



BÁSICOS FILMOTECA

SIGLO XXI



SESIÓN 3
10 DE NOVIEMBRE DE 2011

LA CIÉNAGA

Lucrecia Martel. Argentina. 2000

Presentación y coloquio
a cargo de Daniel Gascó,
crítico cinematográfico

En verano, cierta zona de Salta se llama "La ciénaga" porque se desbordan los ríos de montaña e inundan cierto lugar. Me parece que es como un clima que se genera en un momento y es difícil de atravesar. No es necesariamente de peligro mortal, no es un pantano. Son lugares donde chillan cantidad de bichos y pájaros y vida pequeña. Son lugares intensos.

LUCRECIA MARTEL

Días de estío en "La Mandrágora"

La densidad del primer largometraje de Lucrecia Martel se debe a la ausencia (casi) total de tiempos muertos. Durante poco más de hora y media, no hay descanso para el ojo, ni, sobre todo, para el oído. Cada palabra pronunciada tiene su efecto en el desarrollo de la trama; cada sonido empuja la imagen que sigue. Su anterior obra cinematográfica, *Rey muerto* (1995), ya delataba una especie de histeria narrativa, de necesidad abrumadora y constante de relatos y temas, que la cineasta iba introduciendo a enorme velocidad. En tan sólo diez minutos, tras haber desfilado y sucedido una cantidad improbable de personajes y gestos, parecía producirse en este corto un estallido del tiempo. Tenía que transcurrir la mitad de su metraje para que, después de mucho aturdimiento, encontráramos un eje central, una posición que seguir, un lugar donde

ubicarnos. Pero ni siquiera éste parecía muy estable.

Una sensación muy similar producen las primeras imágenes de *La ciénaga* (2001). Está claro que ese desfile de planos decadentes, putrefactos, infectados de alcohol, que inician la película, no son la mejor carta de presentación del escenario principal: la finca "La Mandrágora". Se trata de imágenes que van a perecer por sí mismas, protagonizadas por algunos personajes que no van a participar del relato, que no volverán a salir, acompañando unos títulos de crédito que nos despistan, pues parecen más apropiados para un film de terror. Una textura sonora de disparos lejanos, líquidos vertidos, chirridos metálicos de sillas o zumbidos cristalinos prolongados acentúan esta sensación de extrañeza e inevitablemente eclipsan y perturban el espacio físico donde transcurre. Es verano. Hora de la siesta. El cielo está encapotado y, sobre una pared, se proyectan las últimas sombras del atardecer. A lo lejos, en el cerro, una vaca muge rabiosa, se revuelve en el fango. En principio, la naturaleza se expresa con mayor claridad. Las primeras palabras que intentamos escuchar serán demasiado íntimas y, por tanto, difícilmente inteligibles. Interrogamos una banda de sonido que registra susurros casi inaudibles,



preguntas sin respuesta, balbucesos ebrios, confesiones a media luz: *¡No quiero estar con nadie más que con Isabel!* Pero, ¿quién es Isabel? ¿Quién es la adolescente que habla? ¿A qué viene esa revelación suya, tan teñida de lamento? La respuesta no va a ser inmediata, no vamos a abandonar tan fácilmente nuestra posición de extranjeros. La directora, sin embargo, en todo momento muestra cada hecho dramático desde dentro, sin alejar la cámara. La primera catarsis, un aparatoso accidente con el que arranca la película, ya nos hace cómplices privilegiados de las circunstancias, frente a unos testigos impertérritos, sedados por el alcohol. Y reitero, de las circunstancias, no del accidente, que oímos sin ver, inquietándonos como esas adolescentes alarmadas por el ruido que abandonan sus camas acudiendo en su auxilio.

Un arranque suficientemente misterioso donde, sin embargo, la temperatura del film ya ha sido alcanzada. En *La ciénaga*, importan menos el trueno que su estruendo; el arma, que el disparo; el accidente, que el quejido de dolor. El sonido sucede entonces, comparece siempre en primer plano; mientras que las imágenes, si surgen, llegan después.

Fijate bien

A menudo, escucho este reproche: *Es que no sé qué cuenta*. Una aseveración fácil, perezosa, que responde a la dificultad de hallar unas palabras precisas que definan una determinada obra cinematográfica. Por el contrario, quizá deberíamos preguntarnos: ¿es que acaso tendría que haberlas? Y si las hubiese, ¿no debería su autor haber escrito una novela en lugar de rodar un film?

