

FIGURAS DE BARRO.

Estudio comparado de los filmes “LA CIÉNAGA” de Lucrecia Martel y “EL RÍO” de Jean Renoir.

por *Gustavo Ducasse*

RESUMEN

El presente trabajo es un estudio comparado entre los filmes “LA CIÉNAGA” de Lucrecia Martel (2001) y “EL RÍO” de Jean Renoir (1951), habida cuenta del notable paralelismo de sus tramas, sus personajes y sus temas. Pese a no ser una filiación documentada por la crítica ni -al parecer- voluntaria, no sería descabellado ver “La Ciénaga” como un ejercicio de lectura o incluso como un ensayo crítico -realizado con los propios materiales y procedimientos del cine- acerca de “El Río”. Este ensayo se aventura en la fantasía de una lectura conjunta, como si se tratara del necesario proceso evolutivo de un fondo temático común, marcado por un cambio de época y en virtud de un *background* filosófico o, mejor dicho, de una tradición teológica muy diferente como es la de Oriente y Occidente. En la gestión de dichos materiales, en los procedimientos narrativos y cinematográficos, en las formas -donde las divergencias parecen abismales- ambas obras se iluminan mutuamente como un proceso en marcha del descentramiento del relato y del discurso -y, por ende, de la posición del espectador-, un cuestionamiento de la arbitraria división occidental (judeocristiana y colonial) entre naturaleza y cultura y una crisis, por no decir una disolución, del sujeto dominador y “organizador” conocido hasta ahora, en el proceso histórico contemporáneo.

1. INTRODUCCIÓN

Por qué comparar

Resulta asombroso el paralelismo que guardan la ópera prima de la argentina Lucrecia Martel, “La Ciénaga” (2001) rodada en la provincia de Salta y el filme “The River” (“El Río”, 1951) del experimentado y ya por aquel entonces consagrado cineasta francés, Jean Renoir, rodada íntegramente en la India. ¹

“La Ciénaga” es una obra original, íntima, personal, virtudes por las que se ofrece a una multiplicidad de lecturas y se comunica prolíficamente con su contexto social y cultural,

¹ Establecido desde hacía diez años en Estados Unidos, esta es su última película del periodo americano y su primera película en color.

como si se tratara de un testimonio o un hallazgo antropológico y, sin embargo, al contemplar ambas películas en proximidad, parece estructurada, punto por punto, sobre la huella dejada por “El Río”. Son tantos los aspectos que comparten ambos filmes que no sería descabellado ver “La Ciénaga” como un ejercicio de lectura o incluso como un ensayo crítico -realizado con los propios procedimientos del cine- acerca de “El Río”. Toda la película parece concebida como una pormenorizada e intencionada lectura de aquellos materiales presentes en dicha obra de Renoir, encontrando a partir de ese particular ejercicio los medios cinematográficos que la hacen tan diferente. Y digo “parece” porque hasta donde sabemos, dicha lectura no ha sido una actitud voluntaria. Al compararlas es como si asistiéramos a un proceso de evolución o transformación “necesaria” de un mismo territorio temático, marcado por un cambio de época y en virtud de un *background* filosófico o, mejor dicho, de una tradición teológica muy diferente como es la de Oriente y Occidente. “Variación”, en el sentido del término tal como se utiliza en la música (partiendo de un tema que se va modulando en sucesivas aproximaciones y desviaciones), tal vez define mejor el vínculo entre ambos filmes. O, -buscando una metáfora por fuera del arte- podríamos asimilarlo a ciertos desarrollos evolutivos de los sistemas biológicos o de los sistemas en general. Está claro que, en lo que respecta a los temas o “grandes temas”, existe una suerte de declinación; el arte los va explorando en sucesivas aproximaciones, marchas y contramarchas, creando una especie de nuevo margen en cada obra, aportando algún matiz nuevo, como si fuera una suerte de ecosistema (temático) que se nutre de la experiencia vital y del lenguaje para representarlo, retroalimentándose en un circuito permanente.²

El asombro no radica, pues, en que las separe medio siglo y que, tan disímiles en apariencia, tengan tanto en común; en reducidas cuentas se podría afirmar que, con respecto a una historia vertiginosa como la del cine (un arte con apenas poco más del doble de existencia), se trata de dos películas occidentales de posguerra, que comparten todos los “síntomas” de la crisis del relato vinculada con este período histórico: pese a la permanencia de algunos recursos del relato clásico cinematográfico en “El Río”, ambas presentan el mismo debilitamiento de la acción (heroica), un cine de personajes resignados más bien a la impotencia -tan solo pueden contemplar pasivamente lo que les acontece- “un cine de videntes” (tal como lo definió Deleuze). Mi asombro inicial es, pues, algo más prosaico y

² Contrariamente, cada vez más, en la ficción audiovisual parecen predominar los códigos, por encima de la experimentación. O, mejor dicho, la exploración de los códigos se ha convertido en una experiencia en sí. Es parte de un proceso general donde prevalecen las funciones de circulación y abstracción propias de una mercancía.

reside en el hecho de que, hasta donde he podido investigar, no existe por parte de la crítica ni por parte de la propia autora, ninguna referencia explícita a tal filiación. Ni a la película, ni a la novela de la que parte (con el mismo nombre), escrita por la novelista inglesa Rumer Godden. Curiosamente, sí aparece enfáticamente el reconocimiento de la filiación de “La Ciénaga” con la considerada obra maestra de Renoir “La regla del Juego” de 1939 de la que, según la crítica especializada y la propia directora, un suceso ejerce de disparador para la nueva obra. Eso y las conversaciones telefónicas de su madre con las amigas que, según cuenta Lucrecia Martel, son el origen del particular tono narrativo -por llamarlo de alguna manera- discontinuo, elíptico, en apariencia con más “ruido” y “vida” que retórica, un discurso en el que, paradójicamente, el sujeto se diluye. Las resonancias con esta anterior obra de Renoir son, sin duda, evidentes, como también es explícita y pública la posición de la autora y sus estrechos vínculos con respecto a esta “nueva” tradición cinematográfica (los cines de la modernidad, por oposición al modelo de representación institucional del cine clásico, como lo define Noel Burch). Desde ya, el estilo de “La Ciénaga” está mucho más cerca del Renoir de *la “frenética actividad cómic macabra”* de “La regla del juego” que del de *“la modulación casi imperceptible de una eternidad omnipresente”* de “El Río” (tal como las definió, con una precisión de entomólogo, André Bazin al comparar ambas películas de Renoir).³ Pero las filiaciones admitidas son mucho más indirectas -que no menos decisivas- si se las compara con las de esta obra posterior de Renoir de 1951. En todo caso, uno podría aventurar que “La Ciénaga” combina el ritmo y el cinismo de una con el universo temático de la otra. Es como si con “La Ciénaga”, Martel se hubiera deshecho del misticismo de “El Río” devolviéndole el cinismo amable del Renoir de “La regla del juego”. Estaría regresando al místico Renoir a su estado de sensual paganismo.

Los vínculos más evidentes entre “La Ciénaga” y “El Río” a los que nos estamos refiriendo es un conjunto de materiales temáticos que podríamos decir que el nuevo filme “reelabora” de su precedente, si aceptamos a “El Río” como tal. Sin embargo, todo parecería indicar que

³ Bazin, en el capítulo que le dedica a “The River”, hace precisamente una comparación con “La regla del juego”. Siguiendo con la comparación hecha por Bazin para denunciar el proceso de transformación que ha sufrido el autor de un filme al otro: *“Renoir es fiel a Renoir, pero el pagano se ha convertido en un místico. Su panteísmo sensual se ha vuelto religioso ¿Por qué, entonces, en lugar de culpar a las irregularidades del período americano de Renoir sobre las fluctuaciones de las condiciones económicas y sociales, no lo vemos como parte de una profunda evolución moral del artista?”*

el origen del filme de Lucrecia Martel proviene de otra parte. Sus múltiples y ricas lecturas permiten comunicarla con innumerables aspectos del contexto local en que se produce, del mundo directo que propone o captura y cuya verdad haría visible de una forma sensible. Y, en particular, de su propio universo vital personal y de su mirada sobre él. Justamente en el nivel de la puesta, de la factura, del punto de vista, donde las divergencias entre ambos filmes son más evidentes –aunque con alguna excepción notable– es donde los vínculos son tal vez aún más profundos. En este ensayo surge la intuición de que el origen que comparten ambas películas va más allá del contexto concreto de cada una de las obras, del universo privado de sus autores, de la tradición cinematográfica (de posguerra) mencionada e incluso de que haya habido o no, una filiación explícita o inconsciente.

Ambas películas transcurren en un entorno familiar o de vecindad muy próximo. Sin ningún protagonista demasiado definido, sino más bien coral. Como mucho, ambos relatos están focalizados internamente a través de una “mirada” femenina, la de una adolescente que empieza a convertirse en “algo” diferente: en “El Río” se materializa a través de un recurso narrativo clásico, la voz en off de la narradora, Harriet; en “La Ciénaga”, la mirada asume un punto de vista más sutil –literalmente en la puesta de cámara– siguiendo más de cerca a Momi que a otros personajes, convirtiéndola, si no en narradora, en testigo. En ambos filmes, púberes y adolescentes andan rondando una serie de rituales de iniciación amorosa o erótica, buscando adquirir a tientas alguna forma para ese momento “hormonal” de crisis, pero esta crisis es sólo uno aspecto más (o un aspecto basal), de una crisis mayor, transversal, que alcanza a todos los estratos y edades, con adultos heridos, caídos y con límites difusos. En ambas hay una “madre eje” (para bien o para mal): modelo matriarcal impecable, insultantemente perfecta, modelada por el patriarcado, en “El Río”; madre desmoronada en “La Ciénaga” (aquí la figura materna se desdobra en dos personajes opuestos, las primas Mecha y Tali, una deprimida, la otra aplicada). Pero en todos los casos, las madres están notablemente “inmóviles” (una siempre sentada sobre una suerte de canapé o diván, como si fuera una figura institucional más que un ser humano; la otra prácticamente atrapada en la cama durante todo el filme o –en el caso de la figura de la madre desdoblada, Tali– atrapada en su matrimonio y sus hijos). En ambas los hombres están “quebrados” (en “El Río”, por las “heridas” –internas y externas– de la guerra, en “La Ciénaga” por la depresión y el alcohol o, en el caso del marido de Tali, un padre abocado al trabajo y a sus hijos pero indiferente a su mujer); en ambas aparece un joven (uno traumatizado por su invalidez, el otro de una inmadurez traumática) que viene de fuera solo para remover “el avispero”, al fin y al cabo sin demasiadas consecuencias a largo plazo. Ambas historias

transcurren en medio de rituales colectivos y ancestrales de “transformación” (rituales de destrucción de las formas e iniciación de un nuevo ciclo): los carnavales en “La Ciénaga”, las fiestas de Diwali en el Ganges; en ambos casos la historia transcurre dentro de un contexto social marcado decisivamente por la superposición de culturas y la colonización (la familia inglesa que explota el yute en medio de la India colonial, la familia burguesa de pequeños terratenientes de ascendencia “europea”, una clase social diferenciada de la población autóctona, que explota el pimiento, en la provincia de Salta, dentro del estado argentino). En ambas ocurre la muerte literal -imposible de elaborar- de un niño de la familia, que impone una pregunta por el sentido, por el significado de la vida, sobre un trasfondo religioso. Incluso hasta en elementos paratextuales, como los sendos títulos de cada filme, se puede hacer una lectura cruzada. En el nombre de cada película (el río y la ciénaga son dos figuras relacionadas con accidentes geográficos del “agua” de signo contrario) se metaforizan las dos miradas opuestas con respecto al significado de esa “vida”: por un lado, el ciclo recurrente de la creación-conservación-destrucción que fluye de manera incesante (e imperturbable) como “el río” y, por el otro, la repetición infernal de los traumas de una generación a otra, todo aquello que se estanca y se pudre y que sólo se acaba en la muerte, “la ciénaga” de la que no se puede salir. Ambas visiones comparten paradójicamente (es decir, con valoraciones opuestas) el aspecto cíclico de un eterno retorno. En “El Río”, es el contacto con una cultura diferente, la de oriente, el que cuestiona el concepto finalista y lineal del tiempo, propio de la cultura occidental (que proviene de su trasfondo teológico y que en la modernidad se llamó progreso). Esa mentalidad “antihistórica” termina siendo contaminante sobre los personajes: lo que, visto desde nuestra mirada occidental, opera como un paliativo para esos seres en crisis, desde la otra cultura funciona como una revelación. En “La Ciénaga” esta crisis se vive como una aporía. Ambos textos son, en definitiva, testimonios, más o menos involuntarios, del proceso de un mundo que se deshace y rehace de dos maneras diferentes ante nuestra mirada. Cabe también, por lo tanto, la posibilidad de entender “La Ciénaga” como una deconstrucción, una réplica punto por punto, un ataque, una respuesta irreverente y hasta irónica, toda una contestación sombría a la beatitud de “El Río” (beatitud que, por cierto, no escatima ninguna confrontación con lo real, en particular con la muerte como parte ineludible del ciclo). Un diálogo íntimo de material a material alrededor de la pregunta particular por Dios o, por ponerlo en términos más seculares, por las aporías del sentido que abocan a la desesperación, al tedio, al nihilismo, a la resignación, al consentimiento o a la mística. ¿De qué está hecho todo esto? ¿Por qué esto y no, más bien, la nada? Ambas películas se sitúan

en un “margen”, cuestionando, cada una a su manera, las formas culturales que le damos a lo -inefable- real. Y se sitúan poniendo en juego sus propios medios expresivos, poniendo en crisis desde dentro esa cultura de la que no podemos escapar (aunque tampoco le pertenezcamos del todo, al menos no completamente). De ahí su valor testimonial e incluso performático que tiene cada trasfondo teológico con respecto a su factura.

Aprovechando esta prodigiosa especularidad, esta familiaridad que se produce a nivel de ciertos contenidos o tópicos temáticos, la comparación pues, nos sirve de estímulo. Es un disparador que nos permite elaborar una serie de fantasías muy productivas en relación con todo aquello que nos vincula de forma involuntaria, en secreto o sutilmente, con las cosas y entre nosotros, mientras paralelamente intervenimos sobre diversos materiales jugando el papel de “causas eficientes” tratando luego de entender sus consecuencias (esto vale tanto para artistas, críticos o personas que interactúan en el mundo). Que la coincidencia en los temas sea voluntaria o involuntaria ya formaría parte de un estudio apasionante sobre la génesis de la obra, para lo cual sería indispensable un diálogo con la autora. Podríamos intentar, en alguna parte de este ensayo, imaginar posibles vías de interpretación que puedan ser de interés. En resumidas cuentas, podemos pensar que estamos ante un ecosistema temático, ante una especie de “campo mórfico” donde los vínculos son más indirectos o misteriosos que aquellos que nos permiten leer nuestras habituales herramientas perceptivas y conceptuales.

Y podríamos asumir que todo esto es tan solo una “genuina” fantasía de espectador. El ensayo que sigue afirma la legitimidad de esta posición y admite, por anticipado, los deslices que se puedan cometer al comportarse menos como un trabajo crítico, que como el testimonio de la recepción de un espectador inmerso y entregado.

2. ELEMENTOS DE LA COMPARACIÓN

Paralelismos, confluencias, permutaciones, reversiones, divergencias

El fin de la inocencia. El tema y sus argumentos

Para empezar, me detendré un poco más pormenorizadamente en el argumento de “El Rio” ya que, en nuestro contexto local y generacional, es un filme menos conocido.

“El Rio” es una historia circular, en la que se describe el transcurso de la vida de una familia de origen británico y su estrecho entorno de amigos y vecinos en Bengala, junto a un río

sagrado, el Ganges, en el contexto de India colonial.⁴ A nivel de la trama desarrolla, principalmente, la peripecia de tres adolescentes que se inician en la vida amorosa por la llegada de un joven que viene a romper su monotonía y su infancia, pero en un nivel más profundo plantea el problema del sentido de la vida ante los cambios y, sobre todo, ante el más conflictivo de ellos que es la muerte, en este caso, la muerte de un niño. Está narrada como la evocación que hace una mujer –Harriet, en ese momento una adolescente- del descubrimiento del amor (y su primer desengaño amoroso) y es una historia cuyo tema parece rondar, en todos los niveles, el fin de la inocencia y el ingreso a la vida adulta. Pero esto es algo que no sólo alcanza a la narradora y a sus compañeras adolescentes, sino a todos los miembros de esa pequeña vecindad. Cada uno de ellos, en su dimensión de ingenuidad correspondiente, experimenta ante los cambios su propia caída y expulsión del paraíso, toma conciencia de sus límites y experimenta el dolor (el que producen “per se” los ciclos vitales y el provocado por las tragedias propiamente humanas). Y allí, como respuesta, aparece la gran figura, el gran elemento metafórico del río.

Es el río el primer “personaje”, un marco pasivo pero centrípeto, el gran vinculador; todo ocurre a su margen. Y junto al río, esa otra cultura, “lo otro”, imperturbable ante estos intrusos británicos: la cultura india, como el avatar humano de ese río (desde la perspectiva hindú la metaforización es reversible). Un registro documental ilustra las tareas repetitivas que los “indígenas” desarrollan alrededor de este río, tejiendo sus redes, lavándose, alimentándose, realizando sus rituales cíclicos, discurriendo como un contrapunto silencioso pero omnipresente, en paralelo, como el Ganges. Sobre sus barcas transportan -siguiendo su corriente, mientras divisamos innumerables templos y escalinatas que se allegan a sus riberas- la materia prima económica de la explotación colonial del sitio -el yute-, hasta depositarlo en la factoría donde se procesa.

