VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

La organización espacio-temporal como eje de la relación entre estética y ética en La ciénaga.

Malena Verardi.

Cita:

Malena Verardi (2004). *La organización espacio-temporal como eje de la relación entre estética y ética en La ciénaga. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-045/487

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/ebHk/TR6

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

La organización espacio-temporal como eje de la relación entre estética y ética en *La ciénaga*

Malena Verardi

Conicet/UBA

malenaverardi@arnet.com.ar

Resumen

La intención del presente trabajo es analizar la relación entre la utilización de ciertos procedimientos formales en cuanto a la organización espacio-temporal en un texto fílmico dado (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001) y la dimensión pragmática –por lo tanto ideológica– del mismo. Es decir, se trata de poner en relación el valor estético del texto con los efectos pragmáticos que, en tanto acto enunciativo, el texto produce inevitablemente.

La idea central tiene que ver con que la construcción de lo espacio-temporal en el film, tal como está desarrollada, conlleva ciertas instrucciones de lectura que a su vez generan ciertos efectos pragmáticos. Se intentará analizar entonces la relación entre los dos aspectos, partiendo de la hipótesis de que existe una vinculación directa entre ambos, es decir entre las dimensiones estética y ética del film.

1. A modo de introducción

La intención del presente trabajo es analizar la relación entre la utilización de ciertos procedimientos formales en cuanto a la organización espacio-temporal en un texto fílmico dado (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001) y la dimensión pragmática –por lo tanto ideológica– del mismo. Es decir, se trata de poner en relación el valor estético del texto con los efectos pragmáticos que, en tanto acto enunciativo, el texto produce inevitablemente.

El concepto de enunciado, entendido como unidad de la comunicación discursiva desde la formulación realizada al respecto por Michail Bachtin (1999), posee ciertas características. En primer lugar puede señalarse que si bien un enunciado aislado funciona de manera individual, cada esfera de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, los "géneros discursivos", diferenciados por el autor en primarios (constituidos en la comunicación discursiva inmediata: diálogos, formas simples de la comunicación cotidiana) y secundarios (formas de comunicación cultural más complejas: artística, científica, sociopolítica, etc.). Cada enunciado posee necesariamente autor –por ende una cierta expresividad– y destinatario –el cual determina la composición y el estilo del enunciado– y en su conformación se halla atravesado por los ecos y reflejos de otros enunciados: "todo enunciado debe ser analizado en principio como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada" (Bachtin, 1999: 281). Las fronteras que marcan la conclusión del enunciado están determinadas por el cambio de sujeto discursivo y su consecuente respuesta (en forma de réplica, de un cierto accionar, de silencio,

etc.). Bachtin señala que una obra artística, como un diálogo cotidiano, está también orientada hacia la respuesta de otro (u otros) a partir de su relación con otras "obras-enunciados" a los que contesta y que a su vez le contestan.

Por otra parte, la capacidad –e inevitabilidad– de respuesta, inherente a la constitución del enunciado, conlleva la aparición de ciertos efectos, de ciertas consecuencias. En esta dimensión pragmática del enunciado es donde se manifiesta la ideología del texto; no en su contenido temático sino en los efectos que surgen de la interacción entre la autor, la obra y el lector a partir de, por ejemplo, las instrucciones de lectura que el texto propone. Los ecos de múltiples diálogos que se articulan en dicha interacción dan cuenta de la no neutralidad del acto enunciativo y por lo tanto del alto grado de conflictividad constitutivo del mismo. Esta problemática se liga para Bachtin con la cuestión de la responsabilidad del acto enunciativo y con el surgimiento de una ética comunicativa, un planteo central que recorre gran parte de sus escritos.

Con respecto al abordaje del trabajo en sí, el énfasis del análisis estará puesto en un elemento central de la construcción textual de todo film: la organización espacio-temporal, ya que dados los rasgos que presenta en este film en particular, otorga la posibilidad de realizar articulaciones pertinentes con las ideas mencionadas anteriormente.

Las características propias del dispositivo cinematográfico, que propone indisociablemente un bloque de "espacio-duración" (Jacques Aumont, 1992), han contribuido a convertir el texto cinematográfico en un medio particularmente apto para la construcción y representación de lo espacio-temporal. La idea de una imagen que condensa en sí misma espacio y tiempo (también Gilles Deleuze,

1994, 1986 ha problematizado esta cuestión a partir de su conceptualización del cine como imagen-movimiento e imagen-tiempo), puede relacionarse con la noción de *cronotopo* propuesta por Bachtin, en tanto modelización que remarca la copresencia. En este sentido, la deconstrucción del tiempo y el espacio que puede observarse en *La ciénaga* a partir del uso de ciertos procedimientos formales constituye un campo interesante para plantear un análisis de esta naturaleza. Partiendo entonces de estas ideas, el texto fílmico a analizar será comprendido y abordado en su carácter de acto enunciativo, es decir, considerando sus propiedades dialógicas y su consecuente producción de efectos pragmáticos. En tanto "obra-enunciado" posee, sin duda, algunas características que la distinguen. Como señalan Voloshinov-Bachtin:

Lo artístico representa una forma especial de la interrelación del creador con los receptores, relación fijada en una obra de arte. Esta comunicación artística crece sobre la base común para todas las formas sociales, pero conserva, sin embargo, igual que las demás formas, su propia singularidad: se trata de un tipo especial de comunicación que posee una forma propia, característica sólo de ese tipo. La tarea de la poética sociológica es comprender esta forma específica de comunicación social, realizada y fijada en el material de una obra artística (1997: 111).

