

# UC Berkeley

Lucero

## Title

"El pueblo no se va": exilio y muerte en el cine argentino durante la crisis

## Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5pq3p69j>

## Journal

Lucero, 20(1)

## ISSN

1098-2892

## Author

Casanova-Vizcaíno, Sandra M.

## Publication Date

2010

## Copyright Information

Copyright 2010 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

## “El pueblo no se va”: exilio y muerte en el cine argentino durante la crisis

SANDRA M. CASANOVA-VIZCAÍNO

A propósito de *El matadero* de Esteban Echeverría y del *Facundo* de Sarmiento, Ricardo Piglia sugiere que ambos relatos plantean “una opción fundamental frente a la violencia política y el poder.” El exilio (*Facundo*) y la muerte (*El matadero*) son, para Piglia, las dos alternativas presentadas en los textos del siglo XIX. Añade, además: “esa opción fundante volvió a repetirse muchas veces en nuestra historia y se repitió en nuestros días” (*Argentina* 10).

La crisis del 2001 en Argentina, que venía fraguándose desde la llegada del neoliberalismo tras la caída de la última dictadura, es uno de estos ejemplos de violencia política y de poder. Para el 1995, entre algunas de las consecuencias más notables, las medidas económicas tomadas por el gobierno de Carlos Menem y Domingo Cavallo, ministro de economía, elevaron a un 18% el nivel del desempleo (Armony y Kessler 108). A partir de este momento, las escenas de pobreza aumentaron en la ciudad de Buenos Aires. Pero también aumentaron las escenas de violencia callejera, violencia policial, protesta ciudadana, cacerolazos, bloqueos, abuso, exilio y muerte, etc. Como narra Pino Solanas en su documental *Memoria del saqueo* (2004), “el país había sido devastado por un nuevo tipo de agresión. Ejecutada en paz y democracia, la violencia cotidiana y silenciosa dejaba más víctimas sociales, más emigrados y muertos que los del terrorismo de Estado y la guerra de Malvinas.” Las imágenes que presenta el director, tanto las tomadas en el centro urbano como en la periferia, son similares a imágenes recogidas durante una guerra. Las masas de gente protestando con furia, indignación y tristeza, aclamando “el pueblo no se va,” pero también los cuerpos hambrientos y enfermos contrastan con las tomas de los trajeados empresarios, los dirigentes políticos, el nítido Congreso en orden dispuesto para las asambleas, y la opulenta zona bancaria de la ciudad. De esta forma, el exceso de unos, producto del poder y abuso político, se ve representado y contrastado con la carencia de otros.

Más que discurrir sobre las causas de la crisis, de las que se han escrito ya páginas y páginas, me interesa ver cómo esta situación extrema repercute en el modo de representación visual de los cuerpos y los espacios que los consumen. Pero también, cómo el

exilio y la muerte quedan patentes como alternativas (¿consecuencias?) fatales y rotundas de este período. Durante la crisis miles de argentinos se ven obligados a desplazarse. Muchos, sin embargo, no pueden o no lo logran. ¿De qué forma los cuerpos de la crisis representados en el cine de la época, los cuerpos condenados al exilio o a la muerte, “actualiza[n] constantemente los puntos clave de la política y de la cultura argentina”? (Piglia, *Argentina* 10).

Paralelamente a estos cambios políticos, económicos y sociales, el mundo del cine argentino “produjo un corte y una renovación,” en palabras de Gonzalo Aguilar (13). A partir de los noventa, cambios en la estética, el modo de producción, distribución, financiación, consumo y relación con el cine *mainstream* reflejan lo que se llegó a conocer como “nuevo cine argentino.” En cuanto a la producción, “es un momento de cine urgente, de revalorización del documental no siempre correspondida por la calidad del material, de filmaciones detenidas y proyectos cancelados o postergados” (Marupe y Portela xiii). Directores como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Adrián Caetano, Martín Rejtman, Juan Villegas y Daniel Burman entre otros, crearon un cine que se separa de la generación anterior. En sus películas, “nos entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes . . .” (Aguilar 23). Son varios los críticos que han intentado describir y clasificar el cine de esta nueva etapa (Gonzalo Aguilar, Emilio Bernini, Máximo Eserverri, Ezequiel Luka, David Oubiña, por mencionar algunos),<sup>1</sup> pero lo cierto es que las películas que componen esta generación se caracterizan más por una “multiplicidad de interpretaciones y lecturas,” una heterogeneidad que imposibilita la tarea de definir una estética propia del nuevo cine (Paulinelli 23). Tal es el caso de la lectura política en la mayoría de estos filmes. Para Aguilar, el cine a partir de los noventa pierde su carácter alegórico, multiplicándose las posibilidades de interpretación. “Esta ambigüedad temática se refuerza porque . . . no se introducen moralejas en la historia ni personajes denunciaistas que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama” (Aguilar 24). Para Paulinelli, en cambio, el sinnúmero de posibilidades “en el que se insertan identificaciones y distanciamientos” presentan “cómo construir en imágenes un mundo posible” y de ahí el carácter político de la producción (26). La realidad de este cine, sin embargo, parece ser lo que expresa el crítico Luciano Monteagudo, “si había algo en común en todo este magma incandescente que de pronto sacudió al cine argentino no era tanto una misma mirada (que en algunos casos no podía ser más distinta), sino más bien una misma actitud: el cine

como necesidad expresiva, como una búsqueda del tiempo presente . . . ” (*Página/12*). El tiempo presente es el de la inescapable crisis económica y social.

No hay que negar que los noventa y principios del nuevo siglo han generado un cine en que el tema social está muy presente: retratos de familias en crisis o disfuncionales, desocupados, inmigrantes, delincuentes callejeros. “El tipo de película que identifica a la segunda mitad de los noventa es el retrato del deprimente entorno general de una Argentina escéptica, en decadencia y previa a su momento más crítico” (Manrupe y Portela xiii). *Bolivia* (1999) y *Un oso rojo* (2002) de Adrián Caetano, *Mundo grúa* (1999) y *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero, *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, *La Libertad* (2001) y *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso, y *Pizza, birra, faso* (2001) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, entre otros filmes, retratan mundos inestables, violentos en ocasiones, en los cuales los personajes parecen estar atrapados irremediabilmente. El exilio y la muerte, alternativas presentadas por Piglia, aparecen en casi todas estas historias como un destino fatal e inevitable. Los cuerpos de los protagonistas (y de los personajes, en general) parecen responder a esta lógica asociada a espacios límites, opresivos y/o claustrofóbicos.

