

LUCRECIA MARTEL: LA CUESTIÓN DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO COMO MATERIA EXPRESIVA DEL TEXTO VISUAL: LA CIÉNAGA (2001) DE LUCRECIA MARTEL

MARÍA ANGELINA CAZORLA¹

RESUMEN

El auspicioso debut cinematográfico de la salteña Lucrecia Martel (1966), los premios internacionales y los elogios de los críticos cinematográficos nos incitaron a elaborar este artículo sobre las imágenes y los ruidos en su ópera prima: *La ciénaga*. Pocas veces un título resulta tan elocuente como en este caso. Nos referimos a la sensación de pantano, de inmovilidad, de estancamiento, de letargo y tragedia que impregna este largometraje de 102 minutos de duración.

PALABRAS CLAVES:

Lucrecia Martel – La ciénaga – imagen – sonido - tragedia

INTRODUCCIÓN

La Ciénaga ambientada en el noroeste argentino, cerca de la frontera con Bolivia y a fines de un verano soporífero, es un retrato sórdido de la clase media provinciana de los '90 observada desde sus dos extremos. Por un lado, el sector alto y ocioso representado por la depresiva y menopáusica Mecha (Graciela Borges) con su hogar a la deriva y en franca decadencia. Por el otro, el sector bajo encarnado por la resignada Tali (Mercedes Morán) quien vive en La Ciénaga con sus cuatro hijos y un marido que se desvela por los chicos. Lucrecia Martel maneja los códigos iconográficos para construir sus figuras fuertemente convencionalizadas y con un significado fijo: consigue, por ejemplo, que un personaje, por sus rasgos fisonómicos, su comportamiento, su característica psicológica y su vestimenta aparezca desde el principio como un pelele, una alcohólica, una colla, etcétera.

El clima húmedo, el cielo cubierto y el vino tinto con hielo forman parte de un paisaje que puede ser muy parecido a un pueblo salteño. Los personajes parecen sentir un

¹ María Angelina Cazorla. Profesora adjunta de la cátedra de Literatura de Europa Septentrional de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) Resistencia, Chaco.

agobio moral ante ese escenario que no cesa de presagiar una tormenta. A esto hay que sumarle la violencia del carnaval durante el mes de febrero y la visita de José (Juan Cruz Bordeu) a raíz de un accidente sufrido por su madre, al comienzo de la película para que la tragedia se desencadene. Los personajes de *La ciénaga* están todo el tiempo inactivos, agobiados, pesados. Esta película argentina muestra muy carnalmente la sensación de calor. Mecha lo único que quiere todo el tiempo es hielo para su vino, lo quiere cada vez más cerca entonces se compra una heladera portátil. Sus hijos ya son grandes, pero tiene que juntar plata para hacerle "la plástica" al siniestro Joaquín (Diego Baenas), que se disparó accidentalmente un tiro cerca del ojo, aunque esa preocupación maternal de Mecha siempre deja un gusto a comentario al pasar.

El largometraje (de 102 minutos) representa un mundo visto por chicos, por adolescentes y por gente ingenua: los mismos que creen en las ratas africanas, en la aparición de la Virgen del Perpetuo Socorro en la mancha de humedad de un tanque. La infancia es el centro del relato. Sin embargo, pese a esa mirada construida desde lo infantil, *La ciénaga* no es un cuento de hadas: porque los chicos son los únicos que activan las cosas: van y vienen, manejan los autos, cazan en el bosque y sostienen a los adultos degradados. *La ciénaga* recrea un mundo asfixiante y sin salida en el que nada nuevo puede producirse. Los personajes forman parte de una red de relaciones que funcionan como sistema cerrado y donde las cosas pasan inmutablemente de una generación a otra. Baste como ejemplo Momi (Sofía Bertolotto) quien es, en efecto, la única que parece advertir todo y ponerlo de manifiesto: pronostica que Mecha va a terminar postrada en la cama, igual que la abuela; la acusa de haber estado borracha cuando se lastimó; desmiente que Isabel (Andrea López) se esté robando las toallas y reprende a Joaquín por comer como un animal. La película observa ese mundo decadente desde una perspectiva cercana a Momi. Y aunque, en rigor, no adopta literalmente su punto de vista (ni el de ningún otro personaje en particular), la narración parecería mimetizarse con un tipo de percepción infantil, es decir, intensa y extremadamente sensible.

“Lucrecia Martel es muy cuidadosa en el tratamiento de los personajes infantiles aunque consigue imponerles gran complejidad con unas pocas líneas de diálogo. Ante la incapacidad de los adultos para hacer avanzar el relato, los chicos de *La ciénaga* son los verdaderos protagonistas del drama. Odio la imagen de alegría infantil que se desprende de las publicidades con chicos. La noción de muerte es muy fuerte durante la infancia. Cuando uno es chico ve que hasta sus padres están indefensos y en la más absoluta soledad. Eso un chico lo percibe, y lo piensa. Me horroriza que se preste tan poca

atención a la complejidad y a la delicadeza de los sentimientos de los chicos, así como me sorprende que se le preste tan poca atención a la sexualidad infantil. Las angustias existenciales no pueden desaparecer porque están ligadas a formas muy antiguas de sexualidad. Lo que hace ver que esa familia está viva es precisamente lo perverso, la sexualidad incestuosa, todo eso que provoca angustia. La pregunta es: ¿cómo se dicen esas cosas? Me pareció que explicitar o hacer declarar a los personajes un saber sobre sí mismos hubiera sido hacer fracasar la película. Si hay una imposibilidad de transparencia de la realidad, es porque todo es inabarcable. El misterio permanece como misterio.”²

