

Un mapa arrasado:

Silvia Prieto, La Ciénaga y el nuevo cine argentino de los '90

por David Oubiña¹

“Si trabajamos, no podemos pensar”, afirma el obrero que ha tenido un encuentro con la virgen. Se trata de un momento particularmente iluminador de *Vida y Obra*, uno de los cuatro episodios que componen el film colectivo *Mala Época* (Mariano De Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno y Salvador Roseli, 1998); pero no porque la improbable aparición celestial traiga la clave de una solución sino, precisamente, porque escenifica la confusión y el extravío de los personajes. Mientras que la fórmula aludida en el título supone siempre una continuidad inescindible entre producción y constitución biográfica, en el film, en cambio, funciona como oposición, como disyuntiva irresoluble entre una y otra cosa. Vivir o trabajar. Entre ambas se ha instalado una discontinuidad que es el termómetro de la alienación. La violencia de la sociedad industrial consiste en imponer sobre los individuos esa desconexión y ese sinsentido. Tiene razón, entonces, Adorno cuando afirma que los pobres, antes considerados holgazanes, ahora resultan inmediatamente sospechosos. La visión de la virgen no trae ninguna verdad para los desesperados; sólo contribuye a hacer de ellos eslabones descarriados. Hay que pensar. Pero pensar en qué. Así como la labor de estos obreros ha sido privada de toda dignidad, su negativa a trabajar es el resultado de un trance místico y no de una conciencia rebelde. “Si trabajamos, no podemos pensar. Tenemos que recordar quiénes somos”, ha dicho el hombre. Es un discurso vacío, una pura gestualidad sin substancia, porque lo cierto es que ya no saben qué

deberían recordar. Extraviados en la gran ciudad, indefensos, son como náufragos sin rumbo, aprisionados en el esqueleto vacío de una obra en construcción. Si alguna vez lo supieron, finalmente han olvidado por qué están ahí y para qué trabajan. Han perdido sus raíces y tampoco han ganado un nuevo horizonte: carecen de memoria y de futuro.

Este pesimismo no escéptico sino crítico es un rasgo persistente en muchas películas de lo que se ha llamado *nuevo cine argentino*: en *Picado Fino* (1996, Esteban Sapir), en *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), en *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), en *No Quiero Volver a Casa* (Albertina Carri, 1999), en *Bolivia* (Adrián Caetano, 2000), en *Sábado* (Juan Villegas, 2001), en *Todo Juntos* (Federico León, 2002). Frente al cruce optimista entre vanguardia estética y militancia política a fines de los '60 o la denuncia oportunista en los '80, los films de los '90 parecen, a primera vista, menos comprometidos. Pero aun cuando no se ocupan explícitamente de la represión durante la dictadura militar ni del horror económico y social durante la reconstrucción democrática, los nuevos cineastas no hacen otra cosa que poner en escena sus secuelas.

La mayoría de estos films son óperas primas, a veces sólo parcialmente logradas; sin embargo, como sostiene Alan Pauls: “Por primera vez el cine argentino avanza, tal vez en una dirección confusa, pero está en movimiento. Hoy forma y producción son el mismo problema. Pensar la forma es pensar la producción. Eso no da necesariamente películas buenas,

¹ David Oubiña é um dos mais destacados críticos de cinema da Argentina, colaborador de várias revistas, professor da Universidade de Buenos Aires, autor e organizador de livros sobre cineastas argentinos (Leonardo Fávio, Manuel Antin e Hugo Santiago), organizador de *Jean-Luc-Godard: el pensamiento del cine* (Paidós, 2003) e autor de *Filmología: ensayos con el cine* (Ediciones Manantial, 2000). O artigo aqui publicado foi escrito em 2004.

² BECEYRO, Raúl; FILIPPELLI, Rafael; OUBIÑA, David; PAULS, Alan. *Estética del Cine, Nuevos Realismos, Representación (debate sobre el nuevo cine argentino)*. En: *Punto de Vista*. n.º 67, ago. 2000, p. 3.

pero al menos da un cine no acomplejado. En esto se diferencia del cine argentino anterior que era víctima de todas las cosas que no podía ser ni tener.³² No es posible por ahora identificar un programa conjunto ni una estética homogénea: la vitalidad de estas películas surge, precisamente, de la variedad y la diferencia. Pero puestas una al lado de la otra, componen un mapa arrasado de la Argentina menemista. Es a partir de la materialidad dura, singular e irreductible de la imagen que este nuevo cine hace política (hace lo político). Hay allí una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos.

