

***La ciénaga* (Martel, 2001): el tiempo suspendido**

Malena Verardi*

Resumen: El presente artículo propone un abordaje de la organización temporal en el primer filme de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2001), a partir de algunos de los conceptos desarrollados por Gilles Deleuze, particularmente en torno a la figura de la “crisis de la imagen-movimiento”.

Las características que plantea Deleuze como propias de la crisis de la imagen-movimiento aparecen en la configuración espacio-temporal que esgrime *La ciénaga* y, por lo tanto, puede plantearse que el filme recoge algunos elementos propios de un cine interesado en construir sentido a partir de la ruptura de los vínculos sensoriomotrices y la consecuente dislocación de los esquemas espacio-temporales. De este modo, puede sostenerse que el tratamiento que un filme contemporáneo, como *La ciénaga*, realiza en torno a la configuración temporal, permite entablar vínculos con el quiebre de la imagen-movimiento, lo cual da cuenta de su vigencia como figura de análisis fílmico.

Palabras clave: Deleuze - temporalidad - imagen-movimiento

Abstract: This article explores the configuration of time in Lucrecia Martel’s first film (*La ciénaga*, 2001) based on Gilles Deleuze’s notion of the “crisis of the movement-image.” It argues that the configuration of time-space and the resulting dislocation of time-space structures allows for the construction of meaning based on the breakdown of sensory motor associations in *La ciénaga*. Finally, it concludes that the configuration of time in such a contemporary film as *La ciénaga* reinforces the validity of the breakdown of the movement-image for film analysis.

Keywords: Deleuze - Temporality - Movement-image

*Casi todas las imágenes
“contienen” tiempo, que son capaces
de comunicar a su espectador si el dispositivo
a su espectador si el dispositivo de presentación
es adecuado para ello (...)*

Jacques Aumont

A modo de introducción

El presente artículo propone un abordaje en torno a la configuración de la temporalidad en el primer filme de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2001¹), en relación con la figura de la “crisis de la imagen-movimiento”, uno de los conceptos clave desarrollados por Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine. Si bien Deleuze vincula el surgimiento de esta figura con los movimientos cinematográficos posteriores a la Segunda Guerra, en conexión con el fracaso de las narrativas fílmicas articuladas en torno a la imagen-movimiento (basadas en el esquema ASA: acción-situación-acción)², el tratamiento que el filme de Martel realiza del tiempo (y del espacio) posibilita pensar algunas relaciones con este concepto. Dicha vinculación permite, además, reflexionar sobre los modos de construir y representar la temporalidad en el cine. Según Deleuze, para que el cine iniciara el camino hacia la representación de una imagen directa del tiempo (lo que posteriormente denominará “imagen-tiempo”³), era necesario que los nexos entre los planos se debilitaran, que las acciones se

¹ Ficha técnica: Dirección: Lucrecia Martel; guión: Lucrecia Martel; producción: Lita Stantic; fotografía: Hugo Colace; montaje: Santiago Ricci; intérpretes: Graciela Borges, Mercedes Morán, Martín Adjemian, Daniel Valenzuela, Juan Cruz Bordeu, Leonora Balcarce, entre otros.

² Deleuze señala que:

La crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del “sueño americano” en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de la gente, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros... (1994: 287).

³ En su trabajo posterior a *La imagen-movimiento*, *La imagen-tiempo* (1986), Deleuze sostiene que todos estos elementos daban cuenta de la crisis de la imagen-acción, por ende de la imagen-movimiento, pero aún no constituían una nueva imagen. Lo que va a construir la nueva imagen es el ascenso de las situaciones que el autor denomina puramente ópticas y sonoras, que reemplazarán a las situaciones sensoriomotrices en eclipse.

dispersaran generando tiempos muertos, que el espacio se descompusiera. En el cine que Deleuze sitúa como atravesado por la crisis de la imagen-movimiento la imagen ya no remite a una situación globalizante sino “dispersiva”, los personajes son múltiples y sus acciones son reemplazadas por un discurrir a modo de vagabundeo; la elipsis ya no se plantea como una manera de conducir de una situación a otra sino como perteneciente a la situación misma (Deleuze, 1994: 288-289). En este sentido, la idea de la cual parte el trabajo tiene que ver con explorar la vigencia de la “imagen-movimiento” (su desarticulación en este caso) como figura de análisis fílmico, lo cual abre una serie de posibles reflexiones en torno a la relación entre los conceptos, su historia, sus recorridos y las nuevas formas que los mismos pueden adoptar a partir del encuentro con nuevos discursos (un filme contemporáneo en esta ocasión). Estas ideas se inscriben en una perspectiva que supone considerar a la temporalidad como no necesariamente unida a la cronología, sino entenderla como atravesada por distintos tiempos que se superponen, confluyen y coexisten en un mismo momento.⁴

La intención del trabajo consiste, entonces, en analizar la configuración temporal que propone el filme, poniéndola en relación con las nociones postuladas por Deleuze, con el fin de reflexionar sobre los modos de construir y representar la temporalidad en el cine.