Efectivamente, y como veremos más abajo, *La ciénaga* bucea en las turbias aguas del erotismo incestuoso, la promiscuidad y el amontonamiento con deliberada ambigüedad. “Esas formas de erotismo familiar pueden ser muy aterradoras para la moral media”, dice Lucrecia Martel. “Sin embargo, es una de las cosas más potentes que unen a la familia”³. En su película hay ocho primos, dos esposos, tres mujeres, la servidumbre (esas “indias” que apenas si responden a los gritos de Mecha), amontonamiento, promiscuidad y un pueblo salteño como vago contexto de la disolución familiar. Con esos datos, Martel realizó una sólida reflexión sobre el tiempo y la infancia.

Con una cámara en movimiento (travelling manual) inmiscuyéndose en la intimidad para acrecentar la tensión nadie puede negar que la sensación de estar ahí, en el medio de una finca como La Mandrágora, sea patente. La cámara en mano (sin sofisticación ni complejidades técnicas) es el camino más directo para lograr los acercamientos y los movimientos internos del plano. Las imágenes tienen grandes movimientos y los movimientos resultan más simples con la cámara en mano. La cámara es un personaje más que observa desde muy cerca lo que se filma, es alguien que tiene gran curiosidad y al que se le permite suspender el juicio moral. La cámara adopta un punto de vista móvil sobre los objetos, quizá para acompañar sus movimientos, y provoca una sensación de intensa participación e inmersión, y por ello una idea de subjetividad, de perfección de la mirada, de sentido de la inmediatez y de formidable efecto realista. La mayoría de los planos son cerrados y fragmentarios surcados por interferencias de otros cuerpos que produce cierta confusión, cierto amontonamiento dentro de la imagen.

Los códigos lingüísticos son aquellos que permiten reconocer la personalidad y la

² LINK, Daniel. *Tres Mujeres* en <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-03/01-03-18/nota1.htm>

³ *Ibidem*

idiosincrasia de quien ha guionado y dirigido el film: ya sea en la recurrencia temática o la insistencia con algunos objetos típicos. Sin embargo, este film no cae en el pintoresquismo, el mero color local y el costumbrismo de provincias. La proliferación, las digresiones y los silencios son propios de esa manera de armar la charla que tienen los provincianos. Martel respetó el modo de hablar de su región: el guión fue escrito con la gramática del norte: el uso del artículo (“la mamá”) y del diminutivo (“chinita”), la anteposición del pronombre (“le digamos”), el uso del pretérito perfecto (“ha venido”). En palabras de la directora:

“La generación que empezó a trabajar en narrativa audiovisual durante los 90 buscó algún lugar de verosimilitud peleándose con ese castellano neutro o muy porteño de los 80. Y entonces aparecieron otros registros. En ese punto advierto la pertenencia de *La Ciénaga* al nuevo cine. Por más que trabaje con actores de distintos sitios, los textos están escritos con la gramática del norte. Tienen claramente esa impronta expresiva”.⁴

La directora propone un cine sintético, articulado, guionado: la elaboración no surge de las imágenes obtenidas sino que las imágenes son el resultado de una elaboración. Esta película tiende a describir más que a narrar ya que es un film de observación en el sentido que supone una perspectiva que altera activamente la escena, una intervención transformadora que, en el momento de describir su objeto, lo articula. Es en este sentido que el film observa las cosas: para devolver de ellas una nueva imagen impregnada por una dimensión analítica y reflexiva. Para un enfoque analítico de los heterogéneos y variados componentes cinematográficos, seguimos los postulados sobre la pluralidad y especificidad de códigos cinematográficos y códigos filmicos que realizan Francisco Cassetti y Federico Di Chio. Rastreamos códigos distintivos de la imagen y determinados códigos lingüísticos presentes en la banda sonora (ruidos) para poder reconocer cómo cada uno de estos códigos superpuestos, articulados y combinados otorgan significado al film y contribuyen al resultado final. El film nace del entrecruzamiento de éstos y otros códigos no analizados en el presente trabajo.

DESARROLLO

La ciénaga avanza lentamente dando rodeos, esquivando algo innombrable que no se deja ver pero que amenaza con hacerse presente. Esa incertidumbre que asoma sobre la

⁴ OUBIÑA, David. *Estudio Crítico sobre La Ciénaga*. Colección Nuevo Cine Argentino. Pic Nic Editorial. Bs As, 2007. p 55

imagen y los ruidos queda instalada, desde el comienzo mismo, a partir de la modulación estrictamente audiovisual.