No se trata de contemplar pasivamente la desolación sino de articularla a través de una ética de la mirada, tal como puede apreciarse en las mejores obras del nuevo cine. Mostrar no es reflejar, es hacer ver. Al mostrar, el cine impone una imagen y, como afirma Serge Daney: si la cámara permite ver es, justamente, porque obliga a ver. Ver un film es volver a ver algo ya visto por otro. ¿Cómo mostrar?, entonces, pasa a ser un problema ético fundamental. Quiero detenerme en el análisis de estos aspectos en dos films muy diferentes pero igualmente paradigmáticos de los '90: *Silvia Prieto*³ (Martín Rejtman, 1998) y *La Ciénaga*⁴ (Lucrecia Martel, 2001). El fondo sobre el cual se recorta la trama de *Silvia Prieto* es el del capitalismo salvaje y la economía de mercado así como el de *La Ciénaga* es el mundo caduco de las economías regionales tradicionales; pero lo notable es el modo en que esa dimensión de lo político ha sido interiorizada por los mecanismos narrativos y determina la representación de los comportamientos.

Silvia Prieto es la historia de una mujer obsesionada por el descubrimiento de que existe otra con su mismo nombre. Silvia se encuentra en un punto de su vida en donde advierte que es necesario un cambio radical aunque no sabe muy bien en qué debería consistir, y eso la lleva a actuar sin demasiada certeza respecto de sus iniciativas. Su ex esposo, Marcelo Echegoyen, ha empezado a salir con una promotora del jabón Brite (a quien todos terminan llamando por el nombre del producto) y ésta le presenta a Silvia su ex marido, Gabriel Rossi, quien resulta ser un antiguo compañero de secundaria de Marcelo. No son, por lo tanto, verdaderos cambios sino más bien intercambios (una reingeniería de las relaciones): todo ha mudado de lugar, pero a la vez, todo ha quedado en su lugar. Rejtman dijo que se había inspirado en las comedias de Howard Hawks y de Preston Sturges, y en efecto *Silvia Prieto* podría haber sido una *screwball comedy* si no fuera tan melancólica, si no estuviera marcada por un humor triste⁵. No es posible reconocer una influencia explícita de Sturges y de Hawks en la estética del film; sin embargo, sus huellas se advierten en el mecanismo delirante y absurdo de un relato que no persigue un verosímil realista pero que funciona como un sistema cerrado regido por una impecable lógica interna. Rejtman trabaja con un microcosmos de personajes que reaparecen y se recombinan, a partir de un mínimo de situaciones que se repiten y con una selección limitada de objetos que circulan continuamente.

Las dos parejas están relacionadas por un vínculo endogámico: todos se encuentran sometidos a una misma situación y manipulan los mismos elementos. Sólo cambia la función que ocupa cada uno en cada momento: la que recibe un regalo, luego lo ofrece a otro; el que era marido de una ahora es novio de otra. Como si fuera un modelo estructuralista, se trata siempre de los mismos componentes y de un conjunto de funciones fijas. La función de cada

³ Inédito no Brasil. (N. do E.)

⁴ No Brasil, *O Pântano*, já exibido comercialmente nos cinemas e disponível em DVD. (N. do E.)

⁵ La *screwball comedy* es un tipo de comedia alocada que tuvo su apogeo en la década del '30. El género se caracteriza por sus personajes excéntricos, la sucesión imparable de enredos y malosentendidos, los romances con final feliz y la velocidad del relato. Probablemente el mayor exponente de la *screwball comedy* sea *La Adorable Revoltosa* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938).

componente viene determinada por los demás dentro de una serie que varía y se recombina. Puesto que ninguno de los personajes encuentra su lugar, no dejan de circular aunque sea siempre dentro de un repertorio acotado de posiciones. Gabriel, que acaba de regresar de los Estados Unidos, se queja de la comida americana y alaba la argentina; pero lo dice mientras cena en un *fast food* chino inexplicablemente llamado *Tokio*. Todo da igual. Es un mundo de *tenedor libre*, porque funciona como esos restaurantes en donde comen los personajes: da lo mismo elegir uno u otro plato porque todos tienen el mismo valor (y todos tienen el mismo gusto).