La estrategia narrativa de esta secuencia de presentación, gobernada por el recurso clásico de la voz en off -la Harriet adulta- sigue el hilo de un recorrido (y en este sentido la puesta en escena empieza a funcionar con la mecánica parsimoniosa de la contemplación y del fluir –metáfora y a la vez materia- del filme): del río al yute (motivo por el que esta familia vive allí) y del yute al padre de familia. Encargado de la factoría, es descrito como un hombre práctico pero generoso, que convive armoniosamente con los trabajadores y pobladores del entorno y presenta un detalle físico que, a poco que entrevemos, se va haciendo evidente:

⁴ Por los datos biográficos de la autora de la novela y las circunstancias que dan indicios de una guerra que acaba de terminar, suponemos que estamos en la posguerra de la primera guerra mundial.

ha perdido la visión de un ojo por una herida de guerra. En su camino de vuelta al hogar desemboca en la puerta de su finca flanqueada por un grupo de búfalos que pastan perezosamente a sus anchas llegando hasta los muros de la propiedad porque el río está bajo (estamos en la estación seca). Allí lo recibe una especie de “guardián” que abre la puerta y los niños salen a su encuentro. Ya estamos en una finca privada (un prolijo jardín occidental con césped, en medio de un mundo tropical y “salvaje”), inmersos en la vida cotidiana de una familia británica numerosa. Una madre idealizada, perfecta hasta lo imperturbable, siempre sentada bebiendo un té (*“hermosa, le encantaba la música”*), cuyo sedentarismo tal vez se deba a que espera un nuevo niño. Luego, conocemos a sus cinco hijos: el travieso Bogey (único hijo varón) siempre con las manos en el barro y escudriñando a tortugas, lagartos y otros animalitos salvajes junto con su inseparable amiguito indio, Kanu; la pequeña Victoria, cuya innata lucidez, muy cercana al zen, parece provenir de alguien que hace poco ha llegado del más acá (y en la que aparece esa especie de humor cínico pero amable del propio Renoir)⁵, junto a su inseparable mascota, un conejito llamado “Hoppity” (en castellano “alegría”); las revoltosas gemelas Muffy y Mouse, un tándem de traviesas con su rostro pintarrajeado con barro; la atildada y obediente Elisabeth, la pianista, que parece “la niña de sus padres”; y finalmente la ya mencionada Harriet adolescente, inquieta, romántica, un poco impulsiva y rebelde, siempre descalza, poeta, proyecto de escritora. *“El patito feo que se convertirá en cisne”*, la narradora. Inseparable de los niños, está Nan, la tópica niñera que los gobierna y los educa (india occidentalizada que hace de puente entre la niñez y la vida adulta, entre las fantasías románticas y los aspectos más prácticos como la higiene y la economía, entre el mundo de las costumbres occidentales y el mundo mítico indio: *“era el puente a la vida, nos devolvía de los sueños a la realidad y de la realidad a los sueños”*) y finalmente, Ram Singh, el ya mencionado guardián de la finca, un hombre mayor, valiente ex soldado.

Luego están los amigos y vecinos. Valerie, amiga de Harriet que llega de visita en un caballo, vanidosa y coqueta (un poco mayor que Harriet), rica, educada en Inglaterra, única hija del propietario de la fábrica de yute. Y, por último, la familia vecina: el Sr. John, británico, viudo de una mujer india, (un hombre que se ha alejado espiritualmente de occidente y ha abrazado la cultura de la mujer que amó) y su hija Melanie (mitad india,

⁵ Cuando Nan, la niñera, les narra a las jóvenes quién es el joven que acaba de llegar, la inocente pregunta de Victoria produce una escena cargada de ironía alrededor de lo que significa ser un héroe (que ha quedado lisiado en la guerra) Nan dice: *“- Niñas, el capitán fue muy valiente. Luchó hasta que le volaron una pierna”*. Y Victoria pregunta: *“- ¿Por qué no luchó hasta que le volaran la otra?”*

mitad británica y, por lo tanto, “descastada” para ambas culturas). Melanie acaba de terminar sus estudios y ha vuelto al hogar, donde se reencuentra con Anil, un joven indio que la corteja (es su pretendiente desde niño y proviene de una familia noble de la india). El primer acontecimiento que remueve este idílico e inocente jardín del Edén, tal como lo presenta la autora, es la llegada de un joven capitán americano, John, “traído por el río” a la casa de su tío (el Sr. John). Las tres adolescentes -la inquieta y romántica Harriet, la sensual Valerie y la misteriosa Melanie- proyectan en el joven su ideal amoroso. Al presentar a este personaje, todas se preguntan “¿por qué ha llegado hasta aquí? Enseguida descubren que el capitán John ha vuelto de la guerra, con una pierna menos (lleva una prótesis) y un terrible trauma derivado de no poder aceptarlo, que lo ha hecho huir para refugiarse en un paraje lejano y exótico para él. Para Melanie -la única para la cual este amor no es un juego y cuyo futuro está en la India (es lo que desea su padre para ella)-, la atracción (mutua) por su primo occidental la devolverá a su primigenio y recurrente conflicto de estar en tierra de nadie y tener que decidir. Melanie, destinada a una vida india, no se acepta a sí misma. Para la vanidosa, frívola e impetuosa Valerie, esta atracción le supone un conflicto entre su ideal amoroso frente a la limitación y la fragilidad del héroe real, pero es la única que llega a besarlo. El beso, al contrario de iniciar una historia de amor, rompe el encantamiento y Valerie llora porque el sueño se ha hecho real; no quería que terminara. Harriet, la menor de las tres, se quedará a las puertas viendo junto con Melanie el beso de Valerie. *“Fue mi primer beso, sólo que lo recibió otra”*. Nace a la particular conciencia de la necesidad de ser amada que ella convertirá en escritura.

Estas pequeñas pérdidas de la inocencia, darán finalmente paso a la gran irrupción de la naturaleza salvaje del mundo que será el fin de una inocencia aún mayor: comprender finalmente que la vida no es permanencia salvo como cambio. La familia toda, esta micro comunidad, se verá consternada al afrontar la muerte de Bogey, el niño que pagará con su vida esa atracción por lo salvaje (la mordedura de una cobra con la que estaba fascinado). A partir de esta muerte, cada cual será arrojado a su escena conflictiva personal y será confrontado a la pregunta ¿qué hacer con la muerte de Bogey? Y es el momento en que el otro pensar, el metaforizado en la figura del río, hace su aparición en los personajes. El sr. John brinda por la muerte de los niños, porque se libran de la cultura (de la educación, de los tabúes y de la guerra) *“Masacramos a los inocentes. Y el mundo real es para los niños”*, haciendo un alegato filosófico impregnado de un naturalismo y animismo muy propio del pensamiento de oriente. Harriet se rebela contra la forzada normalidad que intentan imponer sus padres -que no quieren sufrir delante de ella- y abandonando la cena familiar se embarca

imprudentemente en la corriente del río para ser finalmente rescatada por unos pescadores. Poco antes el capitán John y su prima Melanie resuelven su historia. Agobiados por qué hacer ante la muerte de Bogey, Melanie responde: “*consentir en todo*”, no pelear contra las cosas, consentir que se tiene una sola pierna, y -suponiendo el subtexto de su mirada- consentir en renunciar al amor por el capitán John y aceptar su destino indio junto a Amil. Harriet no quiere volver a su casa y es el capitán John -quien ya no se considera un extraño porque ha aceptado y se ha reconciliado con su herida- el que va en su búsqueda. Así consigue Harriet su última escena romántica -antes interrumpida- con él. Consigue decirle “te amo” y consigue finalmente “su beso” (en la frente). Y, con un paternal y amable rechazo, el capitán John la devuelve a su casa. Pero antes le regala a Harriet su último hallazgo: “*Volver a empezar*”. “*Con todo lo que te pasa (...) mueres un poco, o naces un poco.*” Llega la nueva estación, la primavera donde todo reverdece y brota. El capitán que finalmente habrá vuelto a su patria, ha pasado a ser un suceso más en el devenir de la historia de las adolescentes y la tragedia será saldada, con un nuevo nacimiento, una niña. El poema que Harriet compuso para el capitán John es, en realidad, el que sirve de conclusión filosófica para clausurar el relato. “*El río fluye*” (...) “*El fin empieza*”.

Si tomamos “La Ciénaga” como el segundo movimiento de esta historia, como la variación secularizada o la lectura crítica de estos asuntos -en resumidas cuentas, si se me permite este ejercicio de fantasía de espectador que propongo en este ensayo-, nos encontramos con una actualizada devastación. Los bueyes y las vacas transitaban a placer junto a la entrada de la casa familiar gracias a la bajada del río en la estación seca de Bengala; animales sagrados y venerados en la cultura india que campan a sus anchas por entre los habitantes, junto al Ganges. En “La Ciénaga”, muy tempranamente en el filme, aparece violentamente su contrafigura: la vaca que está atrapada literalmente en una ciénaga. El animal no solo no podrá salir y, por lo tanto, pronto morirá, sino que además está amenazado por los rifles de los niños que suben al monte a cazar y a descargar toda su energía hormonal y predatoria sobre el animal de presa en posición de debilidad, acosado por los perros. El edénico jardín británico se ha convertido en un campo devastado de adultos ebrios empantanados al borde de una piscina infecta -no sagrada, por cierto- en donde un accidente doméstico es el testimonio de lo que, en realidad, veremos que es una cadena de accidentes que se manifiesta en las heridas sobre la piel de los personajes; un campo de batalla que presagia -como una consecuencia lógica e inevitable, aunque inesperada- la muerte de un niño. La relación de curiosidad que tienen Bogey y Kanu con los animales de la jungla o la ternura maternal de Victoria con su conejito en la secuencia de presentación, es desmentida en la obra de Martel

con la voracidad cazadora y perversa de los niños para con los animales. La niñez aparece aquí con toda su crueldad; “perversos polimorfos” bajo una mirada menos idealizada. El primer trofeo de caza que lleva Martín, el hijo de Tali, a su casa -introduciéndonos con él en el mundo del otro gran personaje femenino- es un conejo muerto. Hoppity ha sido asesinado.⁶

Estas son sólo algunas muestras, en ocasiones irónicas, de cómo muchos de los aspectos amables, (aunque no frívolos ni prescindibles) del filme de Renoir, aparecen invertidos en la obra de Martel. Pero no es meramente una ironía. Como señalamos más arriba, la evidencia de las metáforas cruzadas en los títulos de ambos filmes es toda una declaración de intenciones en la lectura de Martel: aquello que Renoir aprende a ver como un río -la existencia, desde la perspectiva de la cultura hindú- Lucrecia Martel lo denuncia como una ciénaga. El río, ese elemento vinculador que adquiere un valor metafórico (si lo vemos con ojos occidentales) es en realidad un sustento espiritual (si lo vemos con ojos orientales). La ciénaga, desde una mirada secularizada, es ya “un espacio mental en el que los sentimientos se ahogan, se pudren, se corrompen.”⁷ Si “El río” puede ser vista como una trama de madurez, e incluso, de redención, “La Ciénaga” es una trama de desilusión, o, más aún, una aporía. Cada filme construye su metáfora, haciendo aparecer su figura en cada uno de los elementos. Ambas pueden ser consideradas tramas “débiles” o “mini tramas” pero lo hacen por vías formales muy diferentes y, hasta me atrevo a decir, con un plan estético inverso: una desde la quietud que asume el fluir para dejarse llevar, dejar de pelearse y finalmente “consentir”; la otra desde el vértigo, la energía imparabile que se revuelve en el lodo para intentar -sin resultado- escapar. Las confluencias en este fondo temático común, permiten entender con mucha mayor claridad las diferencias en sendas lecturas que se iluminan mutuamente a partir de dos propuestas formales a la altura de sus sensibilidades.

A continuación, un sucinto inventario de esos materiales comunes para organizar la comparación.

⁶ Es notable la convergencia de este detalle aparentemente menor. Hoppity da pie para que aparezca el “pensamiento” intuitivo de la pequeña Victoria que, como decíamos, funciona como un mensajero “del más acá”, o por decirlo de una forma más secular, esa intuición precisa que tienen algunos niños no formateada del todo aún por los clichés de la cultura. “-Hoppity es mi bebé, acaba de nacer” Harriet la corrige: “-Si nació la semana pasada”. Victoria agrega “-Los bebés pueden nacer muchas veces”. Como se verá este es uno de los “leitmotiv espirituales” que terminará gobernando el filme. Martín, el hijo de Tali, acabó con esto rápidamente, de un tiro.

⁷ Tomo esta precisa descripción de una reseña hecha por Nuria Vidal para la revista Fotogramas (España) N° 1896. Octubre 2001.

Naturaleza y cultura.

El marco geográfico y el contexto cultural e histórico de ambas películas guardan un estricto paralelismo. La selva se recorta sobre un cielo tormentoso y los truenos anuncian la inminencia de una lluvia tropical de verano, expresado en el canto a reventar de las chicharras. El yute de Bengala reaparece en los relucientes pimientos rojos, de la provincia de Salta. En ambas películas, una materia prima, es decir naturaleza dominada, es objeto de explotación económica del lugar, lo que hace que una pequeña comunidad no autóctona, esté afincada en un lugar exótico. Esta explotación del entorno natural da sustento material y un pequeño espacio de poder a estas familias por sobre la población local, cuyas realidades sociales vemos o entrevemos a cierta distancia. Cada una a su manera, contiene y desarrolla un conflicto de base ligado a un contexto de colonización y de superposición de culturas, la india colonial británica y el estado argentino.⁸ Esta circunstancia primera, no es meramente contextual. El conflicto entre “naturaleza y cultura” puede leerse como un articulador que recorre ambas obras en distintos niveles. Del lado de la naturaleza tenemos los acontecimientos fuera de nuestro alcance, los ciclos vitales, pulsiones, necesidades (articuladas como deseos) y, en última instancia, la muerte. Del lado de la cultura tenemos, sus configuraciones particulares, las identificaciones, su explicación, su lectura, un lenguaje, un orden, una normativa para hacerles frente, en resumidas cuentas, una “administración del caos” gobernada por leyes racionales o figuras mitológicas; en todo caso, representaciones siempre instrumentales. Figuras que están en perpetua discusión y actualización y que, en la mayoría de los casos, se padecen como inadecuadas, obsoletas o insuficientes: en ese momento cambiamos el paradigma o caemos en la desesperanza. Estas son las dos polaridades que se manifiestan en ambos filmes. La figura que ordena y oprime al mismo tiempo. Somete, crea dependencias y a la vez, deseos de liberación. Sabemos que, aunque inevitable, toda opresión vuelve peor.

Colonización y superposición de culturas. La contaminación del registro documental.

Rodada en localizaciones naturales, conformada en gran parte de su metraje por el registro documental del “entorno” indio y con la participación de algunos actores no profesionales

⁸ La división racial y cultural en la India de entreguerras es decididamente política e institucional. En nuestro contexto local se manifiesta como una estructura de clases sociales y las diferencias raciales y culturales están subsumidas dentro de un mismo estado (moderno), aunque nunca del todo integradas y menos aún en el norte argentino. Como función dramática y desde una perspectiva más antropológica, el sentido, a mi parecer, es el mismo. Es más, creo que esta, es una lectura explícita de la autora sobre la colonización, profundamente sagaz.

(como la actriz que interpreta a la adolescente Harriet, seleccionada en un casting entre adolescentes británicas que vivían en la india), o con la elección del actor Thomas E. Breen que encarna al capitán John (pero que perdió realmente una pierna en la guerra), la instancia narrativa de “El Río” se estructura de manera híbrida, dando el aspecto de un filme heterodoxo, incluso imperfecto, con la vocación de tocar de alguna manera lo real. Abocada a narrar una historia, en apariencia, convencional -un tipo de narración apegada a la novela o el cuento y con marcas culturales propias de una mirada etnocéntrica, colonial, e incluso patriarcal (y, vista desde hoy, ingenua)⁹- dista mucho, sin embargo, del paradigma clásico de relato fílmico y su aparente imperfección no es más que un desplazamiento ex profeso que realiza Renoir, sobre todos esos elementos, posando incluso sobre ellos, una mirada matizada de ironía. En realidad, se trata de una serie de micro desplazamientos que provocan finalmente la pérdida de la centralidad del relato como discurso fuerte, como dador de un sentido único o básicamente moral. Renoir debilita deliberadamente ese discurso para hacer lugar a otra posibilidad. En primera instancia, es un filme que pone en cuestión el esquema heroico, no hay un protagonista definido (sino más bien coral), salvo que tomemos a Harriet (la narradora) que asume una función de focalización interna dentro del relato pero que, en realidad, está integrada en una fuerza dramática conjunta diseminada en varios personajes (básicamente las tres adolescentes). La ficción, (que ronda el tema de la llegada del mundo adulto y que hemos formulado de manera más general “el fin de la inocencia”), se organiza alrededor de este conflicto central: el descubrimiento del amor y el primer desengaño amoroso de las tres jóvenes. Sin embargo, hay una instancia superior que se manifiesta de forma recurrente y que tiene que ver con el fin y el comienzo de los ciclos, el nacimiento y la muerte. No sólo las adolescentes, sino todos los personajes se enfrentan a la desilusión, al dolor (y el conocimiento) que trae el contacto con la muerte (tomada como fin de un ciclo, es decir, como parte de la vida). La irrupción de las fuerzas de lo real en el mundo (paradisiaco en este caso) de la infancia (y de todo tipo de inocencia) tiñe a la historia de ese sentimiento antiheroico. Pero si se centra en la adolescencia es porque -como bien señala Ángel Quintana- *“Harriet como la mayoría de las adolescentes occidentales, quiere adecuar la vida adulta a sus deseos, hacerla girar alrededor de su propio sistema de representación mental.”*¹⁰ Representación mental que el propio filme (en su totalidad) está

⁹ Este aspecto se aprecia claramente en la adocenada interpretación de los actores -y no actrices- que es, probablemente, el rasgo más convencional, altamente codificado por su época y envejecido.