Dos filmes aparentemente disímiles, *Pizza, birra, faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro y *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, retratan de muy distinta forma dos momentos de la crisis argentina a través de dos estéticas muy particulares. La primera, la historia de un grupo de muchachos viviendo en la calle, de los cuales se destacan Córdoba y su novia, Sandra. Viven de la delincuencia esperando el gran golpe que los alejará un poco de la miseria, aún cuando momentáneamente. El filme de Martel, por otra parte, retrata dos familias en una ciénaga (la una de visita – Tali y sus hijos; la otra, residente en el lugar – Mecha y los suyos) que pasan sus últimos días de veraneo sin mucho qué hacer. *Pizza, birra, faso* en la ciudad de Buenos Aires, *La ciénaga* en la periferia (probablemente, Salta de donde proviene la directora), pero ambas se desarrollan en un límite (el Río de la Plata y la ciénaga, respectivamente); ambas tienen sus puntos críticos y sus desenlaces en estos espacios.<sup>2</sup> El caso del río, si bien puede representar una posibilidad de salida (exilio), también se trata de un obstáculo que puede impedir o demorar este movimiento porque es una frontera que hay que cruzar y que, de hecho, Córdoba no logra hacer. En el caso de la ciénaga y el cerro circundante, ambos pueden producir un efecto asfixiante (representado mayormente en el clima veraniego) y

claustrofóbico que se traduce en inacción, en falta de movimiento (muerte).<sup>3</sup>

El exilio y la muerte (movimiento vs. inacción) están presentes en las dos producciones en formas dispares. Las dos, sin embargo, se proponen como la solución o consecuencia (lógica o no) a una crisis social producto de una crisis mucho mayor. Y esta crisis mayor se traduce en una falta de trabajo, en los niveles de desocupación que azotaban al país durante los noventa y principios de los 2000. La idea del trabajo (su carencia, búsqueda o falta de interés) es, posiblemente, el punto de partida de muchos de estos filmes: los desocupados en *Pizza, birra, faso*; el emigrante desempleado en *Bolivia*, los expresidarios en *Un oso rojo* y *Los muertos*, el recientemente despedido en *Mundo grúa*, el desinteresado en *La ciénaga*, entre otros.

Que la desocupación está presente en *Pizza, birra, faso* es evidente. Córdoba, Pablo, Frula y Megabón están al acecho siempre, aunque con muy poco éxito, de dar un golpe ya sea en el taxi, en la fila del paro, asaltando un restaurante (vacío, además, lo que confirma la situación precaria), o planificando el gran asalto al establecimiento de música y juegos que los llevará al arresto a algunos y a la muerte a otros. La idea del trabajo en el argumento de la película es constante y es por ésta que Sandra, embarazada, deja a Córdoba exigiéndole abandonar la delincuencia y dedicarse a un trabajo verdadero con el cual ahorrar dinero e ir a Uruguay juntos a comenzar una vida nueva, una familia en su sentido más tradicional.

A lo largo de la película, los miembros de la pandilla penetran violentamente en varios espacios de trabajo: el taxi, el restaurante, la fila del paro y la calle. El asalto de la pandilla en estos lugares logra desmontar, aun cuando breve y torpemente (porque nunca tienen éxito), el orden y la lógica tradicional del trabajo: el taxi no completa la ruta durante el asalto,<sup>4</sup> el restaurante interrumpe momentáneamente sus acciones regulares, la fila del paro se dispersa. Pero estos son también los espacios de los cuales han sido excluidos los jóvenes; ninguno de ellos podría hacer una ruta en un taxi, comer en un restaurante o anotarse en la lista de desempleo. Es, entonces, a través de la violencia o de la simulación, o ambas a la vez (como en el caso de la fila del paro cuando simulan violentamente una escena de acoso sexual para robar una billetera) que la pandilla accede a los espacios laborales tradicionales y los reinventan o los utilizan para satisfacer sus necesidades más urgentes (con frecuencia, la pizza, la birra, el faso). Así, la calle se convierte en el gran escenario en donde se mueven, comen, charlan y se concibe un nuevo orden, aun cuando éste no funciona de modo

permanente.<sup>5</sup> El asalto al hombre sin piernas que toca su guitarra en la calle Florida y pide dinero, prueba la importancia del espacio callejero como “lugar” de trabajo. Igualmente, si antes el hombre sin piernas (en un nivel más bajo tanto económica como físicamente) representaba la pobreza individual y la necesidad de salir de ésta solo, el asalto a éste por el grupo de jóvenes callejeros, como dicen Armony y Kessler, “vuelve claramente social un problema que en ciertos casos aparecía o podía aparecer como un problema individual” (109). La imagen del pobre se multiplica, pero también, la “nueva” imagen del pobre (los chicos desocupados) entra en disputa (literalmente) con la idea “clásica” del pobre (el minusválido callejero).

En *Pizza, birra, faso* se hace visible el cuerpo del pobre (mutilado en el caso del hombre sin piernas, viciado en el caso de la pandilla, embarazado en el caso de Sandra). Se trata de cuerpos incompletos, imperfectos o alterados, casi como desperdicios de una sociedad en crisis que parecen no tener cabida en ningún espacio, aun cuando su movimiento abarca toda la ciudad y todos los niveles sociales que habitan en ella (la calle y la fila de desempleo, para la clase pobre y obrera; el restaurante y el taxi, para la clase media; el Obelisco, para todos). Y es esta idea, precisamente, la que abre el filme. Al ritmo de una cumbia, la cámara va recorriendo la ciudad de Buenos Aires (concretamente las estaciones de Constitución, Once y Retiro) y recogiendo los sonidos típicos de una ciudad obrera: autos (en su mayoría taxis), autobuses, silbatos de policías, máquinas de construcción, sirenas de ambulancias, radios, motoras, camiones de basura, etc. Pero la cámara, del mismo modo, retrata infinidad de cuerpos que cubren la ciudad: obreros, basureros, policías, taxistas, cartoneros, vendedores ambulantes, vendedores de puestos, predicadores, limpiacristales de autos, adolescentes en la calle, personas esperando el bus, minusválidos, vagabundos. La cámara parece haber descendido a una suerte de infierno cubierto por grandes edificios en donde pululan lentamente las personas (arrastran cartones por las aceras, se mueven en silla de ruedas, esperan parados el bus). Se privilegia más el movimiento veloz de las máquinas, de los autos, de los taxis (el mismo movimiento acelerado que utiliza la cámara) sobre el lento transitar de las personas. Y es, precisamente, este movimiento el que identifica la secuencia con la posibilidad de un espacio real, de un Buenos Aires familiar en rápida destrucción. Según Christian Metz, “because movement is never material but is always visual, to reproduce its appearance is to duplicate its reality” (cit. en Gunning 41). La cámara duplica, entonces, una realidad acelerada que no guarda

proporción con la lentitud o inmovilidad de los cuerpos.<sup>6</sup> Los cuerpos están fuera de sincronía acaso porque no pueden moverse al mismo paso de la rápida crisis. Pero, a pesar de la rapidez, la cámara no puede evitar filmar o evadir el centenar de personas; sin embargo, más que un movimiento premeditado e intencionado que busca exhibir una miseria evidente, el ojo de la cámara capta algo que está omnipresente en la ciudad: los cuerpos ahora aglomerados. Para Mariano Barsotti, en las películas de Adrián Caetano (*Pizza, birra, faso*, *Un oso rojo*, *Bolivia*) hay una “representación de un universo social que agrupa a la clase media erosionada por la devastación menemista, junto a aquellos que ya estaban en ese lugar al que la clase media descendió, los sectores sociales desposeídos. Caetano los retrata tal como el menemismo los dejó: unidos en la pobreza y fragmentados en la solidaridad” (52). Esta secuencia, además, se realiza mediante una estética similar a la del documental. Es decir, la cámara recorre la ciudad filmando un Buenos Aires real (además, el conjunto de personas filmadas no son actores ni están actuando). A esa secuencia de marcado realismo le interrumpe, más tarde, la ficción cuando la cámara abandona el espacio exterior y entra en un taxi en donde Pablo y Córdoba (interpretados por actores no profesionales, vale añadir) realizan el primer asalto de la película. Para Elizabeth Cowie, “in the documentary’s presentation of reality, it also produces a statement or discourse by which it constitutes the recorded reality as knowable. But facts are not given, they must be revealed by a discourse that thus constructs them as facts” (95). La entrada de Pablo y Córdoba al taxi es la intromisión del discurso de la ficción que condensa en una historia particular (la historia de la pandilla) las imágenes antes vistas y, además, constituye la transformación de la realidad filmada en objeto artístico. Es decir, la entrada y asalto en el taxi es el punto de partida de la ficción en *Pizza, birra, faso*.