La idea que guía este trabajo plantea que la construcción de lo espacio-temporal en el film tal como está desarrollada, conlleva ciertas instrucciones de lectura que a su vez generan ciertos efectos pragmáticos. Se intentará analizar entonces la relación entre los dos aspectos, partiendo de la hipótesis de que existe una

vinculación directa entre ambos, es decir entre las dimensiones estética y ética del film.

2. La organización espacio-temporal en el texto fílmico

Históricamente el cine ha puesto especial énfasis en la mostración de rostros, cuerpos, personajes. Ejemplo de esto es el discurso del cine clásico, en el cual el espacio se organiza justamente en función de las figuras humanas, colocadas en los puntos pregnantes de la pantalla desde donde pueden ser mejor aprehendidas por una cámara-ojo que todo lo ve. El espacio se construye así como un espacio narrativo, apto para ser "leído" y lejos de aparecer como un "contiene todo visual" (Stephen Heath, 2000), presenta una determinada estructura, cruzada por líneas de fuerza que indican al ojo del espectador hacia dónde dirigir la mirada, es decir, cómo leer la imagen. Se trata de un sistema que ubica a la perspectiva central como organizadora de la visión, situándose como continuador de los códigos de figuración heredados del Renacimiento.

La vinculación entre espacio representado (que comprende todo lo que aparece en el campo) y espacio no mostrado (que abarca todo lo que permanece fuera de campo) determina las características de la organización espacial. En el cine clásico, dicha relación está marcada por reglas que establecen cómo restituir el espacio del fuera de campo al campo y a la vez proporcionan un modo de organización dentro del cual al espectador le es otorgado un lugar. A partir de la dialéctica entre campo y fuera de campo, entre ausencia y presencia, se instala el proceso que enlaza al espectador como sujeto en la construcción del espacio cinematográfico. En el cine clásico y en el cine hegemónico en la actualidad, la

relación campo-contracampo se organiza en función de disimular las operaciones de enunciación y el dispositivo que existe detrás de las imágenes. Por el contrario, los films que intentan posicionarse en un lugar diferente, plantean otras opciones para resolver la construcción del espacio, otorgándole por ende otro lugar al espectador.

Con respecto a la organización temporal, en un principio puede decirse que existen dos temporalidades en el cine: la de los acontecimientos relatados y la del acto de relatar. Desde una perspectiva de construcción sintáctica, estos dos planos se articulan en tres niveles[1] (basados en la dialéctica historia-relato, entendiendo como historia los hechos que narra el film y como relato el modo de presentar la narración): la relación entre el orden de los acontecimientos que tienen lugar en la historia y el de su aparición en el relato; la relación entre la duración del tiempo del relato y la del tiempo de la historia y la relación entre el número de veces que se evoca un acontecimiento en el relato y el número de veces que tiene lugar en la historia.

El discurso del cine clásico también ha instituido para la representación de lo temporal reglas precisas, que proporcionan una serie acotada de opciones acerca de cómo organizar dichos niveles. El desarrollo cronológico, con las figuras del flash-back y menos frecuentemente la del flash-forward, ha sido y es hoy el criterio rector de la organización del tiempo en la mayoría de los films, en sintonía con un programa narrativo de construcción de la temporalidad que excede a lo cinematográfico e involucra a toda otra serie de relatos (literarios, históricos) dentro de la cultura occidental contemporánea.

Nuevamente, las películas que eligen tomar distancia de esta posición, intentan dar cuenta del carácter de producto construido que posee la temporalidad en un film, proponiendo entonces distintos caminos a la hora de representarla.

En esta breve consideración acerca de los modos de organización de lo espacio-temporal en el texto fílmico, el tiempo y el espacio han sido abordado como dimensiones independientes, aplicando un criterio que resulta funcional sólo a los fines de la realización de un análisis como el que se intenta plantear en un trabajo de este tipo.

Si bien teóricos como André Gaudreault y François Jost (1995) han sostenido que lo espacial mantiene una cierta primacía por sobre lo temporal basada en las características propias del significante fílmico (retomando la idea de André Gardies acerca de que el espacio aparece inevitablemente en el fotograma y no así el tiempo), la representación de lo espacio-temporal aparece en realidad como un bloque indisociable, ya que, como sostiene Deleuze (1994) no se trata de imágenes fijas (los fotogramas) a los que se añade posteriormente movimiento, sino de cortes móviles que portan en sí mismos el movimiento.

