

Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel*

Ana Amado

En el relato fílmico el tiempo cumple un rol estelar, en términos de sucesión narrativa, del orden cronológico de los acontecimientos, de las cadencias – lentas o precipitadas – que configuran una duración, pero también puede sedimentar en una densidad o un espesor diferente del modelo de vector dirigido. Una dirección en sentido único que la convención temporal adopta del relato biográfico humano, enclavado entre nacimiento y muerte, y bajo la cual el tiempo, en sociedad con el espacio y el punto de vista, queda sometido a una normalización y estandarización de historias y de imágenes eminentemente deseables para espectadores cautivos. Más aún en el cine, donde espacio y punto de vista son literales y precisan de la mediación del movimiento y sobre todo del montaje para garantizar la fluidez de una sintaxis maleable, la ilusión de una continuidad sin sobresaltos. Es a partir de esta suma de dependencias, de esta representación indirecta de la temporalidad, que Deleuze reflexiona sobre ella como una cuestión de “emancipación”, de liberación de la imagen *del* tiempo, y su representación indirecta en tanto depende del movimiento, del espacio y el montaje, para conquistar una presentación temporal *directa*. Esto no implica obviamente desprenderse de algo fundamental al cine como el movimiento, pero sí transformarlo en un movimiento anormal, un movimiento “aberrante” como lo califica G. Deleuze por su efecto de atascar la fluidez, de transformar la relación del presente con el pasado en un vínculo conflictivo, de aludir a lo real no como un espejo sino como pura tensión y misterio.

El movimiento “aberrante”, traducido por distintos rangos de alteración, ya sea en las disposiciones espaciales, en la disipación de centros narrativos, por conexiones insospechadas o direcciones imprevisibles, promueve que la noción de

tiempo emerja directamente, desprendida de toda dependencia sintáctica, independencia que lo constituye en un problema no sólo cinematográfico sino filosófico. La “imagen-tiempo” de Deleuze es una condensación conceptual en la que confluyen cuestiones de ambos campos, el del cine y el de la filosofía, confluencia que él se ocupa de expandir en numerosas posibilidades y variaciones¹. En un registro similar, la “imagen-síntoma” de George Didi-Huberman prolonga aquella noción, acentuando los rasgos disfuncionales o paradójales de las imágenes cuando permiten movimientos no orientados, o discordantes al punto de transformar el tiempo en un devenir, más que en un regulador de la historia². El “síntoma” sería aquello que se pone en evidencia cuando el curso normal de la representación es asaltado por “contratiempos” capaces de alterar la historia cronológica. No se trata, vale la pena aclarar, de la mera alteración de la sucesión lineal del relato. Contar a los saltos una simultaneidad de acciones y personajes resulta hoy una operación reiterada y no menos arbitraria, que está en vías de convertirse en una nueva convención: el presente entrecortado en su sucesión, como reemplazo retórico de la devaluada figura narrativa del *flashback*. Los “contratiempos” señalados incumben, en cambio, a un régimen temporal de las imágenes más complejo y más impuro que su obtención por un simple artificio de procedimientos de montaje. Complejidad e impureza que pueden encontrarse en un film como *La ciénaga*, por ejemplo, con su mundo detenido o en vías de extinción segregado por una serie de colisiones espaciales y temporales entre las que se destaca, en principio, la inédita ecuación que se establece entre cuerpos y temporalidad.

Deleuze sitúa al cuerpo en la serie de la imagen-tiempo no sólo porque se llega a atisbar, dice, el interior de las personas a través del cuerpo – una afirmación que, inevitablemente, ilustra el cine de Antonioni –, sino por la síntesis de experiencias pasadas que pueden establecerse en él. Sus definiciones aluden al cuerpo como una suerte de superficie donde se inscriben los signos de una vida vivida, un documento potencial de enlace entre pasado y presente, de coexistencia virtual de épocas a través de los gestos, de actitudes cotidianas reveladoras casi instintivas de un “antes” y un “después” del cuerpo.

