

La ciénaga (2001) de Lucrecia Martel

(Coproducción hispano-argentina)

Viscosidades de la carne

“La burguesía argentina, como todas, no está en decadencia, sino en transformación. Por eso hubo tantos equívocos en la interpretación de **La ciénaga** como una película desesperanzada. La gran esperanza de **La ciénaga** era la decadencia de la burguesía.” (Lucrecia Martel; entrevista realizada por Carlos Reviriego, para *Cahiers du Cinema Español* nº 12, pág. 26)

Raras veces he podido experimentar una sensación tan pregnante como la vivida en el primer largometraje¹ de Lucrecia Martel. La viscosidad y la pegajosidad, generadas por el sopor, la humedad y el calor que se palpa en los planos de la película, tienen una inusitada fisicidad. Esta sinestesia visual es efectuada para mostrar el estado de lasitudo de dos familias de clase acomodadas, una urbana y otra provinciana, venidas a menos. Ambas, se encuentran en el letargo provinciano de una Salta salvaje e inalterable, donde parece que nada vaya a ocurrir pero hay, sin embargo, una violencia latente a lo largo de todo el metraje. Dicha situación física, el sopor y la viscosidad, se extiende hacia la propia circunstancia vital de unas mujeres y hombres de clase acomodada cuya descomposición deviene en la frustración, el anquilosamiento, la ausencia de horizontes existenciales y el completo abandono de unos cuerpos dejados caer en los espacios domésticos: durante toda la película advertimos a unos personajes tirados en sus camas tratando de hacer pasar el tiempo sin más preocupación que la de evitar la mirada sobre sus vidas.

El título del filme alude a un entorno geográfico y climático que envuelve a la finca de la familia, llamada *La Mandrágora*, y regida por Mecha (Graciela Borges). Tras un torpe y estúpido accidente doméstico que tiene la dueña de la hacienda rural, provocado por los efluvios etílicos, se verá postrada en su lecho durante unos días con objeto de cicatrizar las heridas. La prima Tali (Mercedes Morán) y el primogénito de la mujer lastimada, José (Juan Cruz Bordeu), acudirán a visitarla para interesarse por su salud pero, en realidad, estos encuentros, van a constituir la mínima motivación dramática de la película, por lo cual el relato, a modo de contagio dentro del universo ficcional, va a funcionar de forma diseminada y perezosa ante la anulación de la lógica causal que impone la narración clásica. Será el montaje, las sugerencias de los fuera de campo, la relación de las miradas, la presentación de los campos vacíos y las alusiones verbales los que van a forjar la orientación discursiva de la película.

La imagen que se refiere al título de la película, sin embargo, no sólo indica un espacio físico y una climatología, sino también contribuye a una especie de lectura barthesiana, a modo de frase hermenéutica², de concentrado del discurso

¹ A fecha de hoy ha estrenado dos películas más: **La niña santa** (2004) y **La mujer sin cabeza** (2008). Las tres conforman una trilogía sobre la radiografía social, ideológica y vital de las clases altas provincianas de Argentina.

² AUMONT, J. y Otros: **Estética del cine**. Paidós Comunicación. Barcelona.1989. p.125.

fílmico. Los planos que abren el film, manifiestan una explícita metáfora del ambiente rancio, corrompido, enfermizo e irrespirable de la burguesía argentina de provincias. Durante la apertura de la película, vemos a una vaca atrapada en medio de un barrizal, pero sus esfuerzos por salir a tierra firme son vanos ya que la muerte del animal es prácticamente segura. Después de esta imagen de la naturaleza violenta y ominosa³, pasamos, por corte directo, a los amigos de Mecha y su marido Gregorio (Martín Adjemian), acomodados en sus hamacas, en bañador, tomando el sol y sin más preocupación que la de escanciar sus vinos tintos con hielos, hasta perder la lucidez y convertir sus cuerpos en meros objetos inertes, abandonados a la pura desidia estival, junto a una piscina sucia, putrefacta. Esta comparación visual nos permite advertir el contraste marcado entre la vaca que aún lucha por sobrevivir y la de los adultos que ya no tienen ningún interés por combatir.

En definitiva, los cuerpos de los adultos son cosificados, están presentados plásticamente en forma de plano-bodegón, igual que la bandeja de pimientos rojos reposando sobre la barandilla del porche de Mecha. Los hombres figuran como insectos atrapados en un barrizal al estar dominados por la pasividad, la indiferencia, la apatía y el conformismo vital, pero el anquilosamiento metafórico será contaminado a todos los personajes (incluidos los hijos de Mecha y de Tali) y nos apunta a un círculo vicioso o, más bien, a un eterno retorno⁴: en el plano que cierra la película se encuentran las hijas mayores de Mecha, Momi (Sofía Bertolotto) y Mercedes (Silvia Bayle), tiradas sobre las hamacas junto a la nauseabunda piscina. Así pues, el estancamiento de esta clase social bien puede recordarnos al caso de la madre de Irene (Ingrid Bergman) en **Europa 51** (1952) de Roberto Rossellini⁵, figura matriarcal donde las haya, similar, dicho sea de paso, a la señora Manson Migott en la película de Scorsese, **La edad de la inocencia** (1993): siempre apoltronada en el sofá y tratando de gobernar a los miembros de la familia (figura de anquilosamiento social que pretende perpetuar las convenciones morales de la institución familiar). En **La ciénaga**, además, el calor añade la dificultad de respirar cualquier tipo de esperanza sobre el futuro, pero también sugiere toda una serie de elementos que se nos ocultan por medio del fuera de campo aunque se hacen presentes sobre el retorno de lo reprimido: el incesto planea por toda la película sin que nadie lo nombre ni asuma. Hay, por tanto, una contundente presencia física de la carne, como signo cifrado de esa represión marcada por una religión que igualmente adormece las conciencias de los personajes. Las viscosidades de la carne son mostradas aquí con idéntica mirada a la de San Agustín en sus **Confesiones**. De la misma forma que nada se dice sobre lo reprimido, también se sugieren implícitamente las frustraciones vitales y los fantasmas del pasado. Todos los elementos importantes (véase el racismo, la sexualidad de los adolescentes, el incesto, las infidelidades, las

³ El mundo natural, los bosques y los fenómenos climatológicos, tales como los truenos que advierten de una inminente lluvia, son presentados siempre en forma de amenaza. Véase, en este sentido, los planos del interior de la casa de Mecha: en ellos pueden escucharse incesantemente la llegada de una gran tormenta.

⁴ A lo largo de la película los personajes hablan de sus abuelos y éstos serán recordados por las mismas frustraciones y resignaciones.

⁵ También conocida como **The Greatest Love**.

frustraciones vitales...) no aparecen representados, sólo se sugieren para que el espectador pueda recoger un texto fílmico abierto, incluso si al final también tiene la impresión de encontrarse ante una dura, incómoda e intensa propuesta. Una extraña contradicción que permite estimular la reflexión crítica de la moralidad social caduca y podrida de la clase burguesa argentina.

Pablo Ferrando García.