Al ubicar al tiempo y al espacio como partes de un bloque indisociable de "espacio-duración", Aumont revela un criterio similar, precisando que el montaje es ante todo una secuenciación de bloques temporales, unidos por procedimientos narrativos que el espectador ha "aprendido" a reconocer y decodificar.

Esta misma idea puede encontrarse ya en Bachtin a través de su conceptualización del tiempo y el espacio como *cronotopo*, noción que el autor entiende como: "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) En el cronotopo artístico literario tiene

lugar la unión de los elementos espaciales y en un todo inteligible y concreto" (1989: 237).

Sin perder de vista entonces la dialéctica indisoluble que existe entre ambas instancias, en el apartado que sigue las consideraré de manera separada para llevar adelante el análisis.

2.1 El espacio en La ciénaga

La historia de la película se desarrolla fundamentalmente en dos espacios interiores: las casas de los personajes de Mecha y Tali. En el primer caso se trata de una finca dedicada al cultivo de pimientos que ha conocido mejores épocas (la pileta llena de agua de lluvia y basura que bordea la casa se erige como testigo de su actual decadencia); en el otro caso de una casa más modesta ubicada en la ciudad, no lejos de la anterior, aunque el relato no proporciona datos precisos acerca de la distancia que las separa. Un fuerte clima de opresión y encierro recorre los dos ámbitos, construidos como receptáculos dentro de los cuales los cuerpos habitantes parecen encontrarse atrapados. Mecha prácticamente no abandona su habitación ni su cama durante el transcurso de la narración; Tali aparenta gozar de una mayor movilidad pero su radio de acción, ceñido a las ocupaciones de la casa y la crianza de los hijos también se encuentra fuertemente acotado. La única posibilidad de quiebre de esta situación (un viaje a Bolivia que aparece como un momento liberador) se verá finalmente frustrada.

Ambos espacios funcionan como enclaves separados del contexto más amplio en el que presumiblemente están inscriptos (la ciudad en el caso de la casa de Tali, las afueras en el caso de la de Mecha). Como señala David Oubiña (2003), el

relato no ofrece detalles acerca de los traslados entre los distintos espacios: en un momento la acción transcurre en la casa de Mecha y en la escena siguiente los niños están en el monte. El corte directo elude la referencia a todo desplazamiento. Incluso los autos, que de por sí refieren a la traslación, al movimiento, aquí revelan la misma carga de opresión que domina al resto de los ambientes. Más que vehículos de transporte se incorporan a la escena como prolongaciones del encierro que caracteriza a los otros espacios.

Entre los procedimientos narrativos utilizados para la construcción del clima opresivo el tratamiento del sonido adquiere un lugar relevante. Los truenos, el tintineo de las copas, el chirrido de las reposeras arrastradas, el silencio que invade las continuas siestas en la casa de Mecha, le otorgan al aire circundante un espesor denso, agobiante, artífice del clima de encierro. La casa de Mecha parece así sumida en una honda letanía; los integrantes de la familia discurren por allí sin ningún fin preciso, más bien derivando de cuarto en cuarto, echándose indistintamente en las camas[2] siempre deshechas que encuentran a su paso. La familia de Tali, por el contrario, es bulliciosa y la casa está siempre en movimiento. Los niños corren gritando de un lado a otro, Tali misma discurre continuamente entre el desorden generalizado y hasta a la tortuga que habita en el patio se la ve desplazándose activamente. En este caso es a partir del continuo movimiento y de un sonido ambiente que no cesa nunca que se construye el clima de agobio. Aunque la estructura planteada en ambos casos resulta opuesta el resultado es el mismo: Tali aparece tan aprisionada dentro del caos como Mecha en medio del silencio.[3]

Los espacios exteriores involucrados en el relato, el monte, la ciudad, también se ven teñidos por un aire claustrofóbico. Las escenas que transcurren en el centro de la ciudad siguen la misma lógica que organiza a los dos espacios principales: o bien presentan la agitación característica de una calle céntrica o todo sonido desaparece de la escena y se observa a los automóviles, colectivos, transeúntes en medio de un completo silencio.

De la misma manera, el cerro es construido como un espacio abigarrado, saturado de vegetación, a la vez que se lo refleja desde la lejanía en un par de planos generales (casi los únicos del film) en los que sólo se ve el monte en medio de un cielo brumoso y envuelto en el sonido amenazador de los truenos.

Otro elemento central que elige el relato para lograr el efecto de opresión es la prevalencia casi absoluta de planos cortos en la organización de cada escena: rostros, torsos, piernas son captados por una cámara que desmembra los cuerpos hasta el límite de transformar cada una de sus piezas en elementos aislados que adquieren extrañas formas debido a los también extraños escorzos que la cámara propone.