Entre las películas argentinas, *La ciénaga* es quizás la que permite percibir un sentido excepcional de la temporalidad expresada, precisamente, a través de las actitudes y posturas del cuerpo, de la repetición ritualizada de las acciones más corrientes, más triviales. Es decir, desde la teatralización directa que realiza de los cuerpos, cuyas posiciones parecen determinar por sí mismas la trama de acontecimientos, trama sometida a la cadencia lenta de la detención, o las repeticiones, pero también a otros ritmos y *velocidades*. Puede decirse que hay en *La ciénaga* una velocidad doble, en la medida que cada generación de sus protagonistas, la de los adultos y la de los niños y adolescentes, adscribe sus gestos y movimientos a una velocidad diferente. Por cierto, este efecto de duraciones múltiples, de tiempos heterogéneos

nacidos de la combinación de presencia física, movimientos y posiciones espaciales, se recorta singularmente de las políticas contemporáneas de la imagen, con su exaltación redundante de cuerpos marginales o juveniles de ademanes abandonicos, violentos, inconsecuentes o histéricos, con sus dosis de objeción o conflicto, pero casi siempre portadores de “realidad” o sociología. *La ciénaga* se encuentra en cambio entre aquellas películas que confían totalmente en el poder de los cuerpos y de los gestos no como correa anecdótica, sino en su capacidad para modelar el plano (y lo hace desde ejes imposibles, como veremos) o incluso para atravesar el plano y exponerlos como “síntoma”. Si la vulgata fenomenológica en boga privilegia lo corporal como canal de acceso a la experiencia, como síntesis de una autenticidad viable en el cine a través del movimiento, de acciones y sensaciones, en Martel estas premisas asumen su mejor sentido en cuanto la presencia corporal afecta lo narrativo, más que lo meramente visual. Antes que amueblar una visión icónica, los cuerpos en *La ciénaga* llevan la lógica misma de la representación, imponen a la fábula su lado enigmático, desviante y desorientan las cláusulas que confunden todo despliegue físico y su materialidad con realismo.

Vale aquí un paréntesis para rescatar la insistencia de las mujeres cineastas en mostrar actitudes corporales como signos del estado de la psiquis femenina. En sus películas – quizás no sólo en las de ellas, pero son mayoría en esta tendencia – las mujeres son expuestas como reveladores de una subjetividad en crisis, en búsqueda de su propia individualidad, su propia temporalidad, junto a maneras específicas de reaccionar frente a una época, con actitudes que casi siempre se manifiestan en privado, en el intercambio íntimo de encuentros. Lo que no quiere decir exclusivamente domésticos. Como herederas latinoamericanas de Agnes Varda o Chantal Ackerman – puede decirse, también, de Antonioni –, los personajes femeninos son nómades que atraviesan no sólo lugares, sino edades, situaciones. Ya sea en las películas de la mexicana María Novaro, en la de Sandra Gugliotta que planteó su versión urbana transhumante en *Un día de suerte*; Paula Hernández en *Herencia*, aunque fuera como latencia; Celina Murga en *Ana y los otros*, Albertina Carri en *Los rubios*, sin olvidar en este recuento, seguramente incompleto, *La vida según Muriel*, de Eduardo Milewics, pionera en los traslados geográficos motorizados por una crisis existencial.

En el polo opuesto del nomadismo *La ciénaga* es sedentaria, con personajes reducidos a la clausura y la repetición de la cotidianidad doméstica, en un mundo ficcional trazado bajo coordenadas rigurosas. Si en términos narrativos las sagas familiares tienden a la horizontalidad trazada por la cadena de acciones y de emociones, en este caso esa marcha de enlaces sucesivos se reemplaza por un movimiento entrópico. El tipo de movimiento que se dirige e implosiona hacia adentro, hacia el interior. Sin una “historia” precisa o apenas entrevista en la fugacidad de movimientos, de acciones laterales, del recurso informativo de un ademán o una postura, la narración sólo puede ser producida por esos rasgos materiales, físicos

pero también psíquicos que componen el mundo en miniatura de las sociedades familiares. Martel adopta la mirada meticulosa de la antropóloga atenta a todos los detalles, como si los sacara de la memoria para exponerlas en tanto síntomas con el ritmo del sueño, de latencias y de crisis. Ninguna jerarquía asoma entre hechos importantes o minúsculos, como adhiriendo a la idea benjaminiana acerca de que la historia, en realidad la Historia, es finalmente segregada por aquellas cristalizaciones más leves de la existencia.