Mecha ha heredado de sus padres una empresa rural organizada alrededor del cultivo y venta de productos regionales. Los pimientos que se ven sobre la bandeja al principio del film son la base de la economía familiar que ya no rinde, pero están todos demasiado entumecidos como para intentar reactivarla. Es posible inferir que en otra época las finanzas fueron más prósperas y que ahora la empresa se encamina hacia la bancarrota. Sin embargo, la familia de Mecha prefiere vivir como si esos buenos tiempos no hubieran pasado y fueran a durar para siempre; así como no advierten que el agua de la pileta se pudre (aunque Momi se zambulle igual) y que la casa se viene abajo, no comprenden que el mercado ha impuesto reglas de juego diferente. No extraña, entonces que en ese mundo improductivo, donde nada cambia y todo se repite desgastándose hasta agotarse, las cosas transcurran con una lógica cruel e inexorable.

El calor de la siesta, el vino tinto, los truenos y la copiosa lluvia estival

El film abre con una escena que quiere impresionar a los espectadores más ingenuos: pimientos colorados secándose al sol, planos de paisaje precordillerano y cielo tronando, imágenes en cámara lenta, movimientos casi coreográficos, copas con vino tinto que buscan el equilibrio, sillas arrastradas con dificultad por un piso de cemento. El sonido escala a un primer plano y el accidente de Mecha, justo cuando comienza la lluvia. Todos estos elementos tienen el estatuto de figuras ya que se destacan por encima de los demás y se imponen sobre el conjunto, asumiendo una relevancia específica para nuestra interpretación. Al filmar un objeto o persona, Martel determina directamente toda una serie de connotaciones: nos indica desde qué punto mirarlo. Estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados a los propios objetos. La cineasta utiliza procedimientos concretos para convertir un componente de la imagen en figura: la posición privilegiada en el cuadro, la inmovilidad, la permanencia sobre la pantalla, los elementos que parecen detenerse en el encuadre y la perspectiva sesgada y detallista entre otros. Pero filmar un objeto implica, también, recortarlo del continuo del que forma parte; con la consecuencia, por un lado, de mostrar sólo una parte, un fragmento de lo real y, por otro, de obligarnos al mismo tiempo a suponer la existencia del resto. Nos encontramos aquí con el espacio *in* (aquel que se ofrece abiertamente a la mirada) y el espacio *off* (el que queda fuera de la imagen). Para comprender cuán estrechamente reguladas deben estar estas relaciones

basta pensar en ejemplos como la entrada y la salida de campo que en *La ciénaga* se dejaron abandonadas al azar (el caso de Luciano en el cerro y el de Momi en la piscina de agua estancada).

Convencionalmente, al comienzo de un relato suele haber un plano de establecimiento (general) que, al situar los movimientos de los personajes en un decorado preciso, sirve para describir el lugar donde sucederán las acciones y para definir las coordenadas espaciales que orientarán nuestra percepción. Los primeros planos que vemos en *La ciénaga*, sin embargo, no permiten enmarcar las imágenes que siguen. No hay *establishing shots*, es decir una visión panorámica descriptiva, ni planos largos que abarquen el ambiente completo del plano de la acción; hay, en todo caso, una cadena audiovisual discontinua e inestable en donde resuena la amenaza que se cierne sobre los personajes. Más que reconstruir un entorno, la sucesión de planos señala una inminencia. La imagen, por lo tanto, no se constituye en lo que actualiza sino en lo que anuncia o insinúa: no nos dice dónde estamos, sino lo que podemos temer. La primera secuencia empieza con un encuadre en profundidad muy pronunciado, Graciela Borges y Martín Adjemián (como Gregorio) sentados al borde de una pileta con sendos vasos de vino tinto presiden una reunión de amigos muy particular. Todos están borrachos, catatónicos parecen zombies o alienados. El arrastrar las sillas de metal, oxidadas y viejas al borde de ese estanque es el primer signo de lo anodino. Las convulsiones de esa tormenta que no alcanza a ingresar en el valle y se queda murmurando detrás de las montañas parecen transmitirse a los movimientos de los personajes, al pulso de la cámara y a los saltos del montaje. Los truenos seguirán mascullando a lo largo de la película y la sensación de peligro perseguirá a los personajes hasta el final. El presagio de tormenta, nubes, truenos sólo se concretará de a ratos, pero no dejará de latir ahí atrás. Son parte de un concepto de iluminación y de la banda de sonido que contribuyen de manera decisiva a ese clima de tensa calma que acompaña permanentemente las imágenes. El acontecimiento es comunicado por medio de ruidos significativos (sonido en campo o diegético exterior) cuyo origen no vemos. Los truenos tienden a espesar la situación audiovisual, a hacerla más verosímil, a reproducir lo más fielmente posible lo que sería una situación real. Los ruidos asumen valencias cinematográficas cuando entablan relaciones significativas con los componentes visuales del film, es decir, cuando interactúan con la imagen.