¹⁰ Quintana, Ángel (1998). “Jean Renoir”. Cátedra. Signo e imagen / Cineastas.

intentando modificar, como si la pretensión de dominio de occidente fuera un aspecto adolescente, propio de una inmadurez espiritual.

En lo que respecta al tratamiento de las relaciones amorosas y los roles de género, el relato mantiene una tonalidad patriarcal -vista desde hoy envejecida-, en particular en lo que refiere a la maternidad (un sentido “donado” y en función de la presencia de un hombre). Sin embargo, dista bastante del paradigma heroico masculino al presentarnos hombres desarraigados, vencidos o resignados, muy involucrados en el mundo familiar femenino; una femineidad veladamente cuestionada por la adolescente Harriet que, aunque su punto de vista es relativizado y minorizado por sus padres al no haber entrado todavía de lleno en la vida adulta, tiene ya las características de un personaje atravesado por otras determinaciones y proyectos.¹¹ Probablemente esto parte del material original, una novela con una mirada evidentemente femenina cuya protagonista se convirtió efectivamente en escritora. Pero es el contacto con “lo otro”, con la otra cultura, lo que define con mayor contundencia el descentramiento de este filme. Y dicho descentramiento, que se produce a nivel de su estructura narrativa, es un correlato del desplazamiento de su paradigma cultural. El metraje documental que Renoir dispone para ilustrar la vida, las costumbres y en particular el mundo espiritual y religioso hindú hace tambalear la linealidad propia del relato clásico cinematográfico provocando un desvío, una “atracción magnética” que es la misma que el río ejerce sobre sus habitantes y la misma que esta cultura ejerce sobre la pequeña comunidad de habitantes británicos de la colonia. La película discurre pues por dos vías, una claramente ficcional para las familias “occidentales” y otra muy cercana al registro documental para los pobladores “indígenas”. Sin embargo, unidas por la voz en off de la narradora, aquel mundo se va contaminando, tanto en la trama como en los personajes, de este espacio “mental” o espiritual de “lo otro”. Esta contaminación que descentra la trama ficcional, que la distrae, la diluye, la interrumpe, la matiza y la relativiza para luego retomarla transformada con otro sustrato, tiene un fuerte correlato con el descentramiento y la crisis del paradigma occidental basado en la división (cartesiana) de sujeto y objeto. Esta división está intrínsecamente ligada a la separación jerárquica entre naturaleza y cultura (cuyo origen se remonta al paradigma monoteísta y jerárquico judeocristiano, con un Dios separado y patriarcal) y que es la base, a su vez, que “permite” todo tipo de explotación y

¹¹ Harriet es poeta y se convertirá en escritora (la narradora que evoca su infancia junto al Ganges). Su referente es Cleopatra y en esta edad en la que todavía no está cómoda en su cuerpo cambiante, se atreve a rechazar enfáticamente el parto y a proclamar su odio a los cuerpos.

“colonialismo” occidental. Esta crisis ha encontrado en la actitud espiritual y el trasfondo teológico de oriente un modelo de mejor integración.¹²

Como habíamos adelantado, para la presentación de la historia, de su ambiente y sus personajes, Renoir dispone una serie de recursos narrativos clásicos como la voz en off evocadora de la Harriet adulta. A primera vista, el tratamiento documental parece la tónica incorporación del trasfondo exótico de una mirada eurocéntrica, para dar paso a un trillado drama universal situado en un contexto idílico, pero el filme intenta alcanzar otro nivel. Desde el comienzo, estos dos lenguajes (el documental y la ficción) aparecen en un plano de relativa igualdad. Suena una raga y se dispone un primer título de crédito en letra blanca sobre el fondo de una superficie que parece ser una pared o un suelo de arcilla. El relato propiamente dicho abre con esta especie de prólogo por fuera de la diégesis, un mensaje ritual de bienvenida a través de una voz en off que enuncia la ficción que vamos a presenciar: *“En India, en ocasiones especiales, para honrar a los visitantes, las mujeres decoran el suelo de casa con arroz, harina y agua. Con este Rangoli, les damos la bienvenida a esta película, filmada íntegramente en la India, en Bengala, donde tuvo lugar la historia”*¹³

Si nos detenemos en esta cita es para testimoniar que el tratamiento de “acceso” a la película y sus convenciones es toda una toma de partido de la “actitud ritual” dominante del filme. Se trata de un aviso para navegantes: algo en este relato no operará de la forma esperada, nos invita amablemente a un territorio desconocido, en otro ritmo y en otra tonalidad. La voz nos da la bienvenida a los festivales del Diwali –que formarán parte del contexto de la historia- honrándonos como “invitados”, como luego harán las adolescentes con el capitán John (que bien podría ser un alter ego extremo del espectador occidental al que se dirige la película). A ese espectador (de Hollywood) se le está advirtiendo que, pese a que el trasfondo de la historia ocurre cerca de Bengala, se hará un especial esfuerzo por transmitir algo más que un decorado exótico, esperable de este tipo de películas.¹⁴ Algo de este mundo

¹² *“En la India, Renoir, puede construir un discurso cuyo objetivo fundamental reside, tal como ha establecido William Gilchner, en poder llegar a “negar la diferencia esencial entre el mundo natural y el mundo espiritual”.* Quintana, Ángel (1998). (Op. Cit.)

¹³ Estas palabras se escuchan sobre un plano detalle de una mano femenina, pintando un redondel y un círculo alrededor, con una sustancia blanca sobre ese suelo de arcilla. Por fundido encadenado pasamos a un plano más abierto donde vemos cómo dos mujeres están decorando el suelo con una figura ritual, un *rangoli*, una composición simétrica cuya forma se va multiplicando a partir de ese centro. A continuación, ruedan los títulos sobre ese fondo de arcilla, pintados por la misma materia blanca que el *rangoli*. Está claro que el filme se posiciona como parte del territorio indio, en el cual nosotros -espectadores occidentales- somos los invitados y además esta estructura “concéntrica” es todo un símbolo que contrasta con la estructura lineal (de un relato).

¹⁴ Existe todo un anecdótico que testimonia la lucha que tuvo Renoir con su productor, para lograr hacer una película en la India que no formara parte del tópico. El productor era un amante de la India y encontró en

“nos ha contaminado” parece decirnos. Algo –no todo, ni la mayor parte, pero tal vez algo esencial- hablará desde él. Y esta actitud no solo está presente a nivel de la instancia narrativa, sino que afectará internamente a los personajes de la ficción. El conflicto cultural se desarrolla en todos los niveles: es paradigmático en el caso de Melanie -que no sabe a qué mundo pertenece-, en el de su padre -que desarrolla una filosofía “particular” (aunque predominantemente melancólica, muy parecida a lo que hoy llamamos un paradigma holístico) con un profundo rechazo al paradigma occidental de dominación, y es trágico en el caso de Bogey cuya atracción por la naturaleza y el intento de imitar el ritual (cultural) de “encantar” a la serpiente, lo lleva a la muerte. Pero sobre todo es Harriet quien articula de manera más decisiva ambos mundos; en uno de sus relatos (que lee inocentemente al capitán John y a Valerie) la ficción que ha escrito pone en escena una especie de cuento moral indio: en ese momento el filme “ilustra” el relato de Harriet y rompe la diégesis para que asistamos a la representación de un mito, la historia entre dos amantes que se revelarán como los avatares de Krishna y Rhada, dos divinidades. Abandonando toda convención naturalista -como una puesta en abismo del relato- la propia Harriet adjudica los papeles a Anil y Melanie, dando lugar a una secuencia en donde estos interpretan a los dos amantes y a sendos dioses y donde asistimos al ritual de su unión, finalizado en una danza ritual (se trata de un filme dentro de otro filme, en el que descubrimos que la actriz que interpreta a Melanie es bailarina de danza clásica india)¹⁵. Renoir utiliza medios narrativos contrapuestos que atentan contra la organicidad del filme, pero lo hace en aras de su legibilidad conceptual y sobre todo para conseguir una tonalidad espiritual específica. No oculta sus procedimientos heterodoxos y desde un principio hace convivir esos dos lenguajes como correlato formal de las dos culturas que se hayan superpuestas. Con respecto al colonialismo implícito que se le podría achacar a estas imágenes –el hecho de que los “indígenas” son tratados como una fuerza colectiva cultural, social o de trabajo, donde no aparece ninguna historia particular y que por momentos opera como un decorado testimonial- podríamos entrever en este mundo suspendido, ingenuamente adormecido y, a la vez al servicio de la explotación y el trabajo colonial, “estratégicamente negador de su violencia sobre el medio”, una mirada condescendiente. Sin embargo, a lo largo de la

Renoir alguien que estaba intentando hacer un salto a otro mundo. La coincidencia fue armónica, aunque Renoir le impuso cuatro condiciones: conocer el “terreno” (que le financiaran un viaje a la India), escribir el guion junto a la novelista, el derecho irrenunciable al “corte final” y nada de cacerías de elefantes o tigres.

¹⁵ La actriz que interpreta el papel de Melanie, Radha Burnier, era una bailarina de danza clásica india que llegó a ser una importante intelectual de la cultura india y representante de la teosofía en su país.

película y como un contrapunto cada vez más omnipresente, esa atmósfera espiritual se va filtrando en el tono general de la película, la mirada “occidental” empieza a ser problematizada desde dentro por sus personajes “rotos”. Ese primer sabor a novela colonial inglesa que persiste durante toda la narración, se va viendo contaminado por un continuo de otra naturaleza, en la que alternadamente Renoir posa la mirada, como si se desviara por una fuerza centrípeta mayor.

El registro documental también aparece en “La Ciénaga” pero plenamente subsumido en la diégesis y con una función equivalente, aunque de sentido opuesto, que en “El río”. Se trata de las imágenes de un reportaje televisivo (¿un falso documental?) que recoge el testimonio de una mujer a la que se le ha aparecido la virgen, en un barrio humilde y que ven desde la cama, aletargados, varios integrantes de la familia. Estamos en las antípodas del tratamiento y del lugar que le hace Renoir a este tipo de rituales. Lejos de aquella espiritualidad naturalizada, ampliamente extendida entre sus pobladores y altamente codificada, esta espiritualidad popular cercana a la superchería, en un contexto poco solemne (*“estaba colgando la ropa, vi una luz arriba del tanque”*) es un fenómeno por fuera de la institucionalidad religiosa, más ligado al fenómeno de una epifanía o revelación privada pero cuyas raíces son profundamente cristianas (en particular a partir del culto católico a María y sus recurrentes apariciones). La aparición se plasma en unas imágenes degradadas como un objeto de consumo para la audiencia que lo mira como un zoológico; después de este primer testimonio de la vidente, nadie más ve a la Virgen. Sin embargo, conforme pasa la ficción, se va convirtiendo en un fenómeno que congrega a los habitantes del pueblo bajo el tanque de agua, convirtiéndolo en un lugar de peregrinación y reaparece recurrentemente en la pantalla de la televisión como un relato de fondo, mezclado como “ruido” con las llamadas telefónicas de Mecha, las discusiones cotidianas con sus hijos y sus actividades rutinarias alrededor de la cama. La historia de esta aparición mariana tiene su propia estructura dramática y termina mal para su protagonista: la muchacha que ha sido testigo del milagro ha quedado abrumada -no se sabe si por la aglomeración de gente, si la experiencia le produjo un vaciamiento energético, o todo es simplemente producto de un brote psicótico-, pero se constituye como el contrapunto mitológico de la fe popular frente al derrumbe moral de la pequeña elite burguesa de la micro comunidad de nuestro filme. Es utilizada con esa misma función de “bajo continuo” -en clave farsesca- taladrando más aún si cabe, la falta de sentido que domina el letargo de los seres de La Ciénaga, tentado incluso a Momi (que había sido presentada en la película agradeciendo a Dios “por darle a Isabel”) en el momento de mayor dolor y desolación en la clausura del relato.

“Miles de lamparitas consumiéndose por todas partes”. Los carnavales y el Diwali.

Otro de los paralelismos notables de nuestras dos ficciones es que se enmarcan durante un ritual popular colectivo de origen religioso: los carnavales y las fiestas indias del Diwali (el festival de las luces). En ambos filmes el contexto de las fiestas cumple una doble función dramática y simbólica, aunque más decididamente en “El río”. El primer acercamiento de Harriet al capitán John es invitarlo a su casa para la celebración de un “micro Diwali” particular que realiza su familia en el reducto británico (sin contacto con el que los indios realizan tras los muros). Se trata de una celebración que es equivalente a la entrada del año hindú, donde se comparten dulces, se estrena ropa nueva, se encienden miles de lamparitas y se hacen explotar petardos y fuegos artificiales. En esa velada se encenderán las pasiones y equívocos de las tres adolescentes alrededor del capitán. Pero la mirada de Renoir nos saca del reducto occidental y nos lleva de paseo por la noche del Diwali, y la voz off de la Harriet adulta nos explica sobre las imágenes documentales, el sentido de la celebración.

“Se hace para celebrar la llegada del invierno. Es la mejor época. (...) Aún puedo ver las lamparitas de aceite. Diwali significa adorno de luces. Se encienden en conmemoración de la gran guerra, la eterna lucha entre el bien y el mal. Se enciende una luz por cada vida perdida en esa guerra. En la noche más oscura de octubre hay miles de luces por toda la India.”

Nuestros carnavales se sitúan en relación a la cuaresma cristiana, pero tienen un origen pagano de intercambio de papeles y descontrol. Las fiestas de las que se valen ambas ficciones son, en resumidas cuentas, rituales de purificación y desahogo, de disolución o permutación de las formas, donde se sacraliza el cambio y la transformación, un asunto central que liga ambos relatos. Por una parte, en “El río”, se enlaza explícitamente con el trasfondo del paradigma teológico hindú, que considera que todo el universo es Dios (Brahma) y que todo lo que existe es una manifestación de su presencia -tal como nos lo explica la narradora- lo que nos posiciona ante una relatividad de las formas (aparentes). Es una actitud que se vincula con los rituales animistas y con todos los ritos de disolución e iniciación paganos precristianos, de donde proceden los carnavales. Pero si en la instancia narrativa de Renoir se trata de la explicitación de la filosofía, del trasfondo teológico del filme, en el relato de Martel, se convierte en un escenario irreconciliable. En el caso de nuestra ficción -en el norte argentino- el carnaval se da en pleno verano, y es el entorno en el cual José propasándose con Isabel (la criada) recibe un golpe de El perro (el novio de Isabel) y es también motivo para contar el clasismo (remora del colonialismo) que caracteriza a Mecha (y a su clase social) en su desprecio y burla a lo popular (“chinas

carnavaleras”). El colonialismo, en la ficción de Martel, ya no es un elemento que se desprende de nuestra lectura crítica, sino un asunto plenamente consciente y presente en los personajes “blancos”. El carnaval, una oportunidad ritualizada para el disfraz y la disolución de las clases, termina en una mezcla violenta.

Kali y María.

La comparación de estas dos diosas nos ofrece un último apunte para la comparación del trasfondo teológico de ambos filmes. En las noches del Diwali prolifera el culto a varias divinidades (avatares que encarnan virtudes y cualidades del supremo) y en particular a la diosa Kali, madre universal, diosa de la creación y de la eterna destrucción del mal ¹⁶, a quien se le pide “protección ante las enfermedades, el hambre y el fuego”. Los símbolos de Kali y sus figuras, hechas con el barro sacado del lecho del río, *“modelada cuidadosamente y pintada con arte”*, en la última noche son devueltos a la corriente del río, donde se vuelven a convertir en barro. *“Jóvenes y mayores, ricos y pobres, le rinden su último tributo a la diosa”*. En esta ritualización de la disolución de las formas está contenida toda la actitud india frente a la condición de la existencia -como apariencia y como ciclo que solo se logra trascender en la iluminación- y es aquello a lo que nos invita a reflexionar el filme de Renoir. “La ciénaga” nos sumerge en ese estado de descomposición moral, donde es inminente el fin de un paradigma, la caída de los roles parentales, donde fuerzas y pulsiones, disparados a su suerte, están intentando recomponerse, reconfigurarse sin figuras ni referentes. Caída de la Ley, dispersión del Deseo, anhelo de un sentido y un marco, búsqueda de una nueva forma. Momi, quien se lleva una parte considerable de la focalización interna del “relato”, encarna como nadie esta deriva apegándose al amor por la criada, buscando torpemente - pero con devoción- cualquier caricia maternal, que no puede esperar ya de su madre Mecha y, después de sufrir el desengaño amoroso y el golpe de la muerte de Luchi, sale finalmente al encuentro de la diosa –católica- María y no encuentra a nadie. Habíamos señalado que la aparición mariana de La Ciénaga funcionaba como un contrapunto teológico, popular casi pagano, al nihilismo expresado en el letargo de sus personajes. El culto a María, conservado en la vertiente católica del cristianismo, probablemente enlaza con cultos paganos -previos a la religión patriarcal monoteísta- vinculado a las diosas-madre mediterráneas y muy

¹⁶ La narradora explícita que, para la sensibilidad hindú, creación es imposible sin destrucción. El ciclo permanente de creación-conservación-destrucción está representado por la trimurti brahmánica de Brahma, Visnú y Shiva.

similar al culto de Kali. Con el advenimiento del mundo cristiano y su deidad masculina y patriarcal, María ocultó bajo su ropaje los atributos de las diosas vinculadas a la nutrición y la fertilidad¹⁷, en particular los de la diosa Cibeles (proveniente de Asia Menor y cuyo culto fue trasladado a Roma donde era llamada *Magna Mater*) conservando así, en ella, los cultos paganos -más animistas- de la naturaleza. “*Fui a donde se aparecía la virgen, no vi nada.*” es toda una declaración de intenciones y la clausura del filme de Martel. Los personajes de “La Ciénaga”, más allá de sus creencias particulares, son prisioneros del paradigma judeocristiano de una deidad jerárquica y separada del resto de los seres y, por ende, de una estructura patriarcal. Responden de una manera diferente que los de la ficción de Renoir ante la impotencia que les produce el brutal contacto con lo real. Se necesita “ver para creer”. Este mismo paradigma es cuestionado subrepticamente entre los personajes anglosajones de “El río”, pero al entrar en contacto con un mundo diferente, se produce un debilitamiento de esa cadena jerárquica del dios “separado”, una relación menos conflictiva entre naturaleza y cultura que pone en tela de juicio subversivamente sus naturalizadas actitudes coloniales, por las que pagan un precio (el de la ignorancia).¹⁸

En síntesis, nuestras ficciones proponen como el centro de su configuración, paradójicamente la disolución (o el cuestionamiento) de las formas, discutiendo cada una a su manera un paradigma cultural obsoleto, ineficaz, y como consecuencia, cruel sobre sus individuos. Ya vimos que “El Río” lo hace de manera explícita, a modo de reflexión sobre lo que acontece. “La Ciénaga” se mueve más subrepticamente, creando microcircuitos de pulsiones afectivas, eróticas, que terminan en gozos, borracheras y, a fin de cuentas -sobre todo allí donde no se les hace lugar, como es el caso de Tali-, en desastres. Veremos en las tres últimas lecturas, con qué medios narrativos y cinematográficos lo consiguen.

