialmente en el trato paternalista del marido de Verónica hacia sus empleadas domésticas y sus familias, pero también en la sumisión de los empleados del vivero y en el rechazo de Verónica hacia la gente del barrio en el que vive la madre del niño desaparecido. Las secuencias de planos saturados interpolan datos de la historia confusa del accidente, de la desaparición del niño peón del vivero y del hallazgo de un cuerpo en el canal y de historias familiares: el casamiento de Verónica en la voz de la tía, la relación entre Verónica y su primo, la de la sobrina Candita y la joven empleada doméstica en la casa de la cuñada, la inauguración de la piscina cubierta y el descubrimiento de algo en el jardín de la casa de Verónica. Las escenas no se suceden unas a otras contando de forma lineal las distintas historias, sino que cada una de ellas condensa una estructura compleja de rasgos contrastantes. Por ejemplo, las imágenes iniciales que involucran niños; en una están los niños que trabajan en el vivero corriendo solos al costado del canal y en la otra se muestra a los sobrinos de Verónica a la salida del club, junto a la madre, la tía y alguna de las empleadas. De esta manera, quedan en contraste el desamparo de los niños con rasgos indígenas, que trabajan en el vivero, corriendo al costado de la carretera, y la protección y cuidado de los niños de la familia de Verónica. También se observa el contraste entre la escena en la que Verónica conduce a través del barrio visiblemente pobre en el que vive una de las empleadas domésticas de la cuñada (y donde también vive la madre del niño desaparecido) y aquella en la que se encuentra con conocidas en la inauguración de la nueva piscina, o entre la escena en que ella descansa y recibe los masajes de una de las empleadas domésticas y la que la muestra cuidando a su tía junto a su cuñada.

En este sentido, se observa que la combinación de distanciamiento y saturación de planos produce como resultado una composición de cuadros en la que no se exhibe un determinado significado, sino que se muestra su proceso de creación social, y en la que todo, proceso de creación y significado, son planteados desde un mismo

punto de vista: la mirada crítica, en vez de la identificación (Barthes, 1978: 71). Los diálogos banales repetidos en los que participan la tía en relación con el video del casamiento de Verónica, la cuñada con respecto al pelo, las plantas, lo cotidiano, el marido respecto de las hijas, en medio de la confusión y el movimiento entre ellos y el personal doméstico, son gestos que denotan un orden jerárquico que no responde a ninguna naturaleza o esencia, sino que es humanamente creado en ese mismo contexto.

Disipación de lo histórico

La crítica sobre *La mujer sin cabeza* ha señalado que la película es una clara alegoría de la última dictadura militar argentina, dada la superposición de la historia de la desaparición del niño peón del vivero con la del hallazgo en el canal, el accidente de Verónica y el descubrimiento de algo enterrado en el jardín de su casa, y su convergencia en un final incierto o dudoso (Sosa, 2009; François, 2009; Matheou, 2010). La vestimenta y la música son dos de los elementos señalados para reforzar esta lectura alegórica; sobre todo esta última, puesto que las canciones con las que abre y cierra la película son respectivamente ‘Mamy Blue’ y ‘Soley Soley’, ambas hits de comienzos de los setenta. Las dos canciones tienen letras ciertamente ingenuas que no sólo entran en contraste con la escena del accidente o de la cena social al final de la película, sino que por un acto de sustitución, remiten directamente a los tiempos de la dictadura. Incluso, puede señalarse que dado el tono casi ‘pueril’ que tienen las letras, las canciones representan otro plano narrativo en la película. Así como en *La Ciénaga* el conflicto de clase y étnico planteado entre los miembros de la clase alta salteña y sus empleados domésticos queda sintetizado en el predominio de la música de bailanta¹² por sobre los ruidos de la pelea entre el novio de la mucama Isabel y José, su joven patrón (Russell, 2008), en *La mujer sin cabeza*, ambas canciones sintetizan la armonía e inocencia del mundo al que pertenece Verónica. Especialmente la última, puesto que hacia el final de la película Verónica participa en la ‘semana de la sonrisa’, actividad de prevención y diagnóstico odontológico en escuelas públicas, que es apenas una muestra del carácter asistencialista de las clases dominantes.