En *La ciénaga*, contrario a *Pizza, birra, faso*, el trabajo es el gran ausente. No sólo se desarrolla la historia (¿historias?) en los últimos días de las vacaciones del verano, cargados de calor, sopor y nada que hacer salvo beber y solearse (aun a pesar de la constante bruma), sino que no se menciona nunca el negocio de la familia, el cultivo de los pimientos, como algo que ha de retomarse al concluir la temporada estival. Lo que prima en la ciénaga es el ocio, pero más que éste, es la desidia. Sí hay, con todo, un trazo, una huella de un trabajo pasado, ahora detenido. La película inicia con un fotograma, una imagen de unos pimientos rojos sobre lo que parece ser una caja de madera, cortada por la cámara. Al fondo, unos cuantos árboles, la neblina, el cielo nublado, un balazo en la distancia. La imagen-

epígrafe no viene acompañada por movimientos de campesinos o imágenes de campos cultivados; es como si los pimientos aparecieran “suspendidos” en el tiempo (y en el espacio, y de ahí que no se aprecie el contenedor de éstos), pero también porque están descontextualizados: no pertenecen a ninguna historia en la película. Los pimientos frescos, recién recogidos, como huella de algo que existió o como memoria de una actividad pasada y culminada, transmiten la idea del trabajo súbitamente detenido, del trabajo inútil. De hecho, los pimientos (el trabajo) se mencionan escasas veces durante la película.<sup>7</sup> Uno de los momentos más irónicos de *La ciénaga* se produce durante una cena familiar en la casa de Mecha con su esposo, Gregorio y sus hijos, Joaquín, José, Momi y Vero. Mecha, sentada a la cabecera como el jefe de la familia, comenta sobre la comida que preparó Isabel, la criada, “está rico pero para un poco con los pimientos que me hacen mal.”

En realidad, el fotograma de los pimientos, parece ser más elocuente que toda una discusión sobre el trabajo. Para Mary Ann Doane, “in the trace, things speak themselves; they are not spoken” (3). Lo que la imagen revela, entonces, al iniciar el filme es que su presencia inicial y descontextualizada es justamente la que marcará la ausencia posterior; la imagen habla elocuentemente de su ausencia más que de su presencia. Un close-up de los pimientos por breves segundos basta para indicar lo que Roland Barthes designa como “obtuse meaning”; “a signifier without signified” (55). La imagen parece ser lanzada (o captada por la cámara) pero no encuentra ningún receptor (dentro del film) que le dé sentido o importancia. Queda así totalmente desvinculada de la historia.

Por otra parte, la idea de “hacer mal,” es decir, el rechazo a los pimientos que expresa el personaje de Mecha durante la cena, apunta a una idea de consumo un tanto distinta de la que vemos en *Pizza, birra, faso*. Si en el primer filme, el consumo estaba marcado por estos tres productos (pizza, birra, faso) difíciles de conseguir para los chicos y asociados con la vida callejera (un espacio más abierto),<sup>8</sup> en *La ciénaga* el consumo viene dado en diferentes instancias que vuelven otra vez sobre la idea del índice y producen la sensación de un espacio cada vez más pequeño. El vaso de vino con hielo que acompaña a Mecha constantemente (el cual provoca, además, el tropiezo inicial que la dejará mal herida y posteriormente la visita de su prima Tali al enterarse del accidente) funciona como un índice déitico que apunta al personaje de Mecha. Es decir, el sonido que produce el objeto en manos de Mecha, el vaso, sustituye auditivamente al “yo”; Mecha se encuentra allí donde se escuche el sonido y estará en los espacios desde los cuales también se pueda



percibir. No obstante, en este sentido el índice como huella, más que resaltar un trazo que queda, anticipa una presencia; el sonido del hielo contra el vaso anuncia la llegada de Mecha en escena. Pero el vaso de vino funciona también como una sinécdoque de Mecha: el objeto es la prolongación de su mano, forma parte de su cuerpo.<sup>9</sup> Mecha es la decadencia: su cuerpo consumido en alcohol y mutilado por las heridas (provocadas, precisamente, por el exceso de vino) va limitando cada vez más su mundo de consumo. De la piscina a la habitación y, dentro de este espacio, se refugia en la cama. Una vez ahí, es el mundo del exterior el que tiene que llegar a ella y no a la inversa: su prima Tali es quien la visita, el televisor (y los anuncios de productos a la venta, como la nevera portátil que más tarde aparecerá en su cuarto) permanece encendida todo el tiempo. Si el espectador va recorriendo la ciudad junto a los chicos en el filme de Caetano y Stagnaro (los acompaña, se diría), en *La ciénaga*, el espectador se convierte en un voyeur que entra en cada una de las habitaciones de la casa y reposa junto con Mecha mostrando sus heridas en la cama, o entra a la ducha con Momi o Vero, o está dentro del auto en el juego de los niños.<sup>10</sup>

Mientras que en *Pizza, birra, faso* pareciera que el espacio se va abriendo, desde el centro de la ciudad más cerrado, íntimo y simbólico (el Obelisco) hasta la frontera (el río), aún cuando la posibilidad de salir es limitada e infructuosa, en *La ciénaga* ocurre justamente lo contrario. El espacio de Mecha va reduciéndose. Incluso sus hijos parecen seguir esta lógica: Momi y Vero oscilan entre la piscina y la habitación (concretamente, la cama); José pasa de su habitación en Buenos Aires, a la habitación de su madre en la ciénaga a, otra vez, su habitación en Buenos Aires cuando regresa.<sup>11</sup> Tali, la prima de Mecha, quien pareciera escapar un poco de este esquema, también está condenada a la misma suerte. A pesar de su movimiento, de su casa en la ciudad a casa de Mecha en la ciénaga, una y otra vez, y de su deseo de movimiento representado en el fallido viaje a Bolivia para comprar los útiles escolares de los niños, en el desenlace de la película, justo antes de la muerte de su hijo Luciano, Tali se encuentra en una habitación de su casa junto con sus hijas e hijastra. Tali permanece *adentro* y no se percata del accidente mortal de Luciano que ocurre en el patio de la casa (patio interior, vale decir).