La Caída

En “El río”, una versión sosegada de este conflicto entre naturaleza y cultura, ya hemos señalado que el mismo se manifiesta en una serie enredos amorosos alrededor del capitán

¹⁷ Rea, Gea, Démeter, Hera y en particular la diosa Cibeles fueron cultos precristianos vinculados con la naturaleza. Gran parte de los santuarios dedicados a las vírgenes han sido previamente altares consagrados a estas madres-diosas paganas.

¹⁸ La crisis de este paradigma occidental, ha sido uno de los factores que impulsó el “orientalismo” (occidentalizado), junto con el renacer de otro tipo de saberes tradicionales (precientíficos), propio de las llamadas “religiones débiles” que proliferaron a partir de los años 60 y que se engloban genéricamente con el término de “Nueva Era” (New Age).

John y que va adquiriendo espesor a medida que avanzamos en la esfera de los adultos, que no pueden aceptar sus heridas, su tristeza, sus desgracias porque se encuentran atrapados en un paradigma cultural que, por exceso de racionalidad, ha explotado cuerpos y materias, ha formateado pulsiones y afectos y, sobre todo, ha dejado de hacerle lugar al espacio -más abierto a todo- espiritual. La consecuencia más decisiva de esta actitud acaba de acontecer fuera del campo temporal de la narración como una Gran Guerra y ha dejado sus marcas en los hombres mutilados de esta pequeña comunidad. El conflicto con ese paradigma se actualizará, en esta historia, con la muerte de un niño, que no es cualquier muerte. Remite a la Caída, a la pérdida de la inocencia paradisíaca de la Edad de Oro, pero también es la pérdida de la ignorancia. Y en “La Ciénaga” ocurrirá lo mismo. En su territorio, mucho más pantanoso, ya no se discute el paradigma, sino que asistimos al derrumbe moral de los adultos, a una afectividad polimorfa entre adolescentes rozando la torpeza, la promiscuidad y el incesto, y a niños expuestos a las fuerzas naturales y a sus propios impulsos vitales irrefrenables y destructivos. Nuestras películas se mueven en este territorio común y ante la muerte de su respectivo niño (Bogey, Luciano), casi imposible de elaborar, sus ya frágiles seres terminan preguntando por el sentido de la vida. En “El Río” la conflictiva pregunta se salda clausurando el relato con una paradójica reconciliación, lo que muere, muere porque nace. No es una clausura ni patriarcal, ni mucho menos heroica, más bien es todo lo contrario: aprender a dejarse llevar por la corriente del río y tener la lucidez de “consentir” (aceptar) para transformarse y volver a nacer, tal vez mejor. Un concepto de transmutación y purificación cíclica propia de una sensibilidad hinduista. Harriet cierra el ciclo declamando como poeta: *“El río fluye”* y clausura el relato *“El fin empieza”*. “En “La Ciénaga”, Momi también clausura el relato -no es ni más ni menos que un filme- pero nos quedamos sin la respuesta. Es una concepción secular, desencantada, pero, al fin y al cabo, un desencanto judeocristiano: el desengaño de Momi pertenece a una perspectiva jerárquica y finalista, no cíclica, no hay reconciliación sin aparición de la (autoridad) de la diosa. *“Fui a donde estaba la virgen. No encontré nada”*”

Hombres y madres

Quien se desmorona ebria hiriéndose los pechos no es ni más ni menos que esa especie de anti matriarca (con el mismo poder, pero en sentido inverso), Mecha. Confiérase nuestra impecable, casi hierática, matriarca británica. Pero Mecha tiene su contrapartida dentro del propio filme. Aquí la autora hace un desdoblamiento de esa función arquetípica que es “la madre”: se trata de Tali, su prima, madre aplicada y pendiente del cuidado de sus hijos.

Estas dos mujeres son los dos pilares del filme, sobre los que acontecerá la demolición. La pequeña comunidad frente al Ganges, reaparece en *La Ciénaga* conformada por esas dos familias de las primas Mecha y Tali. Mecha es la que vive en la finca de explotación rural, junto a su marido Gregorio (un hombre decadente, que vive en permanente estado de ebriedad, sin propósito y cuya voluntad está extinguida) y junto a tres de sus hijos adolescentes Verónica, Joaquín y Momi. Tali es la que vive en el pueblo (llamado La Ciénaga) junto a su marido Rafael (padre ejemplar, trabajador, responsable, que se ocupa de sus hijos) y junto a sus cuatro hijos: Agustina (la mayor) y Martín, ambos adolescentes, Mariana (una niña) y el más pequeño, Luciano.

Habíamos señalado más arriba que estos filmes, pese a su distancia en el tiempo, comparten gran parte de las características del cine de la posguerra, lo que se caracteriza como cine moderno¹⁹ o cines de la modernidad (cinematográfica) término que se usa para diferenciarlo de la narración cinematográfica clásica. Sus personajes están en crisis, poco dispuestos para la acción heroica, a menudo impotentes, y no aparece un protagonista definido sino un circuito de afectos, perdidos entre modelos en desuso y abocados a los desencuentros, en una estructura coral. En ambas, el paradigma o la ley han caído. Los hombres, poseedores del poder patriarcal, se han roto y deben reconstruirse aceptando esta nueva debilidad. “El río”, más allá de la permanencia de ciertos códigos de género, es notable en este aspecto. Sus hombres presentan las consecuencias de la Gran Guerra en su propio cuerpo, la pierna del capitán John, el ojo del padre de familia, el enfado del sr. John con el mundo adulto y la cultura violenta que ha creado occidente. Los hombres de la versión contemporánea de “*La Ciénaga*” no están mucho mejor y las heridas físicas y psicológicas se extienden sobre el cuerpo de los personajes como reguero de pólvora. La ebriedad de Gregorio, su patético narcisismo y su descuido para con sus hijos, su tintura para el pelo que destiñe y que mancha las sábanas, la inmadurez promiscua, edípica e incestuosa de José, la asfixiante falta de registro de Rafael para con su mujer, presentan un paisaje decadente que nos hace recordar aquello de que en nuestro caso también la historia se repite dos veces, la primera como tragedia y la segunda como farsa.

La mirada sobre el mundo infantil y adolescente también produce un ajuste en “*La Ciénaga*” dando una versión menos idealizada y más descarnada, pero partiendo de las mismas

¹⁹ El concepto está formulado de forma cabal en “*La imagen-tiempo*” de Gilles Deleuze y su primer exponente es, para Deleuze, el neorrealismo italiano.

energías y arquetipos. Vale la pena detenerse a examinar paralelamente - siguiendo el hilo de nuestra fantasía- cómo la ficción de Martel hace el reparto de funciones presentes en el resto de los personajes de “El río”. Las heridas físicas de la Gran Guerra en la ficción de Renoir se “trasladan”, como en un vaso comunicante histórico, a los accidentes hogareños en la versión contemporánea, en particular a los niños, a los adolescentes, e incluso a grandulones como José o la misma Mecha, que son más bien, heridas producto del desamparo. Los niños están todos, de alguna forma, “marcados” producto de la energía desbordante de la infancia y el descuido, en una zona que limita con lo salvaje: otra vez la frontera entre naturaleza y cultura (que en niños y adolescentes está más a flor de piel, pues la conformación de la cultura en ellos es todavía más frágil). El ojito dañado de Joaquín, los arañazos permanentes en el rostro de Martín producto de sus excursiones al monte, las malformaciones dentales de Luciano, todavía en formación, el trompazo y la nariz rota de José producto de su infantil prepotencia de género y de clase, los cortes en el pecho de Mecha, incluso la ebriedad patológica de Gregorio, son los correlatos “micro” o farsescos de tragedias como la del capitán John, o del padre de familia británico. El tándem de Mariana y su amiguita, las niñas pintarrajeadas por el carnaval (que son la reelaboración de las revoltosas gemelas Muffy y Mouse con su cara manchada de barro), la obsesión de Bogey, Kanu y Luciano por el contacto con lo salvaje a través de tortugas, lagartos (y la fascinante cobra o la imaginaria rata africana que los lleva a la muerte) actualizan cada uno a su nivel, el mencionado conflicto estructural que recorre todo el cuerpo de estas dos ficciones. Agustina nos recuerda a Elisabeth (la obediente “hija de sus padres”) pero se desplaza y tiene un correlato con el tándem de adolescentes acosadoras. El romántico trío que se disputa al capitán John -Valerie, Melanie y Harriet- reaparece en las fantasías eróticas del trío que conforman Vero, Agus y Momi. Las primeras rozan el incesto jugando de manos en el barro, en la ducha o desvistiendo juntas a José (su hermano y primo respectivamente) cuando está casi inconsciente. Momi está obsesionada con Isabel, la criada “indígena” que cumple una función materna pero que -haciendo un correlato crítico con la niñera Nan- deja ser el puente hacia el mundo romántico y mítico de las adolescentes para convertirse en objeto de deseo de una de ellas; una búsqueda entre filial (deseo de madre) y erótica y con una dinámica (reversible) de privilegios de clase y abusos de poder.

En cualquier caso, vemos claramente que el universo en ambas películas se desplaza pues, hacia un mundo íntimo, cotidiano, en un territorio predominantemente femenino. No hay que olvidar que tanto “El Río”, como “La Ciénaga” son dos ficciones creadas por mujeres (teniendo en cuenta que el filme de Renoir parte de una novela original escrita por una

mujer) y ambos relatos están focalizados a través de la mirada de un personaje femenino. Es más evidente en “El Río” ya que la instancia narrativa dispone de una narradora, a través de la cual se evoca aquel mundo y se cuenta una pequeña historia donde tres adolescentes llevan adelante la acción (seducir al capitán John). Sin embargo, “La Ciénaga” participa del mismo principio, focalizando la tragedia en las dos madres y mirando este mundo a través de la mirada testigo de Momi, un punto de vista predominante (aunque no el único) que es lo más parecido a un hilo conductor, si es que se puede hablar de algo así en el filme de Martel. Caída la ley del padre, caído el paradigma, convertidos en meros “hombres” con minúscula, las tragedias colectivas (como la Gran Guerra), se hacen privadas. Otro tanto ocurre con las madres. Habíamos señalado que un rasgo común a las tres madres (o las cinco, si incluimos a Nan e Isabel) es una ya sentenciada inmovilidad. La madre británica y la niñera Nan viven todavía plenamente en el molde asignado por el patriarcado. Nan, incluso, (como su correlato Isabel, en la Ciénaga) está apesada en su condición social y étnica producto de una soterrada (y asimilada) violencia colonial. Pero los hombres se han debilitado y el mundo cambia. Con toda su integridad moral, con toda esa controlada y rígida armonía -cuestionada por la propia Harriet después de la muerte de Bogey- la madre británica, será impiadosamente expuesta a la absurda (desde nuestra perspectiva) muerte de su hijo. No se trata de una consecuencia de sus actos, no se trata de un castigo, ni de una condición impuesta al género, sino simplemente la parte de la vida que no se puede controlar. Mecha, la madre depresiva, se desmorona hacia fuera y lo pagan sus hijos, Tali la madre aplicada (que se cree a salvo por no estar como Mecha) se desmorona hacia dentro, y de su mínimo descuido, proviene la peor tragedia del filme. En todo caso, la “*hybris*” castigada de Tali y de la madre británica es creer todavía demasiado en que exista un modelo que ofrezca garantías de control sobre la vida. La “*hybris*” de Mecha, es lo opuesto, no darse cuenta que su descontrol, su depresión, deja víctimas. Todos sufren. Todo es un mismo “cuerpo”, un mismo campo receptivo, no hay un centro, sino un sistema de relaciones múltiples, un sistema “cuántico” de afecciones. En esto, Martel y Renoir, con las diferencias contextuales de los códigos de la época, se mueven en la misma zona “no moralizante”, es un campo abierto, indeterminado, contradictorio.

Harriet y Momi

El paralelismo entre Harriet y Momi ya ha sido señalado fundamentalmente al asumir la misma función de “focalización” dentro del relato. Desde ya, la focalización que opera a través del personaje de Harriet y su “evocación” es completamente diferente al recurso,

mucho más sutil, que utiliza Martel, colocando la cámara a una altura que puede atribuirse al punto de vista de una adolescente como Momi, y viviendo una gran parte de los acontecimientos con ella como testigo o partícipe, pero sin ser omnipresente y mucho menos omnicomprendiva (casi omnisciente) como Harriet. Tienen aproximadamente la misma edad, unos catorce años, un comportamiento rebelde propio de ese momento incómodo de la vida -Harriet siempre descalza, Momi con el pelo sucio- y, salvando las diferencias de los códigos generacionales, ambas llevan adelante una misma acción: la búsqueda del objeto amoroso y de un molde vital, una forma, para interactuar con el mundo. Alternan estos dos impulsos como si de lo mismo se tratara y padecen finalmente el mismo rechazo y la misma inadecuación. Están viviendo un proceso de transformación, la salida de la niñez y la entrada a tientas en la vida adulta, incómodas en su cuerpo que cambia y desorientadas sobre cómo comportarse en sociedad, despertando tanto al aspecto amoroso y erótico como al conocimiento de la frustración, creciendo con dolor, asomándose a la incertidumbre y a una búsqueda del sentido que se inicia en la adolescencia pero que dura toda la vida. Son los dos personajes que sufren el desengaño amoroso. Sus sendas y opuestas madres no le sirven de mucho como modelo para sus inquietudes y necesidades. Harriet tiene una madre demasiado definida, demasiado formateada por su función exclusiva en el paradigma patriarcal, pero el molde le queda pequeño, necesita comprender el sentido del mundo más allá de su rol social de mujer de su época y tiene la escritura como su vía de escape. Siente, presente, que algo en ella se muere, una etapa de su vida, un rol social, un paradigma, pero en este momento sólo puede ver su crecimiento como una muerte absoluta, donde lo que hay, en realidad, es un cambio. Y trata de encontrar un consuelo para el fin de esta inocencia. Es el capitán John, el que paradójicamente al rechazarla, se lo dona: Harriet le pregunta “-¿Tú has muerto alguna vez? - Dos o tres veces” le contesta el capitán. Y finalmente agrega: “Piénsalo. Alguna poesía tuya puede que viva en el año 4.000 después de Cristo, por ejemplo”. Momi, por el contrario, busca una madre y no encuentra nada que se parezca en Mecha. Se enamora de Isabel, la criada, que la cuida y sufre su desengaño amoroso (con su huida para ser madre, con El Perro). Su búsqueda de la virgen aparecida, ese modelo sublimado de madre en diosa o viceversa, se puede leer como un síntoma de ese desamparo. Y, finalmente, ambas clausuran el relato, como hemos visto, de maneras opuestas, definiendo así el mundo mental y espiritual de cada filme. Harriet alcanza un nivel de esclarecimiento (de reconciliación): “El río fluye, el mundo redondo gira. El amanecer y la luz de la lámpara, medianoche y mediodía. El sol sigue al día; la noche a las estrellas y la luna. El día termina. El fin empieza”. El mismo poema de amor que escribió para el capitán

John, le sirve para la vida. Momi alcanza un nuevo nivel, aún mayor, de desamparo: *“Fui a donde se aparecía la virgen, no vi nada.”*

Nan e Isabel

Nan, es la criada “indígena” codificada por los relatos coloniales clásicos, que no manifiesta más que su amor por la familia que la emplea y no contiene sombra alguna (ni vida por fuera de ella), con respecto a las condiciones de contexto que la han destinado o reducido al papel de servir. Encarna uno de los aspectos donde el filme de Renoir se comporta con mayor ceguera con respecto al contexto colonial de la historia y, más aún si cabe, con respecto al contexto social en el que se rodó la película (la India acaba de independizarse del Imperio Británico y atraviesa un periodo de turbulencia social y religiosa). Tanto el relato de la narradora, como el papel ceñido que le asigna el filme de Renoir, hace explícito su rol de “puente” entre la vida de los niños y el mundo adulto, entre la vida occidental británica y el mundo mítico hindú, una traductora entre los sueños y la realidad y un alter ego afectuoso (que incluso le permite el “chisme” propio de un personaje de “menor estatura”) de la circunspecta y moralizante maternidad de la matriarca británica.