Reiteramos, visualmente, el comienzo del film es muy fragmentado, arbitrariamente sesgado y detallista. Al principio no se advierten más que partes del cuerpo, copas de

vidrio, reposeras arrastradas; luego personajes aislados – cuyo número resulta imposible de establecer – y un lugar indefinido. La cámara y el montaje son indecisos, temblorosos, inseguros, lentos. A pesar del espacio abierto, estos planos expresan sofocación, asfixia y embotamiento. El disparador dramático es un accidente doméstico, o mejor dicho alcohólico: Mecha, borracha, se cae y se corta con los vidrios de los vasos. Casi nadie le presta atención y parece azaroso que finalmente llegue al hospital. Son Vero, Momi e Isabel las que se ocupan de Mecha diligentemente cuando se lastima. Su prima Tali, que vive con su familia en el pueblo La Ciénaga, decide ir a La Mandrágora, donde ambas crecieron y vivieron tiempos mejores. Recordemos: ambas tienen hijos, maridos mediocres y una inconmensurable sensación de frustración. En este sentido, el cine de Martel es un cine crítico, descriptivo y analítico que observa desde la perspectiva de sus personajes, con una claridad que ellos nunca podrían alcanzar.

La Mandrágora

La casa familiar se llama La Mandrágora y Martel explica que le interesó particularmente el nombre porque se trata de una planta usada antiguamente por su poder anestésico y por sus propiedades afrodisíacas: “Quería que el film oscilara entre esos dos polos: el adormecimiento y la voluptuosidad. Ése es, quizás, el drama más profundo del film”.⁵

La ciénaga empieza y termina con la imagen de una piscina con el agua sucia y podrida, a cuyos bordes un puñado de burgueses desganados toma sol y vino barato repantigados en reposeras. La piscina es parte de la finca, La Mandrágora⁶, en la que transcurrirá gran parte del relato. Es una casa colonial algo derruida, clavada en el medio del monte, o del cerro. Nunca se sabe bien cuáles son sus dimensiones, dónde están sus límites, a qué distancia está la ciudad. Sólo sabemos que es una trampa peligrosa porque, según dice Rafael (Daniel Valenzuela) -quien no quiere que sus hijos se queden ahí-, “esa casa es un desastre”. El lugar, ciertamente, parece dominado por una arquitectura cambiante, su interior es un laberinto (tal vez sea un efecto de la puesta en escena), no conocemos la organización de la casa que nos permita reconstruir la disposición de los ambientes o el número de habitaciones. Como si fuera una prisión o una isla suspendida en medio de

⁵ En OUBIÑA, 2007 p 52

⁶ Planta que se ha usado como narcótico o sedante antes que el éter o la morfina cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como la amputación. Se caracteriza por su olor fétido.

la nada, la finca parece separada de todo y no presenta posibilidad de escape: eliminadas las salidas, los personajes se mueven en círculos y nuestra mirada se extravía en los recorridos de la cámara que no conducen a ningún lado.

El cerro en el monte salteño y el fango

En la película no se observan trayectos, ni transiciones ni desplazamientos. Los chicos juegan todo el tiempo en el cerro, pero siempre los vemos desde adentro de la maleza: primero están junto a la pileta y de pronto, por corte directo, ya están cazando en el monte. La contigüidad entre uno y otro espacio se da por los disparos de escopetas, que se escuchan desde la casa. Los disparos proceden de una fuente diegética exterior no encuadrada (la fuente se considera *off* ya que está fuera de los límites del encuadre) pero sirven para crear una atmósfera de peligro respecto de la imágenes que no presentan anomalía alguna. Mientras los chicos cazan, Luciano queda en medio de la línea de fuego; alguien le advierte que se aparte y, aunque el corte deja la acción fuera de campo, escuchamos a lo lejos el estampido de la escopeta. Minutos después, sin embargo, Luciano reaparece despreocupadamente por ahí, como si el film, como veremos más abajo, restara importancia a ese momento límite. El personaje es recortado del continuo del que forma parte. En esta travesura no pasó nada grave, aunque podría haber sido una tragedia y en algún momento terminará siéndolo. El disparo fuera de campo y la supresión de lo que sigue responde a una modulación dramática que convierte a la situación en una bomba a punto de estallar. De la misma manera, cuando las chicas cantan junto al ventilador para lograr un efecto de reverberación o cuando los chicos golpean el agua con sus machetes para capturar algún bagre, continuamente se anuncia un desenlace trágico que posteriormente ocurrirá. El vínculo entre la apatía de la cámara y el riesgo de los personajes en el film de Martel es evidente.

El monte es como un campo minado; pero los chicos lo atraviesan con indolencia y despreocupación: como si aceptaran someterse a los riesgos del destino. Los personajes viven como si estuvieran predestinados y como si las acciones respondieran a una inevitable fatalidad.

El barro en el cerro se ve en la superficie pero conectado con lo profundo y lo oscuro que está debajo. En una de las primeras escenas se ve una vaca que ha caído dentro de una ciénaga. Asustada, se agita. Cada movimiento que realiza intentando liberarse, la hunde lentamente, un poco más. Los chicos, que conocen acabadamente el monte saben, que una vez que ha comenzado a hundirse, ya no tiene salvación y que la única piedad

será pegarle un tiro. Cuando vuelven a pasar por allí, la vaca está muerta. Igual que ese animal, todos en la familia de Mecha y de Tali se hunden irremediabilmente devorados por la apatía y la inercia. Todo tiende a estancarse en el desamparo y la intemperie. Este estancamiento es simbólico en *La ciénaga*, dónde todos los personajes forcejean en su sitio, sin poder escapar del pantano que los ciñe. El punto de vista que adopta la cineasta, nos sugiere que se trata de un ejercicio mórbido y fastidioso que realizan rutinaria e inconscientemente todos los miembros de ambas familias.

