

Imágenes de la exclusión social representada en el film *La ciénaga* de Lucrecia Martel

*Susana Alicia Constanza Rodríguez**

Resumen

En el marco del Proyecto de investigación 1082 del CIUNSa intitulado “La configuración del campo cultural salteño en cuatro décadas de producción crítica” se inscribe este trabajo que propone, desde la textualidad fílmica, considerar las características culturales que han marcado la socialidad salteña y aún ofrecen parámetros de lectura para comprenderla. Una vez situada la perspectiva semiótica de mi lectura enuncio como hipótesis central que el filme de Lucrecia Martel construye imágenes de la exclusión social constituida como una forma de vida que se agota en sí misma gracias a la negación del otro. Derivada de ésta, la segunda se aventura a pensar que se sanciona positivamente el estar en el mundo de los excluidos mientras se percibe como negativo el de los que han instaurado la exclusión como principio de organización social. A través de los procedimientos que articulan el cuerpo histórico-social en el cuerpo textual fílmico se examinan el punto de vista, la sintaxis, los personajes y la axiología para concluir en la evaluación política de los sentidos que el texto permite construir, más allá de la inexistencia de un gesto programático por parte de la autora.

Palabras clave:

Semiótica - Texto fílmico - Exclusión social - Política del sentido

Abstracts

Images of the social exclusion represented in the Lucrecia Martel's film *La ciénaga*

As part of Project No. 1082 of CIUNSa., The configuration of Salta's cultural field in four decades of critical production, from the film textuality, this work proposes to consider the cultural characteristics that have identified Salta's social forms and still offer parameters to understand them. Having adopted a semiotic perspective, I put forward as central hypothesis that the Lucrecia Martel's film builds images of a social exclusion constituted as a way of living that is exhausting because it denies the other. Derived from this, a second hypothesis proposes that the world of the excluded is positively considered, while the world of those who have established the exclusion as a principle of social organization is negatively perceived. Through the procedures articulating the historical-social with the textual-film aspects, the point of view, syntax, characters and axiology are examined to conclude with the evaluation of the meanings that the text permits to build, beyond the lack of a program gesture on the part of the author.

Key-words:

Semiotics - Film text - Social exclusion - Meaning

“La ciénaga es una historia moral de Salta”

Pedro González¹

Dedico este trabajo a la memoria de Edgardo Chibán

* Facultad de Humanidades - UNSa - CIUNSa

1. Cfr la breve reseña intitulada “Una mirada inusual sobre nuestra sociedad” publicada en la revista *Claves* en abril de 2001, Año X, Nº 98. En realidad en el texto aparecen las iniciales de su director, Pedro

1. Preliminares

La reflexión que procuro hilar en esta oportunidad se relaciona con un tipo de texto, el filmico, que pertenece al espacio discursivo cinematográfico cuya especificidad consiste en ser un lenguaje que activa múltiples códigos en tanto “combina diversos tipos de significantes (imágenes, íconos, símbolos)”². Como tal, el texto filmico exige la consideración de ciertos aspectos técnicos del lenguaje audiovisual a cargo del rodaje³ o puesta en discurso de un guión establecido. Sin embargo, ante la imposibilidad de recurrir al guión, por carecer de él⁴ reduje mis pretensiones al registro de las sucesivas lecturas que realicé en ocasión del estreno en Salta de la película y a su posterior edición en video.

A fin de mostrar la pertinencia de mi trabajo en el marco de la investigación que dirijo, la cual intenta delinear el campo cultural salteño en las últimas cuatro décadas del siglo veinte, argumentaré que el filme de Martel es una muestra de que las imágenes de la *exclusión social* no sólo existen como objeto *en y por* una práctica discursiva verbal sino que una práctica social del carácter semiótico del cine también la objetiva. Por otro lado, me ocuparé de la puesta en discurso narrativo de dichas imágenes lo que requiere precisar la sintaxis narrativa y discursiva con prescindencia parcial de algunos detalles técnicos que, por cierto, enriquecerían el análisis si tenemos en cuenta los efectos de sentido que producen los procedimientos compositivos.