Isabel, su función equivalente en el filme de Martel, manifiesta toda la sombra de la dominación de clase (y racial del pasado colonial) sin perder esa cualidad cuidadora, un rol maternal que sustituye al de Mecha y que proyecta incluso sobre su ingrata patrona. Pero su integración en la familia depende de un siempre activado vínculo explícito de sometimiento, su expulsión está en estado latente y su destino como madre soltera (que en realidad logra torcer, tal como se deduce en una trama subterránea vista a medias desde la perspectiva de Momi, consiguiendo responsabilizar al padre de la criatura) la alejan finalmente del letargo al que se ve sometida y del que no participa: otra vez un nacimiento, aunque involuntariamente, por una parte reactiva un ciclo y la salva de la ciénaga, y por otra parte la reintroduce en su destino de clase. Aquí la circunspección se invierte y es Isabel la que mantiene la compostura frente al comportamiento errático y bochornoso de todos los demás miembros de la familia “oficial”. Ya hemos mencionado la paradoja que guardan estos dos personajes puestos en comparación: Isabel ya no es la introductora al mundo romántico de las adolescentes, sino que se convierte en el objeto de deseo de una de ellas, Momi, con quien establece una dinámica de amo y esclavo que pone en juego los privilegios y los abusos de poder por parte de la clase dominante. El hecho de que Isabel sea casi una adolescente, la madurez con la que contiene el erotismo de Momi, la responsabilidad con la que asume su embarazo (y su destino de clase ante este tipo de acontecimiento), sin

enaltecerla ni condenarla, refuerza por contraste la profunda inmadurez de sus patrones. Ese tipo de inmadurez es un lujo que su condición de clase, no puede darse. Es calumniada y amenazada por Mecha (y Gregorio), es acosada por José en el carnaval, molestada permanentemente por Momi. Nan e Isabel tienen un papel aglutinador en sendas familias. Nan es premiada por la ficción de Renoir por sus aplicados y amorosos servicios como un miembro más de la familia. Isabel, en cambio es elegida, en la ficción de Martel, como el chivo expiatorio de las “culpas” de todos ellos.

José y el capitán John.

José y el capitán John también están vinculados por su función narrativa y dramática a nivel estructural del relato. Ambos tienen la misma edad y son “el joven que viene de fuera a remover el avispero”. En el caso del capitán John, enciende la pasión de las tres adolescentes (encarna la fuerza dramática que rompe el encantamiento de las protagonistas y en particular de Harriet) pero, abrumado en su tragedia personal, poco espacio puede prestarle a sus propósitos, lo que relanza el conflicto. Es un héroe caído o antihéroe, un hombre herido en la guerra, un desertor de la vida social que no puede elaborar la pérdida de su pierna y es el portador que introduce el dolor en esta infancia edénica que despertará del sueño junto al Ganges.

En el caso de José esta función está mucho más atenuada, como todo el esquema dramático de “La Ciénaga” que opera por microcircuitos. Pero esta “desdramatización” o dispersión no es una mera elección formal. Es producto del territorio temático en el que se mueve el filme y así como el río es la figura -paradójica- de la permanencia de los cambios, la ciénaga es la figura de la repetición y el estancamiento. José no es héroe ni antihéroe, es un hombre inmaduro que todavía no ha salido de la cama de su madre (es el amante de Mecha, amiga y rival de su madre, también llamada Mecha) y va de la cama de una, en Buenos Aires a la de la otra. Se dirige -si no lo remedia a tiempo- al inmóvil y narcotizado molde narcisista decadente de su papá Gregorio. El avispero que mueve José, lo que provoca, no es el despertar de la siesta decadente, sino que realimenta el goce, el juego circular endogámico de esta familia: viene a remover la ciénaga para chapotear y reintegrarse placenteramente en ella. Su herida interna es esa inmadurez crónica, su narcisismo, su prepotencia de género y de clase alimentada por Mecha, resultado de lo cual termina con la nariz rota en una pelea con el novio de Isabel después de jugar a propasarse con ella, en los carnavales, allí donde las clases y las almas se mezclan y donde los códigos internos y los privilegios ya no funcionan.

Bogey y Luciano. La siesta trágica.

Si hay un acontecimiento que anuda como ningún otro a ambos filmes es la muerte del niño. No solo por tratarse de un asunto con peso propio (es decir, la irrupción en la historia de un asunto universal -la muerte- en su aspecto más desasosegante) y, por lo tanto, señalado y determinante en cualquier ficción que lo incluya, sino por la función dramática que cumple en cada uno de los filmes. Si el capitán John trae el despertar de la pasión y el dolor en las adolescentes, la muerte de Bogey como consecuencia de la mordedura de la cobra, trae el despertar a la conciencia de la finitud y un dolor mucho mayor, casi imposible de elaborar, en todos los personajes, niños, adolescentes y sobre todo en los adultos. Es este acontecimiento el que habilita la pregunta por el sentido e introduce el trasfondo teológico del filme. El pasatiempo y la fascinación que tiene Bogey por los animalitos de la selva, su incipiente desdén por la educación y las costumbres occidentales²⁰, su amistad con el niño indio Kanu, nos hablan de la atracción que genera la naturaleza y el mundo indio en él y su muerte parece la contrapartida trágica de su curiosidad, de su afán de conocimiento. Es como si la naturaleza misma se cobrara con su vida el intento de la cultura por sustraerse de ella (lo que es literalmente el sentido original del ritual del sacrificio); es como una herida para ese colonialismo ciego (el que ejerce la cultura sobre la naturaleza y el imperio británico sobre la India). La cobra, objeto de fascinación de Bogey, aparece por primera vez ante los ojos del niño seducida por la melodía de la flauta del encantador en el mercado y funciona como un fruto prohibido (invertido): si el del paraíso, introdujo a sus víctimas en el tiempo, el dolor y el conocimiento, este reintroduce a la criatura a su condición animal y les recuerda a todos el riesgo vital que implica estar vivo más allá de lo que cada uno quiera imaginar.

Luciano es un poco más pequeño que Bogey y, de todos los niños que hay en La Ciénaga, es el que todavía está más inmerso en la esfera de sus padres. Paradójicamente en este contacto con los peligros, en esta frontera con lo salvaje, es todavía el que corre más riesgo. Su propia dentadura en formación, habla de una criatura todavía frágil y su imaginario fecundo pero inmaduro lo llevarán a la búsqueda literal de un animal quimérico. La cobra de Bogey es para Luciano la rata africana. El encantador de serpientes es, en este caso, la

²⁰ Cuando Nan, la niñera, le ordena a Bogey que vaya a estudiar ortografía con su hermana Elisabeth, este le dice que no le gusta, que le gustan las tortugas. Ella le responde: - *“Imagínate un hombre que no trabaje, firme cartas o lea el periódico” – Yo no quiero ser de esos*

narración de Vero que Luciano escucha al borde de la infecta piscina y que, al parecer, asocia después con el perro “invisible” que ladra justo detrás de la medianera del patio de su casa.

La muerte del niño está tratada, en ambos filmes, como una soterrada intriga de predestinación que corre paralelamente a las tramas más visibles y menos trágicas. Ambos filmes nos preparan sensorialmente desde un principio para que una de las fuerzas naturales por excelencia –la muerte- se desencadene. La fascinación de Bogey por los animales salvajes desde el principio del filme y la “amistad” que va trabando con la cobra hasta el desenlace fatal es elocuente por sí misma y, sin embargo, su muerte irrumpe de manera imprevista, gracias a un procedimiento narrativo muy eficaz que desarrolla Renoir y que Martel, en su ficción, convierte en magistral. Por alguna razón, la trama principal nos distrae, las rencillas de las adolescentes con el mundo amoroso y el drama del capitán John, la complicación y los retrasos en el deseo de las niñas, dejan en segundo plano lo que es la realidad última del drama. Uno quiere creer, como espectador, que Bogey munido de su flauta se convertirá finalmente en un encantador indio de serpientes, pero esta fantasía es un atrevimiento que se paga con la muerte, el filme nos hace recordar que con la vida salvaje no se juega. Es un cachetazo a nuestra ingenua idea de una reconciliación con la naturaleza sin mediación²¹. Aquí, Renoir nos lleva al otro extremo de la polaridad entre naturaleza y cultura: si ésta última nos hace sufrir el malestar y, llevada al límite, nos vacía como seres, aquella sin mediación nos destruye. Y, sin embargo, Renoir hace continuar la ficción y es la resolución de la trama de Harriet y el capitán John la que privilegia, por sobre la de Bogey. Esto es toda una declaración de intenciones de lo que se juega en El Río. Es decir, la vida sigue. El epílogo que pone en escena el nuevo nacimiento es, en este sentido, ejemplar en cuanto al trasfondo filosófico del filme.

En “La Ciénaga” los pequeños accidentes y el contacto permanente con el riesgo de esos niños asilvestrados y fuera del control de sus padres, es ya una atmósfera que nos prepara para que en cualquier momento ocurra una catástrofe. Sin embargo, la muerte ocurre con el más frágil y “protegido” de los niños, el niño del padre responsable y la madre aplicada. Y como decíamos, esta es toda una posición no moralizante del film. El filme empieza con el accidente de Mecha, la matriarca, producto de la borrachera y termina en la muerte de

²¹ Salvando las distancias de género fílmico, un film que pone en crisis esta ingenua idea de amistad sin mediación con la naturaleza está desplegada, a mi modo de ver, como una tesis definitiva en “Grizzly Man” de Herzog.

Luciano, el más pequeño de esta comunidad de seres, en otro accidente absurdo subiéndose a la escalera en el patio. En este sentido se puede leer -a toro pasado- como una progresión, como la crónica de una muerte anunciada. Pero con la ficción de Martel ocurre lo mismo que con la de Renoir, ocurre de un modo absolutamente inesperado porque los otros micro circuitos (ya no podemos hablar de una sola trama rectora) son más visibles y nos distraen de las fuerzas subterráneas que están gobernando la dinámica de estos seres y que finalmente rompen el tejido aparente de la cultura para irrumpir con toda su elocuencia en el final. Y, sobre todo, los distraen a ellos. En el momento en que Tali se deja llevar por la fantasía de esa melodía, que le hace evocar el único momento feliz del filme (el baile de la familia alrededor de la cama de Mecha), no se percata del propósito de Luciano que ya es lo suficientemente capaz de correr la mesa que interrumpe su paso a la escalera olvidada sobre la pared. En el apartado de las lecturas de este ensayo, nos detendremos a identificar cómo se construye esta secuencia “narrativa” como un río subterráneo que adquiere sentido (en realidad es la consistencia de un sinsentido, paradoja que solo el arte puede concebir) en el final del relato. En particular nos detendremos en las sendas secuencias de la muerte, en donde encontramos una especularidad asombrosa que roza la cita y donde, sin embargo, encontramos toda la potencia de la construcción emotiva del cine de Martel.

3. LECTURAS. Procedimientos narrativos y cinematográficos

Apuntes del natural. Un (des)condicionamiento de la mirada

*“Sigo pintando del natural y creo que voy haciendo tímidos progresos”
(Paul Cézanne. Citado en “La duda de Cézanne”. M. Merleau-Ponty)*

“La ciénaga” se ha ido asentando, habida cuenta de sus veinte años de vida, tanto como un exponente referencial de su generación para el nuevo cine latinoamericano -mirada de género, análisis de las relaciones de poder entre clases y aproximación antropológica a la sexualidad, incluidas-, como una rara avis del llamado por la crítica “nuevo cine argentino”, que inaugura una nueva actitud, una nueva mirada con respecto a la realidad, en la mayoría de los casos, social. Muy fructíferas lecturas también se han hecho –y pueden aún hacerse- en relación a cómo se refractan los sucesos de la historia argentina reciente en el momento en que estaba acercándose a uno de los momentos de su cíclica -por no decir ritual- disolución, el año 2001. Todas estas caracterizaciones le sientan bien, cómodamente, al filme. Aquí nos ocuparemos de un aspecto no menor, intuyendo que justamente en él se

fundan las pertinencias de todas aquellas lecturas. Se trataría de una actitud con respecto a la “realidad” -con todas las comillas que se puedan poner a este difícil término- expresada fílmicamente y que permitiría que la película capture o, mejor dicho, se impregne del cargado mundo de dónde partió, incluido el cine.²² Las filiaciones con Renoir, y a través de él con el concepto de realismo tan intensamente intuido y defendido por André Bazin, tienen más que ver con un particular tipo de atención hacia el mundo, más relacionado con el fenómeno de la observación que con un estilo o una estética definida a priori. Ya pudimos ver cómo en la instancia narrativa de “El Río”, donde se aprecia la novedad del método de composición de Renoir, el aspecto “constructivo” más decisivo a la hora de imprimir su tonalidad particular es la yuxtaposición del registro documental con la ficción. Es un método indirecto, produce un desplazamiento que parece involuntario, como si el sentido le viniera desde fuera de la ficción: allí donde la ficción asume la dramatización del tema a través de recursos más o menos convencionales, el registro documental tiene a su cargo el espacio mental “desdramatizado” que lo tracciona. En ambos registros la planificación sigue un criterio austero, más cercano a la contemplación y la descripción que a la construcción retórica. No se trata del “hansenismo de la puesta en escena” (como bautizó Bazin al cine de Wyler)²³ y desde ya, está muy lejos de ser un filme de experimentación, pero está casi tan alejado de un lenguaje altamente digerido como el del cine clásico, como lo está, salvando las distancias, el de Lucrecia Martel. Por supuesto, su relación con el mundo es mucho más pudorosa, su planificación acompaña el ritmo sosegado de las acciones, en su mayor parte conversaciones, reflexiones, contemplaciones o paseos, un encuadre descriptivo que se acomoda a la necesidad de la proximidad según la atención que haya que prestar momento a momento. Hay por supuesto todo un lenguaje basado en códigos probados, variación de tamaños de planos, correspondencias entre plano y contraplano, pero sostiene una angulación y una altura “normales” (a la mirada que requiere el objeto o la acción, siempre centrada en el cuadro) prácticamente constantes, que nos mantiene a cierta distancia del eje de miradas intra subjetivas. Su mirada “digiere” pausadamente lo que ve.²⁴

²² En una entrevista, Lucrecia Martel lo expresa de esta manera: “*lo que impulsa a hacer el cine es el mundo, la experiencia, los otros, no el cine. El cine es ya lo que otro ha deglutido de su experiencia del mundo, de los otros. Entonces esa vocación cinéfila, a veces, es peligrosa cuando uno es director de cine, un guionista.*” Harvard at the Gulbenkian. Dialogues about portuguese film and world cinema. 25-01-2014. Centro de Arte Moderna. Fundación Calouste Gulbenkian y Harvard Film Archive.

²³ Bazin, André. (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid. Ediciones Rialp.

²⁴ El sr. John define su particular forma de meditar, como aquella que está a su alcance: “*-El digestivismo. Hay una higuera sagrada magnífica. La miro y digiero lo que veo.*” Pareciera estar parafraseando (en sentido

El realismo de Martel es de otra intensidad²⁵. Su aproximación al mundo, constituyéndose momento a momento, fragmento a fragmento, colocando a menudo nuestra mirada entre los personajes, pone en suspenso algunas de las categorías habituales heredadas de los relatos, con las que los entendemos y formalizamos. Un modelo anterior, que recuerda decididamente esta actitud, es la pintura de Cézanne, tal como la identifica Merleau-Ponty en su célebre ensayo sobre el pintor, en el que describe esta “actitud” del artista frente a su objeto y su ambición de tener un vínculo más directo que no pase necesariamente por la mediación del lenguaje humano²⁶. Frente al sosegado relato de Renoir, pero mucho más ante el vibrante relato de Martel, tenemos la sensación de estar en presencia de un acontecimiento: una presencia más intensa que la fenoménica, reconocible sí, pero no bajo una forma conocida de relato sino formando parte de una experiencia aquí y ahora que se enfrenta a nuestros relatos internos con los que la abordamos. Se habla a menudo de esta cualidad háptica, inmersiva del cine de Martel: su delicado trabajo con la banda sonora, siempre apegada a la diégesis pero con una riqueza de niveles e interferencias que nuestro oído no puede seleccionar u omitir, suspendiendo así cualquier intención “predadora” preconcebida para construir sentido sobre la realidad; el papel preponderante de la función visual por encima de peripecia alguna interrumpiendo la gran cadena de sentido del discurso (la historia), creando micro circuitos dramáticos y devolviéndonos a una suerte de instancia primitiva de impotencia motriz y, como en la primera formación del yo a través de la mirada, sin terminar de componer el sentido del todo²⁷, llevándonos a las sábanas, a la piel, a las

opuesto) la célebre experiencia de iluminación (que parece estar tocando “lo real”) que tiene el protagonista de “La náusea” de Sartre, ante las raíces del castaño “*aquella masa negra y nudosa*”.

²⁵ David Oubiña definió esta actitud con una gran precisión en su ensayo crítico de “La Ciénaga”, al denominarlo “realismo insidioso”.