La piscina de agua estancada

Hemos señalado supra que en *La ciénaga* no hay trayectos, ni transiciones, ni desplazamientos porque mostrar un trayecto, una transición o un desplazamiento implicaría poner en escena el momento en que una situación se transforma. Aquí, en cambio, las situaciones son estados suspendidos, inertes e inactivos. Normalmente la trama proporciona un itinerario para las imágenes; pero en este film no hay un mapa que oriente las acciones sino una urdimbre de incidentes que amenazan con dispersarse. “A menudo, los planos no comienzan allí donde algo sucede sino que descubren o se topan con un acontecimiento. La cámara alcanza a verlo pero, a la vez, deja la sensación de que se le podría haber escapado. (...) El montaje, en cambio, funciona de manera opuesta: intencionalmente sostiene el plano cuando debería cortar o corta antes de resolver una acción. De una u otra manera, sobra un tiempo muerto o falta una clausura y, por lo tanto, virtualmente, las situaciones no dejan de generar consecuencias. (...) La cámara no sabe qué ver ni cómo, mientras el montaje impone cuándo ver y hasta dónde. Al igual que los personajes, el espectador queda entre esos fuegos cruzados: cualquier cosa puede suceder y es imposible prever cómo se va a desarrollar.”⁷

Como ejemplo de esta afirmación citaremos la escena en que Momi se zambulle en el agua fétida y llena de hojas secas y no regresa a la superficie. El plano se sostiene sobre el espejo de agua turbia que no registra alteraciones y, como su duración es tan excesiva, la quietud termina por resultar perturbadora. En las escenas siguientes un poco más tarde, los chicos conversan despreocupadamente alrededor de la pileta. Momi no parece estar entre ellos. En realidad, ha quedado fuera del cuadro y, cuando el plano por fin la muestra, lo hace como si nada hubiera pasado. Nuevamente, el film no se hace cargo del efecto de peligro en el que nos obligó a reparar.

⁷ En OUBIÑA, 2007. pp. 24-25

Las camas

Las imágenes de las camas representan el peso de las tradiciones familiares que se imponen con horroroso atavismo. En efecto, la película presenta una estructura circular, las cosas parecen condenadas a repetirse: todo indica que Mecha continuará el ciclo de su madre y replicará los mandatos familiares. Mecha acabará sin levantarse de la cama. Esto y otras reiteraciones y repeticiones cíclicas son muy significativas ya que anulan toda posibilidad de cambio. Nos enteramos por los dichos de los personajes que un día la madre de Mecha se metió en la cama y permaneció entre quince y veinte años sin salir de su habitación. Ese fantasma pesa sobre la mujer como un mandato familiar ya que pocas veces se la ve levantada y casi nunca sin su camisón. Su mundo (cada vez más acotado) es su habitación. A tal punto que mandó traer un frigobar ideal para ella que nunca bebe su vino sin hielo y lo instala frente a su cama, en lugar del televisor que ahora ha devenido a inútil.

Hay una sola escena donde se ve a la familia disfuncional de Mecha reunida alrededor de una mesa a la hora de la cena y, tal como aparece representada, resulta una situación atípica, anormal y extravagante. El resto de las veces, el sitio natural de reunión o para recibir a la visitas será alrededor de la cama de Mecha. Se podría afirmar, entonces, que *La ciénaga* es un film sobre camas ya que todos se meten en las sábanas de los otros. Repasemos: Momi en la cama de la sirvienta y en la cama de Vero; Vero en la cama de su hermano José; José y el salvaje Joaquín en la cama de Mecha; el perro negro en la cama de Mecha; el inútil de Gregorio apenas protesta cuando Mecha lo expulsa de la habitación y lo manda a dormir al cuartito del fondo. En esta promiscuidad mórbida se confunden la inocencia de los juegos infantiles con una agresión y una sexualidad apenas reprimidas. Los choques entre los cuerpos son siempre violentos. Así, se nos hace imposible discernir cuánto hay de ataque, cuánto de atracción, cuánto de inocente juego y cuánto de incontenible deseo.

En medio de la gran confusión de personajes, donde nunca termina de quedar en claro quién es hermano de quién, los atisbos de incesto se abren camino entre lo promiscuo y se instalan casi inadvertidamente como señales de intensa vitalidad. Los juegos entre los hermanos (peleándose o manoseándose) resultan inquietantes al no poder distinguir en qué punto es una mera travesura y en qué punto abre las compuertas de una sexualidad latente que ha estado ahí.

Con cuerpos en posición horizontal, echados (en reposeras o camas) embriagados, aletargados por el calor del verano, los personajes parecen siempre al borde de la

extenuación, incluso antes de comenzar nada. Ese impulso, hacia abajo, es otra caída (como la de Mecha, la vaca o la de Luciano) y señala su decadencia y derrumbe. El abandono y el agotamiento no son sólo rasgos de los personajes, así como la casa despintada no revela únicamente su falta de mantenimiento y el agua estancada de la pileta es más que un descuido.