La presencia dominante de planos medios y planos detalle, de encuadres en los que los cuerpos y objetos aparecen cortados o tomados desde angulaciones pronunciadas, sumada a la utilización de la cámara en movimiento configuran un espacio confuso, sin límites o en el que los límites se diluyen hasta borrarse. Lo difuso de este espacio sin bordes en el que todo se mezcla aparece tanto en lo que respecta a las dimensiones espaciales concretas de la casa de Mecha o las distancias entre ésta y el cerro o la ciudad, como en lo relativo a las relaciones

entre los personajes, que bajo la fuerte corriente de sexualidad reprimida que los atraviesa, se tornan confusas.[4]

El descentramiento de la cámara se manifiesta también en las figuras de cuadro dentro del cuadro que incorpora el relato: la superficie plana de una pared que ocupa la mitad del campo, las ventanas que generan un marco interno al reencuadre más amplio de la pantalla. De la misma manera, las distorsiones de la imagen que se incorporan remarcan la ausencia de centro: Tali vista a través del reflejo de una regla, la pantalla chorreante producto de una bomba de agua que ha explotado sobre ella; o la distorsión del sonido: las caprichosas modulaciones que logran las voces de las niñas cantando frente al ventilador en casa de Tali.

El clima opresivo es remarcado a partir de la presencia de una horizontalidad dominante en la organización espacial. Si en medio de la generalizada detención que rige en el relato existen desplazamientos, éstos tienden la mayor parte de las veces hacia abajo, hacia el suelo. Ana Amado (2002) lo define claramente cuando expresa que *La ciénaga* desarrolla su historia entre dos caídas "la de una madre derrumbada por el alcohol y la de un niño que se mata":

> La precipitación se hace forma ficcional por medio de procedimientos narrativos que parecen plegarse a la ley de gravedad. La inercia, la detención, anulan la percepción del tiempo con el efecto de la atracción de la física: hay algo que parece arrastrar a todo y a todos hacia abajo. La transmisión del desasosiego o de cualquier otro movimiento tienen a la gravedad física como estatuto inevitable, como si las cláusulas de la termodinamia resultaran funcionales para traducir el mundo desde una

> mecánica humana, destinada al movimiento descendente antes que ascendente (2002: 91).

A la vez, Gonzalo Aguilar (2001) menciona que los momentos en los que la supremacía de los planos horizontales es cortada por la aparición de dos ascensiones (la de la Virgen al tanque de agua, la del niño a la escalera), deben ceder a una suerte de fuerza que arrastra a todos los cuerpos, objetos y animales (la vaca que se hunde en el pantano) inexorablemente hacia abajo.

Finalmente, para la creación del clima opresivo resulta fundamental el tratamiento de la relación campo-fuera de campo, porque es desde allí que se construye la mayoría de las situaciones inquietantes. Se genera así una tensión que va en aumento e insiste sofocando aún más el ya asfixiante clima del relato.

Como señala Deleuze, el fuera de campo puede designar "lo que existe en otra parte, al lado o en derredor", o bien dar cuenta de "una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que `insiste´ o `subsiste´, una parte" (1994: 35). En la película de Martel lo que no aparece en el plano está trabajado desde esta segunda línea. En la escena en que los niños deciden dispararle a la vaca que se hunde en la ciénaga, el hijo menor de Tali, Luciano, se coloca justo en la línea de tiro; los otros niños reclaman: "Correte Luciano, salí". El plano siguiente presenta la imagen del cerro desde lejos, en plano general y el sonido del disparo. Por un momento el espectador ignora si el niño ha salido finalmente de delante de las escopetas o no. Sin alcanzar la carga dramática de esta escena, en muchos otros casos el film utiliza el mismo recurso, como por ejemplo cuando Momi, la hija menor de Mecha, se tira a la pileta llena de

agua mohosa. Se la ve hundirse silenciosamente ante la mirada de los demás pero nunca salir. La elisión de ese momento provoca por lo menos un interrogante acerca de lo sucedido antes de ser despejado por la presencia de la joven sentada al lado de la pileta. El ladrido del perro tras el muro que separa la casa de Tali de la de los vecinos también activa este tipo de vinculación campo-fuera de campo al presentarse como la amenaza de un peligro que finalmente se verá corroborado. Todos los fuera de campo de la película resultan sumamente acechantes, parecen estar ahí para activar la constante sensación de peligro latente. El relato camina por el filo de este abismo hasta que finalmente lo alcanza sin estridencias, como si se tratara de la culminación de un final anunciado y previsible.

Pero de todos, puede decirse que hay un fuera de campo singular que desde su ausencia estructura la narración: el espacio del carnaval.

"Empieza el carnaval y empiezan los problemas" sentencia Tali en el inicio del film. Si bien la historia transcurre durante los días de carnaval, hay muy pocas alusiones explícitas a la fiesta: los niños persiguiéndose con bombas de agua, las niñas disfrazadas en la casa de Tali y la secuencia en la bailanta, son los únicos momentos de referencia al carnaval. Se trata de un espacio al que los personajes no pueden acceder; la única habilitada para traspasar esa frontera es Isabel, la mucama de la casa de Mecha, es decir, se trata de una fiesta destinada a los sectores más pobres. Cuando José, el hijo mayor de Mecha, intenta mezclarse en el baile popular es expulsado violentamente.