Pero a pesar de que la música ha sido uno de los elementos identificados en la lectura de esta película como un discurso alegórico de la última dictadura y del silencio de parte de la sociedad civil respecto de los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado, también es posible trazar otra línea interpretativa: el film abre y cierra con ambas canciones, por lo que puede decirse que ese mundo de paz y armonía de las clases altas salteñas, que data de mucho antes del período dictatorial, se construye y se sostiene en ese otro mundo cacofónico en el que imperan la desigualdad y la impunidad. Por lo tanto, la tercera instancia en la que se observa la presencia de lo brechtiano es la superposición entre la disipación de las marcas temporales históricas y la reducción de lo cronológico a lo cotidiano (donde se observan los contrastes entre la situación social de los patronos y la de los empleados del servicio doméstico).

La estructura de la película está dada por el entrelazamiento de historias asociadas a momentos precisos, como el choque de Verónica, la desaparición del niño peón, el encubrimiento de pruebas por parte del marido de Verónica y el hallazgo de un

¹² El término es una generalización que se refiere a la música tropical o cuarteto que se escucha en los locales bailables de tipo popular.

cuerpo en el canal, con otras más difusas sobre la familia de Verónica. La imbricación entre la confusión sobre los hechos que afectan a la comunidad y el acallamiento de ciertas partes del pasado familiar se revela en la película como un elemento central en una forma de ejercicio del poder que se apoya, entre otras cosas, en modalidades de trabajo formal e informal ligadas a la reproducción cotidiana del bienestar de la familia: desde las empleadas domésticas con cama adentro, pasando por las secretarías del consultorio, el dueño del vivero, hasta el personal hospitalario o del hotel que eliminan los documentos que registran su paso por ambos lugares inmediatamente después del accidente, todos se encargan de reproducir de forma armoniosa la materialidad cotidiana de la familia de Verónica.

Probablemente, la reacción negativa que inicialmente despertó esta película de Martel en el festival de Cannes en 2008 (Matheou, 2010), guarde relación con el hecho de que la directora logra historizar un proceso de dominación (Schwarz, 2009: 88) sin recurrir a lo histórico específicamente. En efecto, la falta de desenlace con respecto a la historia del accidente, el cuerpo en el canal, la desaparición del niño peón y la muerte de otro, realzan la indeterminación histórica para producir en el espectador el efecto contrario: llamarle la atención no sobre lo que ocurre o va a ocurrir, sino sobre cómo ocurren esas historias (Crispino, 2007: 24). La familia burguesa representada de forma fragmentada en las sagas familiares disfuncionales es una marca en las películas de Martel. Pero en *La mujer sin cabeza*, mediante la condensación en lo cotidiano, la directora historiza las relaciones de poder, sobre todo el papel de las mujeres patronas en la dominación de clase/género en situaciones laborales como el trabajo doméstico permanente, y el lugar de la impunidad en la continuidad de relaciones sociales basadas en la desigualdad. Lo histórico en esta película no está dado exclusivamente por la música o el vestuario, que remiten en cierto modo a la década del setenta, ni por los autos o las casas, que refieren a la actualidad, sino por elementos visuales que denotan la pobreza y el trabajo informal que subyacen a las relaciones de género/clase presentadas en la película: los niños corriendo al costado de un canal, un pequeño trabajando en el vivero, los jóvenes que le entregan las plantas a Verónica, el barrio pobre hacia el que conduce ésta para dejar a la empleada de servicio que trabaja en la casa de su cuñada, el cual es el mismo en el que vivía la madre de un niño hallado muerto. Estas imágenes proporcionan información sobre las ‘condiciones históricas del presente’ en el que ocurre la trama y cuyos agentes o actores sociales no son anónimos (Brecht, 1964: 8), sino hombres y mujeres con nombre y apellido, con caras visibles y, por ende, capaces de cambiar el orden de cosas.

Lo histórico en *La mujer sin cabeza* es la persistencia temporal de la pobreza desdibujada por la coexistencia de elementos de la estética de los setenta con algunos de la actualidad. A pesar de las mejoras en materia económica y laboral de la última década, todavía existen relaciones laborales, especialmente en el servicio doméstico en regiones alejadas del área metropolitana porteña, donde se reproducen la desigualdad y la impunidad.¹³ El espectador, que no puede identificarse con el personaje

¹³ A pesar del impacto positivo de los cambios en materia de regulación laboral y de las iniciativas estatales en la organización sindical de las trabajadoras domésticas, existe aún una profunda y amplia desvalorización de esta forma de empleo, al margen de la enorme heterogeneidad de experiencias y situaciones laborales en contextos económicos disímiles (Tizziani, 2011).