La imagen-movimiento

En su célebre estudio sobre el cine, *La imagen-movimiento* (1994), Deleuze parte de las ideas postuladas por Bergson en *Materia y memoria*, quien en 1896 expresaba una serie de reflexiones sobre el movimiento y el tiempo desarrollada a partir de tres tesis. La primera se refería a la imposibilidad de

⁴ La perspectiva mencionada tiene que ver con las ideas planteadas al respecto por Paul Ricoeur (1998), Reinhart Koselleck (1993) y, desde una perspectiva complementaria, por George Didi-Huberman (2006).

reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con cortes inmóviles. A partir de esta idea Deleuze sostiene que si bien el cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, el resultado obtenido no es una imagen a la que se añade movimiento, sino una imagen que porta en sí misma el movimiento, un corte móvil.

La segunda tesis de Bergson planteaba lo erróneo de reconstruir el movimiento a partir de instantes o posiciones. En este sentido, Deleuze señala que previamente a la revolución científica moderna, el movimiento era entendido como el paso de una forma a otra, esto es, un paso entre instantes privilegiados. Luego, el movimiento pasa a referir no ya a la relación entre instantes privilegiados sino entre instantes cualesquiera. En esta línea ubica Deleuze al cine, ya que en éste el movimiento es reproducido en función de instantes equidistantes elegidos de modo tal que generan la impresión de continuidad.

La tercera tesis de Bergson sostenía que el movimiento consiste en un corte móvil de la duración, es decir, de un todo. La duración implica por definición cambio y el movimiento expresa un cambio en la duración.

Finalmente, Deleuze resume las ideas de Bergson planteadas en el primer capítulo de *Materia y Memoria* de la siguiente manera: “No hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo” (1994: 26). Partiendo de estas ideas, Deleuze plantea las nociones de imagen-movimiento (que divide en tres variedades: imagen-percepción, imagen-afección e imagen acción) y de imagen-tiempo. Si bien sostiene que un filme no está hecho de una sola clase de imágenes, expresa que siempre hay una que predomina y en tanto el montaje es entendido como la disposición de las imágenes-movimiento, según

sea el tipo de imagen que predomine en cada filme puede hablarse de montaje activo, perceptivo o afectivo. A la vez, establece que a cada una de las variedades le corresponde un tipo de plano: el plano general aparece ligado a la imagen-percepción, el plano medio a la imagen-acción y el primer plano a la imagen-afección. La imagen acción será la variedad dominante durante el período de auge del cine clásico y comenzará a decaer luego de la Segunda Guerra. En la última parte de su estudio, Deleuze se aboca a analizar lo que denomina la crisis de la imagen acción (por ende de la imagen-movimiento) y a comenzar a plantear los lineamientos de una nueva imagen, los cuales desarrollará en su segundo estudio sobre el cine: *La imagen tiempo*.

Amenazas

La historia de *La ciénaga* transcurre a lo largo de dos o tres días que son representados a partir de un tiempo que se distiende ampliamente, dilatando la duración de cada uno de los acontecimientos, de cada una de las situaciones que tienen lugar hasta lograr prácticamente un estado de detención. De esta manera, el tiempo pierde casi la medida de su paso. Los personajes del filme, integrantes de dos familias salteñas que revelan una actualidad en decadencia tras la cual puede entreverse un pasado de mayor esplendor, aparentan vivir en un perpetuo presente desde el cual no es posible vislumbrar un futuro muy diferente. Que la historia tenga lugar durante el verano, en la época de carnaval, le otorga el marco justo para efectivizar el contraste con el tiempo en el que se inscriben los personajes, ya que de ese modo se destaca aún más la inercia que los envuelve. El carnaval en sí posee un tiempo propio, determinado por el calendario lunar, que contrasta abiertamente con los tiempos muertos dominantes en la casa de Mecha y con la agitación vacía, sin sentido, que tiene lugar en la casa de Tali, los dos personajes centrales del filme. Un fuerte clima de opresión y encierro recorre dichos ámbitos. En el primer caso se trata de una finca dedicada al cultivo de pimientos que ha conocido mejores épocas (la pileta llena de agua de lluvia y basura que bordea

la casa se erige como testigo de su actual decadencia); en el otro caso, se trata de un ámbito más modesto ubicado en la ciudad, no lejos del anterior. Ambos espacios son construidos como receptáculos dentro de los cuales los cuerpos habitantes parecen encontrarse atrapados. Mecha prácticamente no abandona su habitación ni su cama durante el transcurso de la narración. Tali aparenta gozar de una mayor movilidad, pero su radio de acción, ceñido a las ocupaciones de la casa y la crianza de los hijos, también se encuentra fuertemente acotado. La única posibilidad de quiebre de esta situación (un viaje a Bolivia visibilizado como un momento liberador) se verá finalmente frustrada. La casa de Mecha aparece sumida en una honda letanía, los integrantes de la familia discurren por allí sin ningún fin preciso, derivando de cuarto en cuarto, echándose indistintamente en las camas siempre deshechas que encuentran a su paso.⁵ La familia de Tali, por el contrario, es bulliciosa y la casa se halla siempre en movimiento. Los niños corren gritando de un lado a otro, Tali misma se desplaza continuamente entre el desorden generalizado. En este caso es a partir del continuo movimiento y de un sonido ambiente que no cesa nunca que se construye el clima de asfixia y agobio.