Ese minimalismo dramático apela para construirse a datos básicos de tiempo y lugar. Hay un tiempo cronológico: lo narrado transcurre en verano, durante los días de carnaval, señalado como un fuera de campo permanente donde transcurre ese tiempo de máscaras y de liberación de los cuerpos, al que acceden los de otra clase social que la de las familias protagónicas, la de los pobres. Y si el baile carnalero se actualiza en imágenes es para mostrar no la confluencia o la convivencia armónica que el cine argentino reciente imagina siempre en el espacio de la “fiesta”, sino el choque radical, choque literal en este caso por el que el “niño bien” sale herido, entre personajes de un lado y otro de la frontera social. Martel se concentra en la materia social de la que pretende dar cuenta, la clase media (incluidos sus códigos de exclusión) y si tiende algunos lazos sobre los cuerpos subordinados desde la mirada y el deseo de su protagonista adolescente, deja a estos transcurrir en los márgenes, apartados con sus rituales y sus olores. En el campo de lo visible se definen los lugares: interiores domésticos y naturaleza, que rivalizan como escenarios de ese tejido de viscosidad y sobrevivencia construido con los gestos y actitudes de hombres y mujeres, de niños y adolescentes que bordean la latencia de una catástrofe a cuyos signos parecen impermeables.

La detención, la inercia, la aguda percepción de anulación del tiempo que transmiten estos elementos reunidos no tienen entonces otra salida que derivar en los efectos de la atracción de la física y confluir en la figura de la *precipitación*: hay algo que parece arrastrar a todo y a todos hacia abajo. En *La ciénaga* la precipitación, la caída, se hace forma ficcional, en la medida que todos los procedimientos narrativos buscan plegarse al desenlace de la ley de gravedad. Y se convierte a la vez en alegoría de la ficción, una alegoría que se expande desde el título del film a la imagen del cenagal que aspira sin remedio a humanos y animales.

“Siempre hay que esperar que las cosas suceden conforme a la gravedad, salvo que intervenga lo sobrenatural”, escribió en la *Gravedad y la gracia* Simone Weil, filósofa y mística alemana convertida al catolicismo y admirada por Lucrecia Martel, según expresó en una entrevista. Weil despliega en este libro las múltiples relaciones entre tiempo-espacio ligándolas a lo alto-bajo, que en su perspectiva se relacionan con el cielo y la tierra. Analizando desde este sentido espacial y físico las relaciones interpersonales y los conflictos familiares de *Rey Lear*, por ejemplo, Weil no dudó en calificarlos como tragedia de la gravedad. En la misma dirección, Martel asume en

La ciénaga que la transmisión del desasosiego, o de cualquier otro movimiento que conduzca a la perdición o a la salvación, tienen a la gravedad física como estatuto inevitable. Y también que las cláusulas de la termodinamia resultan funcionales para traducir el mundo – el mundo bajo el modelo de las relaciones familiares, en este caso – como una mecánica humana destinada al movimiento descendente antes que ascendente. “Intentar la liberación por medio de la propia energía sería hacer como la vaca que tira de la traba y cae de rodillas”³, dice Simone Weil en una de esas fulgurantes imágenes en las que cruza lo inmaterial con las leyes físicas.