Una misma ley rige a personajes y a objetos: los personajes son intercambiables; los objetos se intercambian. Así como aquellos se desplazan ocupando diferentes posiciones, éstos se entregan y se reciben pasando de mano en mano. Y así como aquellos carecen de psicología dramática, éstos son objetos impersonales, fabricados en serie o desprovistos de toda carga afectiva. Puede ser una muñeca de cerámica, pero también un tapado de piel, un saco Armani, un velador de botella, un contestador telefónico. Alguien regala, presta o vende un objeto utilitario que enseguida pasa a un nuevo dueño⁶. Son mercancías cuyo *valor de uso* tiende a ser eclipsado por su *valor de cambio*. En los términos de Marx: en una sociedad como la nuestra, lo que caracteriza la relación de cambio de las mercancías es que se hace abstracción de sus valores de uso, de modo que la relación social preponderante es la relación de unos hombres con otros *como poseedores de mercancías*. Esa es la economía política del film: la lógica de los intercambios importa, sobre todo, porque define una lógica de las relaciones personales. No hay afectos; sólo hay contratos. Y de nuevo: la misma ley rige a personas y a objetos. Así como

los objetos no son tanto una posesión de los personajes como una moneda de cambio entre ellos, lo mismo sucede con las relaciones personales ya que cada uno viene a ocupar el lugar que otro deja libre. Más que a un deseo, las relaciones parecen responder a una obligación funcional dentro de la estructura. No hay otro compromiso. El programa televisivo para casamenteros adonde concurre Garbuglia (un antiguo compañero de colegio de Marcelo Echegoyen y Gabriel Rossi) es emblemático, en este sentido, porque explicita esa nivelación entre personas y objetos: es un contrato matrimonial en donde las cualidades de los participantes se comparan como si se tratara de evaluar ventajas y desventajas entre productos similares para establecer cuál es la mejor combinación.

De todos los objetos que circulan entre los personajes, sin duda el más inservible es la lámpara de botella. De hecho, la denominación *lámpara de botella* es un epíteto para calificar a un adorno sin ningún valor. Por eso pasa de uno a otro y nadie quiere quedárselo. Y no es casual que ése fuera el apodo escolar de Gabriel Rossi, destinatario final del velador, ya que él es el más "inútil" de todos los personajes y por lo tanto aquél cuyo coeficiente de intercambiabilidad es el más alto: siempre con su bolso al hombro, es un nómada que no logra instalarse en ningún lugar y en ninguna relación. No tiene *valor de uso* para los demás (que no saben qué hacer con él) sino un *valor de cambio* (ya que parece estar sólo para ser reemplazado). Por otro lado, él es quien ha comprado la muñeca de cerámica que primero recibe Brite y luego Silvia, y que aparece como un emblema de ese universo cosificado. No es una representación hecha a semejanza de un modelo sino que son los modelos (Brite y Silvia) los que deben parecerse a un objeto fabricado en serie. Lo que cada una piensa que tiene

⁶ Esta idea de la narración como circulación o tráfico estaba ya presente en *Rapado* (1992) el primer film de Rejtman. Hay, entre otras cosas, un billete falso que pasa de mano en mano a lo largo del film y un reloj que se olvida y luego se recupera. Lucio, el protagonista, pregunta la hora y en seguida alguien le pregunta a él que entonces se vuelve el informante al transmitir el dato prestado. Rejtman dijo: "*Rapado* es una película que habla sobre la economía, en todo sentido. Habla sobre el equilibrio. Hay un personaje al que le roban algo y él roba otra cosa para mantener un equilibrio. Todo el tiempo se habla de economía, de trueques de cosas, del dinero que se cambia por fichas y las fichas que te dan por caramelos de vuelto y de billetes falsos. Y también economía en cuanto a pretensiones. Es una película hecha con dos mangos. Sabía que no iba a disponer de mucha guita, entonces me propuse algo que fuera muy modesto en cuanto a pretensiones de actores, decorados, extras. Ahí mismo hay un condicionamiento. Entonces la película es una puesta en escena de lo que es hacer una película. Siempre es así. El método de una película está siempre en la película" (RICAGNO, Alejandro; QUINTÍN. *Un Cine Contemporáneo: entrevista con Martín Rejtman*. En: *El Amante*. n.º 53, jul. 1996, p. 14).