Los espacios exteriores involucrados en el relato, el monte, la ciudad, también se ven teñidos por un aire claustrofóbico. El cerro, por ejemplo, es reflejado desde adentro como un espacio abigarrado, saturado de vegetación y desde la lejanía a partir de planos generales en los que puede observárselo en medio de un cielo brumoso, envuelto en el sonido amenazador de los truenos.

A través de los procedimientos que se desarrollan a continuación, los momentos y situaciones atravesados por los personajes a lo largo de los dos o tres días en los que transcurre la historia se van recubriendo progresivamente de una atmósfera amenazante. En este sentido, el tratamiento que el filme

⁵ Oubiña (2003) ha definido a la película como “un filme sobre camas”, ya que muchas de las escenas tienen lugar en alguna de las camas de la casa de Mecha. Hay una sola escena, señala el autor, que transcurre en torno a la mesa familiar y en el contexto de la historia dicho espacio resulta un ámbito extraño.

realiza del sonido adquiere un lugar relevante. Los truenos, el tintineo de las copas, el chirrido de las reposeras arrastradas, los sonidos producidos por los insectos del monte, el silencio que invade las continuas siestas en la casa de Mecha, el tono de los diálogos que tienen lugar, le otorgan al aire circundante un espesor denso, agobiante, tras el cual puede intuirse una presencia amenazante, la de la tragedia que finalmente tendrá lugar.⁶

El relato se vale también de la fotografía para sumar indicios que colaboran en la construcción del clima de amenaza. El uso del color rojo en determinados momentos de la historia funciona en esta dirección. Entre las connotaciones que suelen atribuirse al rojo aparecen los signos sangre, amenaza y peligro. Corroborando este recorrido de asociaciones, en el segundo plano del filme, una toma en contrapicado agiganta la presencia de los pimientos rojos que se secan al sol. Durante la primera secuencia, el rojo reaparece en el vino vertido una y otra vez en las copas y en la sangre que cubre el pecho de Mecha tras la caída. De este modo, funciona como uno de los soportes sobre el cual comienza a construirse el clima amenazante, a la vez que anuncia un circuito de accidentes y heridas que tendrá lugar a lo largo de la narración: la caída de Mecha es seguida por el corte en la pierna que sufre Luciano, el rostro

⁶ Aguilar sostiene que en *La ciénaga* “Se utilizan los diálogos como bandas de sonido. Los diálogos no son sólo lo que los personajes se dicen sino una tonalidad, un ruido o una musicalidad que recorre transversalmente las historias. (...) *La ciénaga* (...) investiga todos los pliegues de la voz de la burguesía provinciana y sus matices delirantes de mando y sometimiento” (2001: 21).

Por su parte, Martel explicita lo siguiente:

El verano en Salta es muy contundente en términos de sonido. La ciudad de Salta está en un valle y el momento de la tormenta es el verano. Y se dan muy fuerte, con mucha carga eléctrica, muy ruidosas. A veces entran en el valle pero muchas veces dan vueltas sin entrar. Así que tenés todo ese sonido, los cerros alrededor formando caja... es muy ominoso, a los graves se los siente muy presentes, los truenos a lo lejos... Y hay una cuestión técnica que es obvia: las frecuencias bajas te alteran completamente a nivel orgánico; las muy agudas también, pero las bajas te afectan de inmediato, te alertan. Pero además en el verano tenés las chicharras, los coyuyos, todos los bichos de la estación, que son frecuencias muy agudas. Esa combinación hace panoramas sonoros que para mí eran por demás interesantes. Mucho de *La ciénaga* pasa por las conversaciones, por esos pequeños momentos de diálogo en voz no muy alta, y eso me daba las frecuencias medias (Entrevista de Fernando Martín Peña, Paula Félix-Didier y Ezequiel Luka, 2003: 121).

hinchado y lastimado de José luego de la pelea, el recuerdo del accidente que le costó un ojo a Joaquín y la caída que causa la muerte de Luciano. Puede pensarse que los recurrentes accidentes que atraviesan la narración se inscriben dentro de una lógica de desatención e imposibilidad de cuidado. Desde este punto de vista, Mecha y Tali parecen no poder ocuparse de los niños. La ausencia de sentido que rige sus vidas ha anulado toda capacidad de acción, limitándolas a una subsistencia de movimientos lentos y escasos.