Desde esta perspectiva, el carnaval parece haber perdido su impronta característica, siguiendo la formulación planteada al respecto por Bachtin, en cuanto situación en la cual se borraban las distinciones de clase: "todos eran

iguales y (...) reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar" (1994: 15).

Aquí la organización del espacio sigue siendo abigarrada y confusa (la escena de la pelea ofrece una multitud de planos cortos y en movimiento que saturan el cuadro) pero esta vez los límites quedan claramente establecidos en función de la pertenencia a la clase. Los pobres parecen ser los únicos que pueden experimentar la liberación de los cuerpos que el carnaval ofrece.[5] Para los otros queda el encierro y la inacción. Como sostiene Ana Amado:

> En tanto expresión de un profundo desarreglo interior que los expone a las agresiones, las deformidades o traumas, en su entrega física a la precipitación, estos cuerpos son testimonios sociales y políticos que a diferencia del cine de los 70, no comunican utopías sino derrotas (2002: 91)

De esta manera, que la historia de estas dos familias se desarrolle paralelamente al transcurso del carnaval, acercándose a éste sólo tangencialmente, no hace más que reforzar la suspensión y detención en que viven Mecha, Tali y todos los demás. Un tiempo propio que contrasta abiertamente con el de la fiesta. Volveré sobre la relación del carnaval y el tiempo en el siguiente apartado.

2.2 El tiempo en La ciénaga

Teniendo en cuenta el modo de analizar la organización temporal mencionado en el punto 2 del trabajo (en función de la relación entre historia y relato), puede decirse que el film articula la vinculación entre el orden de los acontecimientos que tienen lugar en la historia y la forma de presentarlos en el relato de manera más bien clásica. Aunque la inclusión de numerosas elipsis fragmenta el relato y lo aleja de un ordenamiento causal en el cual un hecho se encadena a otro como consecuencia necesaria del primero, la organización temporal no deja de estar planteada en base a un criterio lineal y cronológico (no aparecen adelantos en el tiempo ni vueltas al pasado). Si bien el inicio y el final de la película acontecen al borde la pileta de la casa de Mecha, lo cual podría dar lugar a pensar la idea de un tiempo cíclico, que gira sobre sí mismo y vuelve al punto de partida; la muerte de Luciano y la decepción de Momi luego de acudir al lugar donde aparece la virgen ("no vi nada"), evidencian que la narrativa del texto elude la circularidad. Ambos hechos introducen el cambio, la historia no puede volver al punto de inicio porque el niño ya no está más con vida y porque ya es imposible sostener la creencia de que la virgen se posa sobre el tanque de agua. A la vez, la ida de Isabel de la casa de Mecha, conectada con su situación de embarazo, implica otra modificación con respecto a la estructura inicial. Una vida nueva probablemente irrumpiría en dicha estructura con una carga de renovación y el estatismo que invade a la casa de Mecha no parece capaz de soportarlo. De esta manera, hacia el final del relato se establecen ciertos corrimientos, leves, pero que alcanzan para dar cuenta de la cada vez más pronunciada decadencia que domina las vidas de estos personajes.[6]

Con respecto a la frecuencia, es decir a la relación entre el número de veces que tienen lugar los acontecimientos en la historia y el número de veces que aparecen en el relato, se observa que en este caso es idéntica (los acontecimientos tienen lugar una vez en la historia y una vez en el relato). Así, en dicho plano el film no presenta innovaciones discursivas.

Sí lo hace, en cambio, en el plano de la duración, donde establece una significativa e interesante modulación. Los dos o tres días que dura la historia son representados a partir de un tiempo que se distiende ampliamente, dilatando la duración de cada uno de los acontecimientos, de cada una de las situaciones que tienen lugar, hasta lograr un efecto de detención prácticamente. De esta manera se logra que el tiempo pierda casi la medida de su paso, transformándose en un tiempo muerto.[7]

David Oubiña lo expresa de la siguiente manera:

> 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 en espera de que pase el verano), confieren una impresión de transcurso en cámara lenta o, incluso, de suspensión (2003: 201).

Que la organización temporal se plantee en base a la fuerte presencia de tiempos muertos, permite establecer una relación con la noción de imagen-tiempo propuesta por Deleuze. Si bien el autor ubica el surgimiento de esta figura en los

movimientos cinematográficos posteriores a la Segunda Guerra, en conexión con el fracaso de las narrativas fílmicas articuladas en torno a la imagen-movimiento (basadas en el esquema ASA: acción-situación-acción); el tratamiento que el film de Martel realiza del tiempo (y del espacio) plantea varios puntos de contacto con el concepto de imagen-tiempo.

Según Deleuze para que el cine pudiera representar una imagen directa del tiempo era necesario que los nexos entre los planos se debilitaran, que las acciones se dispersaran generando tiempos muertos, que el espacio se descompusiera. En lo que Deleuze sitúa como crisis de la imagen-movimiento:

> (...) la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva. Los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios (...) La elipse deja de ser un modo de relato, una manera de ir de una acción a una situación parcialmente revelada: pertenece a la situación misma, y la realidad es tanto lacunar como dispersiva (1994: 69).