de único e intransferible es capturado por una efigie standard que además es previa a los individuos. A lo largo del film, Silvia ha insistido en telefonar a la mujer que lleva su mismo nombre como si quisiera confirmar que esa duplicación no es posible: “¿Silvia Prieto?”, pregunta. “Sí, ¿quién es?” “Silvia Prieto”, responde con furia antes de cortar. Curiosamente, luego de recibir la muñeca, vuelve a su casa y marca el primer número que le viene a la cabeza: el número de su doble, con quien combina una cita. La muñeca, entonces, funciona como hilo conductor que recorre todo el film, pasando de mano en mano hasta que es recogida por un chico que asiste a un recital del grupo *El Otro Yo* en donde canta la hija de la segunda Silvia Prieto. De modo que esa muñeca que representa a Silvia (que la duplica) es como una contraseña que conduce hasta su otro yo (a su doble).

Los personajes son actuados por las situaciones. Primero suceden las cosas y luego ellos reaccionan frente a eso. Son arrastrados por la lógica extraña del azar o de las coincidencias cuyo impacto se manifiesta en sus comportamientos: reciben las perturbaciones a su propio orden, las procesan y las empujan en una nueva dirección. A Silvia le entregan un bolso de ropa equivocado en la lavandería y, en vez de devolverlo y reclamar el propio, decide bajar de peso para poder usar la ropa ajena. Gabriel Rossi sale de la cárcel un día antes de lo previsto y es enviado a Córdoba debido a un error administrativo. Cuando Silvia va a buscarlo, encuentra en su lugar al preso cordobés que debió salir el día anterior; y como éste no tiene donde quedarse, Silvia lo aloja en su casa y le da de comer el pollo que había cocinado para Gabriel. La energía nunca se disipa sino que se reaprovecha. No hay una motivación previa para los actos, hay una justificación a posteriori que los vuelve necesarios. El cine clásico tiende a justificar cualquier incorporación del azar o la casualidad para que la historia resulte realista y creíble. *Silvia Prieto*, en cambio es el reino de la arbitrariedad y lo artificioso: Rejtman no intenta justificar el azar como un móvil razonable del mundo representado por el film sino que, al revés, el mundo del film se pone en marcha para amplificar ese azar.

Por eso las comunidades que se forman en el film son siempre un poco absurdas, porque están llamadas a funcionar

de acuerdo a una lógica impuesta. La segunda Silvia Prieto le dice a la protagonista: “Tendríamos que tutearnos; después de todo somos casi parientes”. Y en el epílogo documental, un grupo de verdaderas Silvias Prieto forman una cofradía cuando en realidad sólo comparten el nombre. Una de ellas dice: “Las Victorias son bravas, las Silvias son más tranquilas”. Como si el nombre indicara la personalidad y fuera suficiente para definir un aire de familia. Sin embargo, el nombre propio, aquello que identifica a cada uno como singularidad, es lo menos propio, lo que viene dado, lo más impersonal. Esa vocación por construir comunidades nominales es el correlato de una inclinación de los personajes a caer permanentemente en lugares comunes. Todos hablan con frases hechas que son el simulacro de un diálogo cuando en realidad no dicen nada. Así como individuos que comparten un nombre parecen integrar una hermandad aunque no haya ningún vínculo entre ellos, de la misma manera las palabras vacías de los personajes fingen un diálogo allí donde no hay ninguna comunicación. ¿Por qué esa insistencia en los lugares comunes? Quizás porque los personajes admiten que no tienen nada para decir y se amparan en frases hechas que no los comprometen a conversar. Lo que el film pone en evidencia es que todo sucede en superficie, todo es literal y no hay ningún significado profundo. El problema de estos personajes es que para ellos todo es lo que es. Y nada más. Nada más allá.

Son personajes vulgares, con vidas vulgares y problemas vulgares. Pero, entonces, aquí es posible encontrar un segundo sentido para la figura del doble. Si por un lado el descubrimiento del doble era un atentado contra la propia identidad (alguien descubre que no es la única Silvia Prieto), al mismo tiempo esa amenaza es la promesa o la fantasía de una vida más intensa (¿cómo no pensar que en otro lado, otra Silvia Prieto disfruta de mejor suerte?). Dentro de un sistema cerrado y en equilibrio, el doble puede erigirse como una desmentida a la literalidad de las cosas: una dimensión en donde lo mismo tendría un desarrollo más acorde con el deseo. O como escribió Rimbaud: la vida auténtica está en otra parte.