En la ecuación de levedad y pesadez – levedad que como en Weil, Martel parece asociar con la luz o la gracia de la esperanza, la fe en el milagro o la simple creencia – y la pesadez, con su movimiento de derrumbe, *La ciénaga* se inclina al segundo de los términos con la polea de los cuerpos. Con la preeminencia concedida a los gestos, a los movimientos, como dije antes, a las actitudes corporales y el ritmo de su posición en el cuadro que lleva a coreografía la más banal de las posiciones, finalmente, con la potencia simbólica de una figuración que despliega su historia entre dos caídas (la de una madre derrumbada por el alcohol y la de un niño que se mata). De una caída a otra, adultos y chicos se desploman en el suelo, o sobre charcos, reposteras, camas tumba, piscinas infectas y contra objetos punzantes que los desgarran o mutilan, como si en la imposibilidad de estar erguidos o estar siempre echados, encontraran su verdadero cumplimiento, o una suerte de revelación.

A la horizontalidad de formato del plano fílmico le corresponde la horizontalidad del campo de la imagen. Con la elección de este eje horizontal o inclinado para la postura de los cuerpos, Martel los pivotea fuera de la condición vertical, dominante y sublimatoria, (después de todo el falo, en tanto objeto virtual y base imaginaria de toda representación, se designa en posición enhiesta) y los referencia desde fijaciones subhumanas, cerca de las posiciones de la animalidad. Una operación similar en cierta medida a las regulaciones corporales de Becket, que cuestiona los privilegios de la verticalidad con personajes siempre sentados o directamente echados, expresión directa del cansancio. Con la elección de la perspectiva horizontal, *inclinada*, Martel apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y sólo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que a la vez sitúa a los cuerpos y sus posiciones no como liturgia estética sino como testimonios sociales y políticos del presente. A diferencia de los del cine latinoamericano de los 70s, por ejemplo, cuerpos verticales y resistentes a la ley de gravedad (quizás deba marcarse aquí la excepción del cine de Glauber Rocha, con personajes que con frecuencia realizan en el suelo sus transes y conflictos públicos y privados), estos cuerpos de Martel no comunican utopías sino pura derrota. Este es uno de los modos de interpretar la relación del cuerpo con la serie del tiempo que señalaba al comienzo, a través de la condensación que ofrecen de un antes y un después, es decir lo que queda en él de experiencias pasadas y lo que parece pre

anunciar lo que viene. *La ciénaga* exhibe las dos direcciones, las huellas del pasado y la percepción del porvenir en todas las actitudes del abandono y la fatiga. Y hay orden del tiempo también cuando rebelan lo individual y lo social que los compone y dejan aparecer el tiempo en el “entre” de dos disposiciones, en el intersticio de ambas. Estas razones creo que explican por qué los cuerpos de *La ciénaga* no quedan atrapados por los nuevos manierismos entre los cuales la línea del desplazamiento, el viaje, las derivas urbanas, los traslados inconsecuentes, etc. serían las más notorias y se recortan en cambio desde lo singular de su *horizontalidad*.

La imagen-tiempo puede nacer de esta relación paradójal, en la que la detención es segregada por cuerpos y actitudes, mientras el espacio se ausenta. Las distintas generaciones de personajes representados en *La ciénaga*, están todos de un modo u otro atentos a un presentimiento, al desasosiego de una espera, de un *más allá*, sea geográfico (ir o no a Bolivia a comprar útiles para los chicos), o celestial (las apariciones de la Virgen a la joven vecina). Si todo acontecimiento se relaciona con un lugar ajeno que sirve para depositar una expectativa banal, o algo tan conmovedor como un milagro o una creencia, el problema se define por un punto del afuera. También el centro de la imagen responde a ese afuera en donde finalmente se sitúa el punto de vista de una observación exterior, la de la narración, que sólo en ocasiones coincide con la mirada interna de Momi, personaje adolescente que en el juego de oposiciones imperceptibles entre el sueño y el despertar, es la única en percibir los datos de un “problema”, o que “ve de más” aunque al final se resigna a su fracaso como vidente cuando pretenda mirar las huellas materiales del milagro.