Por otro lado, los personajes parecen vivir un perpetuo presente, desde el cual no es posible vislumbrar un futuro muy diferente ni ahondar en el pasado. Como señala Ana Amado (2002), se trata de un "cine de anulación del tiempo", que cancela el futuro.[8] La historia toma un recorte de tiempo que aparece como similar a otros momentos. Esto puede relacionarse con lo que plantea Bachtin a propósito de los héroes en las novelas de Dostoievsky: "El antes y el después no tienen sentido, sólo hay un presente en relación con el pasado o el futuro, por eso sus

héroes no recuerdan nada, es decir, recuerdan de su pasado sólo lo que no deja de ser para ellos presente" (1979: 49).

Todas las características que plantea Deleuze, más esta duración extendida de un presente perpetuo, aparecen en la configuración temporal que esgrime *La ciénaga* y por lo tanto puede plantearse que el film recoge algunos elementos propios de un cine interesado en construir sentido a partir de la ruptura de los vínculos sensoriomotrices y su consecuente dislocación de los esquemas temporales.

Este planteamiento en relación con lo temporal encuentra en la incorporación del carnaval a la historia un claro punto de apoyo. El carnaval en sí, como instancia, posee un tiempo propio, determinado por el calendario lunar, que contrasta abiertamente con los tiempos muertos que dominan el clima en la casa de Mecha y con la agitación vacía, sin sentido, que tiene lugar en la casa de Tali. Bachtin sostiene, refiriéndose al carnaval en tanto fiesta popular, que:

> Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta (1994: 14-15)

De esta manera, que la historia suceda durante el carnaval le otorga el marco justo para efectivizar el contraste con el tiempo que viven los personajes, ya que así se destaca aún más la inercia que caracteriza al mundo de Mecha: ese tiempo cósmico signado por la sucesión y la renovación constituye la contracara de la detención. La fiesta se liga así a la renovación, por eso ni Tali ni Mecha pueden ser parte de ella.[9]

El carnaval aparece entonces como una de las figuras principales del relato, ya que es a partir de su incorporación que el film logra materializar la deconstrucción del tiempo y el espacio (eje de su organización narratológica). Por otra parte, la figura del carnaval –abordada desde la caracterización propuesta por Bachtin– trae aparejada una reflexión sobre su función en la organización de una sociedad dada. Iris Zavala expresa en una de las lecturas que prologan la edición de *Hacia una filosofía del acto ético*, que:

> El carnaval (y la carnavalización) son el medio de encarnar la imposibilidad última de todo proyecto totalitario –esa ambivalencia y antagonismo son su límite inmanente al intentar establecer una sociedad transparente y homogénea. El carácter antagónico inmantente del sistema siempre irrumpe, ésta es una de las responsabilidades éticas que supone el carnaval (1997: 206)

De esta manera, su inclusión como figura central[10], que vehiculiza la deconstrucción espacio-temporal del film, permite establecer ciertas vinculaciones con la idea de responsabilidad, con la noción de ética –de acto ético– fundamental

en los planteamientos de Bachtin. Me referiré a esta cuestión en el siguiente punto del trabajo.

3. Implicancias del acto ético en relación con el texto fílmico

La noción de ética comunicativa, una de las ideas centrales de Bachtin, es desarrollada especialmente en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (1997). En esta obra Bachtin hace hincapié en la noción de acto ético, entendido como cada accionar, cada pensamiento que es asumido, en el sentido de tener en cuenta la responsabilidad intrínseca que su manifestación supone. La vida en su totalidad, señala el autor, puede ser entendida como un acto ético complejo. Y es a partir de la aceptación de la responsabilidad que entraña cada uno de sus actos que se establece un nexo entre cultura y vida: "(...) el mundo se organiza como un todo arquitectónico en derredor mío, siendo yo el centro único de irradiación de mi acto: yo lo encuentro en la medida en que yo actúo éticamente a partir de mí mismo, mediante visión, pensamiento, acción" (1997: 63). De este modo, el mundo de la acción debe ser abordado no desde la contemplación o el pensamiento teórico exterior, sino desde una descripción que participe del mismo, es decir, a partir de la aceptación de su responsabilidad, que adquiere proporciones individuales y colectivas.