Marcas en el cuerpo y cicatrices

Hay numerosos cuerpos heridos y dañados en el film: al principio Mecha se lastima cuando cae al piso y se rompe su copa; Luciano se corta y es llevado al hospital; José recibe un golpe en la nariz durante una pelea en el baile de carnaval; los chicos tienen la cara arañada por las ramas del cerro y Joaquín ha perdido un ojo durante una de sus aventuras. La demorada cirugía plástica en el ojo debería haberse hecho a los dos años del accidente; pero ya han pasado cuatro y se sigue postergando. A veces el peligro es sólo una amenaza que no llega a concretarse, a veces los personajes salen ilesos, a veces regresan con heridas; pero al final del film, la muerte violenta e irreversible hace su aparición.

La proliferación de tantos chicos en *La ciénaga* es necesaria para entender la familia como una entidad más bien tribal y para desplegar uno de los temas más inquietantes que propone la película alrededor del erotismo familiar. Ya hemos dicho, que se trata de un erotismo sin sexualidad, difuso, que al mismo tiempo funciona como factor de cohesión familiar. No es propiamente un tópico edípico lo que parece estar planteando Martel, sino una forma de erotismo más arcaica todavía. Esos chicos abandonados por sus padres (y ese abandono está marcado en los cuerpos infantiles, atravesados todos por cicatrices) funcionan en manada como si tendieran a la animalidad o al salvajismo. En una de las sesiones de caza en el cerro, Joaquín fundamenta su rechazo a que “los collas” acaricien sus perros porque “así se amansan”.

Carnaval salteño en febrero

Durante el baile de carnaval, José se siente con derecho a coquetear con Isabel. No es que la “china carnalera” (como la llama Momi con desprecio) le interese particularmente, pero cree que puede jugar a seducirla porque es el hijo de la patrona recién llegado de la gran ciudad. Intenta ejercer su poder en un territorio equivocado y, consecuentemente, sale mal herido, porque ha ido demasiando lejos. Esta situación mínima, que podría parecer inocente pero de pronto resulta violenta y humillante, es

absolutamente necesaria para que Martel nos enseñe que durante este baile popular se invierten las relaciones de poder ya que son los “collas” quienes dictan las reglas. Efectivamente, el carnaval es la abolición provisional de las relaciones jerárquicas y privilegios. Concebido, según la cultura popular, el carnaval celebra el cambio y se afirma que el final de un ciclo es el comienzo de otro. En este sentido, es profundamente igualitario y pone en evidencia que las jerarquías sociales son construcciones históricas naturalizadas. Sin embargo, para los personajes de *La ciénaga* el carnaval tiene sólo una función agresiva, invasora, perturbadora. Pensemos en las imágenes en que las chicas van caminando por las calles del pueblo y les arrojan bombitas de agua o cuando José va al baile y es golpeado por el Perro, el novio de Isabel. Asimismo, durante las escenas que registran el baile de carnaval, podemos vislumbrar el desenlace previsible de los amores de Isabel y el Perro.

El perro que asusta a Luciano y la escalera peligrosa en el patio de Tali

El accidente de Luciano cayendo de la escalera se presenta como una fatalidad. Tali ya había advertido que la escalera en ese sitio era peligrosa. Como hemos venido razonando, la tragedia final se ha ido anunciando de manera cifrada entre los pliegues del relato. Todos los personajes (patrones, sirvientes, hijos y padres) están en riesgo y cualquiera se puede morir en cualquier momento. Podría haber sido cualquier otro chico, pero le tocó a Luciano (el más pequeño, el más inocente y el más crédulo) quien muere sin alcanzar a ver lo que hay detrás del alto muro. Desde el principio el camino de Luciano hacia la muerte no hace más que confirmarse de manera velada pero progresiva. Como todo niño, a Luciano lo inquietan las puertas que rechinan solas, las voces invisibles, los ruidos fantasmales, lo asusta (y fascina) el perro de la casa vecina, a quién solo puede intuir por sus ladridos furiosos. Una vez más, los diferentes significantes sonoros (ruidos fuera de campo) contribuyen a realzar una situación visual aparentemente normal para convergir en el plano de la significación. En su imaginación, el animal cobra ribetes fabulosos ya que dice: “El perro de al lado empieza a golpear la pared y puede romperla. Me parece que es muy grande”.

El terror fantástico producto de la imaginación infantil está del otro lado, en el exterior, en la casa vecina. Pero el peligro es real, es concreto y está en el interior, es su propia casa. Los males vienen de afuera y los ladridos (en *off*) son un factor fuertemente expresivo. Nos atrevemos a afirmar que la escena de la muerte de Luciano es la única

escena en la que la cámara sigue y acompaña a un personaje en soledad y privilegia su protagonismo.

La muerte de Luciano

La muerte de Luciano es estremecedora porque es evitable; pero también porque evidencia hasta qué punto los personajes están a merced de lo que su torpeza o su desidia haga con ellos. La muerte de un niño es un acontecimiento límite y absurdo que no puede explicarse ni justificarse, ni comprenderse. Este fatal accidente no nos sorprende porque desde el comienzo del film se nos hace evidente la existencia de una inevitable tragedia, de una desgracia, de una ciénaga. No es un final forzado ni un golpe bajo ya que la escena de la muerte queda fuera de cuadro (como si la cámara no quisiera ver eso) y, luego, los planos muestran, pudorosamente, los espacios vacíos de la casa silenciosa y respetuosa. Mostrar esa ausencia, la falta de ruido es, tal vez, lo que le interesa a Martel como metáfora de la muerte.