Otro de los procedimientos elegidos por el relato para generar tensión consiste en no aclarar ni develar ciertos hechos, relevantes para la comprensión de la historia, sino gradualmente. Es el caso, por ejemplo, de la escena en la cual Mecha pregunta con quién se encuentra Joaquín (su hijo menor) en el cerro. El plano siguiente, general, presenta el cerro a la distancia, luego aparecen las piernas de un niño y varios perros corriendo entre la maleza. La articulación de

los planos permite suponer que el niño, al que el espectador puede ver de espaldas llevando una escopeta, es el mencionado Joaquín. El plano siguiente revela la nuca del niño, siempre de espaldas, en tanto el posterior permite acceder a parte de su perfil. Por último, el niño gira la cabeza y puede observarse fugazmente que le falta un ojo. El conocimiento de este hecho, significativo porque se enlaza con una declaración que hará Mecha más adelante⁷, ha sido gradual para el espectador.

Este modo de construir la escena y de graduar el acceso al conocimiento se reitera a lo largo del relato. La dilación en la resolución de la acción genera de por sí un grado de expectativa que, en el marco del clima amenazante que domina la narración, se carga necesariamente de tensión.

Otro modo utilizado por la narración para instalar el clima de amenaza es anunciar, a través de varios indicios, el trágico final: Luciano juega a no respirar, a hacerse el muerto, queda delante de las escopetas cuando los otros niños le disparan a la vaca que se hunde en la ciénaga. Estas marcas indican un recorrido de sentido que es resignificado luego de su muerte. La historia que cuenta Vero, la hija mayor de Mecha, sobre la rata africana funciona en esta misma dirección, es decir, suma indicios que anticipan el final: la rata africana del cuento es confundida con un perro (el perro de la casa de al lado es el que genera la curiosidad de Luciano y lo lleva a subir a la escalera desde la cual caerá), la rata africana tiene dos filas de dientes (a Luciano “le está saliendo un diente de más”), la rata africana muere al final de la historia (Luciano también).

Campo y fuera de campo

Finalmente, para la creación del clima de amenaza resulta fundamental el tratamiento de la relación campo-fuera de campo, porque es desde allí que se

⁷ Luego podrá saberse que el niño debía haberse sometido a una cirugía tiempo atrás, hecho que Mecha ha pasado por alto: “El gringo [el médico] dijo que teníamos que hacerle la plástica a los dos años después del accidente. Pasó más tiempo, ¿no? Ya casi cuatro...”.

construye la mayoría de las situaciones inquietantes, generando una presión que va en aumento e insiste sofocando cada vez más el ya asfixiante clima del relato. Deleuze señala que el fuera de campo puede designar “(...) lo que existe en otra parte, al lado o en derredor”, o bien dar cuenta de “(...) una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que ‘insiste’ o ‘subsiste’, una parte” (1994: 35). En la película de Martel lo que no aparece en el plano está trabajado desde esta segunda línea. En la escena en la cual los niños deciden dispararle a la vaca que se hunde en la ciénaga, el hijo menor de Tali, Luciano, se coloca justo en la línea de tiro; los otros niños reclaman: “Correte Luciano, salí”. El plano siguiente presenta la imagen del cerro desde lejos, en plano general, y el sonido del disparo. Por un momento el espectador ignora si el niño ha salido finalmente de delante de las escopetas o no. Sin alcanzar la carga dramática de esta escena, en otros momentos el filme utiliza el mismo recurso, como por ejemplo cuando Momi se tira a la pileta llena de agua mohosa. Se la ve hundirse silenciosamente ante la mirada de los demás pero nunca salir. La elisión de ese momento provoca por lo menos un interrogante acerca de lo sucedido, antes de ser despejado por la presencia de la joven sentada al lado de la pileta.

Otro ejemplo de este procedimiento aparece en la escena en la que Tali – presumiblemente– arroja una lámpara que estalla contra el piso, luego de que su marido rechaza la idea del viaje a Bolivia. Tras el ruido de vidrios rotos (el estallido se produce fuera de campo) la cámara sigue en plano secuencia a Rafael, quien llega hasta la habitación en la que se encuentra Tali y enciende la luz para develar el origen del sonido.

El ladrido del perro tras el muro que separa la casa de Tali de la de los vecinos también activa este tipo de vinculación campo-fuera de campo al presentarse como la amenaza de un peligro que finalmente se verá corroborado cuando, en las últimas escenas del filme, el niño caiga desde lo alto de la escalera a la cual ha subido atraído por los ladridos del perro.