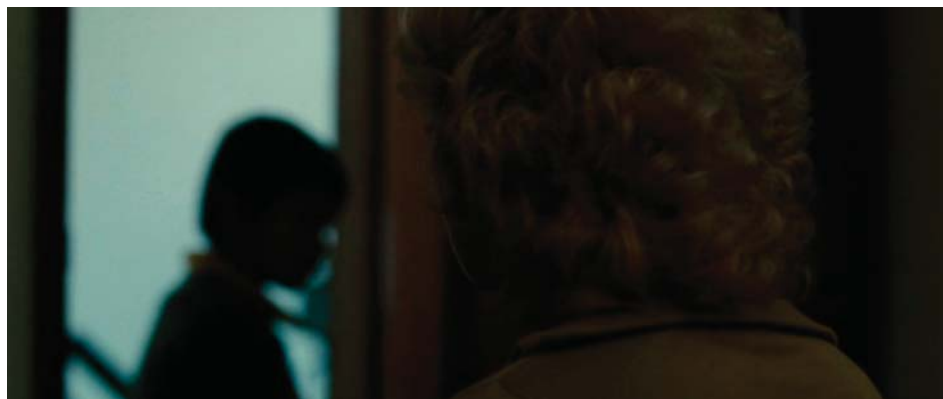


FIGURA 4 Verónica sentada en uno de los cuartos de la casa de su cuñada.
Aquafilms

principal, es forzado a pensar lo que habría hecho de estar en esas circunstancias, las cuales conforman parte de su presente: ¿qué hace él o ella frente a tanta pobreza, la economía informal y el trabajo infantil? Tal como lo sugiere Brecht: ‘And if we play works dealing with our own time as though they were historical, then perhaps the circumstances under which he [the spectator] himself acts will strike him as equally odd; and this is where the critical attitude begins’ (1964: 187).

En una composición de cuadros y secuencia de planos tradicionales, la presencia cotidiana y el carácter social de la dominación/sumisión, en tanto construcción humana, pasan desapercibidos por la sucesión lineal de los hechos, por la empatía que despiertan los personajes y, sobre todo, por la ausencia en los cuadros del personal doméstico. Pero en esta película sucede todo lo contrario, ya que en los planos cortos de los personajes, fundamentalmente de Verónica, se ven siempre las siluetas del personal doméstico y del entorno familiar de éstos, como bien muestra la figura 4. Estos planos en los que coexisten patrones y empleados intensifican el efecto de desfamiliarización al mostrar la estructura de relaciones sociales sobre la que se sostiene el orden cotidiano de los primeros. Encuadradas en la repetición de los gestos de la vida cotidiana (Gómez, 2005), estas imágenes de contigüidad entre elementos sociales diferentes y distantes ponen en evidencia la naturalización de vínculos de dominación y revelan la tensión social sobre la cual se construye y se sostiene una forma determinada de vida que es contemporánea al lector. En este sentido, a pesar de que las marcas temporales son ambiguas y difusas, la cronología de lo cotidiano condensa una serie de gestos repetidos cuyo carácter no natural le indica al espectador que también la realidad a la que esos gestos se refieren es una construcción que puede ser cambiada. Por lo tanto, la referencia histórica de la película es el presente de espectador, el cual se le revela igual al de la película y, por eso mismo, también factible de ser transformado.

Conclusiones

La recepción adversa de *La mujer sin cabeza* en su estreno internacional denota la incomodidad que genera la interpelación intelectual: ‘The purpose of engaging

intellectually rather than emotionally, of course, is to maximize [the audience's] individual freedom. If the audience is encouraged to live emotionally through the character, it can be manipulated at will, even to the point of suspending its critical faculties altogether, and accepting any nonsense as truth' (Brunette, 1979: 35). El distanciamiento provocado por la amnesia de Verónica imprime el sello de 'lo extraño' en su recorrido por una vida cotidiana 'signada' por marcadores de clase/género. Aquello que la fuerza de lo cotidiano ha historizado y familiarizado es desnaturalizado, y por lo tanto se hace visible el absoluto dominio de la situación por parte de los hombres de la familia (el marido, el primo, el hermano), la construcción de la impunidad y la dependencia dialéctica entre patrones y empleados domésticos, que extiende la informalidad laboral a la unidad familiar, especialmente a los adolescentes y niños.