CONCLUSIÓN

Tomando como base los textos sobre el cine en general, los textos sobre este film en particular y las entrevistas a Lucrecia Martel citados en la bibliografía, intentamos revisar algunos aspectos de su particular manera de pensar la imagen en movimiento en relación con el proceso de elaboración del film, el punto de vista, el uso del fuera de campo, la música, los ruidos y los diálogos. Lucrecia Martel pensó la película primordialmente en términos de imagen, ya que en su cine son las imágenes las que describen y narran. Éstas parecen ser la materia prima de la expresión.

La manera de exteriorizar el conflicto que utiliza la directora y guionista es la pura descripción de hechos cotidianos, la existencia empantanada sin momentos trascendentes. La sucesión de pequeños accidentes y de situaciones de riesgo nunca modifican el comportamiento de los personajes; pero la alternancia entre el peligro y la inacción, de la que hablábamos en la introducción, produce una acumulación conflictiva y, por consiguiente, un crecimiento de la tensión dramática que sólo puede resolverse en una catástrofe. Efectivamente, la muerte de Luciano es una catástrofe: por sus dimensiones trágicas y por su aparente imprevisibilidad. Sin embargo, esta muerte ha sido minuciosamente anticipada a través de imágenes y ruidos a lo largo del film: al comienzo, Luciano observa intrigado a la liebre muerta sobre el mármol de la cocina; se lastima la pierna (se trata de una situación reiterada ya que Tali le avisa a Rafael: “se ha

vuelto a cortar”); luego prueba contener el aliento y dejar de respirar; en una de las expediciones al monte se interpone entre la escopeta y el blanco; durante un juego, las chicas lo persiguen y le dicen que está muerto. Por otro lado, este accidente no resulta un golpe bajo ya que Martel lo filma a una distancia pudorosa. Por ello decimos que era previsible e imprevisible a la vez. La cámara va anticipando el episodio desde el inicio del film pero no lo subraya. Lo muestra como lo que es: un hecho absurdo que se convierte en trágico. Así, *La Ciénaga* se testimonia, fundamentalmente, en imágenes en movimiento intensamente descriptivas y narrativas.

La ironía y crudeza propias de Lucrecia Martel hicieron de éste un film polémico que valió la pena analizar. El cine de Martel es un cine de sensaciones y es consciente que su propuesta, fuera de los esquemas comerciales aceptados por las mayorías, enfrentará a críticos y generará resistencia. La ciénaga es un lugar del que no se puede salir y Martel tampoco sugiere una manera de encontrar la salida. La claustrofobia que produce *La ciénaga* es tan contundente que se va a convertir con el tiempo en una obra paradigmática de los tiempos que corren en los que aparentemente no hay salida.

La película no cuenta una historia tradicional, muestra un mundo de sensaciones, construye una gran metáfora con pequeñas metáforas: es un mundo sofocante que atrapa. La película está llena de detalles intrigantes, fantásticos y atemorizantes que cuenta una historia de deseos, de rencores y abandonos. Es una historia de estancamiento, desde el que todo deseo de transformación o de cambio queda encerrado en el exuberante monte salteño.

Dos familias, dos accidentes, dos variaciones de la misma desidia. El movimiento de Mecha (borracha) es indeciso, tambaleante, inseguro, adormecido y atontado. Los movimientos de Luciano son lo contrario: explosivos, intempestivos, atolondrados y descontrolados. Mecha cae porque trastabilla, Luciano se cae por su torpeza. Desde el comienzo se presentía que algo terrible iba a suceder aunque en otro sentido podría decirse que lo terrible es que nada sucede, que los acontecimientos sólo tienen lugar bajo la forma inexorable de catástrofe. El principio y el final trágicamente idénticos son lo único que insinúa una estructura dentro de esa serie de eventos que son vividos por los personajes sin preguntarse demasiado sobre el porqué de sus comportamientos.

Los inquietantes truenos que se escuchan en las primeras imágenes (elipsis sonora) anunciando el temporal se confundirán luego con los disparos de los chicos en el cerro y la inminencia de que alguien saldrá herido. La directora tenía una idea muy precisa de cómo debía ser la banda sonora (música, ruidos, diálogos y silencios) y una idea clara

de la puesta de cámara. El sonido es, entonces, subsidiario al encuadre. Esto parece ser un rasgo particular que impregna toda la obra de Martel. La imagen y el sonido dictan las pautas del clima que tendrá cada escena y, en definitiva, la película. Lo visual y lo auditivo están en perfecta sincronía para presagiar la tragedia.

BIBLIOGRAFÍA

Textos sobre el cine

- ABRUZZESE**, Alberto. *La imagen filmica*. Editorial Gustavo Pili. España, 1978.
ALSINA THEVERNET, Homero. *Después del Cine*. Ediciones de la Flor. Bs As, 1990.
CASETTI, Francesco y **DI CHIO**, Federico. *Cómo analizar un film*; trad. Carlos Losilla; 3ª reimp. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
DI STEFANO, Mariana et al. *Metáforas en Uso*. Biblos, Bs As, 2006
GAMBETI, Giacomo. *Cómo se mira un film: cine, conciencia de un fenómeno*. Eudeba, Bs As, 1962
TOSI, Virgilio. *El lenguaje de la imagen en movimiento*. Grijalbo. México, 1993
VERÓN, Eliseo. *Fragments de un tejido*. Gedisa. España, 2004
VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Pailós. España, 1990.