En este marco, la relación entre arte y responsabilidad es uno de los problemas principales abordados por Bachtin; la obra artística no puede desligarse de la noción de ética responsable. Una obra artística es un enunciado particular que en tanto tal inevitablemente dialoga con otros enunciados y produce ciertos efectos

(lo cual constituye su dimensión pragmática) y que en tanto acto ético no admite coartada ni evasión posible e involucra en su responsividad a los tres integrantes del acontecimiento estético: autor, texto (metonímicamente representado por el héroe) y lector.[11]

Ahora bien, como mencioné en la introducción de este trabajo, para Bachtin la dimensión pragmática del texto tiene que ver con los efectos, las consecuencias que la obra-enunciado provoca, no a partir del contenido de la misma (del "tema" que aborda) sino a partir de su aspecto formal. Es decir, la interrelación entre autor, héroe y lector[12] (la cual modeliza formalmente la obra a través de, por ejemplo, las instrucciones de lectura que surgen de dicha relación) produce ciertos efectos. En ellos es donde puede leerse la ideología del texto, que es para Bachtin la ideología que el texto produce:

> (...) todos los elementos del estilo de una obra poética están impregnados por la actitud valorativa del autor hacia el contenido y expresan su postura social principal. Subrayaremos una vez más que no nos referimos a aquellas valoraciones ideológicas que en forma de juicios y conclusiones están presentes en el propio contenido de la obra, sino a una valoración por medio de la forma, que es la más radical y honda, y se expresa en la misma modalidad de la visión y de la disposición del material artístico (Bachtin-Voloshinov, 1997: 129).

Las múltiples voces y diálogos que interactúan durante todo este proceso dan cuenta de la imposibilidad de neutralidad de la obra-enunciado y aquí es donde aparece para Bachtin la responsabilidad del hecho estético, su dimensión ética.

4. A modo de conclusión

A partir del análisis realizado sobre la organización del tiempo y el espacio en la película, puede observarse que la estructura general del texto se organiza en torno a la deconstrucción de las dimensiones espacio-temporales como procedimiento eje. En el caso del tratamiento del espacio, dicha deconstrucción se manifiesta a partir del descentramiento de la cámara; en lo que respecta al modo de presentar el tiempo, se logra a través de la estilización de la cual es objeto. Ambas representaciones incorporan quiebres y desvíos con respecto al modo en que el cine hegemónico suele abordarlas: rupturas en el enlace entre plano y plano, en la relación entre superficie y profundidad, en la falta de imagen encuadrada y centrada, en la duración sostenida y dilatada de un instante cualquiera y fundamentalmente en la ausencia de fluidez de la relación campo-fuera de campo.[13] Como resultante se evidencia que la organización del cuadro no apunta a clarificar la imagen ante los ojos del espectador, sino que, al contrario, la mayor parte de las veces tiende a enrarecerla.[14]

De esta manera, la deconstrucción como elemento formal principal del texto pasa a ser la clave de lectura del mismo. Bachtin expresa que todo texto incluye instrucciones de lectura, y como mencioné anteriormente, para el autor es en ellas donde se manifiesta su ideología.

Volviendo entonces sobre la idea presentada en la introducción del trabajo acerca de la relación entre la dimensión estética y ética del film y luego del análisis llevado a cabo, surge que el procedimiento formal central utilizado en la película (la deconstrucción espacio-temporal) se enlaza con la producción de ciertos

efectos pragmáticos. Para Bachtin el valor estético de una obra está siempre en relación con la producción de esta clase de efectos, pero lo interesante en este caso es que la disposición formal que presenta la obra-enunciado en cuestión construye una situación comunicativa en la que se propone una reconfiguración de la experiencia espacio-temporal tal como es entendida cotidianamente.

No se trata de que el empleo de la deconstrucción como procedimiento genere siempre este tipo de efectos, sino de que el modo en que es utilizado en este caso en particular, por el lugar en que se ubica el sujeto espectador en relación con el autor y el texto, resulta sumamente efectivo a estos fines.

A partir de las instrucciones de lectura que aparecen en función de la triple relación entre autor, héroe y lector (articulada a su vez con el diálogo que la obra sostiene con otras) se configura un tiempo y espacio cuyo carácter de producto construido es evidenciado a partir de la deconstrucción y reconstrucción bajo una nueva forma. El film posibilita así una mirada crítica y revisionadora de las categorías espacio-temporales habitualmente utilizadas para la lectura de un texto fílmico. La naturalización de la mirada es puesta en escena y esto puede constituir una puerta de entrada para otro tipo de cuestionamientos e interrogaciones. Como sostiene Bachtin: los elementos que determinan la forma del enunciado pueden considerarse como “puntos de aplicación de las fuerzas sociales de la realidad extra-artística a la poesía” (el cine en este caso) (...) y viceversa: la interacción artística del creador, del oyente y del héroe puede influenciar en otras esferas de la comunicación social” (1997: 136).

La situación comunicativa que tiene lugar a partir de la disposición formal de la obra (es decir, a partir de la relación entre autor, texto y lector) supone una toma

de posición con respecto a la cuestión de la configuración espacio-temporal. De esta manera, los efectos pragmáticos que la obra genera tienen que ver con la construcción de una situación comunicativa en la que se asume la responsabilidad de dicha toma de posición, del planteo propuesto; en la que se acepta y manifiesta la imposibilidad de neutralidad del enunciado. En este sentido entonces es que puede entenderse al texto fílmico analizado como un acto enunciativo que, a través de la modalidad discursiva adoptada, revela claramente su dimensión ética.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2001) "Los precarios órdenes del azar", en *Revista Mil palabras*, Nº 1. Buenos Aires, primavera.