La idea del encierro y la imposibilidad de salida (voluntaria o involuntaria) en la película de Martel ya se insinuaba desde mucho antes de la progresiva decadencia de Mecha y la muerte de Luciano. Otro espacio de relevancia en el filme es el cerro. El cerro es el lugar dominado por los niños con Joaquín, hijo de Mecha, a la cabeza. Es

allí en donde los niños (armados con escopetas de caza), lejos de la mirada de los adultos, establecen su orden particular. Pero el cerro es también el espacio que enmarca visualmente la ciénaga. Es decir, las vistas panorámicas del cerro que rodean el área de la piscina y la casa de Mecha (de la cual nunca se ve la estructura exterior, sólo las habitaciones interiores) parecen “atrapar” el escenario.<sup>12</sup> En una interesante *mise en abîme*, Martel presenta una vaca atrapada, agonizando en un pantano del cerro. Los niños (y sus perros) aglomerados alrededor de la vaca sufriente deciden darle el tiro de gracia. La escena de la vaca, entonces, condensa esa idea de asfixia que se percibe alrededor de la piscina, el encierro y la inmovilidad.<sup>13</sup> Para dejar de sufrir, la vaca tiene que morir pero, incluso después de su muerte, su cuerpo permanece en el pantano, atrapado esperando la descomposición; la salida total es imposible. Según Martel,

Las ciénagas son zonas anegadas. En general se las asocia a la muerte por sofocación, como los pantanos. Ahí no sobreviven los animales grandes o pesados, o algunos árboles, que se asoman blancuzcos y pelados como esqueletos. Pero quien haya tenido oportunidad de revolver con un palo la superficie de una ciénaga habrá sentido que alcanza una temperatura de más de treinta grados, tal es la actividad orgánica. (cit. en Manrupe y Portela 51)

El cadáver de la vaca en el pantano es un poco como Mecha, tirada en la cama con sus heridas o Gregorio, que no participa más de la vida conyugal pero que no llega a abandonar la casa o la familia del todo. De alguna forma los personajes se han dejado al desamparo. Para Lucrecia Martel, “estas personas, estos cuerpos abandonados de Dios, del estado, de la ley, tienen que encontrar alguna forma de volver a conectarse” (cit. en Halac 104). El único personaje que quizás intenta “volver a conectarse” es Momi. Momi viaja al pueblo en donde supuestamente se apareció la Virgen. La historia de la aparición mariana en un pueblo cercano a la ciénaga es transmitida por la televisión a lo largo de toda la película. De hecho, la historia resulta casi una intromisión o un telón de fondo en las conversaciones entre Tali y Mecha. Pero a pesar de que todos “escuchan” el reportaje y son conscientes del suceso, sólo Momi decide viajar, salir de la ciénaga y buscar lo inverosímil y fantástico: la Virgen. Esta búsqueda, no obstante, resulta en un fracaso: “no vi nada,” dice Momi a Vero al borde de la piscina. La virgen, que representaría esa posibilidad de salvación o salida del ambiente abrumador de la ciénaga, no está, no existe. Y ante esa inexistencia, Momi resuelve volver a la piscina, a repetir una actitud. Si hubo en ella un breve entusiasmo, como lee el epígrafe de Kafka, éste no fue suficiente como para “volver a conectarse,” o conectarse por vez

primera, con un mundo exterior. En la película de Martel, se cumple así la sentencia de Borges, “nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido” (61). La visita al pueblo de la virgen pronto pasa al olvido y se regresa, otra vez, a la costumbre y a lo cotidiano, al mismo espacio de encierro.<sup>14</sup>

No obstante, independientemente de la idea y representación del espacio en cada una de las películas, el exilio o la salida de estos lugares están también presente en ambas. El caso más evidente es el de *Pizza, birra, faso*. La idea del exilio es la que mueve (literalmente) a Córdoba desde el principio (un principio que el espectador no llega a ver). Se supone que éste ha venido a Buenos Aires desde Córdoba, la periferia del país. Para cuando el filme comienza, Córdoba no sólo ya está en la ciudad, sino que ha “encarnado” a la provincia de Córdoba; él *es* Córdoba, no hay nombre propio que lo identifique, sino más bien un topónimo y una idea de desplazamiento. Pero este apodo también lo distingue del resto del grupo (Frula, Megabón, Pablo) porque marca su diferencia; Córdoba es el de afuera y es, además, el único que intenta continuar ese movimiento lineal (de Córdoba a Buenos Aires y de Buenos Aires a Uruguay) opuesto al movimiento circular de sus compañeros dentro de la ciudad que termina en arrestos y muertes. Córdoba es el único que se acerca al río y a las posibilidades que éste ofrece. Ni siquiera Pablo, quien en el desenlace de la película lleva a Córdoba en el auto robado al muelle para que éste se encuentre con Sandra, llega a acercarse lo suficiente al río. Pablo es arrestado mientras ve a su amigo alejarse.<sup>15</sup> Pero, trágicamente, el movimiento cesa para Córdoba al llegar al Río de la Plata. El tiro perpetrado por la policía poco antes durante el asalto al establecimiento de música le quita la vida, no sin antes tener la oportunidad de despedirse de Sandra, entregarle el dinero robado y prometerle reencontrarse del otro lado, en Uruguay. No obstante, aún cuando la idea del exilio queda truncada para Córdoba, curiosamente su cuerpo muerto logra proyectar visualmente la idea del viaje. Éste muere de rodillas mirando hacia el río y al ferry que se aleja (en donde viaja Sandra embarazada), de espaldas a la ciudad. Con todo, la muerte de Córdoba lo que hace es confirmar su anonimato. Mientras el ferry se aleja se ve el cuerpo de Córdoba ya sin vida rodeado por dos policías y se escucha en off un radiotransmisor que anuncia el hallazgo del cadáver. Se trata de un hombre sin identificación, sin nombre, sin rostro. La cámara recoge esta escena desde el lado argentino de la frontera y no filma la cara de Córdoba, sólo su espalda caída hacia al frente. Así, Córdoba pasa de representar a su provincia a ser un cuerpo anónimo en los límites de la enorme ciudad. Si por un instante pareciera que

la cámara-narrador favorece la historia de Córdoba sobre el resto de los pobres de la ciudad (o incluso del país) porque es al único personaje que persigue hasta el final, el desenlace niega toda posibilidad de que esto suceda: Córdoba es sólo un cuerpo muerto sin identidad. De hecho, la cámara pasa de lo particular (la toma del cuerpo inclinado sobre el muelle) a lo general (la toma aérea que se va elevando lentamente y captando toda la ciudad que queda frente al ferry que se aleja). Pero, no se filma nunca al ferry partiendo, sino que es *desde* la perspectiva del viajante (Sandra, presumiblemente) que se filma la ciudad aglutinante que queda atrás engullendo todos los cuerpos que hay en ella. La cámara cierra la historia personal de Córdoba para concentrarse ahora en la perspectiva de Sandra. Y esta perspectiva será también la del espectador.