Quiero destacar, además, que la exhibición de *La ciénaga* en Salta no pasó desapercibida, logró perturbar la tradicional tranquilidad de la ciudad concitando opiniones controvertidas⁵ justamente porque explicita una serie de imágenes atinentes a la exclusión social, imágenes que circulan e informan, de manera inconsciente la mayoría de las veces, las interacciones sociales cotidianas⁶. ¿Qué fue lo que movilizó a los espectadores para adherir a, o rechazar la propuesta filmica? Esta pregunta, por ejemplo, podría despertar un debate que al profesor de Historia le permitiría articular un proyecto para el análisis de la formación de la nacionalidad de los argentinos a través de la hipótesis de que tal constitución tiene en su eje y como una de sus invariantes “dinámicas” la exclusión de identidades ajenas al proyecto “civilizador” hegemónico.

En el campo de la práctica literaria existe una serie de textos que abordan problemas sociales y dan cuenta de cómo se articulan deseo y pulsiones (el denominado régimen escópico) por el que se discrimina al otro -y convierte los lexemas reiterados en el discurso

González. Por otra parte en la revista *Humboldt* nº 137 del 2002, Katja Nicodemus, de la redacción de *Die Zeit*, publica una magnífica reseña sobre el filme que contradice la afirmación citada en este epígrafe, pues hacia el final dice que “La moral es sólo para la televisión. Ahí se canta y predica, y amas de casa históricas relatan cómo se les apareció la Madre de Dios sobre un depósito de agua en el techo” pp 80.

2. Cfr Francesco Casetti y Federico di Chio, op. cit. pp 73

3. En una entrevista publicada en *El Tribuno* de Salta, el lunes 14 de mayo de 2001, Lucrecia Martel se refiere a su primera experiencia en el rodaje de una película y dice “Me parece que se hizo lo que el dinero permitía, y mi inexperiencia hizo el resto. Tengo que investigar la posibilidad de organizar un rodaje a la medida mía y de mi historia”. Por estas y otras razones un análisis exhaustivo exigiría la consideración del guión que, además, fue premiado en el Festival de Berlín.

4. Lucrecia Martel no pudo enviarme el guión porque había comprometido su publicación que al momento de la entrega de este trabajo no se concretó.

5. Remito a quien le interese a la serie de cartas al lector y columnas varias que se reprodujeron en *El Tribuno* durante el mes de abril. En la entrevista citada en la nota 3 Lucrecia Martel dice: “Alguna gente se sintió particularmente tocada o agredida por la película y esa no era mi intención. Se quejaban y mandaban cartas al diario *El Tribuno*.” Subrayo lo de la intención para desvincularlo de la intencionalidad del texto, de mayor valor operativo cuando analizamos un texto artístico.

6. Es un lugar común en un diálogo entre señoras de clase media la mención de las “yutitas” que trabajan de empleadas domésticas y que llegan a hacerlo “a la hora que quieren”.

de los actores: "indio", "coya", "boliviano", "yuto" en estigmas sociales- sólo por tener una genealogía opuesta a la dominante "europea" sobre la que se construyó el ideal de nación bajo la engañosa imagen del "crisol de razas". Por cierto que la relación de visibilidad o escópica que produce el lenguaje literario es diferente a la cinematográfica; ya que el "punto de vista" del relato audiovisual acentúa más que el literario la actividad implicada en el ver. En y por la imagen predomina el mostrar (y el esconder) aunque las otras acepciones del punto de vista, la cognitiva (el saber), la tímica (pasional) y la epistémica (el creer) no se excluyan⁷. Si consideramos las estrategias peculiares de ambos lenguajes es posible realizar una lectura contrastiva del filme de Martel⁸ cuyo gran poder de convocatoria activó el debate sobre un conflicto social inscripto, entre otros relatos ya canónicos de la literatura salteña, en "Los bultos", de Carlos Aparicio y "Con la sal a cuestras", de Francisco Zamora. De modo que podemos visualizar un campo de tareas conjuntas entre las prácticas del historiador y del especialista en Literatura, entre otras, a partir del registro de una semiosis que ofrece la ventaja de hacer visibles, de manera patente, los dispositivos puestos en ejecución por el discurso hegemónico a la hora de establecer los mecanismos de control social con que se legitiman las prácticas de exclusión.

Por otro lado, el carácter semiótico del análisis puesto en funcionamiento pertenece a un dominio mayor, de sesgo antropológico me atrevo a decir, que abarca las formas significantes más diversas entre las cuales el filme como texto es una y no la menos factible de interpretación. Esto requiere también una breve digresión.