Oubiña, David. (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires. Ediciones Granica S.A.

²⁶ “*Su pintura sería una paradoja: buscar la realidad sin abandonar la sensación, sin otra guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin acentuar los contornos, sin encuadrar el color dentro del dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro. Esto es lo que Bernard llama el suicidio de Cézanne: tiene por objeto la realidad y rechaza los medios de alcanzarla.*”

Merleau-Ponty, Maurice (2012) *La duda de Cézanne*. Madrid. Casimiro libros.

²⁷ Esta analogía con el ensayo “*El estadio del espejo como formador del yo*” de Jacques Lacan es una paráfrasis de la que utiliza el ensayo de Jean-Louis Baudry “*Los efectos ideológicos producidos por el aparato de base*” cuando se refiere, ya no a las condiciones de la visión de un filme en particular, sino a la que propicia el propio dispositivo cinematográfico merced a las condiciones de recepción en la sala de cine: quietos, a oscuras, frente a una pantalla donde lo visual está evidentemente sobrevalorado. (Jean-Louis Baudry “*L’Effet Cinema*” Paris. Editions Albatros. Editado en castellano en “*Lenguajes*” Revista de Lingüística y Semiología” Ediciones Nueva Visión. Año 1. Nº2. Diciembre 1974.

caricias, las secreciones, los objetos, las fuerzas de la naturaleza, el barro, manteniéndose en la zona de la “identificación primaria cinematográfica”²⁸ como un sujeto en formación, deliberadamente atento a todo, como los niños, sin digerir mayores preferencias que la de ser sujeto de esa mirada. Su puesta propone un mundo a constituir por parte del espectador, como si nuestro yo, regresara a una etapa pre edípica y no hubiéramos accedido al nivel simbólico, ni al gobierno de la ley que organiza el relato. Al debilitar el relato, toma mayor fuerza esa otra condición previa sobre la que se basa cualquier otra posible identificación en el cine. Ese sujeto trascendental (ideal) de la visión que ha construido ideológicamente y de forma inevitable el dispositivo cinematográfico es, por un momento, descentrado. Es parte de la frustración que muchos espectadores impacientes tienen ante el filme. Y este “método”, no es más ni menos que el tema en acto de Martel: otra vez, la disolución de las formas, del cuento moral, de la cultura, para que aflore la naturaleza desnuda en su manifestación pre verbal y para establecer o relanzar un vínculo no intencional -o menos intencional- con ella.²⁹

La obra de Martel hace un giro copernicano hacia el espectador, una actitud cada vez más habitual en el mundo del arte contemporáneo de este nuevo siglo (tal como lo describe Nicolás Bourriaud)³⁰ pero mucho menos habitual en un arte de masas como el cine. Creo que en esto radica el efecto de magnetismo de los filmes de Martel a diferencia del cine mainstream y de otros modelos de cine contemporáneo en los que hay más invento que mirada. La dificultad o el extrañamiento que provocan sus filmes en muchos espectadores no es más que el testimonio del efecto previo de “naturalización” de un tipo de cine altamente codificado, pre digerido y de alta eficacia, basado en la continuidad, la orientación

²⁸ El concepto de “identificación primaria cinematográfica” es una analogía con el modelo de identificación tal como lo formula el psicoanálisis aplicado a la teoría del espectador de cine. Es un concepto de Jean-Louis Baudry (Op. Cit.) y que retoma Christian Metz, citados, a su vez, en J.Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet (1995) *Estética del Cine*. Barcelona. Buenos Aires. México. Ediciones Paidós.)

²⁹ Lucrecia Martel confirma esta actitud en una entrevista realizada por el crítico francés Serge Kaganski. *"No hay historia propiamente dicha en la película, ni encadenamiento clásico de causas y efectos. [...] En este relato estaba convencida de que no se necesitaba una trama narrativa muy elaborada. Una trama narrativa sustenta siempre una concepción moral muy fuerte. Como La Ciénaga muestra la desintegración de la moral, era importante desintegrar también la trama narrativa, para que los espectadores compartan esta experiencia, este desconcierto."*

En otra entrevista (“Siete notas sobre cine”) es aún más explícita: *“Esa experiencia de estar inmersos, sumergidos, es una idea clave del artificio de construcción de estas películas que he hecho, que uno se inventa para poder pensar, en realidad para volver a pensar o quizá, para volver a ver, o ver por primera vez”*

³⁰ El artista contemporáneo Pierre Huyghé, citado por Bourriaud, define que su trabajo no consiste en *“exponer una cosa para alguien, sino en exponer a alguien en presencia de una cosa”*. Nicolás Bourriaud, *“Inclusiones”*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2020.

y la progresión dramática, donde el espectador hace las veces de un “predador” de la realidad en búsqueda de sentido en un coto de caza predeterminado. “La ciénaga” se presenta como un proceso vital inacabado, fruto espontáneo -en guerra y amor con las formas y los elementos- del contacto con el natural, en continuidad con la tradición que puso en crisis Cézanne: exprimir la realidad hasta desmontar sus formas, intentar situarse a la vez fuera y dentro de aquello que se ve para revelar la necesidad y la arbitrariedad de lo visual, denunciar el juego y mirarlo de otra forma, cambiar las reglas y repartir de nuevo las cartas. Los procedimientos para acercarse a esta realidad, con su misterio incluido, con todo aquello que se pueda intuir, pero no simbolizar, son completamente diferentes en ambos filmes. En el caso de “El Río”, se procede por el contraste entre dos culturas. Lo que les acontece a las familias inglesas, tiene un correlato ritual ancestral en la cultura india que los rodea. La metáfora del río, el Ganges, funciona como su negativo, su reverso fundante. La propuesta cinematográfica se asemeja a una meditación. En “La ciénaga” el procedimiento es inmanente. Plano a plano se documenta un esfuerzo por representar la vida en su fluir: afectos que se revelan a través de los pequeños detalles, el parloteo con sus formas gastadas, la impotencia de sus modelos mentales y sus náuseas, sus impulsos, mesetas y fracasos, su recurrencia (una circularidad ritual implícita), su fugacidad y su misterio. Representando paradójicamente – es decir, mediante un estricto control de los parámetros y procedimientos de los que se vale- su inefabilidad. Esta mirada sobre la existencia adquiere recién en el filme de Lucrecia Martel, plena forma. Esta atención, alimentada por una curiosidad incesante, fuerza una solidaridad extrema entre sus temas y sus medios y le confiere la apariencia de una consistencia orgánica que, incluso para el análisis, hace que sea difícil de descomponer sin perderla, sin que se escabulla entre los dedos.

El tratamiento de la muerte de Luciano, latente a lo largo de todo el relato, es un ejemplo magistral de construcción. Se despliega como un programa de indicios (como una intriga de predestinación -muy sutil- a nivel de la planificación) y una larga pero silenciosa “frase hermenéutica”³¹ que se parece a una línea melódica casi imperceptible y que, sin embargo, o tal vez a causa de ello, irrumpe de manera brutal. Luciano es presentado cuando su hermano Martín, trae al conejito muerto. Recordemos que, siguiendo con esta fantasía que

³¹ Códigos narrativos acuñados por Roland Barthes (y citados por Aumont. Op. Cit.) que regulan la paradoja de todo relato de ficción: un desarrollo programado junto con una sensación de aparición inesperada de los acontecimientos que generan el efecto en el espectador de “poder y no poder prever la continuación, querer conocerla y no quererlo”. “La intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos del filme, lo esencial de la intriga y su resolución” La frase hermenéutica refiere a “todo un arsenal de demoras (...) que nos conducen de la puesta a punto del enigma a su resolución a través de falsas pistas, trampas, suspenses, revelaciones, vueltas y omisiones”.

liga a los dos filmes, Hoppity era el conejito de la pequeña Victoria de “El río” y quien suscita la frase anticipatoria “*los bebes pueden nacer dos veces*” (frase que anticipa la muerte y el nacimiento que sucederán literalmente en el filme). Y decíamos que Martín, cincuenta años después, ha matado a Hoppity de un tiro. Con su cadáver nos introduce a la presentación de la familia de Tali y en particular a Luciano (una asociación con la muerte). La puesta de cámara narra su recorrido desde la camioneta que trae del monte a Martín (al bajar, le alcanzan el animalito muerto en un plano general de la calle). Ya dentro de la casa, sucede una fragmentación dispersa de planos gobernada por la conversación telefónica de Tali: a la altura de la visión de un niño vemos ingresar a Martín desde la entrada con el cadáver en la mano bajo la mirada interrogativa de su hermana mayor (Agus); el detalle de la válvula de seguridad de una olla a presión girando domina un plano detalle que muestra al fondo, desenfocado, el cristal traslúcido del portón que separa la cocina del patio y tras él, se entrevé la silueta de un niño, que levanta su bracito a un lado y al otro mirando hacia arriba y nos prepara para la presentación de Luchi. La conversación por teléfono de Tali (en plano medio americano, de conjunto) nos sitúa ya de lleno en el espacio de la vida cotidiana de esta familia. Martín abre la puerta que da al patio y nos descubre a Luchi, mientras le señala el trofeo (lo orienta hacia el cadáver) que ha traído. En el medio se hace un “claro” (o, mejor dicho, un “señalamiento”) para oír lo que dice Tali en primer plano –nos da información de su “estancamiento” (por el trabajo de su marido) y aparece el germen del proyecto de salir a Bolivia- pero la secuencia sigue con Luchi: en un plano corto, a su altura, Luchi con una pistola de juguete en la mano, sopla el pelaje del conejito muerto sobre la mesada de la cocina. Y allí ya irrumpen los ladridos del perro, llamando la atención de Luchi y haciendo que Agus se levante a callarlo (es decir se lo valoriza narrativamente). Esos ladridos aparecerán siempre en ese patio, y la imaginación de Luchi canalizará sus miedos infantiles en la creación corpórea de la rata africana (que había sido confundida con un perro en el relato). Si nos detenemos en esta secuencia de presentación de Tali -y de Luchi- (que sucede inmediatamente después de la más famosa y no menos magistral secuencia de presentación de Mecha y su accidente en la piscina) es porque contiene, de manera anticipatoria, toda la tragedia de Tali. El sostenimiento del plano cerrado sobre su rostro en medio del caos cotidiano mientras trata de mantener la conversación con su amiga (que le cuenta que se fue a Bolivia sin su marido y con sus hijos) en medio de planos que narran los microcircuitos dramáticos de los niños (a Luciano con el cadáver del conejito, se le suma el tándem de las amiguitas que se quejan en coro a Agus por las bombitas del carnaval), es toda una sinfonía visual. Es una expresión sensorial, construida por medios estrictamente

fílmicos, de esa desesperada necesidad de espacio personal que tiene Tali, de su necesidad de aislarse, aunque sea un momento, de toda esta jungla de responsabilidades filiales y es también la anticipación de la inevitable “anteojera” producto de la cual, en el momento fatal de la distracción, se produce la muerte de ese niño. La secuencia se cierra con Luciano subiéndose a la mesada para lavarse una herida en la pierna, siendo atendido por su madre y asistido por sus hermanas. Tali llama a su marido para avisarle que va llevarlo al médico porque Luchi “*se ha vuelto a cortar*”. Ipso facto, en medio de la preparación para salir al hospital, en medio del aturdimiento al que nos someten las pequeñas con sus juegos de voces junto al ventilador, Tali se escabulle al patio a sacar la olla hirviendo (la carne que puso en la olla está congelada y no se va a hacer). Allí descubrimos la tortuga a la que Tali aparta “*cuidado que quema*” (la selva de juegos de Bogey es aquí un patio urbano de cuatro por cuatro) y allí comienza a pergeñar, tal vez, el arreglo de la enredadera que propiciará, al final del filme, el escenario fatal. El segundo indicio de este sistema de imágenes que instala la predestinación ocurre ya en el monte, en medio de la caza habitual, cuando el grupo de niños encuentra a la vaca, ya muerta, en la ciénaga. En medio del olor nauseabundo, es Luchi el único curioso que se acerca hasta el cadáver. Los otros chicos, que están jugando a dispararle al muerto, le piden a Luchi que se corra. Impacientes, Martín y Joaquín apuntan sus fusiles y los martillan en plano detalle, sonido que provoca, en el contraplano (un picado en primer plano sobre Luchi que nos deja ver por detrás el cadáver de la vaca hundida en el fango) la reacción de Luchi, que se gira y se da cuenta que esté en el medio de la línea de fuego. Un plano dedicado a Momi que ¿preocupada? observa la escena (como un testigo que por interpósita persona nos señala que “hay que mirar”) e, ipso facto, un gran plano general de la sierra y un disparo. En otra anticipación (aunque menos evidente) Tali aparentemente ha llevado a Luchi al trabajo de Rafael (un taller ruidoso donde estallan relumbrones de chispas y ruidos metálicos) para mostrarle la radiografía de la boca del niño. La placa muestra una configuración “monstruosa” de los dientes que le salen por doquier - que nos recuerdan los dientes encontrados en el vientre de la rata africana-. Se suceden unos planos muy cerrados sobre Luciano, que explora esa sensación de incomodidad en la boca con los dientes que le están saliendo, el ruido de fondo parece un rugido que sale de su boca, y la reacción de Tali, encerrada en un primerísimo primer plano, encogida y tapándose los oídos, parece una reacción ante él. Martel utiliza estos elementos contextuales, exprimiendo al máximo su potencia sensorial y enlazando por medio del montaje un nivel de asociaciones significantes muy sutiles que hacen que el espectador no comprenda racionalmente lo que sucede, sino que participe de un drama “sensorial” o, mejor dicho, de

un microcircuito dramático, que es indicio del gran drama que está sucediendo dentro de esta mujer. Estamos lejos del lenguaje invisible que proponía Bazin, pero sin embargo estamos llegando al mismo efecto de lo real que se proponía capturar. En lugar de expresar la duración y la contemplación para que lo real se manifieste, carga de sentido las sensaciones por medio de exploradas asociaciones. La lectura de la escena entonces se multiplica: el aturdimiento del espacio del taller se transmuta en el aturdimiento de Tali frente a la indiferencia del mundo de su marido y el sometimiento a la maternidad que vive; frente a ella, su cachorro convirtiéndose en un monstruo y ella, quitándole la mirada, tapándose los oídos, en un flash de la tragedia que le va a acontecer.

Pero la escena anticipatoria más elocuente, es el arreglo de la enredadera que hace Tali en el patio. Aquí la secuencia ya no solo juega un papel de anticipación metafórica, sino que es ya decididamente un antecedente dramático. Un plano general nos muestra a Tali en el fondo del patio, mientras Luciano y las niñas están jugando a las escondidas. Luciano se acerca al patio para descubrir el escondite de las niñas, mientras Tali está clavando la alcañata en el muro para anclar la rama de la enredadera. Con los ladridos del otro lado - una especie de bajo continuo que funciona como el llamado de la selva- renace el temor de Luciano de que el perro de al lado pueda derribar la pared del patio. Fascinado con su perro imaginario Luchi mira hacia arriba intentando acercarse a la imagen de esa amenaza y se distrae completamente de su juego. En ese momento irrumpen las niñas, blandiendo unos palos a modo de cuchillo y al grito de "*muerto, muerto, Luciano, muerto, muerto, muerto*" que es parte del código del juego (Luciano no las ha encontrado). Acto seguido acata y representa la escena que exige este juego infantil echándose al suelo. Esto permite anticipar una imagen fiel de su muerte, en un plano general que cierra la secuencia con su cuerpo tendido boca arriba en el patio junto a Mecha y la escalera. Y aquí sucede el acontecimiento fortuito que dispara la imprudencia que llevará a la muerte de Luciano. Tali revisa los dientes de Luciano, el perro ladra, las niñas se suben por la escalera como despertándole la idea, Tali las reprende y las hace bajar, coloca una mesa delante para que no suban y Luciano mira al cielo pergeñando el encuentro con su animal mitológico que ya es parte de su obsesión, como la cobra de Bogey. Una serie de micro acciones y detalles sensoriales son los encargados de configurar en la mente del niño, un proyecto. En ese momento somos los testigos de esa mente infantil configurando un sueño y, como él, no sabemos en qué va a terminar. Antes del desenlace final, hay otra anticipación. Es una secuencia que comienza con el patio-jungla del mundo de Tali, inundado por la lluvia, donde vemos a la tortuga huyendo para ponerse a salvo. Dentro, Mariana está armándole el cuadernito a su hermanito

Luciano que va a empezar primer grado. Luciano mira a su madre, que enjuaga un trapo empapado, a través del bisel de una escuadra de acrílico (un objeto que es parte de los útiles que Rafael acaba de comprarle a los niños y con los que ha abortado el viaje a Bolivia de Tali), dando una imagen de Tali, descompuesta y aberrada visualmente como en una composición cubista. Vemos, en un primerísimo primer plano, a una Tali moviéndose acorralada sin aire en el cuadro, saliendo y entrando en el marco, fumando, y -en una puesta de cámara que encadena significantes y sensaciones de manera precisa- volvemos a un primerísimo de Luciano que contiene la respiración, como si se le acabara el aire: está jugando a dejar de respirar. Mariana le palmea la espalda y le dice “*Luciano respirá, respirá Luciano, Luciano!*”, y se le suma Agus: “*Respirá Luciano, respirá Luciano*” y le da una colleja “*Respirá Luciano*”. Respirá Tali y respirá Luciano se enlazan fatalmente por obra de una divinidad cósmica perversa.

Y finalmente llegamos a esa siesta trágica, que se construye como una anti tragedia. Ya habíamos anticipado algunas de las decisiones de puesta en escena para establecer los lazos que unen y separan la lectura que nuestros filmes hacen del sustrato temático común. Si nos detenemos en este punto, en la secuencia de la muerte, es porque nos encontramos ante una especularidad asombrosa que roza la cita.