Que la mujer embarazada sea la única capaz de salir y devolver la mirada a la ciudad desde afuera de ésta plantea varias cosas. Primeramente, la posibilidad del exilio no está completamente negada en la película. Sin embargo, el exilio aquí no necesariamente plantea una salida del todo. Acerca de *Un oso rojo*, filme de Adrián Caetano, Barsotti explica: “Hay salida para el protagonista, pero no hay final feliz para él. En una sociedad desmembrada, su única posibilidad de sobrevivir es renunciando a lo que más se desea” (55-6). La salida de Córdoba es una de orden instrumental; es decir, su muerte permite que Sandra y el hijo que esperan puedan recomenzar en un nuevo espacio. Córdoba debe renunciar a su futura familia y, finalmente, a la vida. Por otro lado, Sandra, de madre desconocida y padre maltratador, es decir, el personaje marginal por excelencia, termina abandonando la ciudad en donde queda “el héroe,” Córdoba, aquel que muerto a orillas del río, no logra entrar en la tierra prometida pero sí consigue (mediante su sacrificio) que ella y su futuro hijo lo hagan. Renunciar a lo que queda, “a lo que más desea” es prueba irrefutable de la orfandad de estos personajes como sugiere Aguilar. El núcleo familiar compuesto por Córdoba, Sandra y el hijo en camino se descompone por completo; la pandilla desaparece. Sandra, entonces, sin padres, sin Córdoba y su pandilla, queda un poco a la merced del viaje al otro lado, lugar que, además, nunca es filmado, como si el futuro de ésta y de su hijo permaneciese un misterio tanto para ella como para el espectador. Es casi como si el espectador viajara en el mismo ferry que Sandra y observara la ciudad alejarse en un gesto nostálgico; como si uno se convirtiera en cómplice de la incertidumbre que aguarda al otro lado (o incluso de la que permanece). Para Christian Metz, esta idea de “participación” del espectador es la que provoca la sensación de realismo y depende justamente del movimiento: “Spectator

participation in the moving image depends, Metz claims, on perceiving motion and the perceptual, cognitive, and physiological effects this triggers. The nature of cinematic motion, its continuous progress, its unfolding nature, would seem to demand participation of a perceiver” (cit. en Gunning 42). Ya que Córdoba no puede participar activamente de este movimiento, queda en el espectador la tarea de imaginar mediante la empatía el porvenir de Sandra y su hijo, quienes no han cesado de moverse. De esta forma, la película de Caetano y Stagnaro cierra con una confusa mezcla de desesperanza y posibilidad. “Motion always has a projective aspect, a progressive movement in a direction, and therefore invokes a possibility and a future,” según señala Tom Gunning (42).

Ahora bien, si el viaje de Córdoba, de la periferia a la ciudad, crea un movimiento lineal súbitamente detenido a orillas del río, el viaje de José, hijo mayor de Mecha en *La ciénaga*, reproduce un movimiento circular, no sólo en el espacio real (de Salta a Buenos Aires, nuevamente a Salta a visitar a la madre herida y, finalmente, de regreso a Buenos Aires) sino que el movimiento responde también a una lógica que José, aún cuando realiza el viaje a la urbe, es incapaz de modificar o abandonar: la inacción. Tal pareciera que esa inacción es intrínseca a todos los miembros de la familia como he señalado antes. Es una inacción que convierte a los personajes en “zombie[s] que se desliza[n] entre la vida y la muerte sin marcos de referencia para interpretar su propia situación” (Aguilar 46). En el caso de José, ya sea en la cama con Mercedes, la amante (a quien accidentalmente llama “Mecha” cuando ésta llama por teléfono) o en la cama con Mecha, la madre, éste presenta la misma actitud descuidada y despreocupada. Independientemente del lugar, el ambiente de desidia se reproduce una y otra vez. Gabriela Halac sugiere que en la poética de Martel lo que hay es una reflexión de “cómo el cuerpo absorbe el ambiente y lo dibuja en el gesto” (97). Pero, el gesto de José (el gesto de todos, en realidad) permanece incólume ante sus limitados cambios de espacio. José parece incapaz de abandonar la lógica familiar: la del padre que pulula por la casa sin dirección ni sentido quien, además, parece no estar realmente conectado con el resto de los miembros de la casa,<sup>16</sup> y la madre que limita su lugar de “acción” precisamente al lugar de reposo, la cama. En ese sentido, José y el resto, encarnan una ciénaga, el agua estancada y sucia de la piscina, la vaca inmóvil del pantano.

Con todo, el gesto o los cuerpos de todos ellos sí están marcados por una violencia o por una alteración del aspecto físico aun dentro de un ambiente de inmovilidad: Mecha tiene heridas en el pecho, José regresa de la fiesta con la nariz rota, Joaquín perdió un ojo en el

cerro, Gregorio se obsesiona con teñirse el pelo, Momi y Vero están sucias todo el tiempo. Al igual que en la secuencia inicial de *Pizza, birra, faso*, los cuerpos de *La ciénaga* resultan incómodos de ver pero, en este caso, porque presentan heridas y alteraciones relacionadas con la dejadez, con la falta de interés y abandono ya sea voluntario o inconsciente.<sup>17</sup> Son, también, cuerpos imperfectos e incompletos pero tal pareciera que ellos así lo han asumido. Si para Lucrecia Martel, “uno lo que tiene para contar es el cuerpo,” en la medida en que estos cuerpos son imperfectos e incompletos, así es también la comunicación entre ellos (cit. en Halac 100). Prueba de ello es la escasez de diálogos coherentes, las preguntas lanzadas al aire que no reciben respuestas, el teléfono que no cesa de sonar y queda sin responder, la lentitud al hablar, las frases reducidas a su mínima expresión, etc. No hay posibilidad de comunicación entre los personajes.<sup>18</sup> Tali, quien nuevamente pareciera no encajar del todo en esta dinámica, también sufre sus consecuencias. Sus planes para ir a Bolivia a comprar los útiles de los niños se frustran, en primer lugar, porque su esposo, Rafael, no presta atención a Tali cuando ésta se los cuenta y, en segundo lugar, porque la hija de Rafael, hijastra de Tali, termina saboteándolos (le entrega la lista de útiles a Rafael para que éste haga las compras por su cuenta y Tali tenga que abandonar la idea del viaje). La comunicación está interrumpida, interceptada y boicoteada. Entonces, no solamente se trata de “lo no dicho” como propone Gabriela Halac de la poética de Martel, sino también de “lo no escuchado”; el mensaje inútil que no encuentra nunca un receptor (o es interceptado por el equivocado) y se traduce en planes nunca concretados. Así, la sentencia de Tali a su esposo (mientras van camino a la ciénaga a visitar a Mecha por primera vez), se torna en la más elocuente y reveladora de todas en el filme, “hay que hablar porque si no después es peor; después las historias se repiten.” El silencio, para Tali, representa (y se convertirá ya al final de la película) una condena. Como los pimientos esperando ser recogidos, el teléfono esperando ser contestado, la palabra reposa suspendida en el tiempo a la espera de ser pronunciada y escuchada.<sup>19</sup>