Si bien el inicio y el final de la película acontecen al borde de la pileta de la casa de Mecha, lo cual podría dar lugar a pensar en un tiempo cíclico, que gira sobre sí mismo y vuelve al punto de partida, la muerte de Luciano y la decepción de Momi luego de acudir al lugar donde las mujeres refieren haber visto a la Virgen (“No vi nada”), evidencian que el texto elude la circularidad. Ambos hechos introducen el cambio, la historia no puede volver al punto de inicio porque el niño ya no está con vida y porque resulta imposible sostener la creencia de que la Virgen se posa sobre el tanque de agua. A la vez, la ida de Isabel de la casa de Mecha, conectada con su situación de embarazo, implica otra modificación con respecto a la estructura inicial. Una vida nueva probablemente irrumpiría en dicha estructura con una carga de renovación, y el estatismo que invade la casa de Mecha no parece capaz de soportarlo. De esta manera, hacia el final del relato se establecen ciertos corrimientos, leves, pero que alcanzan para dar cuenta de la cada vez más pronunciada decadencia que domina las vidas de los personajes.

Por otra parte, los dos hechos que funcionan como núcleos dramáticos significativos: la caída de Mecha en el inicio del filme y la muerte de Luciano en el final, ocurren fuera de campo. En el primer caso puede escucharse el sonido de las copas al estrellarse contra el piso, en el segundo llega a verse a Luciano trastabillar en la escalera pero nada más. En la escena siguiente la cámara observa, plano por plano los cuartos vacíos del resto de la casa hasta retornar al patio para permitir ver, a la distancia, el cuerpo inerte del niño.

Hay otro espacio en la narración que también acciona desde el fuera de campo: el espacio del carnaval. “Empieza el carnaval y empiezan los problemas” sentencia Tali en la segunda secuencia del filme. Si bien la historia transcurre durante los días de carnaval, hay muy pocas alusiones explícitas a la fiesta: los niños persiguiéndose con bombas de agua, las niñas disfrazadas en la casa de Tali y la secuencia del baile popular (el rostro maquillado y manchado de harina de Isabel toma la apariencia de una máscara), son los

únicos momentos de referencia al carnaval. Se trata de un espacio al que los personajes no pueden acceder (José es expulsado violentamente), en el cual los límites quedan claramente determinados en función de la pertenencia a la clase. La única habilitada para traspasar dicha frontera es Isabel, es decir, se trata de una fiesta destinada a los sectores más pobres. El tiempo del carnaval es un tiempo cósmico, signado por la sucesión y que por ende constituye la contracara de la detención. La fiesta se liga a la renovación, por eso ni Tali ni Mecha pueden ser parte de ella. El carnaval como espacio vedado actualiza la imposibilidad de encuentro entre ambos mundos. Aguilar sostiene que: “La alianza (o el amor) entre estos dos sectores, que su concurrencia a la misma fiesta parecía prometer y que fue el signo de la cultura argentina de los últimos años, es tan imposible como ficticia” (2001: 24). El relato se encarga de explicitar dicha imposibilidad cuando decide enmarcar desde cierta distancia las conversaciones que sostienen Isabel y su novio, el Perro, y regular el acceso a su mundo posibilitándole al espectador su visión pero no su escucha.⁸ La explícita dificultad que crea el relato para establecer un ida y vuelta entre lo que aparece en el campo y lo que se ubica fuera de campo, subvierte una de las lógicas principales del discurso del cine clásico, articulado, en su mayor parte, en función de los parámetros de la imagen-movimiento, fundamentalmente de la imagen-acción. Como señala Stephen Heath, el cine clásico no ignora el espacio fuera de campo, sino que:

(...) regulariza su fluctuación en un movimiento de reapropiación constante. Es ese movimiento el que define las reglas de continuidad y la ficción del espacio que ayuda a construir, todo funcionando de acuerdo con una suerte de compuerta metonímica en la que el espacio fuera de campo se convierte en espacio en campo y es reemplazado a su vez por el espacio que aparta, unido cada uno al siguiente (Heath, 2000: 26).

⁸ En una entrevista realizada por Carlos Juárez Aldazábal (s/f) a Lucrecia Martel ella sostiene: “Yo me ocupo de la clase media, que es la que conozco y a la que detesto, y también la que me da mucha compasión. Los otros aparecen, pero con el respeto de no meterme con sus emociones (...) Prefiero no meterme en mundos que me son ajenos, por respeto y por ignorancia”.

En *La ciénaga*, las rupturas en el enlace entre plano y plano y el uso de la elipsis como eje de la relación campo-fuera de campo, son los dos recursos utilizados para desarmar la continuidad y fluidez a partir de la cual se representa la espacio-temporalidad en el cine narrativo clásico.



Este planteamiento resulta fundamental para la construcción del clima de la narración: amenazante, dominado por la zozobra y por una expectativa creciente que se tensa cada vez más con el transcurrir de la historia. Así, puede sostenerse que la amenaza instala el preanuncio de la tragedia pero además lo excede para diseminarse por el relato, desestabilizándolo a su paso.⁹

⁹ Al respecto, Aguilar expresa que:

La retórica (los planos de los cuartos vacíos que suceden a la caída de Luciano) surge para reordenar algo que se presenta demasiado amenazante: no sólo arrasa a los

De esta manera, el planteamiento de la relación campo-fuera de campo configura y modela una presencia amenazante que alude, como se mencionó, a la muerte final del niño, pero también a la desestabilización de un sistema: la estructura familiar. Me referiré a este punto en el siguiente apartado.