En *La Ciénaga*, al igual que en *Silvia Prieto*, los personajes también forman parte de una red de relaciones que funcionan como un sistema cerrado. El grupo acotado de vínculos intercambiables en donde todo circula de manera desafectivizada (Rejtman) o la circularidad familiar en donde las cosas pasan inmutables de una generación a otra (Martel) definen, en ambos films, un mundo asfixiante y sin salida en el que nada nuevo se produce. Pero mientras en la película de Rejtman sólo había jóvenes huérfanos en la gran ciudad, arrojados al mundo moderno, en la película de Lucrecia Martel se trata de familias casi sin jóvenes (sólo adolescentes y adultos), en medio del campo, aferradas a un tradicionalismo anacrónico.

La trama de *La Ciénaga* es muy simple: un verano caluroso, una finca en las afueras de la provincia de Salta, dos familias. Mecha, la dueña de casa, sufre un leve accidente y su prima Tali la visita. Durante unos días las familias de ambas, tan diferentes, se reencuentran y se cruzan, los chicos van y vienen, y cierta animación invade esa casa de campo en decadencia. José, el hijo mayor de Mecha, viaja desde Buenos Aires para visitar a su madre, los chicos van a cazar al cerro y las chicas hacen la siesta o charlan al borde de la pileta de agua sucia. Mientras tanto, las mujeres planean una excursión a Bolivia para comprar los útiles escolares de sus hijos, pero el viaje nunca se llevará a cabo. En algún lugar alguien dice haber visto a la virgen y sobre el final hay una muerte trágica. No sucede mucho más en ese mundo tal como es observado atentamente por Momi, la hija menor de Mecha.

Dijo Lucrecia Martel: “Cuando uno es chico, a lo mejor no entiende muchas cosas, pero es mucho más perceptivo. Eso fue una clave para la puesta de cámara: no intentar ser descriptiva porque no confiaba mucho en que mostrando fuera a aclararse nada”⁷. Observar no es describir: las cosas se muestran tal como son procesadas por la sensibilidad, la angustia y la imaginación infantil. Lo primero que se ve en el film es la vegetación frondosa de un cerro y una tormenta que se avecina, pero no es posible obtener ninguna precisión.

Convencionalmente, al comienzo de un relato suele haber un plano general llamado *plano de establecimiento*, que sirve para describir el lugar en donde sucederán las acciones y para definir las coordenadas espaciales que orientarán nuestra percepción al situar los movimientos de los personajes en un decorado preciso. El primer plano de *La Ciénaga* no permite enmarcar las imágenes que siguen. No es un *plano de establecimiento* sino una masa informe que se cierne amenazante sobre los personajes: no nos dice *dónde* estamos sino *qué* podemos temer. Define el tono de una mirada fragmentaria y temerosa, a merced de aquello que la acecha.

Nunca se sabe muy bien cuáles son las dimensiones de la finca de Mecha, dónde están sus límites, a qué distancia está de la ciudad en donde vive Tali. Como una prisión o una isla suspendida en el medio de la nada, separada de todo y sin posibilidad de escape. No hay trayectos, no hay transiciones, no hay desplazamientos. La gente va y viene de la finca a la ciudad, pero no hay imágenes del camino. José está en Buenos Aires y se dice que viajará a Salta; luego lo vemos ya instalado en la casa de campo, como si faltara un plano o una secuencia en donde debería haberse mostrado el viaje. Los chicos juegan todo el tiempo en el cerro, pero siempre los vemos desde adentro de la maleza: primero están en la casa y de pronto, por corte directo, ya están en el cerro. Como si la contigüidad entre uno y otro espacio (lo sabemos porque los disparos de las escopetas se escuchan desde la casa) no fuera suficiente para conectarlos en un continuo; más bien se trata de irrupciones, como si un espacio invadiera o violentara al otro. La metáfora del título, entonces, resulta clara, porque eso es precisamente una ciénaga: se advierte su existencia cuando ya es tarde y uno ha empezado a hundirse en el barro.