Finalmente, está la muerte. Córdoba en *Pizza, birra, faso* y Luciano en *La ciénaga* mueren persiguiendo un imposible: la salida del país y el otro lado del muro (en donde está la rata africana), respectivamente. Si la muerte de Córdoba era previsible (siendo delincuente era posible que tarde o temprano cayese ante la justicia), la de Luciano era más bien una muerte anunciada. En torno al personaje de Luciano se fue creando un suspenso y una tensión a lo largo de la película: la herida en la pierna que lo lleva al hospital

que, presumiblemente, no era la primera y que, además, da inicio a la historia de Tali y su familia, los momentos en que el niño voluntariamente deja de respirar y el extraño diente extra que le nace en el paladar.<sup>20</sup> Pero, posiblemente, el momento más sugerente ocurre en la secuencia de la vaca en el pantano. Al momento de disparar al animal, Luciano se encuentra entre el revólver y la vaca y Joaquín le grita que se aparte. Visualmente, se crea una línea diagonal cuyos extremos son el revólver (como prolongación de Joaquín) en primer plano y la vaca moribunda en el plano del fondo. El punto medio es Luciano: la unión entre el arma piadosa que mata al animal para acabar su sufrimiento y la agonía del animal perdido y estancado en un pozo sin salida. Luciano su ubica, entonces, entre el sufrimiento y la piedad; entre la vida inútil y la violencia. La próxima es una toma de la piscina, lejos del cerro y un balazo. La naturalidad con la que continúa el filme indica que Luciano no ha recibido el disparo, sino que ha sido la vaca, pero sí adelanta en cierta forma la muerte trágica y prevenible (¿misericordiosa?) del niño. Si, por un lado, la suerte de Córdoba depende más de su actuar (evitar ponerse en situaciones de riesgo), en Luciano su vida y muerte parecen estar regidas más bien por el accidente, lo que está fuera de control.

La historia del perro devorador que resultó ser la rata africana, es el referente más próximo al personaje de Luciano: ambas criaturas comparten una dentadura singular y son construidas con un halo de misterio. Desde el momento en que Vero cuenta la historia, Luciano queda embelesado, conquistado (incluso espantado) por la rata africana y su posible existencia, asociando al perro del vecino que ladra incesantemente con la misteriosa criatura. En cierta forma, Luciano *es* la rata africana pero es también la fascinación por ésta, por algo externo, extraño e inverosímil. Al igual que Momi fue a buscar la Virgen al pueblo cercano y no encuentra nada, Luciano va en busca de la que cree es la rata africana y encuentra la caída (literal) y la muerte. La escena, sin embargo, carece del suspenso y la tensión que ya se había creado a lo largo del filme y que sí tiene el desenlace de *Pizza, birra, faso*. Hay en la muerte de Luciano una naturalidad inquietante, como si la caída del niño fuera el paso natural e inevitable. La caída de Luciano (¿Lucero? ¿Lucifer?) es, en cierta forma, la ruptura de un orden que Tali siempre quiso mantener, infructuosamente.<sup>21</sup> Ahora, su hijo cae irremediamente como anunciando la condena de la que Tali y su familia parecían escapar. El silencio que condenaba Tali en un principio es el que precisamente llevará a su hijo a la

muerte porque es la invocación al silencio la última acción de Tali antes de la muerte de Luciano.

Justo antes de morir, Luciano, sus hermanos y Tali se encuentran en una habitación de la casa haciendo nada en particular.<sup>1</sup> La hija de Tali llama la atención de la madre al escuchar de lejos (probablemente del apartamento) una música familiar. Se trata de la canción “El niño y el canario” de Jorge Cafrune. Tali hace señas para que los niños hagan silencio y así poder escuchar cuidadosamente la letra que suena. Es justamente en ese momento que Luciano sale de la habitación, monta en su triciclo, llega hasta el jardín, sube la escalera persiguiendo el ladrido del perro, tropieza, cae y muere.

Anteriormente, la canción había sonado en la habitación de Mecha durante una visita de Tali en la que se encontraban, además, todos los hijos de ambas. La escena se convierte en el único momento de felicidad natural en los personajes: cantan, ríen, bailan. Es quizás el único momento en el que esa “vida minúscula” como la llama Martel, aparenta tener importancia o algún tipo de relevancia. La canción supone, entonces, un recuerdo alegre y vivo para Tali (y de ahí la emoción de escucharla de nuevo) pero, igualmente, se convertirá con el tiempo en el recuerdo triste de la muerte de su hijo. Sin saberlo, el silencio que invoca Tali para escuchar la letra y recordar el momento de júbilo en casa de su prima se convierte en la sentencia de muerte de Luciano. Las palabras antes pronunciadas por ella, “hay que hablar porque sino después es peor; después las historias se repiten” resuenan en este momento, como resuena también la canción de Cafrune a la que le hace eco el ladrido del perro que “llama” a Luciano. Tali con la canción, Luciano con el ladrido del animal, pero ambos, madre e hijo quedan “encantados” y condenados a su propia caída: la pérdida del hijo y del orden y la pérdida de la vida propia, respectivamente. En ese sentido, los dos tienen cifrados el mismo destino. Ni Luciano ni Momi representan un cambio con respecto a sus padres. Así, como proponen Armony y Kessler:

La caída marca para los nuevos pobres, el fin del proceso de reproducción del sentido de la trayectoria social familiar, signada por la movilidad ascendente de cada generación respecto a la que la antecedió. El empobrecimiento sin posibilidad de recuperación es el fin de esa pendiente positiva, un punto de inflexión que amenaza amplificarse en el futuro con la temible movilidad descendente de sus hijos. (108)



Por otra parte, si la secuencia de la vaca en el pantano anticipa visualmente la tragedia de Luciano, la canción de Cafrune lo hace auditivamente. No sólo porque la segunda vez que se escucha la letra remite a un momento anterior (de opuesta emoción pero de misma intensidad) que cobra sentido justo al final de la película, sino porque la letra misma sugiere el encierro, la caída y muerte de Luciano (y, en cierta forma, la de todos en la ciénaga). El niño dueño del canario en la canción, embelesado con el trino del cantor, desconoce la condena del canario, atrapado en la jaula que “en lenta y triste agonía” moría “sin comprender la razón.” El final de la historia de Luciano, como el final del canario, se traduce en una desesperanza y una inquietante realidad que para Luciano Monteagudo “es quizás hoy más perturbador que nunca, porque habla de un futuro trunco, de un dolor irreparable, que ahora todos, de una u otra manera, conocemos muy bien” (*Página/12*).

Esa idea de un futuro trunco, de viajes fracasados, del exilio que termina en muerte, o de la muerte que llega irremediamente está presente en la mayoría de los filmes del “nuevo cine argentino.” Ya sea dentro de un restaurante en *Bolivia* (y más concretamente, detrás de una parrilla), encerrado y elevado en una grúa en *Mundo grúa*, dentro de una ciudad desconcertante como en *Pizza, birra, faso* o *Un oso rojo*, o en ambientes asfixiantes y claustrofóbicos como en *La ciénaga* o *Los muertos*, los personajes de este cine se enfrentan a un mundo violento y caótico con pocas esperanzas (o esperanzas fracasadas) de salida. Para Gonzalo Aguilar, durante este período de producción cinematográfica “la categoría *mundo* comenzó a redefinirse: el mundo como lugar real o imaginario que proporciona a sus integrantes sus códigos y afectos, ciertas herramientas materiales y conceptuales y un tiempo y un espacio determinados” (7). Ya sea el tiempo acelerado de la ciudad o la calma perturbadora de la provincia, tanto *Pizza, birra, faso* como *La ciénaga* postulan el fracaso de una sociedad a través de cuerpos heridos, sucios, alterados, inmóviles o inmovilizados; cuerpos que parecen un poco a la deriva y que culminan trágicamente con una caída como el cuerpo inclinado de Córdoba (mirando al otro lado del río) o el cuerpo accidentado de Luciano (buscando el otro lado del muro). Ese movimiento que busca e intenta salirse del espacio en crisis (Buenos Aires, la ciénaga, la Argentina misma) es la “pequeña turbulencia” que termina desapareciendo; es el animal que termina cayendo y muriendo en el pantano.