Espacios

En el epígrafe del trabajo, una frase de Jacques Aumont hace referencia a la relación entre el tiempo y la imagen. Aumont (1992) establece una diferenciación entre los dispositivos de imágenes que incluyen constitutivamente la duración (imágenes temporalizadas) y los que no la incluyen (imágenes no temporalizadas), para aclarar, sin embargo, que “casi todas las imágenes contienen tiempo”.¹⁰ Así, Aumont retoma a Deleuze para expresar que el cine “(...) se basa en una imagen temporalizada que representa indisolublemente un bloque de ‘espacio-duración’” (1992: 178). Es el dispositivo cinematográfico el que posibilita la percepción de una imagen móvil y es a través de esta capacidad de movimiento que Aumont establece un enlace con la teoría propuesta por Deleuze. Así, al analizar la configuración del tiempo en un filme, resulta ineludible atender a los procedimientos a través de los cuales se configura el espacio, en tanto ambos forman parte de un mismo conjunto, como señala Aumont. Es sólo a los fines de desarrollar el análisis que puede resultar operativo abordar separadamente dichas instancias para luego pensarlas nuevamente de manera conjunta. De esta manera, analizo a

personajes, también pone en peligro la forma misma de la película. Como si la mirada analítica que sostiene el film tratara de mantenerse en pie pese a saber que le asestaron un duro golpe: hay una zona en la narración que está fuera de todo control, hay una fuerza oscura e indefinida que tira a los personajes permanentemente hacia los pozos (2001: 19).

¹⁰ Aumont (1992, 172-173) indica que:

Casi todas las imágenes “contienen” tiempo, que son capaces de comunicar a su espectador si el dispositivo de presentación es adecuado para ello (...) Si una imagen que por sí misma no existe en modo temporal puede, sin embargo, liberar un sentimiento de tiempo, es forzosamente porque el espectador participa y añade algo a la imagen. Nuestra hipótesis será que ese “algo” es un saber sobre la génesis de la imagen, sobre su modo de producción, sobre lo que Jean-Marie Schaeffer llama, a propósito de la fotografía, su *arché* (término que extenderemos a todas las demás imágenes).

continuación algunos de los recursos que utiliza el relato para configurar un concepto central del mismo: la noción de descentramiento.

En la familia de Mecha la pérdida de autoridad de ella misma y de Gregorio, su marido, quiebra el orden tradicional, convencional, que ubica al padre y/o a la madre como organizador u organizadora del funcionamiento familiar (entendiendo como modelo familiar tradicional el de la familia patriarcal, heterosexual). El lugar vacante no es ocupado por nadie –Isabel, la empleada doméstica de la familia, suple sólo algo de esta falta–, lo cual genera un orden particular, signado por la confusión, un orden-otro que no se organiza en torno a un centro. Para plantear este funcionamiento familiar el relato elige una serie de procedimientos entre los cuales se destaca el uso del encuadre descentrado. Son prácticamente inhallables encuadres que estructuran la imagen en función de un centro al cual dirigir la mirada; por el contrario, en la mayoría de los casos se propone un espacio multi-céntrico en el que es imposible determinar cuál es el objeto principal. En la construcción de este tipo de espacio resulta fundamental el trabajo realizado con la profundidad de campo, es decir, el modo en que se plantea la relación entre lo que se ubica en primer plano y lo que puede observarse por detrás, en un segundo o tercer plano. De esta manera, se crea una profundidad de campo que no se organiza en función de un punto de fuga hacia el cual dirigir la mirada, sino que presenta varios niveles que parecen superponerse. En la escena en la que Mecha espera el auto para su traslado al médico luego del accidente, el encuadre ubica su figura en primer plano, a la vez que deja ver más atrás porciones de otros tres cuerpos, apilados unos sobre otros. Más atrás aún, como última imagen, aparece el verde del follaje. Se construye así un espacio complejo, que activa una constante circulación de la mirada.¹¹

¹¹ Lucrecia Martel expresa al respecto:

(...) durante la escritura [del guión] siempre voy pensando en capas: un tema que está en primer plano en esta escena, en esta otra va a estar en tercer plano. Y lo mismo con ciertas palabras: una palabra que se dice acá, después será recordada como un grito. Me gusta que si uno toma cualquier pedazo de la película, prácticamente todos los