Harriet ha sufrido su primera decepción amorosa viendo como su “primer beso” se lo han dado a otra. Buscando consuelo junto al regazo de su madre toma conciencia del dolor que comporta crecer y sobre la barbaridad de tener hijos (el horror ante el dolor del parto). Su madre la tranquiliza con un sermón sobre el sentido de ser mujer y dar hijos al hombre que se ama de connotaciones bíblicas y explicándole que el dolor del parto es como el del amor. Harriet dice que prefiere ser grumete y huir al mar “*Odio los cuerpos*” y su madre la envía a jugar con Bogey “- *¿Jugar? Nunca volveré a jugar*”. En la secuencia que sigue, Kanu se reúne con Bogey, preparan una especie de libación con leche y Bogey toma la flauta, lo que nos informa que van en busca de la cobra. Harriet yace dormida junto al árbol y los dos niños aprovechan para irse. Con un recurso mucho más expresivo y retórico que el que venía utilizando durante el desarrollo del film vamos a ser testigos de cómo, durante la plácida siesta del grupo familiar, fuera de campo, ocurre la tragedia. La cámara de Renoir encadena una sucesión de travellings cortos de acercamiento y alejamiento (alternados) sobre cada uno de los cuerpos de los personajes del grupo familiar que está en ese momento en la casa³².

³² La madre dormida sobre un canapé, Ram Singh acostado sobre un banco, Nan dormida sobre un sillón, Elisabeth acostada en su cama junto a sus muñecos, las gemelas Muffy y Mouse dormidas juntas en su cama,

Son planos enteros de cuerpos “yaciendo”, tomados levemente en picado, asociados por una misma puntuación rítmica (la del lento travelling corto) enlazados por un fundido encadenado.³³ Volvemos a Harriet que despierta del sueño y observa la cometa de Bogey en el árbol. Inmediatamente va en su búsqueda y ve a Kanu, solo, que se aleja. Aquí retoma una planificación más clásica para narrar la persecución de Kanu, hasta que éste consigue saltar la tapia y huir. Harriet encuentra la flauta de Bogey y pocos pasos más adelante, Renoir retoma el recurso del travelling corto, acompañando ahora la mirada, al paso de Harriet, para revelarnos en un plano levemente picado y entero el cadáver del niño yaciendo al pie de un árbol. Como vemos por esta descripción, estamos ante una unidad dramática y narrativa con muchos niveles de significación: del parto a la muerte y ésta ligada analógicamente al sueño y a la inocencia, por un recurso fílmico.

La trama equivalente de esta secuencia en la Ciénaga es más sutil, pero utiliza una puesta en escena que sigue esa huella, en donde se encadenan diferentes situaciones alrededor de varias camas. El último movimiento parte de una escena en que José y Joaquín yacen en la cama mirando la televisión junto a Mecha que habla por teléfono con Tali. Interrumpe Gregorio (pero para pedir una almohada). Mecha se levanta a buscar un vaso de agua al baño y la interrumpe Isabel - para anunciar su renuncia- y poco después se reintegra en el plano que domina la cama (donde todos siguen). Isabel se despide de Momi (que está en la cama). Mecha y José se ponen a crear hielo (en el refrigerador nuevo que está junto a la cama), porque ya no tienen quien les sirva. Vemos a Isabel irse con El Perro y a Momi, de espaldas, ocultando su rostro contra la pared desconsolada bajo la ducha. Ahí un salto de lugar (que después comprendemos que es también una elipsis temporal): Tali de pie, en el cuarto de los niños, intenta oír la canción que viene del piso de arriba mientras toda la familia está preparándose para el colegio (sobre las camas). De esta escena sale Luchi con el triciclo, en busca de la rata africana, para encontrarse con la muerte. Luchi, también prendado por “algo que viene de arriba”, llega hasta el final de la escalera y se cae hacia atrás (fuera de campo). Y ahí Martel dispone de un recurso “por el absurdo” de alto impacto expresivo. Una cadena de cuatro planos vacíos de la casa -esta vez enlazados por corte- que,

y un plano de Hoppity inquieto junto a un muñeco bebé, que se asoma al borde de la cama y, en la corrección del encuadre, vemos a Victoria yaciendo dormida en el suelo.

³³ En este caso, el movimiento tiene una función más rítmica que narrativa (como si se intentara crear la sensación de que es un solo movimiento, creando con este recurso de montaje un mismo espacio mental, el del cuerpo yacente y la distracción colectiva producto del ensueño).

por una parte, nos informa que nadie se ha dado cuenta y que, por otra parte, nos muestra aquellos espacios antes ocupados por el alboroto de una familia entera bajo un nuevo efecto (sórdido): el de la ausencia, el de un mundo vacío³⁴. ¿dónde están todos? Y en el último -que es un plano general desde el interior hacia el patio- alcanzamos a ver con estupor que, en el fondo del cuadro, detrás del triciclo y al pie de la escalera, como un objeto más de la composición, incluso más insignificante, el cuerpo de Luchi yace muerto.

Esta disposición de los planos tiene la virtud y la eficacia de una mostración del hecho, con la misma naturalidad³⁵ que ocurre el funeral de Bogey, en el que la vida sigue y se recicla al parecer, sin más. Pero en esta ocasión no hay sitio para el consentimiento, la aceptación de los ciclos y el fluir, como habíamos visto en “El río”. Comparado con una narración clásica tiene el valor de un anti duelo, de una anti tragedia, no hay elaboración, ni catarsis, ni anagnórisis (reconocimiento). Es un efecto de la eficacia de esta puesta, de su intención de no permitir elaborar el hecho con relato alguno, al vaciar el espacio de seres y hacernos ver, hacernos sentir, imaginar, una imagen vacía de humanidad.

Un plano de Vero llamando por teléfono y una mano que viene desde abajo (¿la de Mecha otra vez en una cama?) y nadie atiende. En un salto temporal y de lugar, estamos con Mercedes sentada en la cama junto a José recostado, ya en Buenos Aires, que no se atreve a llamar. Y el final, también cíclico³⁶ (como las tres adolescentes junto a “El río”, que ahora es una la piscina infecta): Vero yaciendo en la reposera y Momi, que se le suma fatalmente dándonos a entender que ha nacido una nueva generación junto a la ciénaga, terminan de conformar esa figura creada cinematográficamente, el cuerpo yacente colectivo de estos seres; ese espacio mental del estancamiento cercano a la muerte.

Así opera la eficacia del método de Martel, asociando sensaciones con significantes, construyendo intensas figuras fugaces que rápidamente pasan a formar parte de una memoria emotiva del espectador durante el transcurso del filme. Una respiración atenta y a

³⁴ Un recurso que nos recuerda el célebre desangelado final de “El eclipse” de Michelangelo Antonioni.

³⁵ Valga mi caso como testimonio de una recepción particular: esta “fría” naturalidad me generó un enfado dirigido contra la narración, como si -aunque en calidad de espectador- también participara del estupor de esa comunidad que se ha quedado sin relato, a la que se le ha escatimado el consuelo de una catarsis. Es lo más cercano a la sensación que se tiene ante la muerte de un niño o de alguien joven.

³⁶ “El río” y “La Ciénaga” prácticamente comienzan la ficción donde la terminan, la primera junto al río sagrado, el Ganges (una vez finalizado el prólogo de bienvenida), una entidad natural donde ocurre toda vida material y espiritual de una cultura, de una comunidad; la segunda junto a la piscina “infecta”, un objeto cultural, rémora administrada, este caso decadente, del ocio burgués del disfrute del agua, donde se “aletargan” los miembros de la familia.

la vez entregada a su ritmo, que rompe las estructuras visuales ordinarias, muy cercana a una meditación.

El cine como meditación. El ritual del realismo en el cine.

Esta actitud frente a lo real a través del cine, relanza el vínculo entre representación y recepción, haciéndolo más solidario, más estrecho, un circuito menos “mediado” y más “experimentable”. Volvemos a aquella actitud de Cezanne³⁷. Estamos frente a una propuesta estética naciendo en el instante y decantando su contenido lentamente en forma diferida. Decíamos que esta actitud es lo más cercano a una respiración -con su inspiración (su momento constructivo), su meseta (su momento ciego, misterioso, de viraje) y su expiración (su entrega) muy cercana a la meditación, si entendemos por tal un intento de acercamiento a “lo real”, una aproximación al origen (tomando este término en sentido amplio)³⁸, a aquello que cae fuera de la simbolización (y del lenguaje), un acercamiento no intelectual ligado a un saber donde, más que comprensión, hay receptividad.³⁹

Ya habíamos mencionado cómo el señor John ha encontrado su método particular de meditación: “*El digestivismo*”. Y cómo dicha “digestión” pausada tiene un correlato con la propuesta visual de Renoir (que recuerda en mucho, aunque sin seguirla a rajatabla, la tesis de Bazin sobre el montaje prohibido), con una mirada paradójica y con un humor más cercanos al Zen. La meditación de Martel es, por el contrario, una meditación intensa, una especie de yoga que rompe el estado habitual de la visión (la mirada aculturada que sobrevive en la estructura de relato) para relanzar la conexión con la experiencia vital en bruto (podemos llamarle el ser) en un contexto ritual -codificado- como es el dispositivo cinematográfico. Las acciones “dramáticas” aparecen “in media res”, accedemos a ellas sin previo aviso y muchas de ellas no necesariamente concluyen, no hay tiempo para recapitulaciones. La sensación que el espectador sobrelleva durante la proyección es la de

³⁷ “Cézanne no creyó que debía elegir entre la sensación y el pensamiento, como si se tratara de elegir entre el caos y el orden. No quiere separar las cosas fijas que se ofrecen a nuestra mirada de la forma fugaz con que aparecen; quiere pintar la materia en trance de adquirir forma, el orden que nace por medio de una organización espontánea.” Merleau-Ponty, Maurice (2012) (Op. Cit.)

³⁸ Aproximación al origen en el sentido que lo desarrolla Salvador Pániker. Pániker, Salvador, (2001). *Aproximación al origen*. Barcelona, Ed. Kairós.

³⁹ En una interesante conversación sobre la práctica de la meditación entre Juan Arnau y Pablo D’Ors, éste último da una ajustada definición: “*la meditación pide un acercamiento no mental, sino sapiencial. El intelectual quiere penetrar en la realidad para comprenderla; el sabio, en cambio, es quien permite que la realidad entre en él. La práctica meditativa subraya precisamente esa receptividad*”.

estar asistiendo a un acontecimiento secundario, ínfimo, subsidiario de una ley que desconoce y, sin preámbulo, nos sentimos atrapados en una realidad que nos golpea como si estuviéramos realmente allí, en la contingencia de tener que “responder” (elaborar lo que está pasando mientras está sucediendo). Hay algo que nos “ata” a esa ficción, el espectador está en un puño, pero no es ni la sorpresa ni el suspense. La secuencia inicial del accidente de Mecha (presentación del filme) desarrolla una serie de recursos informativos que están contruidos sobre la base de una observación, una planificación más cercana a la precisión de un Haiku que a la narración “extensa” y razonada de una novela decimonónica. Podríamos hacer el ejercicio de reseñar una hipotética recepción de la información de esta célebre secuencia de apertura para verificar cómo utiliza esos “rasgos” o “gestos” metonímicos más cercanos a la experiencia sensorial que al discurso articulado: la presentación de Mecha en un plano detalle de su mano temblorosa sirviéndose un vaso de vino y colocándole hielo (rápidamente nos sumergimos en su embriaguez, en su sofoco y seguimos con la mirada al instrumento del accidente que cortará su piel); la presentación de Momi, en un plano general de una habitación, que adivinamos acostada junto a otro cuerpo, de la que sólo percibimos un abrazo rechazado para después dedicarle un primer plano (violando el principio de continuidad propio de un “vocabulario de orientación”) en la que vemos y oímos su agradecimiento a Dios (que parece una súplica, una oración religiosa) por “tener a Isabel” (aunque la estamos viendo junto a Momi, todavía no sabemos quiénes son y solo podemos suponer que “Isabel” se refiere a ese cuerpo). Cámaras bajas a nivel de la cama, escorzos entreverados entre las sábanas; Momi acercándose a Vero (presentación de un nuevo personaje) a la que todavía no “vemos” hablar y eso dificulta atribuirle la voz cuando la oímos hablar fuera de campo. Nombres, informaciones susurradas que todavía no podemos atribuir, indicios de estados emocionales y luego una catarata de acontecimientos que tenemos sin más que asumir, cuando todavía nos estamos formando una idea de quiénes son. En esta secuencia preñada de vitalidad, sin detenerse, recibimos una extraordinaria cantidad de información clave: adultos embriagados, la valorización de sus cuerpos fofos (sin cabeza, sin pies), arrastrándose (arrastrando las sillas en realidad) hacia la piscina infecta, asociando este letargo con el sonido (un ruido sórdido) de las sillas de metal sobre el suelo (parecen seres sin habla, las sillas son más relevantes sensorialmente que ellos); padres irresponsables que no saben con quién está su hijo en el monte, ni les importa (Gregorio). El derrumbe, el anunciado accidente de Mecha, y la indiferencia (narcótica) de los adultos, en particular de su marido; las jóvenes que son las únicas que se ponen torpemente en movimiento gobernadas por Isabel teniendo todas que asumir una función

protectora, parental, invertida, para con los adultos; el rechazo (racista) de Mecha a la criada que la asiste -pensando más en no manchar las sábanas o el vestido que en la gravedad de su herida- y que la utiliza como el chivo expiatorio de su malestar; la lluvia que les cae como un cataclismo bíblico, la naturaleza en toda su furia; y ese plano secundario, pero extraordinariamente expresivo, que funciona como una coda o un corolario, en que a una de las visitas -en medio del diluvio- lo único que le interesa es volver a agarrar la botella de vino que se dejó sobre el techo del auto, seguido de un plano en donde vemos a la otra criada, una mujer mayor, recogiendo en cuclillas bajo la lluvia los cristales rotos (por ellos). Para construir el relato (o “los relatos”) la mirada se detiene en aquello que “afecta” antes la zona emocional que la racional, aquello que se despega del escenario comprensible y nos impregna de un sentido más inesperado, indirecto. Esos momentos que dispone Martel para el espectador parecieran las grietas en medio de la gran secuencia (llamémosla “el accidente de Mecha”), como si la figura total fuera un “corpus” sembrado de estímulos visuales/sonoros (“cuerpos”) que “rasgan”⁴⁰ la integridad comprensiva de la escena, devolviéndonos a una sensación visual más primigenia o auténtica para llegar a ella. Asignando de esta forma nuestra mirada a esa indagación visual/sonora, es nuestra propia identidad cerrada como “sujeto” (con sus identificaciones, sus discursos, sus escenas, sus espejos) la que se rompe, se expande y se multiplica. Como sus personajes, nos arrojamos y fracasamos formando parte de esa voluntad de forma que se crea, se mantiene y se diluye volviendo al caos de la existencia. Hasta los mismos dioses, como en el ritual de Kali, salen y vuelven a lo que son. Formas en el barro. Toda su “ciénaga”, abocada a “respirar” la figura del letargo y el intento desesperado de salir de él, pone al espectador en ese trance de hacer con el filme todo un ejercicio de meditación.

El silencio de Dios

La clausura del relato en la confesión tardía de Momi “*Fui a donde se aparecía la virgen, no vi nada.*” recuerda al silencio de Dios. Es un silencio imperturbable tanto en “El Río” como en “La Ciénaga” y cada filme afronta ese silencio desde su poética, cada filme en sí

⁴⁰ Es el concepto de “punctum” desarrollado por Barthes, como esos rasgos de la imagen que nos “despantan” (rasgan la trama de la apariencia de sentido) y al hacerlos nos cuestionan como sujetos completos del discurso, en contraste con el concepto de “studium”, ligado a lo organización razonada de la imagen.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Cap. 3 “La emoción como principio”. Paidós Comunicación.

mismo es su propia meditación.⁴¹ En la inocencia paradisiaca, como en el aturdimiento del letargo narcótico, hay una negación de la muerte. Pero la muerte les acontece con su peor cara (la muerte de un niño) y actualiza la pregunta por el sentido de la existencia. Caídas la respuesta de la religión y el paradigma de la razón, el relato de Renoir propone un abandonarse -lúcido- al fluir. Parece afirmar el “Panta rei” (todo fluye) de Heráclito y su compleja -por paradójica- metáfora del río como “cambio que permanece en el fluir” y su apuesta a la no intervención y al no aferrarse se acerca a la definición del Tao. El de Martel denuncia el abandonarse como un narcótico y manifiesta el desengaño; se parece más a un breve y violento poema de Beckett “lo peor vuelve aún peor”⁴². Aquello que se estanca enferma de un mal indefinido y muere. Lo que fluye también muere, porque fluir es morir. Se trata de dos mentalidades diferentes, dos figuras para un distinto trasfondo espiritual. Esta disolución o debilitamiento de las formas conocidas que opera en ambos filmes, en su extremo, es vista en oriente como un acercamiento al nirvana y por lo tanto como una liberación (escapar de la rueda de los nacimientos y de la muerte, rasgar los velos de la apariencia que llamamos realidad sensible -mediación del lenguaje- para acceder a lo real). Para occidente es vista como una náusea incapacitante y por tanto limita con la enfermedad mental.