Amado, Ana María (2002) "Cine Argentino. Cuando todo es margen" *Pensamiento de los Confines*. Nº 11, Buenos Aires, septiembre.

Aumont, Jacques (1992) *La imagen.* Barcelona, Paidós.

Bachtin, Michail (1999) [1982] *Estética de la creación verbal.* Madrid, Siglo XXI.

---------- (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos.* Barcelona, Anthropos.

---------- (1994a) [1987] *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza.

---------- (1994b) *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza.

---------- (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

---------- (1979) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, Gilles (1986) [1985] *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2.* Barcelona, Paidós.

---------- (1994) [1984] *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1.* Buenos Aires, Paidós.

Eco, Umberto (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.

Gaudreault, André y Jost, François (1995) [1990] *El relato cinematográfico.* Barcelona, Paidós.

Genette, Gerard (1989) [1972] *Figuras III.* Barcelona, Lumen.

Heath, Stephen (2000) [Versión original en *Screen*, vol. 17, Nro. 3, otoño 1976, págs. 68-112] "Espacio narrativo". Ficha de cátedra de "Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Oubiña, David (2003) "Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los ´90", en *Revista Sociedad* 20/21. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, otoño.

Voloshinov, Valentin (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza Editorial.

15

[1] La división proviene de las categorías que Gerard Genette (1989) ha trabajado en el campo de la narratología literaria.

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

[3] El tercer espacio interior que incluye el relato, donde vive quien supo ser la tercera en discordia entre la relación de Mecha y su marido y entre la amistad de Mecha y Tali –Mercedes–, es

marcadamente diferente a los otros dos. La asepsia de un departamento enteramente blanco ubica a este espacio a kilómetros de distancia (tantos como los que separan Buenos Aires de Salta) de los otros dos.

[4] El único límite explícito –geográfico– que aparece en el relato es el que no puede nunca traspasarse. Bolivia se propone como un espacio otro, el espacio de la diferencia y la liberación al que no es posible acceder.

[5] El rostro maquillado y manchado de harina de Isabel toma la apariencia de una máscara, elemento característico del carnaval, que según Bachtin:

> (...) expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio el juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos (1994: 42)

[6] Isabel parece poder salir de la estructura de encierro e inacción que domina la casa de Mecha, pero su futuro tampoco puede avisorarse como demasiado promisorio.

[7] Esta generalizada sensación de detención es interrumpida por algunos desplazamientos que adquieren cierta velocidad, como el de los niños que corren por las calles de la ciudad huyendo de la persecución de las bombas de agua durante el carnaval. Sin embargo, son desplazamientos que no conducen de por sí a ningún lado, sólo interrumpen fugazmente la parálisis en la que se encuentra sumida la historia el resto del tiempo.

[8] La muerte de Luciano introduce efectivamente un cambio en la historia. Se trata de un corrimiento leve, como mencionaba anteriormente (la última escena del film muestra a Verónica y Momi echadas como siempre sobre un par de reposeras, dando a entender que la situación no ha cambiado demasiado), pero que enfatiza la idea de espiral descendente que estructura al relato.

[9] Hay otro elemento del relato cuyo tiempo posee características cíclicas: la cosecha de pimientos de la que vive la familia de Mecha. Siguiendo el criterio de desconexión entre ambas temporalidades, la plantación es manejada desde Buenos Aires sin que Mecha tenga ninguna injerencia en ella.

[10] El carnaval como figura permitiría la realización de un trabajo en sí mismo. He analizado aquí sólo alguna de sus posibles implicancias.

[11] Si bien se trata de una tríada en la que cada uno de los integrantes resulta insoslayable, Bachtin le otorga al lector un lugar primordial, ya que “debe ocupar una posición especial, bilateral, en este acontecimiento: en relación con el autor y en relación con el héroe, y esta posición determina el estilo del enunciado” (1997: 132). En consonancia con la noción de “lector modelo” propuesta por Umberto Eco (1996), Bachtin aclara que se refiere al lector como aquel hacia el cual está orientada la obra. Así, el lector-espectador no es el público que asiste a la proyección de la película sino uno de los elementos constitutivos de la obra artística, surgido de ella misma.

[12] En realidad en la valoración axiológica que el lector realiza de la relación entre el autor y el héroe.

[13] Heath menciona que el cine clásico no ignora el espacio fuera de campo, sino que:

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

En *La ciénaga* esto aparece explícitamente subvertido a través de los fuera de campo acechantes que no permiten establecer con el campo una vinculación de ida y vuelta en el sentido en el que sucede en el cine clásico.

[14] Desde su perspectiva Aumont manifiesta un criterio similar cuando señala que: "El cine, en su forma dominante, manifiesta una búsqueda de la continuidad y del centramiento, una y otra de estas características se ven como constitutivas del sujeto y la función ideológica del cine consiste en constituir en sujeto a un individuo situándolo imaginariamente en un lugar central" (1992: 69).