El encuadre descentrado se modela además a través de la inclusión de fuertes diagonales, que rehuyen el perspectivismo, cortando la pantalla en dos de manera irregular (por ejemplo el plano de la calle céntrica en el inicio de la segunda secuencia) o a partir de divisiones del cuadro, presentando dos cuerpos, uno en cada extremo del cuadro pero fuera de un planteo simétrico (la escena en la que Mecha y Gregorio ubican sus reposeras de manera enfrentada). Otra forma de descentrar el encuadre se genera a partir de la incorporación de figuras de cuadro dentro del cuadro. Esto puede observarse en la escena en la que Momi observa, desde la ventana del baño, a Isabel yéndose de la casa. Parte del campo es ocupado por la ventana, parte por un alambrado y ambos generan un marco interno al reencuadre más amplio de la pantalla. Otro ejemplo de este procedimiento lo constituyen las numerosas escenas dentro de los autos, en las cuales las ventanillas enmarcan la imagen (en particular cuando los dos hijos menores de Tali y Rafael, junto con otra niña, observan desde el interior del auto, como si estuvieran mirando una pantalla, los escarceos de José y Vero en el barro). Finalmente, otro de los procedimientos centrales en la construcción del espacio descentrado es el uso recurrente del encuadre cortado: rostros, torsos, piernas son captados por una cámara que desmembra los cuerpos hasta el límite de transformar cada una de sus piezas en elementos aislados que adquieren extrañas formas debido a los también extraños escorzos que la cámara propone (por ejemplo el plano que toma a Joaquín en la cama de Mecha, mostrando en primer lugar sus rodillas y más atrás el rostro). Son escasas las tomas que encuadran a un cuerpo o un objeto en su totalidad, siempre hay una parte, una porción, un fragmento que rebasa los límites del cuadro, recordando a cada momento la presencia de una cámara que circunscribe la imagen aprehendiendo de ella sólo lo que desea. De esta manera, a través de los procedimientos elegidos para la construcción de cada escena: la presencia dominante de planos medios y primeros planos, de encuadres en los que los cuerpos y objetos aparecen cortados o tomados

desde angulaciones pronunciadas, la descentralización de la mirada y la utilización de la cámara en movimiento, se configura un espacio confuso, sin centro, sin límites o en el que los límites se diluyen hasta borrarse. Lo difuso de esta organización espacial en la que todo se mezcla permite construir y presentar de manera muy efectiva una organización familiar signada por la confusión. Es sobre la estructura formal descentrada que la idea de falta de centro de la familia de Mecha adquiere una fuerte potencia. La ausencia de límites aparece tematizada tanto en lo que respecta a las dimensiones espaciales concretas de la casa de Mecha o las distancias entre ésta y el cerro o la ciudad, como en lo relativo a las relaciones entre los personajes que, bajo la fuerte corriente de sexualidad reprimida que los atraviesa, se tornan confusas. El único límite explícito –geográfico– que aparece en el relato es el que no puede nunca traspasarse. Bolivia se propone como un espacio otro, el espacio de la diferencia y la liberación al que no es posible acceder. Con respecto a la indiferenciación de los límites en las relaciones interpersonales, puede decirse que atraviesa casi todos los vínculos. Parte del deseo que circula constantemente entre los personajes lo absorbe José, quien establece ambiguas relaciones con su hermana Vero (la escena en el barro y la posterior en el baño constituyen los momentos en los que el acercamiento incestuoso entre ambos alcanza su punto máximo), con Mercedes y con Mecha. La relación que sostienen José y Mercedes encuentra un antecedente en la tríada conformada en el pasado por Mecha, Mercedes y Gregorio. Es decir, de alguna manera esta relación aparece como un nuevo capítulo de una situación anterior que ya presentaba límites difusos. Por otro lado, Isabel es objeto de deseo por parte de Momi y de José, así como su novio, el Perro, concita a la vez deseo y asco por parte de Vero y Agustina. El Perro aparece como el representante del Otro, aglutinado bajo la figura del colla: “Los que nunca atienden el teléfono”, “comen cualquier cosa” y “viven todos juntos en la misma casa”; todo lo que – como señala Aguilar, 2006– sublimado, se reproduce en la familia de Mecha. De esta manera, el deseo circula por todo el relato sin poder nunca ser más que algo volátil. La única que escapa a esta regla, Isabel, es quien termina

abandonando el círculo que la familia de Mecha cierra sobre sí misma. La ambigüedad de los roles antes mencionada permite establecer una relación entre la ausencia de la figura del padre y la labilidad de los límites entre los miembros de la familia, en tanto la figura del padre –la Ley paterna–, se liga necesariamente a la prohibición del incesto. Si bien en la historia de la película la transgresión de la norma no se efectiviza, su condición de posibilidad crea un espacio de características particulares cuyos límites aparecen difuminados. Esto genera consecuencias en el plano de la constitución de la identidad y la subjetividad, en términos no sólo individuales sino también familiares. Es por eso que la trama del tejido familiar no logra constituirse, antes bien, experimenta las marcas de una pronunciada disolución.