Intentar definir *La ciénaga*, implica referirse a la psicología de unos personajes o describir unas atmósferas, mucho antes que intentar resumir su argumento. En cada caso, cada alma viviente que habita los fotogramas de este esquivo film, prevalece un movimiento muy particular: un gesto privado, una acción personal, cuyo sentido percibimos sin tener que entenderlo. Más aún, cuando la dinámica general de esta película, al estar condenada o desembocar siempre en una quietud, carece de un evidente sentido¹. El plano que predomina, aquél que atraviesa con mayor insistencia todo el metraje, acoge de manera horizontal unos cuerpos hastiados, tendidos en camas, tumbonas, víctimas de un hiriente calor. Tanto es así, que no resulta nada extraño lo que acontece en el hábitat principal de *La ciénaga*. En *La Mandrágora*, se libera una carga de sexualidad, tan palpable como furtiva. Frente al desdén que Mecha y Tali muestran por sus maridos², un evidente erotismo impregna los vínculos afectivos que median entre hermanos, primos, sobrinos y criadas. Detectamos pequeños gestos muy expresivos, miradas efervescentes plenas de húmeda complicidad, signos que invitan al estatismo, al secreto, llegando a sustituir todo deseo externo. Ningún escape posible, ningún viaje, en este círculo cerrado, esta telaraña de voluptuosas imágenes³. El ejemplo más evidente, nos lo dará Jose, el hijo errante de Mecha. Tras conocer la noticia del accidente, la imagen de su cuerpo saltará de la ciudad, donde prepara la maleta, al interior de la finca, en un impactante plano desnudo, de espaldas, quitándole las gasas a su madre. El viaje, aunque real, se ha eludido, privilegiando el paso abrupto entre estaciones, el choque sensual y directo de unos cuerpos⁴.

Se dan, sin embargo, perturbadoras imágenes de tránsito. El tiempo no se desliza de forma tan seca y lineal, uniendo directamente causas y efectos. De manera inesperada, unos niños corren con globos llenos de agua, sustituyendo la carrera de Mecha hacia el hospital. Risas compartidas entre perseguidores y perseguidos, cuando la situación sigue siendo la misma: un calor del carajo. Corte. Y, diez minutos después, retoma el movimiento de otros globos que estallan en la puerta de cristal de una tienda de ropa, donde las niñas buscan algo que regalar a su hermano Jose. Este juego de niños se trunca y reencuentra tiempo después. La causa (persecución con globos) y efecto (estallidos sobre el cristal, tomados desde el interior del local) se han separado. El tiempo se ha escindido, desnaturalizado. Se ha roto la progresión lineal que aparentemente tiene toda la película. En el primer caso, de forma hipnótica, elegante, enlazando sonidos de claxon; en el segundo, como hiato imposible, uniendo el gesto de rechazo de Mercedes y la pose apesadumbrada de Jose, con una animada persecución infantil.

Hola, hola, ¿me escuchás?

Antes que la imagen, el sonido marca la unidad de todo el relato. En muchas ocasiones dulcifica los cortes, el desplazamiento entre planos. Tanto es así que, muy al principio del film, Lucrecia Martel admite un llamativo fallo de raccord, un evidente error del que, sin embargo, apenas quedarán huellas. Mantener la misma capa sonora de lluvia torrencial basta para que la cineasta no dude en introducir un plano seco soleado, un recurso tan breve como necesario, donde Vero se pone al

volante, como desafío y respuesta al plano anterior, la negativa de Gregorio, su padre. Casi como él, suficientemente embriagados, nuestros ojos rellenan lo que el oído registra. Durante un par de segundos, nuestros sentidos se alteran. De repente, es nuestro ojo el que oye, nuestra oreja la que mira, permitiendo que esta imagen fluya.

El virtuosismo sonoro de *La ciénaga* queda patente en toda la secuencia de la tienda de ropa. Fuera del establecimiento, en un puesto de mercadillo, suena una canción que va a mantenerse dentro de la imagen, variando sensiblemente de frecuencia en cada cambio de ángulo y subiendo fielmente de volumen cada vez que alguien abre la puerta. Pese a la dificultad, el tema musical suena linealmente, sin ningún corte, marcando un tempo real.

Más que la parte visual, las palabras y sonidos indican amenazas, afectando los acontecimientos futuros. Casi siempre postrada en la cama, Mecha es comparada con su madre, quien falleció después de pasar 20 años sin moverse de su habitación. Un reproche que duele más que sus heridas y que la conduce a planear con su prima Tali un pequeño plan de huida: un breve viaje a Bolivia, de apenas tres días, que, finalmente, como todos los grandes movimientos que se plantean en este film, no tendrá lugar. Mecha repetirá la sentencia con cierta preocupación, hasta el extremo de que su rutinario deambular entre las paredes de la casa nos parezca un temible y absurdo trayecto carente de interés. Ella sólo abandona su cama para despotricar contra las sirvientas, pedir o buscar bebidas con hielo, o gritar que alguien agarre el teléfono. *La ciénaga*, como temible tumba que puede llegar a ser, similar a ese espacio pantanoso donde perece la vaca, se extiende como una turbadora y precisa metáfora.