Pero hay sutiles y también grandes diferencias que interfieren en la repetición engranada de los elementos y alteran la organización pasiva de esos componentes. Variaciones traducidas por los tiempos genealógicos que cohabitan en el presente de esos cerros salteños y que se expresan en términos de dos velocidades y ritmos. Por un lado está el mundo de los adultos, regido por el movimiento inseguro del alcohol. No es que trastabilen, sino que conquistan una postura, la de los alcohólicos, unida a la clausura que pre anuncia la parálisis, como el recorrido que lleva a la madre de un interior a otro hasta terminar en el circuito de su cama. Los niños y adolescentes por el contrario, recuperan el movimiento. Juegan a replicar el mundo de los adultos, crean su propio mundo dentro del grande con los mismos elementos, pero con otro ritmo. Aunque adopten distintas combinaciones echados en la cama de la madre, solos o abrazándose de a dos, de a tres, otorgan otra valoración de lo que sucede en el suelo o acostados, interrumpen abruptamente el letargo motriz con un sentido imprevisto de la velocidad y la violencia de los movimientos descordinados de sus carreras y persecuciones. La temporalidad, detenida y sometida a la ley de gravedad, es interrumpida o “atravesada” por estas fugaces explosiones en las que el tiempo se expresa como velocidad, ligada exclusivamente a los ritmos de la infancia.

Frente a los adultos como bloque de percepciones anestesiadas (parecen no registrar una caída, lastimaduras propias o ajenas, ni siquiera la mojadura de la lluvia), los cuerpos infantiles *comunican* de una manera asombrosa, atravesando en montón promiscuo y ruidoso los espacios exteriores (el bosque, el jardín, las calles de la ciudad cuando huyen de las bombitas de agua: las apariciones infantiles energizan el movimiento interno de los planos), o perturbando la reposo doméstico con gestos desmesurados y voces chillonas. En todo caso única fuente en *La ciénaga* del imprevisto y del desarreglo del presente a través de sus cuerpos vulnerables.

“Un niño que juega inventa las condiciones de su saber y de su historia”, describió Benjamin⁴. Hay un estado de la experiencia en su relación con el mundo y las cosas, colocada entre la potencia táctil y olfativa de los chicos – que deviene una manera de sobrevivir – diferente a la de la existencia embotada de los adultos. Allí donde éstos establecen un corte radical con el entorno (con los hijos, la familia, los amigos, los objetos), los niños reponen una relación con el mundo, con el afuera, con los semejantes, con el otro. Adscriben a otro tipo de percepción espacial, que incorpora la idea de *trayecto*, noción sostenida por Paul Virilio como ideal de recuperación del espacio físico, psíquico y cultural, perdidos por la globalización tecnológica⁵. La *trayectividad* que postula Virilio como base indispensable de la relación entre sujeto y objeto, es una noción que en *La ciénaga* se insinúa – parcialmente, quizás como única utopía – sólo en la generación de los niños y en los adolescentes, pero como energía sin dirección, fundamentalmente incontrolable y finalmente apropiada por la inercia. Entre los dos tipos de recorrido, hacia abajo por la ley de la gravedad con la anulación del tiempo, o el horizontal del trayecto infantil intempestivo como recuperación de la velocidad y el espacio dentro de las coordenadas temporales objetivas que demanda la existencia del mundo y del otro, los personajes de *La ciénaga* quedan sin embargo atrapados entre la promesa de vida y una amenaza aterradora a esta plenitud. Así, en la tensión entre velocidad del movimiento infantil y la lentitud de la materia, gana esta última. La materia se amontona, como el agua de la piscina fermentada, y se obstruye, pura acumulación de deshechos. En ese cúmulo de materialidades (en la materia de los cuerpos y de cosas arruinadas, en los juegos de los niños, en los hábitos de lenguaje, en los comportamientos decadentes), se manifiesta algo así como la prehistoria de una cultura, como si cada uno a su manera fuera la huella o el vestigio de ese pasado.

El pasado que en *La ciénaga* es, por todo lo que dijimos, un indicador psicológico antes que dramático, recurre también a la lengua para su evocación y traspaso de parte de los adultos a las nuevas generaciones. “Los niños son presos políticos”, dice Deleuze, menos optimista que Benjamin en el terreno de las herencias, niños presos en este caso de la versión aberrante de la transmisión, magma incomprensible de información sobre vínculos y traiciones mutuas o a la propia vocación, como

complemento de un sistema doméstico en el que el lenguaje adulto es sólo redundancia de órdenes y mandatos contradictorios, mientras los chicos lo emplean en narraciones de terror, de pérdidas y desasosiegos.