Textos sobre el film

- ALVARADO**, Eduardo, “Tensión minimalista”, en La Reforma, México D.F., 15 de noviembre de 2001.
AMADO, Ana, “Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de La ciénaga, de Lucrecia Martel)”, en Genaro Yoel. Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías. Manantial. Bs As, 2004.
BATLLE, Diego, “La ciénaga revela el talento de una joven directora salteña”, en La Nación. Bs As, 12 de abril de 2001.
CHOI, Domin y Emilio **BERMINI**, “La ciénaga o el arte de la infancia”, en Kilómetro 11 n° 2. Bs As, septiembre de 2001.
FONTANA, Juan Carlos, “Tragedia en la clase media”, en La Prensa. Bs As, 12 de abril de 2001.
GANDOLFO, Elvio. “1, 2, 3: La ciénaga”, en El Eclipse, año 3, n° 4. Bs As, junio, 2001.
GOMEZ, Leila, “El cine de Lucrecia Martel: la Medusa en lo recóndito”, en Ciberletras (Revista de crítica literaria y de cultura) n° 13, julio de 2005. www.lehman.cuny.edu/ciberletras.
LERER, Diego, “Tan reconocible como cercana”, en Clarín, Bs As, 12 de abril de 2001.
MONTEAGUDO, Luciano. “Juegos a la hora de la siesta”, en Página/12, Bs As, 12 de abril de 2001.
OUBIÑA, David. Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Colección Nuevo Cine Argentino. Pic nic Editorial. Bs As, 2007.
RAVASCHINO, Guillermo, “La ciénaga”, en Cineísmo. www.cineismo.com.
SANCHEZ, Marka, “Relaciones pantanosas”, en El Mundo, Suplemento “Metrópoli”, Madrid, 28 de septiembre de 2001.
SCHWARZBÓCK, Silvia y Hugo Salas, “El verano de nuestro descontento. Género y violencia en La Ciénaga”, en El Amante n° 108, marzo, 2001.
VERARDI, Malena, “Procesos de hibridación: el cine desterritorializado de Lucrecia Martel”, III Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), 29 y 30 de septiembre de 2005, www.iigg.fsoc.uba.ar
WEINRICHTER, Antonio, “Aguas estancadas”, en Guía de Madrid. Madrid, 28 de septiembre de 2001.

Entrevistas a Lucrecia Martel

- AGUZZI**, Juan “El deseo es algo que fluye; evitarlo es una actitud muy clase media (entrevista con Lucrecia Martel)”, en El Eclipse, año 3, n° 4. Bs As, junio de 2001.
BERMINI, Emilio; Domin **CHOI**; Mariano Dupont y Daniela Goggi, “Tres cineastas argentinos (conversación con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Ariel Rotter), en Kilómetro 111 n° 2. Bs As, septiembre de 2001.
CHIVARALLI, Verónica, “Una argentina en Berlín (Entrevista con la realizadora salteña)”, La Nación, Bs As, 4 de febrero de 2001.
IMPARATO, Gabriel, “El premio de Berlín ratificó nuestra confianza en el camino que elegimos (Entrevista con Lucrecia Martel)”, La Capital, Mar del Plata, 6 de marzo de 2001.

PEÑA, Fernando; Felix-Didier, Paila y Luka, Ezequiel, “Lucrecia Martel”, en Fernando Peña (editor), Generaciones 60/90. Cine argentino independiente, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Bs As, 2003.

QUINTIN, “Es de Salta y hace falta (entrevista con Lucrecia Martel)”, en El Amante n° 100, Bs As, julio de 2000.

LINK, Daniel, “Tres mujeres (Lucrecia Martel, Lita Stantic, Graciela Borges)”, en Página/12, Suplemento “Radar”, Bs As, 18 de marzo de 2001.

MONTEAGUDO, Luciano. “Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta”, en Horacio Bernardes, Diego Lerer y Sergio Wolf (editores), Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación, Ediciones Tatanka. Bs As, 2002.

MOSCOSO, Rodrigo, “Desangrándonos (entrevista a Lucrecia Martel y Lita Stantic)”, en Haciendo Cine n° 22, Bs As, marzo-abril de 2001.

OLIVA, Leonardo, “Traté de contar algo que conozco”, en Uno, Mendoza, 3 de mayo de 2001.

PANOZZO, Marcelo, “La dificultad no es el propósito de nadie (conversación con Lucrecia Martel)”, en Clarín. Bs As, 27 de noviembre de 2000.

RANGIL, Viviana, “abrirse camino. Entrevista con Lucrecia Martel”, en Otro punto de vista. Mujer y cine en Latinoamérica, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2005.

SOTO, Moira, “Martel se fue a Berlín”, en Página/12, Suplemento “Las/12”, Bs As, 2 de febrero de 2001.