El mismo tipo de manipulación se advierte en el trabajo sobre el tiempo. Toda la acción del film sucede en unos pocos días, entre el accidente de Mecha y la muerte de Luciano. Sin embargo, la ausencia de acontecimientos, los rituales repetidos una y otra vez, los movimientos cansinos de los personajes y su inacción (nadie tiene nada para hacer: todos hacen tiempo

⁷ MONTEAGUDO, Luciano. *Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta*. En: BERNADES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (editores). *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002, p. 74.

en espera de que pase el verano), confieren una impresión de transcurso en cámara lenta o, incluso, de suspensión. Cuando Mecha se cae y se lastima, por un momento parecería que la imagen se hubiera congelado. Todo sucede como si la duración fuera un mismo instante prolongado eternamente. Así como no se ven los límites de los espacios, tampoco se advierte ninguna teleología en el transcurso del tiempo. Es un tiempo espeso, que arrastra a los personajes hacia el fondo y les impide escapar. La metáfora, aquí, es la siesta: la eternidad suspendida de esas siestas de verano, pobladas de historias legendarias y tremebundas.

En una escena, se ve una vaca que ha caído en una ciénaga. Los chicos que juegan en el monte saben que una vez que ha comenzado a hundirse, ya no tiene salvación y que la única piedad será pegarle un tiro. Igual que la vaca, todos en la familia de Mecha y en la de Tali se hundan irremediabilmente. Incluso José, que vive en Buenos Aires y parecería haber escapado a ese destino: nada indica que no vaya a convertirse en un inútil como su padre (de hecho se acuesta con la mujer que fue amante de su padre) y, ciertamente, en cuanto regresa a la casa familiar no tarda en ser devorado por la apatía y la inercia, como los demás. La leyenda cuenta que un día la madre de Mecha se metió en su cama y nunca más salió de su habitación. Ese fantasma pesa sobre la mujer como un mandato familiar: pocas veces se la ve levantada y casi nunca sin su camisón⁸.

Mecha ha heredado de sus padres una empresa rural organizada alrededor del cultivo y venta de productos regionales. Los pimientos que se ven sobre una bandeja, al principio del film, son la base de una economía familiar que

ya no rinde, pero todos están demasiado aletargados como para intentar reactivarla. Es posible inferir que en otra época las finanzas fueron más prósperas y que ahora la empresa familiar se halla en decadencia. Sin embargo, todos prefieren vivir como si esos buenos tiempos no hubieran pasado y fueran a durar para siempre: así como no advierten que el agua de la pileta se pudre y que la casa se viene abajo, no comprenden que el mercado ha impuesto reglas de juego diferentes. La muerte de Luciano, al final de la película, es estremecedora sin duda porque es gratuita; pero también porque evidencia hasta que punto los personajes están a merced de lo que su propia torpeza o su propia desidia haga con ellos. Como si caminaran por una cornisa con los ojos cerrados y no hicieran nada por abrirlos. Desde el principio se presentía que algo terrible iba a suceder⁹; pero en otro sentido podría decirse que lo terrible es que nada sucede, que los acontecimientos sólo tienen lugar bajo la forma irrevocable de la catástrofe.

No extraña, entonces, que en este mundo improductivo (donde nada cambia y todo se repite desgastándose hasta agotarse) las cosas transcurran con la lógica cruel de lo inexorable dentro de una estructura circular. El sonido de las reposeras arrastradas y la composición del plano en la escena final remiten de manera inequívoca a la primera escena. Ese principio y ese final trágicamente idénticos es lo único que insinúa una estructura dentro de una serie de eventos que son vividos por los personajes sin preguntarse demasiado sobre el porqué de sus comportamientos. La perspectiva de Martel, escriben Silvia Schwarzböck y Hugo Salas, es impiadosa: "Como herramienta estética, la impiedad significa la posibilidad de ver a los personajes desde su propia lógica, de

⁸ Hay una sola escena en donde se ve a la familia reunida comiendo alrededor de la mesa y, tal como es presentada, resulta una situación impropia, anormal, extravagante. El resto de las veces, el sitio natural para reunirse o para recibir visitas será alrededor de la cama de Mecha. Se podría decir que *La Ciénaga* es un film sobre camas. Todos se meten en la cama de otros: Momi en la cama de la sirvienta y en la cama de Vero; Vero en la cama de José; José y Joaquín en la cama de Mecha. Y en esa promiscuidad mórbida se confunden la inocencia de los juegos infantiles con una violencia y una sexualidad apenas reprimidas.