Hasta llegar a la muerte de un niño. En realidad todo el film avanza con la prefiguración de esa muerte, aunque son los mismos niños los que la hacen evidente al jugar con ese enigma. Son los únicos que pueden jugar a ser cadáveres, a “hacerse el muerto”, a negarse a respirar, a ensayar estas poéticas paradójales de supervivencia o simplemente una desintegración imaginaria que asume la muerte *como* verdadera: están todos en continuo roce con el riesgo de poner el cuerpo en el trayecto de una bala, de perderse, de ahogarse en el agua podrida de una piscina (estos antecedentes en la trama, son los que verosimilizan esa muerte al convertir su crueldad casi arbitraria en “necesidad” dramática). Hasta que un niño efectivamente se mata, un rasgo que la ficción recorta como irremediable en la atormentada la novela familiar. El niño muere en silencio, sin lenguaje. Ni imagen ni sonido para su muerte, apenas un hiato temporal en el fluir de las repeticiones cotidianas, una fractura que permanece fuera de la imagen (el encadenamientos entre planos se realiza en Martel como sustracción; el intervalo entre la acción de un plano y el siguiente anula cualquier reacción, o ésta rebota más lejos en la trama, como sucede en el corto *Rey Muerto*), e interrumpe abruptamente esa repetición, para iniciar tal vez otra pero desde la declinación generalizada de toda creencia o certidumbre.

El pesimismo y la cancelación de la idea de futuro es un tópico recurrente en el cine argentino actual – podría decirse que en el cine global – realizado, como *La ciénaga*, en la bisagra de los siglos, o en la inauguración de uno nuevo. Traté hasta aquí de destacar, sin embargo, las elecciones narrativas de Martel, que aún tomando a la familia como lugar de observación de la sociedad, elude la pinza de psicologismo y crisis moral tan común a ese programa y propone en cambio un abordaje que se deja descifrar como documento antropológico: edades y generaciones, hábitos y actitudes de hombres, mujeres, niños, como reveladores de modalidades heterogéneas del tiempo y sus ritmos (presente, pasado y futuro, detención, repetición, velocidades) en tanto clave formal de una poética y cifra de la reproducción privada del trauma colectivo, con su dosis indecible de comedia y tragedia.

Ana Amado
Professora da Universidade de Buenos Aires

Notas

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el seminario "Pensar el cine", del Centro de Extensión Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

1. DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. 1º edición. Barcelona: Paidós, 1987.
2. DIDI-HUBERMAN, George. *Devant le temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000.
3. WEIL, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 1994, p. 55.
4. BENJAMIN, W. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987, p. 56.
5. VIRILIO, Paul. *La velocidad de la liberación*. Buenos Aires: Manantial, 1997, p. 159.

Resumen

En *La ciénaga* (2001) Lucrecia Martel establece una marcada relación entre cuerpos y temporalidad para referir un mundo detenido o en vías de extinción. Los cuerpos y los gestos no cuentan en su despliegue físico (visión icónica y correa anecdótica características del realismo), sino que llevan la lógica misma de la representación, imponen a la fábula su lado enigmático, desviantes en su capacidad para modelar el plano o incluso para atravesar el plano y exponerlo como "síntoma".

Palabras-clave

Temporalidad; Imagen-síntoma; Acontecimientos; Utopía, Film.

Abstract

In *La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel establishes a distinct relation between bodies and temporality to represent a world in suspension or one that is about to go extinct. Bodies and gestures do not matter as far as their physical display is concerned (as in the iconic vision or anecdotic dimension, so characteristic of realism), but rather carry the logic of representation itself, add to the fiction its enigmatic aspect, which, in turn, takes us elsewhere thanks to its capacity to shape the frame or even to traverse the frame and denude it as "symptom".

Key-words

Temporality; Symptom-image; Events; Utopia; Film.