Contrariamente a lo que ha sido señalado sobre la ambigüedad en las películas de Martel (Gómez, 2005), no es la incertidumbre sobre el homicidio lo que configura la estructura dramática, sino el conjunto de 'gestos sociales' en los que se inscribe el trabajo informal e infantil en las provincias. Al presentarlos en torno a un personaje desprovisto de interioridad, los gestos cotidianos de la reproducción material trascienden la frontera de la 'normalidad' para dar lugar a un espacio de libertad interpretativa (lo ambiguo, la duda) en el que es posible observar que lo natural es creado por el hombre. De esta forma las conversaciones banales entre familiares, los diálogos entre patrones y empleados, en los que se observa el imperativo paternalista y asistencialista de los primeros, y el silencio o la réplica sumisa de los segundos, es decir, la saga de lo cotidiano, es factible de ser historizada en abstracto: 'Once the oppressed made out the strange in the familiar, the irrational in the everyday, and the anomalous in the rule, an acceptable and comprehensive reorganization of society was close at hand' (Schwarz, 2009: 89).

Sin duda, *La mujer sin cabeza* se ajusta a los atributos adjudicados a las otras películas de Lucrecia Martel y comparte la preocupación por lo social manifiesta dentro del nuevo cine argentino. Involucra al espectador en un mundo marginal, pero no el de la ciudad y sus instituciones, como puede observarse en los directores Pablo Trapero y Adrián Caetano. Martel explora una vez más los feudos provinciales, el incesto, la intimidad de una burguesía decadente, la domesticidad y las familias disfuncionales, hace visible la existencia 'empantanada' de las mujeres (Gómez, 2005) y da cuenta de la cotidianeidad que hace invisible la desigualdad. Al igual que sus otras películas, en ésta también se observa el registro de una subjetividad articulada en la experiencia del capitalismo, las políticas neoliberales y las crisis sociales derivadas de éstas (Page, 2009). Pero a diferencia de *La Ciénaga* y *La niña santa*, la hostilidad entre los patrones y los empleados a su servicio no es una fuente de tensión en la historia. Por el contrario, es la falta de esta tensión, producida por la coexistencia entre impunidad y explotación lo que estructura una trama que le impone al espectador un ejercicio de interpretación intelectual que, al obligarlo a distinguir lo extraño en la norma, ataca su propia subjetividad burguesa mostrándole la semiosis de la relación entre impunidad y desigualdad social.

La referencia al pasado en *La mujer sin cabeza* está menos asociada a las posibles alegorías de la última dictadura militar argentina que al interés por mostrar la continuidad en el presente de una desigualdad social construida sobre la impunidad y la discriminación. En efecto, el tono brechtiano de la película (extrañamiento, saturación de planos, historización del presente), aísla y aliena al espectador obligándole a

mirarse a sí mismo de manera crítica en el momento particular de su presente. La desaparición y muerte del niño trabajador no es tanto una alegoría de un proceso de ‘duelo colectivo’,¹⁴ de por sí cuestionable por la amplitud ‘histórica’ del concepto, sino la expresión concreta de querer cambiar el presente. *La mujer sin cabeza* es una ruptura de la ilusión, tal como Martel misma ha señalado: ‘For me, the deep emotional link between them [her films] is the idea that the “reality” we live in is not natural: the meaning of relationships, emotions, desire, economics — we made it, so we can change it’ (Matheou, 2010: 32).

Bibliografía

- Aguilar, G. 2006. *Otros mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Althusser, L. 1990. ‘El Piccolo’, Bertolazzi y Brecht. En: *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XX, pp. 107–25.
- Avelar, I. 1999. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.
- Bachelard, G. 1994. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Barthes, R. 1978. *Image. Music. Text*. New York: Hill and Wang.
- Brecht, B. 1964. A Short Organum for the Theatre (1948). En: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, trad. de J. Willett. New York: Hill and Wang, pp. 179–207.
- Brecht, B. 2001. The Exception and the Rule. En: J. Willett and R. Manheim, eds. *The Measures Taken and Other Lehrstücke*, trad. de R. Manheim. New York: Arcade, pp. 35–60.
- Brunette, P. 1979. Just How Brechtian is Rossellini? *Film Criticism*, 3(2): 30–42.
- Chaney, E. M. & García Castro, M. eds. 1988. *Muchachas No More: Household Workers in Latin America and the Caribbean (Women In The Political Economy)*. Philadelphia: Temple University.
- Crispino, D. T. 2007. Reflexiones sobre el distanciamiento brechtiano. *Ensayos temáticos*, 1(1): 21–24.
- Eco, U. 1979. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana: Indiana University.
- Eco, U. 1989. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Falicov, T. 2007. *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London: Wallpaper.
- Forcinito, A. 2006. Mirada cinematográfica y género sexual: Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel. *Chasqui*, 35(2): 109–30.
- François, C. 2009. El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea] 43 [consultado el 26 de mayo de 2011]. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html>>.
- Gómez, L. 2005. El cine de Lucrecia Martel: La Medusa en lo recóndito. *Ciberletras* [en línea] 13 [consultado el 4 de septiembre de 2011]. Disponible en: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gomez.htm>>.
- Grossvogel, D. 1965. *The Blasphemers. The theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*. Ithaca: Cornell University Press.