⁹ Los inquietantes truenos que se escuchan en la primera imagen anunciando el temporal se confundirán luego con los disparos de los chicos en el cerro y la inminencia de que alguien saldrá herido. Hay numerosas heridas en el film: al principio, Mecha se lastima cuando cae y se rompe su copa; Luciano se corta y es llevado al hospital; Joaquín ha perdido un ojo durante una de sus aventuras en el cerro; José recibe un golpe en la nariz durante una pelea en el baile de carnaval; los chicos tienen la cara arañada por las ramas del cerro. A veces, el peligro es sólo una amenaza que no llega concretarse; a veces, los personajes salen ilesos; a veces, regresan con heridas; pero, en el final, siempre aguarda la constatación violenta de la muerte.

¹⁰ SCHWARZBÖCK, Silvia; SALAS, Hugo. *El Verano de Nuestro Descontento - género y violencia en 'La Ciénaga'*. En: *El Amante*. n.º 108, mar. 2001, p. 11.

Silvia Prieto



encontrar dentro de los límites de su mundo la verdad tranquilizadora que los mantiene encerrados allí”¹⁰. Momi, que ha ido a visitar el lugar en donde se habría aparecido la virgen para pedirle un milagro, dice: “No vi nada”. El film es implacable sobre la imposibilidad de cualquier línea de fuga: si en *Silvia Prieto*, los lugares comunes del lenguaje dejaban en evidencia que todo era una pura superficie carente de profundidad, en *La Ciénaga* es la mirada la que no logra encontrar nada más allá.

De dos maneras diferentes aunque complementarias, *Silvia Prieto* y *La Ciénaga* exponen un estado de cosas configurado de tal modo que cualquier cambio parece ajeno al horizonte de posibilidades de los personajes. La clave de estos films consiste en interrogarse por qué ninguno de ellos reacciona, por qué nadie advierte que circulan a la deriva (en *Silvia Prieto*) o que se hunden sin remedio (en *La Ciénaga*).

En *Silvia Prieto*, lo que está entre los planos o afuera del encuadre carece de funcionalidad dramática. Alguien dice “vayamos a bailar” y en el plano siguiente están bailando. No hay planos de transición que muestren a los personajes yendo a la disco, ni planos que reconstruyan el entorno y permitan situar la acción del baile: el trayecto está elidido y el lugar cae fuera de campo. El plano muestra a alguien bailando y no hay

más que eso para ver. Las situaciones no tienen continuidad, no dejan estela: a medida que suceden, se borran. No se encadenan sino que, simplemente, se suceden. Unas después de otras, unas reemplazando a otras. Al desconectarlas de lo que las rodea, las acciones son desprovistas de doblez o de segundos sentidos. Y entonces se achatán, se vuelven extrañas. De ahí lo artificioso que resulta el plano: bailar significa “bailar y sólo bailar”, no “estar en una disco”. Todo lo que importa está en el plano y todo lo que está en el plano importa de la misma manera. El sentido es superficial y literal.

En *La Ciénaga*, en cambio, la elipsis y el fuera de campo importan tanto como lo que aparece en el plano. Eso que el encuadre o el montaje excluyen presiona dramáticamente sobre lo que se muestra. Luciano queda en medio de la línea de tiro y luego se escucha el estampido de la escopeta a lo lejos; sin embargo, más tarde, reaparece despreocupadamente por ahí, como si el film le restara importancia a ese momento límite. La línea que separa a una cosa de la otra es delgada y caprichosa. Como una ruleta rusa: no pasó nada, aunque podría haber sido una tragedia. Y en algún momento terminará siéndolo. El disparo fuera de campo y la supresión de lo que sigue no es una cuestión de economía narrativa sino una modulación dramática: Martel no omite un tiempo muerto (puesto que el hecho tiene una importancia central) sino que convierte a la situación en una bomba a punto de estallar. Lo que se elimina regresa potenciado como una reminiscencia atroz en las imágenes contiguas, una violencia contenida, una huella invisible que, sin embargo, marca a los otros planos. Es como un agujero negro: un vacío que succiona todo hacia sí. Primero, la inquietud es “lo van a matar”; luego será “podrían haberlo matado”. Pero siempre, lo que sucede es más que lo que sucede: está permanentemente cargado de amenazas.