La mirada etnográfica

En su propuesta, Martel asume una relación más horizontal con respecto a seres y cosas, entre ser humano y naturaleza, al proponer una mirada que incluye la incertidumbre y la desorientación, tal como la que padecen sus personajes, antes que la supremacía de un sujeto (omnisciente) conecedor. Se detiene en momentos descartados e inútiles, pulsiones vitales representadas en un gesto efímero y no nos permite ir mucho más allá con nuestro aparato racional. Por obra de los cortes y las elipsis, que operan como verdaderos resonadores vocales, esos “fragmentos” quedan identificados como figuras atomizadas y entran en relación con el resto creando una atmósfera determinada. En un procedimiento más inductivo que deductivo, encontramos allí toda una civilización hecha de huellas de

⁴¹ “Silencio es el nombre secular de Dios. Pero también podemos hablar de vacío y de plenitud, como las dos caras de la misma moneda. En la medida en que nos vaciamos, recibimos. Esos son los horizontes de la espiritualidad y en todo eso no puedes ser experto, como mucho un simple discípulo”.

Entrevista a Pablo D’Ors y Juan Arnau. (06/02/21) El triunfo de la filosofía del espíritu | Babelia | El País.

⁴² “Lo peor / que el corazón ha conocido / lo que la cabeza / ha podido decirse de peor / hazlos / resucitar / lo peor / vuelve aún peor.” Samuel Beckett, “Mirlitonades” 1976-1978. Obra poética completa. Ediciones Hiperión. Madrid, 2002.

instantes donde ocurre la vida. Su mirada se asemeja a una mirada propiamente etnográfica que debiera reconstruir una civilización que no posee escritura a partir de otros índices más sutiles. Es más, una mirada que debe reconstruir su propia cultura, su propia familia. Esta actitud acerca sus obras al arte contemporáneo y a los estudios culturales más que a las ficciones cinematográficas producidas por un cine social, manteniéndose fiel a un principio de investigación y de interacción en el campo más que a un discurso organizador basado en categorías externas (las del relato tradicional). Esta relación jerárquica de la mirada es a la que hace violencia la planificación de Martel.⁴³

Por su parte, al confrontar dos culturas en pie de igualdad con un registro documental que relativiza la diégesis (al relativizar con esta operación la propia cultura occidental, y, por ende, descentrarla), “El río” es un testimonio del proceso que la propia antropología experimentó al pasar de la mirada etnocéntrica occidental sobre las otras culturas a verse a sí misma como objeto de estudio (tal vez como del único que puede dar cuenta sin caer en la tentación de una mirada colonial)⁴⁴. La narración de Renoir, con ese realismo animista que se desprende de él, se tiñe del espacio mental de la cultura india que estudia y nos obliga a revisitar con nuestros ojos la propia (la occidental). Ya señalábamos que Martel da un paso más allá y hace justamente este giro copernicano, tratando su propia cultura y lo más familiar como si se tratara de un desecho a partir del cual se reconstruye críticamente una cultura. Desconoce deliberadamente los relatos habituales y mira “nuevamente” prestando atención a esos “detritos” de cultura.⁴⁵

Al deconstruir ese gran relato no sólo se pone en cuestión la historia como tal, sino la propia división que operó la especie humana respecto de su entorno natural: un dominio de la naturaleza que se refleja en las religiones monoteístas (un dios jerárquico y patriarcal, separado del mundo, un hombre hecho a su semejanza, destinado a colonizar el mundo),

⁴³ *"No hay historia propiamente dicha en la película, ni encadenamiento clásico de causas y efectos. [...] En este relato estaba convencida de que no se necesitaba una trama narrativa muy elaborada. Una trama narrativa sustenta siempre una concepción moral muy fuerte. Como La Ciénaga muestra la desintegración de la moral, era importante desintegrar también la trama narrativa, para que los espectadores compartan esta experiencia, este desconcierto."* Entrevista a Lucrecia Martel por el crítico francés Serge Kaganski.

⁴⁴ En su último trabajo Nicolás Bourriaud, traza un interesante paralelo entre el artista contemporáneo y la nueva antropología (la que comienza a partir de Levis Strauss)
Bourriaud, Nicolás (2020) *Inclusiones*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

⁴⁵ *"En el fondo lo que a mí me interesa es la construcción de la realidad, como una cierta conciencia sobre la realidad que es construida y la responsabilidad que tenemos en esa construcción. No la realidad como algo ajeno a nosotros, que se impone sobre nosotros, sino como algo modelado por nosotros. Un poco en las tres películas ese es un poco el tema."* Entrevista a Lucrecia Martel por el crítico francés Serge Kaganski.

que se actualiza en los comienzos de la modernidad en la división cartesiana de la realidad (el dualismo de la razón y el mundo físico) y cuyo apogeo se verifica en el presente con la hegemonía del desarrollo tecnológico. El paradigma teológico oriental (donde la realidad es la manifestación de una divinidad y donde el hombre es parte de ese proceso integrado) se vincula mejor con ciertos posicionamientos tanto artísticos como científicos contemporáneos, donde ya no se discute la mutua interrelación del observador con lo que observa (que es modificado al ser medido) y donde existe una correspondencia con el mundo que deja de ser “su objeto” de investigación y pasa a ser su interlocutor. Esta apreciación -cuyo modelo he tomado de Bourriaud- se ajusta notablemente a la posición de Martel (y, en alguna medida de manera incipiente, al filme de Renoir) con respecto a la “apuesta” que lleva adelante para comunicarse con el mundo y con nosotros.

Un sistema de relaciones. Fantasías de espectador.

Está ya suficientemente estudiado el papel activo que tiene el espectador en la elaboración de “su” filme durante la proyección y fuera de ella. Cualquier análisis, por más o menos concienzudo que sea, con una menor o mayor dosis de fantasía (como es este caso), e incluso la palabra de los artistas a los que escuchamos con entregada atención -a veces sorprendiéndonos por su lucidez (como en el caso de Martel) y otras decepcionándonos-, no dejan de ser todos, cuando son sinceros, materiales valiosos. Pertenecen al campo tan movedizo y escurridizo de la recepción del filme, que nos revela una relación específica en cada caso. Relación que – deberíamos admitirlo- no deja de ser misteriosa. En ocasiones puede dar cuenta del estado de una sensibilidad particular y colectiva que parece encontrar su lugar en un filme o que éste pareciera codificar en forma de sedimento, o como registro de unas fuerzas que están operando bajo la superficie. Así como nada escapa a la simbolización como hecho de la cultura, nada escapa tampoco al campo de la subjetividad (excepto una objetividad “innombrable”).⁴⁶ El propio método científico acepta, desde hace mucho tiempo ya, que construye su objeto de estudio dentro de sus parámetros e incluso, yendo más allá, el mero hecho de experimentar con la materia condiciona el resultado de los fenómenos al aplicarle un sistema de medición. Es un sistema de relaciones, un inevitable ecosistema orgánico, entendiendo por esto un sentido mucho más amplio de organismo y de sistema. El mismo cine, antes que nada, es registro, producto del encuentro

⁴⁶ Por regla general aceptamos que ya nada queda por fuera del lenguaje, excepto aquello que no podemos simbolizar y que nombramos con el genérico “misterio”, “origen”, lo “real”, etc.

de un punto de vista con la disposición de un objeto, que en muchos casos es una correlación del encuentro del objeto con la luz y con el aparato visual humano. A rigor de verdad, no sabemos dónde empieza uno y donde termina el otro; la visión- como cualquier otro fenómeno- es una modalidad de relación; las separaciones que se operan, las identidades, son provisionales, sus límites son movedizos, su establecimiento convencional. Todo está en permanente relación con todo, todo fluye. El hecho mismo de ser el cine, al fin y al cabo, un “huella analógica de algo”, crea un vínculo motivado con lo real. De allí, su alto nivel de mimesis perceptiva para la inmersión ficcional (el poder del “como sí”). A partir de allí podemos decir que hay un mayor o menor grado de lenguaje, desarrollo discursivo, composición de segundo grado. Se puede llevar ese lenguaje al límite de la arbitrariedad y, aún en ese caso, la huella no dejaría de estar presente.⁴⁷

Por lo menos podemos afirmar que hay algo en sus elementos o en sus procedimientos, en la obra misma, que forma parte de un campo de entrecruzamientos posibles de experiencia que luego se cristalizan en una lectura particular. El encuentro está signado, a su vez, por una sedienta búsqueda, por parte de los receptores, de escenarios propicios donde poner en escena nuestros propios relatos, mitos internos, guiones o programas ocultos que ritualmente proyectamos o montamos adonde dé lugar. El vínculo con la obra se retroalimenta (o no) al proyectar nuestras pulsiones o energías internas (representadas de innumerables maneras dependiendo de cada cultura) en los fenómenos externos que percibimos y, sobre todo, al sumergirnos en un tipo de ficción que, en el caso del cine, nos provee estímulos perceptivos miméticos.⁴⁸ Cada cual elige los medios más idóneos para satisfacerse. Incluso ese medio entre los medios que ostenta el tan prestigioso título de “realidad”, no deja de ser un campo compartido y convencional (que nos viene de lejos) de nuestras proyecciones sobre un mundo inefable. Esta convicción parte de una creencia de base que no quisiera eludir: si al mirar el mundo, el llamado sujeto –una parte del mundo- encarna una de las maneras en que el mundo se mira a sí mismo, si aceptamos esta manera de decirlo (que es una de las tantas fórmulas para relativizar la división entre sujeto y objeto), la ficción cinematográfica, ofreciéndonos esos poderosos “ganchos miméticos” perceptivos (visual/sonoros), esos puentes, es uno de los medios privilegiados para revisar cómo estamos “modelizando” perceptivamente el mundo, la realidad. Y cómo se entrelaza

⁴⁷ Incluso cuando ya no es una huella “analógica” sino imagen de síntesis, es curioso que el esfuerzo denodado por representar miméticamente a sus referentes es motivo (comercial) de su prestigio.

⁴⁸ Tomo esta caracterización del estudio en profundidad que hace de la ficción Jean Marie Schaeffer en su libro “¿Por qué la ficción?” (1999). Ediciones Lengua de Trapo, 2002. Toledo. España.

amorosamente –o tóxicamente- con nuestro imaginario personal del que, a su vez, es parte. Es el dispositivo tecnológico capaz de dar testimonio de este encuentro, de este sistema de relaciones y capaz de evocar, desde estas huellas, toda una cadena asociada de huellas de otra naturaleza, traccionando al resto de la actividad sensorial y mental (los otros sentidos, los deseos, el imaginario personal, los guiones o programas ocultos, los relatos míticos operando como un lenguaje del subconsciente).

He dejado para el final algunas preguntas que no son demasiado relevantes, pero que fueron el punto de partida que motivó la escritura de este ensayo ¿Existe una filiación explícita entre ambos filmes o es un caso más de la inevitable contaminación involuntaria que se produce por el solo hecho de formar parte de este “rio” que podemos llamar sistema de la existencia? La respuesta está en lo que la directora nos pueda decir. Podría ser que tal filiación exista explícitamente y el que escribe no la haya conocido, o que sea una filiación secreta o inconsciente de la que los artistas están sembrados (y el imaginario humano con ellos, aunque con menor intensidad y potencia). Si fuera el segundo caso, se abriría un apasionante campo para intentar comprender cómo y por qué se ha producido dicha contaminación. Una vez allí, exploraríamos el campo del inconsciente colectivo, las configuraciones estructurales míticas, todo aquello que los grandes temas proveen por sí mismos -una tradición de abordajes, tratamientos y lecturas- que se ponen en funcionamiento con el solo hecho de entrar en contacto con ellos. Algo así como una experiencia de campo económica y también, por qué no decirlo, un poco abismal. Todo el desarrollo del cine podría entenderse de esta manera y, con ello, todo el desarrollo del arte o de la cultura y la civilización: temas esenciales rumiados por perspectivas diferentes, con materiales encontrados y procesados de maneras creativas, con una multiplicación de las combinatorias, figuraciones, con sus progresiones, abismos, calles sin salida, sueños de reconciliación, disoluciones, puertas a lo desconocido. Un laberinto vivo e incesante que podríamos llamar “nuestra especie”. Dicho de otra forma, preocupaciones y dilemas que nos convocan como seres humanos para aportar una mirada y abrir un nuevo espacio en la sensorialidad de uno y de los demás, para encontrar una manera diferente -que no deja de ser cognitiva- de acceso al misterioso y esquivo mundo del que paradójicamente formamos parte. Este abordaje tendría los peligros de convertirse en un enfoque arbitrario y reductivo, pero tendría como ventaja respirar cerca del objeto, cerca de lo que se ve y se siente, vinculándose con el incesante proceso de organizar el caos perceptivo – o de abismarse en él cuando es necesario o no queda otra opción- y de esta manera conocer el propio laberinto, las propias ficciones y relatos que están operando en aquel que ve y experimenta y que

encuentran en la obra un resonador, una disonancia alarmante o, en el peor de los casos una sordina.

Pese a que el origen formal y material de “La Ciénaga” proviene de una indagación original, de una voluntad de formalizar el mundo más familiar y cercano, el diálogo con la tradición realista y la crítica implícita a los modos de relato institucionales cinematográficos, la sitúan en un plano con lo universal. Existe una serie de confluencias y divergencias, una especie de corriente alterna en que algunas obras dialogan y se responden, trenzándose en una corriente de sentido, como es el caso que hemos traído aquí.

Nuestra mirada está condicionada por el interés, nuestra atención privilegia determinados circuitos y lecturas en función del relato que nos habita, de la figura que nos determina, de la mentalidad a la que estamos aferrados. Hay autores que comparten con nosotros su observación, su afecto, su interés, otros su fascinación, otros su completo rechazo o indiferencia. En esto reside la “amistad” que podamos establecer con ellos. Como si existiera entre espectador y filme, o entre determinados filmes, utilizando un vocabulario propio de la biología, una suerte de “campo mórfico”⁴⁹ independiente de sus desarrollos adaptativos “filogenéticos”, una especie de vínculo “metafísico” (con todo lo problemático que tiene esta noción). Muchos de los pasos nuevos que vamos dando cognitivamente, espectadores, artistas y científicos los hacemos a “hombres de gigantes”⁵⁰. Y en el campo del conocimiento sensible desde lo sensible, en ese territorio mental, que es el de los artistas, no poseemos un mapa exacto de las vinculaciones y los caminos que conducen de unos a otros. En una de las entrevistas registradas en un encuentro con Lucrecia Martel⁵¹, la autora decía lo siguiente:

(...) pienso que todo lo que aprendemos, cuando una está tratando de aprender a hacer cine, es solamente el artificio, cómo manejar el artificio. De qué tratan las películas es una cosa muy milagrosa, una cosa que no se puede enseñar casi, es imposible, es muy delicado (...) como directora el deseo es que a pesar de que yo escribí los diálogos, convoqué a los actores, elegí a los técnicos, elegí los lugares y armé toda la escena estoy esperando algo

⁴⁹ Concepto teórico hipotético de la biología, surgido a finales del siglo XX, no del todo aceptado por la comunidad científica, que postula la evolución simultánea y coordinada de una misma función adaptativa en poblaciones biológicas de una misma especie, aunque se encuentran distantes. Campos de “forma” que organizan tanto estructuras biológicas como no biológicas.

⁵⁰ Es la traducción castellana de un viejo tópico de la retórica escolástica medieval que citaba Newton: “Si he logrado ver más lejos, ha sido porque he subido a hombros de gigantes”. Una caracterización del proceso colectivo de construcción del conocimiento científico.

⁵¹ Entrevista realizada por el crítico francés Serge Kaganski.

que no sé qué es (...) y a veces ese algo me lo dice un espectador que vio la película, pero es tan azaroso...

Supongo que cada espectador tendrá algo que decirle a ese respecto. Aquí han ido algunas cosas de mi parte, para compartir y sumarse a muchas otras miradas que ya han hecho su aporte y rendido su merecido homenaje a esta dolorosa y querida para nosotros -sus espectadores- obra que es La Ciénaga.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos

- Barthes, Roland. (2003) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Cap. 3 “La emoción como principio”. Barcelona. Paidós Comunicación.
- Bazin, André (1999). *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*. Barcelona. Paidós.
- Bazin, André. (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid. Ediciones Rialp.
- Beckett Samuel, (2002) *Mirlitonades*. Obra poética completa. Madrid. Ed. Hiperión.
- Bourriaud, Nicolás (2020) *Inclusiones*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
- Burch, Noel. *Praxis del Cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1998
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Buenos Aires. México. Paidós Comunicación.
- Quintana, Ángel (1998). *Jean Renoir*. Madrid. Cátedra. Signo e imagen / Cineastas.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012) *La duda de Cézanne*. Madrid. Casimiro libros.
- Oubiña, David. (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires. Ediciones Granica S.A.
- Pániker, Salvador, (2001). *Aproximación al origen*. Barcelona, Ed. Kairós.
- Schaeffer, Jean Marie (2002). *¿Por qué la ficción?* Toledo, Ediciones Lengua de Trapo.
- Vidal, Nuria. *Melodrama latente*. Revista Fotogramas (España) Nº 1896. (Octubre 2001).

Entrevistas

- “*Harvard at the Gulbenkian. Dialogues about portuguese film and world cinema*”. 25-01-2014. Centro de Arte Moderna. Fundación Calouste Gulbenkian y Harvard Film Archive.
- Kaganski, Serge, "Lucrecia Martel. Pour l'Argentine", *Les Inrocks.com*, 2002,
- “*Siete notas sobre el cine*”. Lucrecia Martel. (2015) Realización Francisco Gutiérrez. The Criterion Collection
- Entrevista a Pablo D’Ors y Juan Arnau. (06/02/21) El triunfo de la filosofía del espíritu | Babelia | El País.