A modo de conclusión

La idea central del trabajo tenía que ver con reflexionar en torno a la señalada por Deleuze como crisis de la imagen-movimiento en vinculación con un filme contemporáneo, *La ciénaga*, con el objeto de analizar la vigencia de dicha figura como instancia a través de la cual pensar el cine.

Como se ha señalado en el análisis en torno a los modos de configuración del tiempo y del espacio, el relato descompone la estructura temporal a partir de un procedimiento central (la distensión), operando así sobre la base constitutiva del tiempo: el transcurrir. Es decir, al representar al tiempo como detenido, suspendido, deconstruye abiertamente la ilusión de continuidad que a través del montaje ofrece la representación clásica, al mismo tiempo que propone un interrogante sobre el funcionamiento del tiempo como entidad. La detención, la suspensión, se emparentan con la imposibilidad de pensar un futuro (personal o colectivo), ya que no parece existir otra opción al instante presente más que una sucesión de instantes similares, es decir, de presentes. El estancamiento en el que se sume el tiempo de la historia, en sintonía con el agua mohosa de la pileta y el fango de la ciénaga en el cerro, refuerza la idea de decadencia a la vez que da cuenta de la imposibilidad de salir de dicho círculo. Sobre estas “ruinas temporales”, como las llama Aguilar, se torna imposible erigir cualquier emplazamiento.

Con respecto a la organización espacial, hay en el relato un interés por desarmar estructuras, por descomponer y desestabilizar el sistema formal. La utilización de encuadres descentrados y la ruptura de la relación campo-fuera de campo, constituyen los procedimientos centrales a través de los cuales se deconstruye el espacio, así como la configuración de un tiempo detenido, suspendido, eternizado, que desmonta la idea de fluidez, la noción de transcurso, es la que instala un presente perpetuo, sin conexiones con el pasado ni proyecciones hacia el futuro. A través de este andamiaje formal, el

relato pone en escena la descomposición de un sistema: el del ordenamiento familiar. La ausencia de figuras paternas y maternas, la disolución de los lazos protectores en la dirección madre-hijos, la inversión en el rol de autoridad (hijos-madre o empleada-empleadora) y la confusión en los vínculos afectivo-amorosos (hermanos), configuran un espacio desintegrado, en el cual la dispersión y confusión de los lazos torna difícil la construcción del tejido social. Todas las características que plantea Deleuze como propias de la crisis de la imagen-movimiento, sumada a la duración extendida de un presente que se instala como perpetuo, aparecen en la configuración espacio-temporal que esgrime *La ciénaga* y por lo tanto puede plantearse que el film recoge algunos elementos propios de un cine interesado en construir sentido a partir de la ruptura de los vínculos sensoriomotrices y su consecuente dislocación de los esquemas espacio-temporales. De este modo, puede sostenerse que el tratamiento que un filme contemporáneo, como *La ciénaga*, realiza en torno a la configuración espacio-temporal, permite entablar vínculos con el quiebre de la imagen-movimiento, lo cual da cuenta de su vigencia como figura de análisis fílmico a través de la cual es posible continuar pensando el cine.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, Gonzalo (2001) "Los precarios órdenes del azar", en *Revista Mil palabras*, Nº 1, primavera.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue Imagen.
- Amado, Ana (2006) "Las políticas del cine político", en *Pensamiento de los Confines*, Nº 18, junio.
- Amado, Ana (2006) "El nuevo cine volvió al interior y recuperó tonadas locales", entrevista realizada por Claudio Martyniuk, en *Gacemil Tea* Nº 158, 5 de mayo.
- Amado, Ana (2004) "Velocidades, generaciones y utopías (a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)", en *Pensar el cine 2*, Buenos Aires: Corregidor.
- Aumont, Jacques (1992) [1990], *La imagen*, Barcelona: Paidós.

- Deleuze, Gilles (1986) [1985], *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1994) [1984], *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2006) [2000], *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Heath, Stephen (2000) “Espacio narrativo” [Versión original en *Screen*, vol. 17, Nº 3, otoño 1976. Ficha de cátedra de “Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Juárez Aldazábal, Carlos (s/f) “Desdomesticar la percepción”, entrevista a Lucrecia Martel, en *Revista Teína*, Nº 6. Disponible en: <http://www.revistateina.com/teina/web/teina6/cine4.htm>
- Koselleck, Reinhart (1993) [1979], *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- Oubiña, David (2007), *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Pic Nic Editorial.
- Oubiña, David (2003) “Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los ‘90”, en *Revista Sociedad 20/21*, otoño.
- Peña, Fernando Martín, Paula Félix-Didier y Ezequiel Luka (2003) “Entrevista a Lucrecia Martel”, en Peña, Fernando Martín (Editor) *Generaciones 60/90*, Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul (1998) [1984], *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI.

* Malena Verardi es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Artes Combinadas, de la misma Facultad. Es investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y docente en la materia Historia del Cine Universal, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. E-mail: malenaverardi@arnet.com.ar