En torno a la pileta de la finca, una piscina con el agua podrida, rodeada de primos, hermanos y perros, Vero empieza una narración siniestra: *Parece que la prima iba caminando por la calle y se encontró con un perro medio chicón y lampiño. Y como le pareció que estaba abandonado, lo llevó a su casa. Lo metió en el patio con sus gatos y le dio algo de comer. A la mañana siguiente, cuando le va a dar de comer algo de nuevo, ve que el perro está todo ensangrentado y los gatos por ningún lado. Lo agarra al perro, lo baña, y se lo lleva al veterinario que queda a la vuelta de la casa. Y le dice al veterinario: "Mire, doctor, yo no sé qué hacer con este perrito, que parece que se me ha comido todos los gatos."* "A ver, señora, apóyelo en la camilla." *El veterinario se da la vuelta, agarra un hacha que tenía colgada en la pared, lo parte el perro al medio. La señora se acerca y ve que tiene una cantidad increíble de dientes, como dos*

filas de dientes. El veterinario le dice: "No es un perro, señora. Es una rata africana." La narración se desprende rápidamente de Vero, reposando en los distintos oyentes: sus hermanos, Joaquín, José y Momi; su prima, Agustina y, finalmente, el pequeño Luchi, sobre el que significativamente van a descansar diversos fragmentos. *...que queda a la vuelta de la casa.* Impresionado por esta narración, Luchi no querrá dormir solo, sin luz. Al más chico le inquietará especialmente el perro del vecino, que está a la vuelta de la casa: encarnación sonora de un miedo infantil, trasunto invisible de rata africana, cuyos temibles ladridos se escuchan en el patio. *...lo parte el perro al medio.* El golpe definitivo, la más violenta y grave repercusión del relato está anticipando el destino de Luchi. *...como dos filas de dientes.* En una segunda hilera, al primito le ha empezado a crecer un diente. *Es una rata africana.* El sorprendente final recae como una sentencia sobre Luchi, cuya fatal muerte, en el último tramo del film, parece sellar el relato. Parece, pero no es así. Tanto éste como *La niña santa* (2004) o *La mujer rubia* (2008) son largometrajes que no se resuelven con imágenes agresivas o impactantes. Lucrecia Martel se desvía del camino fácil, y corta justo en el instante en que nuestro imaginario se ha activado, allí donde el espectador deviene cineasta y prevé el desenlace. En su cine, no imaginamos las últimas imágenes, no nos está permitido como espectadores. Antes de que ocurra, la cámara se aleja de la luz, sortea esa resolución clara, transportándonos a una secuencia insospechada, un conjunto plácido y ordenado de imágenes ajenas a la explosión. *No vi nada*, dirá Momi al final de este film. *Hola, hola, ¿me escuchás?*, concluye la joven heroína de *La niña santa*. *Fijate bien*, últimas palabras que emite *La mujer rubia*. Todas ellas frases de advertencia, pronunciadas a media voz, sin elevar el tono, cuya potencia semántica, sin embargo, atenta directamente nuestros sentidos, invalidando esa presunción nuestra de haber adquirido el dominio de la narración. En definitiva, en cualquiera de sus films, el final se nos escapa. Lucrecia, como buena cineasta, de la misma forma que se muestra evasiva, indiferente, ante las consecuencias previsibles de este aburrido mundo, rechaza nuestras certezas. En *La niña santa*, unas imágenes plácidas sustituyen el impacto inminente de un estallido, dejando un espacio *off* donde sentimos que están a punto de activarse todas las leyes, todas las alarmas. De forma muy similar, *La mujer rubia*, una vez se han borrado las huellas de un incómodo accidente, no deja de ser una película contenida e inconformista. Una obra que tan sólo bosteza, que ahoga todo histrionismo, interrumpiendo sus imágenes una vez el orden de una sociedad higiénica y aburguesada se ha restablecido. Después de la muerte de Luchi, en *La ciénaga* se

aborta el sepelio, el luto. Ningún grito de dolor, ningún lamento, sólo algún gesto mínimo de impotencia y resignación. Como decía un personaje en la última secuencia de *Daddy nostalgie*⁵ (1990): *Todas las historias de muerte acaban igual. La vida sigue.* En términos narrativos sólo cuentan los vivos, resulta inadmisibles un final. Lo que cierra la película es un movimiento nuevo que se inicia: el principio de otra historia que nos pertenece. En el último instante, fuera de los márgenes del film somos nosotros quienes debemos soñar.

1 Como bien dice David Oubiña: "(...) podría decirse que lo terrible [de *La ciénaga*] es que nada sucede." "Estudio crítico sobre *La ciénaga*. Entrevista con Lucrecia Martel", *Picnic Editorial*, Buenos Aires, 2007, pág. 44. Magnífico texto consultable en Internet.