Se podría decir, entonces, que allí en donde la economía narrativa de *Silvia Prieto* trabaja sobre la desconexión y la dispersión, *La Ciénaga* explota la asfixia y la clausura. Aquí el encierro, allí la deriva. Aquí una densidad ominosa, allí la ausencia de todo espesor. Esto que se advierte en los mecanismos narrativos es lo mismo que sucedía con las relaciones personales: mientras que en Rejtman los vínculos son inestables y sin compromiso, en Martel se hallan

completamente estancados. Pero en ambos casos, lo que se intenta comprender (y hacer comprender) es que la ausencia de alternativas no es una fatalidad sino que las relaciones entre las personas han sido arrastradas por un largo proceso de deterioro social. Los films muestran que es lo que ha quedado de la Argentina luego de la dictadura militar de los años 70 y del descalabro socio económico de los años 80. Si posan su mirada sobre los cuerpos, es para observar allí sus nevaduras sociales. ¿Qué sabe un cuerpo? El de Silvia Prieto, por ejemplo, es un cuerpo aletargado y sin memoria, que se entrega tediosamente, como si ya hubiera olvidado qué es el deseo; para los adolescentes y los niños de *La Ciénaga*, en cambio, los cuerpos son ropajes dañados que conservan la memoria de las heridas y que apenas alcanzan a contener una sexualidad resallante. Eso dicen los cuerpos. Dicen aquello que las voces callan o disimulan.

Benjamín establecía un paralelo entre el cirujano y el cameraman que se oponía a la relación entre el mago y el pintor: “La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención (...) Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos”¹¹. Estos films de los 90 constituyen, podría decirse, un *cine quirúrgico*: una mirada sobre las superficies pero que las disecciona, las penetra y las examina para mostrarlas como un organismo descompuesto que necesita arreglo. Esa observación, microscópica pero penetrante a la vez, es su aspecto más sobresaliente y aquello que lo diferencia del cine anterior. La mayoría de las películas de los 80 pretendía acercarse a los grandes temas, pero no lograba atravesar la superficie de un viejo costumbrismo adornado por la denuncia amarillista. En este sentido, la “primavera democrática” adoleció de un optimismo dudoso y contrahecho: hay, en esas películas, cierta urgencia por sacarse de encima el pasado más que confrontar con él. Y si *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1986) resulta el

film paradigmático de ese período es porque lo terrible, allí, no es la tragedia de la niña ni de sus padres torturados y muertos sino la crisis de identidad que sufre la madre adoptiva. La catástrofe política del país queda reducida al melodrama privado de la heroína. Puenzo elude la discusión ideológica y despoja al problema de sus resonancias políticas: detrás de la aparente denuncia, se apura a conjurar cualquier arista conflictiva y se niega a revisar de manera crítica las relaciones con la dictadura militar. Más que abrir el debate, clausura toda discusión y apela a tranquilizar la buena conciencia de los espectadores. El movimiento de los nuevos films suele ser el inverso: sin abandonar nunca la historia mínima de sus personajes, hacen de ella un teatro de operaciones. Los cuerpos se convierten en el espacio de una intervención y se despliegan ante la cámara del anatomista que estudia, en sus ademanes o en sus muecas, las secuelas de los cambios sociales.

El obrero que recibe un mandato celestial queda paralizado y la adolescente que visita a la virgen en busca una respuesta no ve nada. En efecto, allí no hay nada. Pero en ese desierto de los personajes hay un paisaje lleno de conflictos para los films. Los nuevos cineastas no miran a sus personajes por encima del hombro, pero tampoco entablan con ellos una complicidad ingenua. Como quería Daney, es una perspectiva que se hace cargo de lo que muestra. En la observación se instala la dimensión crítica de un diagnóstico. *De Rapado a Sábado*, de *Mundo Grúa a Todo Juntos*, de *Picado Fino a El Bonaerense*, no se trata de arquetipos sino de singularidades irreductibles que transparentan un contexto. Indudablemente, ha llegado la hora en que el nuevo cine deberá dar un paso más allá. Pero la distancia de estas nuevas películas frente a la tradición costumbrista que ha dominado al cine argentino plantea un nuevo comienzo en la relación de las imágenes con lo real y de los espectadores con las imágenes. Hay, en esa crítica, una intervención transformadora. Y esa intervención es política, entonces, no porque sustente una ideología en particular sino porque funda una nueva comunidad de lo visible.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 43.