¹⁴ Sobre el tema del duelo colectivo en la sociedad argentina posterior a la dictadura militar, es de gran aporte el trabajo de Idelber Avelar (1999). En su ensayo sobre Ricardo Piglia, el crítico ve la reconstrucción alegórica del pasado como una manera de procesar los efectos traumáticos de la dictadura menos conformista que el relato realista. Ante el impacto social, cultural e ideológico que tuvo la crisis argentina de diciembre de 2001, además de la cada vez más frecuente apuesta a los realismos en el campo de la narrativa, con escritores como Rodolfo Fogwill, Luis Gusmán, Florencia Abbate, Paula Varsavsky, Aníbal Jarkowski, entre otros, e incluso aquellos que en los ochenta se adhirieron a la tradición borgiana de la alusión, es ciertamente difícil generalizar apreciaciones sobre los procesos literarios y colectivos de duelo. Especialmente en un presente en el que los juicios a miembros de la junta militar y de los grupos de tarea por desaparición forzada, tortura y robo de bebés, empieza a extenderse al campo de la colaboración civil, generando instancias inéditas de duelo, así como reacciones encontradas de apoyo, solidaridad y también negación o rechazo. Por otra parte, el cine ha seguido derroteros distintos respecto de las violaciones a los derechos humanos dado su poder de alcance a audiencias más amplias, locales e internacionales.

- Habermas, J. 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press.
- Iser, W. 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University.
- Jauss, H. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Lautier, B. 2003. Las empleadas domésticas latinoamericanas y la sociología del trabajo: algunas observaciones acerca del caso brasileño. *Revista Mexicana de Sociología*, 65(4): 789–814.
- Martins, L. 2007. Bodies at Risk: On the State of Exception (Lucrecia Martel's *La Ciénaga* [*The Swamp*]). En: H. Hortiguera y C. Rocha, eds. *Argentine Cultural Production during the Neoliberal Years (1989–2001)*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Matheou, D. 2010. Vanishing Point. *Sight and Sound*, 20(3): 28–32.
- Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social. 2005. *Situación laboral del servicio doméstico en la Argentina*. Buenos Aires: Subsecretaría de Programación Técnica y Estudios Laborales.
- Monteagudo, L. 2002. Lucrecia Martel: Whispers at *Siesta* Time (entrevista). En: H. Bernades, D. Lerer, y S. Wolf, eds. *Nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: FIPRESCI/Ediciones Tanaka, p. 74.
- Page, J. 2009. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Quirós, D. 2010. La época está en desorden: reflexiones sobre la temporalidad en *Bolivia* de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel. *A contracorriente*, 8(1): 230–58.
- Ríos, H. 2008. La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel. *Atenea*, 28(2): 9–22.
- Rocha, C. 2009. Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism. *Hispania*, 92(4): 841–51.
- Russell, D. 2008. Lucrecia Martel — ‘a decidedly polyphonic cinema’. *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* [en línea] 50 [consultado el 26 de mayo de 2011]. Disponible en: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio>>.
- Schwarz, R. 2009. Brecht's Relevance: Highs and Lows. *New Left Review*, 57: 85–104.
- Sosa, C. 2009. A Counter-Narrative of Argentine Mourning: The Headless Woman (2008), directed by Lucrecia Martel. *Theory, Culture and Society*, 26(7–8): 250–62.
- Tizziani, A. 2011. Estrategias sindicales e iniciativas estatales en el sector del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires: el impulso y sus límites. *Sociedade e cultura. Revista de Ciências Sociais*, 14(1): 87–97.