Observa Piglia sobre la novela que ésta “no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contrarrealidad. La literatura

siempre es inactual, dice en otro lugar, a destiempo, la verdadera historia. En el fondo todas las novelas suceden en el futuro” y de ahí esa “marca utópica” que caracteriza a la literatura (*Crítica* 123; *Argentina* 10). El cine argentino durante la crisis comenzando en los noventa marcó a través de la ficción de un conjunto de cuerpos ubicados entre el exilio y la muerte, las huellas presentes y futuras de un país *en pedazos*.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ver la introducción de María Paulinelli a *Poéticas en el cine argentino 1995-2005* para una bibliografía más completa de esta crítica.

<sup>2</sup> Uno podría debatir sobre cuál es realmente el punto crítico en *La ciénaga*, si la caída de Mecha y su encierro en la habitación (la paulatina reducción de su mundo) o la muerte de Luciano, entre otros, pero lo que me interesa señalar es la omnipresencia de ese espacio, la ciénaga, que parece consumir todos los eventos de la película. En *Pizza, birra, faso* ocurre lo mismo con el Río de la Plata. Es en el muelle en donde Sandra propone el plan de emigrar a Uruguay y es en el mismo muelle, igualmente, que este plan se trunca para Córdoba.

<sup>3</sup> Aguilar coloca al “nuevo cine argentino” entre dos polos: nomadismo y sedentarismo. El paradigma de ambos es, para él, *Pizza, birra, faso* y *La ciénaga*, respectivamente. Ambas categorías parten de la idea de la orfandad en los personajes del nuevo cine. Por un lado, “cuando la familia está ausente y los personajes no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar al que retornar, nos encontramos ante un caso de nomadismo” (41). Por otra parte, Gonzalo Aguilar llamó “sedentarismo” a “un proceso de disgregación y una inmovilidad” que insiste en mantener un orden patriarcal (41). Aclara, además, que “si bien la movilidad es importante para determinar si la narración es nomádica o sedentaria, no resulta suficiente” (41). Si bien la clasificación de Aguilar es pertinente, me interesa plantearla en otros términos, es decir, el exilio y la muerte, como propone Ricardo Piglia; cómo el espacio representado en ambas películas refleja, de alguna forma, el ambiente caótico y/o asfixiante que se generó durante la crisis económica y cómo esto repercute en la representación del cuerpo.

<sup>4</sup>Para Aguilar, los taxis en la película representan *hiperlugares* (y no lugares o no-lugares, siguiendo a Marc Augé). “A la manera de un hipertexto, cada ámbito se mantiene reconocible aunque asume diferentes sentidos según el contexto” (44). El taxi es el escenario de la simulación de Córdoba y Pablo haciéndose pasar por delincuentes casuales cuando en realidad están asociados al taxista. Además, curiosamente, el taxi asaltado por los chicos siempre va en dirección al aeropuerto (hacia la salida del país o la ciudad), pero nunca logra completar la ruta.

<sup>5</sup> En este sentido, la estética (los movimientos acelerados de la cámara), el tono, y la historia coinciden con el modo de producción “urgente, cancelado o postergado” que mencionaban Manrupe y Portela.

<sup>6</sup> La música de fondo, una cumbia movida, también contribuye a la idea de movimiento acelerado.

<sup>7</sup> El negocio familiar, la venta de pimientos, parece estar más asociado con Mercedes, la amante de José, hijo mayor de Mecha quien también fuera amante de Gregorio, esposo de Mecha. Mercedes, desde Buenos Aires, controla la compra y venta de los pimientos. La idea del trabajo, entonces, está fuera de la familia (aunque asociada a través de la siempre amante) y fuera del espacio familiar para ubicarse en Buenos Aires, lugar de residencia de Mercedes. Curiosamente, cuando José visita a su madre después de sufrir el accidente, Mercedes llama para ir a visitarlos, pero esta visita nunca se realiza. Mercedes permanece asociada a la familia, pero siempre al margen. Sus apariciones en escena son mínimas y breves.

<sup>8</sup> Cabe señalar que en el caso de la pandilla el consumo se reduce a la pizza, la birra y el faso. Sin embargo, la situación precaria de los jóvenes convierte el consumo en una lucha constante que confirma la escasez: compran la pizza más barata (como dice uno de los personajes, “hay para pizza pero para comer parado”), comparten los litros de alcohol y siempre están buscando quién tenga un faso. El asalto al hombre de la calle Florida se da precisamente porque se quedan con hambre. Ya desde el título, los jóvenes parecen estar condenados a la urgencia e inmediatez del consumo.

<sup>9</sup> La escena inicial de la piscina en la que se presenta a Mecha y un grupo de personas que no se logran identificar, establece la sinécdoque que permanecerá a lo largo del filme. La presentación de Mecha se da a través del close-up a una mesita con bebidas y vasos a la cual se va acercando una mano que toma uno de los vasos y se lo acerca a la boca. Mecha golpea ligeramente el cristal del vaso como indicando un anuncio al resto de las personas, pero ésta nunca habla. El vaso (y el ruido que produce al ser golpeado) sustituye la voz de Mecha y es suficiente para transmitir un mensaje. De ahí en adelante, Mecha siempre tendrá un vaso con vino en la mano que casi parece convertirse en una prolongación de su cuerpo y, por ende, parte de él.

<sup>10</sup> Hay quizás en *Pizza, birra, faso* una idea de voyerismo fracasada. Al inicio de la película, los chicos suben al Obelisco, el símbolo por excelencia de la ciudad, a tomar cerveza y fumar faso. Lo curioso de la escena es que una vez adentro y en el tope del Obelisco no pueden ver el exterior, el resto de la ciudad, a través de los cristales. La única visión posible es la de la policía llevándose presa a Sandra. Para los chicos, sólo es visible la realidad más próxima lo cual es equivalente a su estilo de vida, el día a día de la supervivencia. Tal parece que el poder ver la totalidad de la ciudad (lo que está más allá) es imposible tanto para los chicos como para el espectador.

<sup>11</sup> La única que no parece reproducir esta actitud es Isabel, la criada. Ésta, quien representa una clase baja, trabajadora (la única representación de trabajo dentro de la casa), étnicamente distinta, es la única que logra salir del círculo de la familia y de la casa. Como Sandra en *Pizza, birra, faso*,

Isabel se va embarazada y su destino y futuro son inciertos para el espectador.