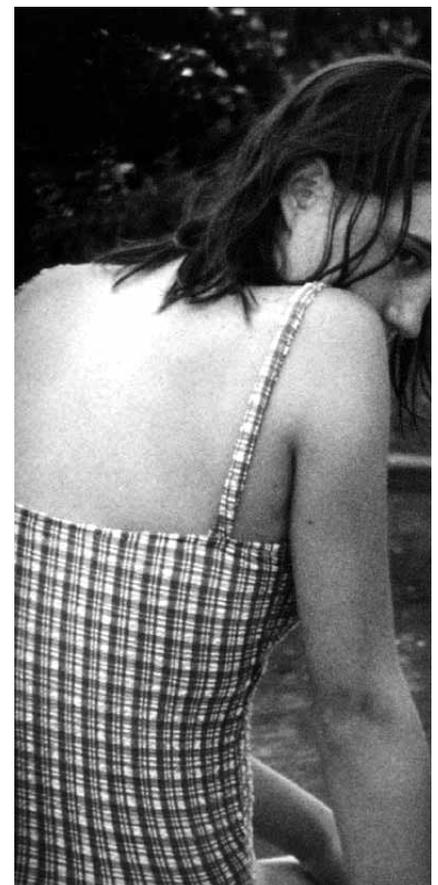
2 Tanto Gregorio como Rafael se muestran muy poco atractivos. Uno, arruinado por el alcohol; otro, en su papel de padre obstinado.

3 La cineasta redonda en esta idea de pegajosa prisión, de telaraña fría y metálica cuando, en dos momentos aislados, vemos a Momi observando desde una ventana con verja el escape de su adorada Isabel, la criada indígena que Mecha maltrata.

4 Una tangible y constante carnalidad, muy propia del verano, contrasta fuertemente con el culto religioso, cuya presencia se ha reducido aquí a su condición fantasmal, sea como relato fantástico o indagación catódica del espectro de la virgen.

5 Film francés realizado por Bertrand Tavernier.

Daniel Gascó





PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es

LUCRECIA MARTEL

La ciénaga (2000)
La niña santa (2004)
La mujer rubia (2008)

DESPUÉS DE VER *LA CIÉNAGA* TE SUGERIMOS... **NUEVO CINE ARGENTINO DESDE LOS 90**

“Una de las razones que hacen difícil encontrar un elemento común a los directores surgidos durante los noventa es que no parece haber acuerdo alguno entre ellos. Todos, sin embargo, están atravesados por diferentes preocupaciones relacionadas con la austeridad de la puesta en escena y con un realismo estético, expresado principalmente en la construcción de personajes, la filmación en exteriores y un especial interés en hablar de los personajes”.

MARTÍN PEÑA, Fernando. *Generaciones 60-90. Cine argentino independiente*. Valencia: IVAC, 2003

Rapado (Martin Rejtman, 1992)
Herencia (Paula Hernández, 2001)
Dos en la vereda (Lisandro Alonso y Catriel Vildosola, 1995)
La libertad (Lisandro Alonso, 2001)
Presos del olvido (Rosarigasinós) (Rodrigo Grande, 2001)
Historias mínimas (Carlos Sorin, 2002)
Un oso rojo (Adrián Israel Caetano, 2002)
El bonaerense (Pablo Trapero, 2002)
Todas las azafatas van al cielo (Daniel Burman, 2002)
Los rubios (Albertina Carri, 2003)
Bombón (El perro) (Carlos Sorin, 2004)
El abrazo partido (Daniel Burman, 2004)
Los muertos (Lisandro Alonso, 2004)
Derecho de familia (Daniel Burman, 2006)
El camino de San Diego (Carlos Sorin, 2006)
Fantasma (Lisandro Alonso, 2006)

EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
AGUILAR, Gonzalo. *Cines al margen: nuevos modelos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 2007.

GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Fundación CICCUS: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005.

LÓPEZ RIERA, Elena. *Albertina Carri: el cine y la furia*. Valencia: IVAC, 2009.

MARTÍN PEÑA, Fernando. *Generaciones 60-90. Cine argentino independiente*. Valencia: IVAC, 2003.

MARTÍNEZ, Adolfo. *Diccionario de directores del cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

PENA, Jaime. *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B, 2009.

RANGIL, Viviana (ed.) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

VV. AA. *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: FIPRESCI, 2002.

ARTÍCULOS

Especial “Lucrecia Martel y *La ciénaga*”, *El Amante*, nº 108, marzo 2001.

SMITH, Paul Julian. “*La ciénaga*”, *Sight & Sound*, diciembre 2001.

FREIXAS, Ramon. “*La ciénaga*”, *Dirigido por*, nº 305, octubre 2001.