Filmografía

- Agua de fuego. 2001. Documental dirigido por Claudio Remedi. [DVD]. Producido por Claudio Remedi y Grupo Boedo Films.
- Bolivia. 2001. Dirigida por Adrián Caetano [DVD]. Producida por el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales Adrián Caetano, Roberto Ferro, Matías Mosteirín, Lita Stantic, María Eva Duarte, Iacam, Fundación PROA, La Expresión del Deseo.
- Carancho. 2009. Dirigida por Pablo Trapero. [DVD]. Fine Cut, Ibermedia, European Community Program, INCAA, L90 Producciones, Matanza Cine, Patagonik Film Group. Control obrero de los trabajadores de Brukman. 2002. Documental dirigido por Claudio Remedi. [DVD]. Producido por Grupo Boedo Films + Contraimagen.
- Crónica de una fuga. 2006. Dirigida por Adrián Caetano [DVD]. Kramer & Sigman Films. Disponible en: <www.ks-films.com>.
- El Bonaerense. 2002. Dirigida por Pablo Trapero. [DVD]. Producida por Pablo Trapero Producciones, INCAA, Ibermedia European Community Program.
- Fantasmas en la Patagonia. 1996. Documental dirigido por Claudio Remedi. [DVD]. Producido por Claudio Remedi y Grupo Boedo Films.
- La Ciénaga. 2001. Dirigida por Lucrecia Martel [DVD]. Producida por Lita Stantic.
- La huelga de los locos. 2000. Documental dirigido por Mariana Arruti. [DVD]. Producido por Fundación Alumbra.
- La mujer sin cabeza. 2008. Dirigida por Lucrecia Martel [DVD]. Aquafilms: EL DESEO D.A., S.L.U. Disponible en: <www.aquafilms.com.ar>.

- La niña santa*. 2004. Dirigida por Lucrecia Martel [DVD]. Lita Stantic/EL DESEO D.A., S.L.U. Disponible en: <www.eldeseo.es>.
- Leonera. 2008. Dirigida por Pablo Trapero. [DVD]. Matanza Cine, Cineclick ASIA (FANTOM), Patagonik Film Group, INCAA, Ibermedia European Community Program.
- Los presos de Bragado. 1995. Mediometraje dirigido y producido por Mariana Arruti. [DVD]. Producido por Fundación Alumbrar.
- Mundo grúa. 1999. Dirigida por Pablo Trapero. [DVD]. Producida por Pablo Trapero y Lita Stantic.
- Nacido y criado. 2006. Dirigida por Pablo Trapero. [DVD]. Matanza Cine SRL, Notro Films S.L., Axion Films, Sintra S.R.L.
- Pizza, birra, faso. 1997. Dirigida por Adrián Caetano [DVD]. Producida por Bruno Stagnaro.
- Trelew. 2004. Documental dirigido por Mariana Arruti. [DVD]. Producido por Fundación Alumbrar.

The cinema of Lucrecia Martel has often been approached from perspectives that emphasize gender issues, as well as memory and trauma in relation to Argentina's military dictatorship. While these perspectives on the work of Martel are appropriate, especially those that focus on dysfunctional family relationships and power dynamics in provincial fiefdoms, they have neglected the critical content dealing with the issue of domestic employment and forms of relationship between job insecurity and social impunity. This article proposes a reading of *The Headless Woman* (2008), one of her less acclaimed works, from the perspective of Brechtian alienation and estrangement in order to show that this film presents a semiotic density that presents the viewer with an uncomfortable topic in relation to social conscience: the persistence of domestic employment and its connection with the dynamics of social and political power.

KEYWORDS Lucrecia Martel, New Argentine Cinema, realism, domestic paid labour, defamiliarization, estrangement

Nota sobre la autora

Karina E. Vázquez es Profesora Asistente de Español en el Departamento de Lenguas Modernas y Clásicas de la Universidad de Alabama. Su área de especialización es la literatura latinoamericana del siglo XXI, en particular la del Cono Sur. Ha publicado los libros *Fogwill: Realismo y mala conciencia* (Buenos Aires, 2009), y *Aprendices, fabriqueras y obreros. El trabajo industrial en la narrativa argentina del siglo XX (1930–2007)* (Buenos Aires, 2013), y artículos sobre narrativa, cine, teatro, poesía, y fotografía en Argentina, México, Inglaterra, Brasil, y Estados Unidos. Sus principales temas de investigación son el realismo en la narrativa de fines del siglo XX y comienzos del XXI, la novela de aprendizaje y la representación literaria del trabajo y las masculinidades en la narrativa argentina reciente. Actualmente investiga las representaciones visuales y narrativas del activismo político de los sesenta y setenta, y continúa trabajando sobre el empleo doméstico en Argentina, Chile, y Brasil.

Diríjase la correspondencia a: Karina E. Vázquez, University of Alabama, Department of Modern Languages and Classics, BB Comer 216 — Box 870246, Tuscaloosa, Alabama (35487), USA. Email: karina.e.vazquez@bama.ua.edu