<sup>12</sup> Por momentos, el espacio del cerro parece desvinculado de la casa de Mecha y el área de la piscina. El cerro funciona en muchas tomas como un paisaje o un telón de fondo, aquello que está en la distancia. Pero el cerro es el espacio de los niños armados y sus perros realengos; el espacio de la barbarie (opuesto al que sería el espacio de “civilización” que es la casa). Sin embargo, es precisamente a través de los diversos balazos escuchados desde la casa de Mecha que se llegan a unir los dos espacios acortando la distancia entre ambos. De no ser por estos balazos, el espectador incluso podría olvidar la existencia de este lugar y su importancia. La misma Mecha, al iniciar la película, pregunta por su hijo Joaquín, quien se encuentra en el cerro, tan sólo después de escuchar uno de los disparos. Como en el caso de Mecha, el sonido actúa aquí como índice tanto de los niños (en plural, ya que es difícil distinguirlos unos de otros) como del espacio en donde se mueven.

<sup>13</sup> Curiosamente, Gonzalo Aguilar destaca el ambiente “opaco” en la película, producto de una estética naturalista utilizada por Martel: “Esta opacidad de la transparencia afecta al agua pero también a los vidrios, los espejos, las nubes, el tanque de agua y su mancha, el río y su desagüe, la ducha y el mismo aire convirtiéndolo en una capa pringosa y viscosa” (50-1).

<sup>14</sup> Para Aguilar, esto no es así: “La frase de una de las hijas es, por el contrario, la huella más fuerte que queda de la muerte de Luciano: cierta racionalidad asoma en las palabras de alguien puede cuestionar la existencia de Dios o la fe, después de la inexplicable muerte del niño” (51). En realidad, no me parece que haya un cuestionamiento por parte de Momi. Ese “no vi nada” tan revelador lo que hace es constatar algo y no cuestionar la no existencia de la virgen o una fe cristiana. Si para Aguilar hay un asomo de esperanza en esto, creo, por el contrario, que lo que acaba triunfando en el filme es la ciénaga y lo que ésta representa.

<sup>15</sup> Curiosamente, Pablo, una suerte de “guía” de Córdoba quien, además, da el último impulso a Córdoba para partir, es el único miembro de la pandilla que tiene nombre propio.

<sup>16</sup> Sólo hay que recordar la escena siguiente al accidente de Mecha. Un primer plano de Gregorio, el esposo de Mecha, lo filma mirando al espejo como quien mira un vacío y rascándose la mano de forma más automática que consciente. Al fondo, Isabel busca toallas en un armario con las cuales cubrir las heridas de Mecha. Momi, la hija menor, se acerca al padre y le dice que hay que llevar a Mecha al hospital. Sin tan siquiera voltear el rostro, ni alterar la mirada ni el gesto, Gregorio responde, que se fije en qué se llevó Isabel del armario. La respuesta impávida de Gregorio no guarda proporción con la gravedad del asunto.

<sup>17</sup> En la película se genera también una incomodidad a través las implícitas relaciones eróticas entre los cuerpos: Momi y su obsesión con Isabel que raya en el deseo lésbico, José y su relación edípica con la madre, José y la posibilidad de incesto con Vero, etc. Como señala Halac, “el deseo juega un

papel importante en el ordenamiento de los relatos” (107). Son personajes movidos por deseos irracionales.

<sup>18</sup> Las primeras palabras de la película, casualmente, son una suerte de letanía y no un diálogo. Momi recita, una y otra vez, “Señor, gracias por darme a Isabel.” Isabel, acostada a su lado, no responde porque, aun cuando Momi habla *de* ella, no se dirige directamente *a* ella. No hay intención de dialogar, tan sólo de expresar un pensamiento al vacío.

<sup>19</sup> Quizás la idea más evidente de esto se produce al final, luego de la muerte de Luciano. Martel filma a Vero con el teléfono en la mano pero ésta no habla, sino que se escucha el ruido de una llamada cortada. La próxima es una toma de José (en su cama de Buenos Aires) intentando hacer una llamada (a Tali, presuntamente) pero no puede. Al despedirse de Mercedes, le dice que saldrá de la cama tan pronto haga la llamada. Pero ésta nunca sucede. Si antes el teléfono permanecía sin contestar o se demoraba en contestar, ahora, tras la muerte de Luciano, la llamada (la comunicación) es ya imposible.

<sup>20</sup> Es interesante lo de la herida en la pierna de Luciano. Este accidente es el que lleva a Tali al hospital en donde están atendiendo a Mecha (de la caída inicial). De esta forma, son las heridas (intervenciones al cuerpo) las que abren las historias y las unen. De no ser por la herida de Luciano, Tali nunca hubiese sabido lo acontecido a Mecha. Así, se cumple lo que dice Martel, “uno lo único que tiene para contar es el cuerpo” (cf. en Halac 100).

<sup>21</sup> Varias escenas revelan esta actitud en Tali: ordenar y enderezar las plantas del jardín, la insistencia en hablar a los niños sobre el mundo de los adultos para que éstos comprendan su entorno, organizar el viaje a Bolivia, la crítica a la vida sin control de Mecha, José y Gregorio.

<sup>22</sup> Finalmente, el entorno de Tali acaba emulando al de Mecha. Si al principio de la película los hijos de Tali aparecían gritando, jugando y corriendo, al final, éstos están tirados en la cama casi sin moverse o sin hablar.

#### OBRAS CITADAS

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Armony, Víctor y Gabriel Kessler. “Imágenes de una sociedad en crisis. Cuestión social, pobreza y desempleo.” *La historia reciente: Argentina en democracia*. Ed. Marcos Novaro y Vicente Palermo. Buenos Aires: Edhasa, 2004. 91-113.
- Barsotti, Mariano. “Un espacio, un tiempo, una forma de narrar: Aproximación al cine de Adrián Caetano.” *Poéticas en el cine argentino. 1995-2005*. Ed. María Paulinelli. Buenos Aires: Comunic-arte, 2005. 39-65.
- Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms*. Berkeley: U of California P, 1985.

- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Alianza, 1976.
- La ciénaga*. Dir. Lucrecia Martel. Luna Stantic. 2001. Film.
- Cowie, Elizabeth. "Specters of the Real: Documentary Time and Art." *Differences* 18.1 (2007): 87-127.
- Doane, Mary Ann. "Indexicality: Trace and Sign: Introduction". *Differences* 18.1 (2007): 1-6.
- Gunning, Tom. "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality." *Differences* 18.1 (2007): 29-52.
- Halac, Gabriela. "Lucrecia Martel: poética (pura)". *Poéticas en el cine argentino. 1995-2005*. Ed. María Paulinelli. Buenos Aires: Comunic-arte, 2005. 91-108.
- Marupe, Raúl y María Alejandra Portela. *Un diccionario de films argentinos II (1996-2002)*. Buenos Aires: Corregidos, 2004.
- Memoria del saqueo*. Dir. Pino Solana. Cinesur S.A. 2004. Film
- Monteagudo, Luciano. "'La ciénaga' por tele, al terminar el domingo." *Página/12*. n.d. Web. Agosto 2008.
- Paulinelli, María. "Introducción. Diez años de cine argentino. 1995-2005". *Poéticas en el cine argentino. 1995-2005*. Ed. María Paulinelli. Buenos Aires: Comunic-arte, 2005. 11-27.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Urraca, 1993.
- . *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Pizza, birra, faso*. Dir. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Palo y a la Bolsa Cine. 1997. Film.