De los textos verbales a los textos filmicos, que fundan su complejidad en las relaciones intersemióticas que provocan, las diversas formas significantes manifiestan en el nivel del imaginario evocado, un poder de "ilusión de realidad"⁹ que los hace susceptibles de ser confundidos con lo que la opinión común denomina "reflejo". La metáfora del reflejo, de larga tradición en la episteme occidental, aún funciona y reproduce *ad infinitum* una reducción mediante la cual se eluden las estrategias mediadoras del decir (en sus múltiples formas y modalidades) pues se pretende hacer creer que el sentido se transparenta a través de la mera decodificación de los signos de un mensaje. Aquí es preciso hacer una pausa y señalar que frente al pathos cientificista de los semiólogos que se ocupan sólo de los sistemas de signos, el semiótico, sin desconocerlos, avanza sobre los procesos de significación, los que permiten investigar la construcción del espacio de interacción social en el que dichos procesos se inscriben. A través de ella se produce el dinamismo y la transformación de las reglas que subyacen a los sistemas implicados. En el juego entre la estructura y la historia, podría decirse, la intencionalidad comunicativa del autor empírico no cuenta, pues está más ligada a la manipulación de los códigos que a los efectos que el texto por sí mismo (y en virtud de los posicionamientos en los que entra) provoca.

Proponer el filme como texto ofrecido a una lectura creativa supone radicalizar el concepto de semiosis significativa, de ahí que se hable de un proceso cuyo recorrido implica una ruptura de la dirección lineal que va de las figuras evocadas por el discurso al mundo (exterior) del que serían supuestamente el reflejo, para ir de la superficie discursiva a las estructuras profundas, en procura de las matrices según las cuales se construyen, mediante el análisis, los sentidos.

7. Cfr Casetti et al., op. cit. pp 236

8 Me refiero especialmente, sin vocación de excluir a otros posibles, a la narrativa de Francisco Zamora, Carlos Hugo Aparicio, Héctor Arturo Cabot y Santos Vergara.

9 Diferenciaremos ilusión o efecto de realidad, que "se produce a partir de la presencia en la imagen de los índices de analogía, que atribuyen a la imagen representativa su carácter verosímil" del efecto de real, pues éste "necesita del primero para constituirse, es la verosimilitud la que permite establecer un juicio de existencia. El efecto de real es lo propio de la imagen ilusionista, lo que la define" (Dalmasso, 1994:13)

Aceptada esta premisa, mi lectura intentará reconstruir algunos de los presupuestos de la gramática productiva de *La ciénaga* a través de las huellas que se hacen perceptibles en su recorrido, sin pretender agotar la plurivalencia textual, puesto que la (s)elección del objeto de análisis implica que se lo ha (e)valuado como texto artístico, por ende ambiguo y abierto a una pluralidad de lecturas.

2. Hipótesis

Como se trata de una decisión de lectura no puedo eludir el planteo de una hipótesis que ofrezca un punto de partida. En primer lugar diré que *La ciénaga* no escenifica “el discurso del otro” a través de la función mediadora de un enunciador o un actor que se atribuya la defensa de un grupo y que imprima, por ende, un tono épico al relato. Por el contrario, su ritmo pausado y sin estridencias en conjunción con voces, murmullos y ruidos extradiegéticos¹⁰ configuran comportamientos verosímiles, desde una visión convencional se podrían denominar “costumbristas”, que son producidos a través de gestos, miradas y voces localizables geográficamente pero que escapan a cualquier énfasis localista¹¹. Si quisiéramos calificar el carácter del filme quizás deberíamos apelar a una denominación que diera cuenta del efecto sinestésico que provoca la fricción de los cuerpos -siempre en contacto con otros, sudorosos, cortados, acariados- con la materia y el grano de la voz, lo que sugiere una amplia gama de estados pasionales, deseo, indiferencia, crueldad, violencia, ternura, amor, odio.

La peculiaridad del filme consiste en que confronta dos subjetividades, dos modos disímiles de *estar en el mundo* sin recurrir a estrategias compositivas que marquen contrariedades irreductibles; se instala por ende una mirada atenta a los matices, casi imperceptibles si nos detenemos en las acciones narrativas, de la transformación de un espacio de vida en un espacio de muerte. La recurrencia de ciertas imágenes, tales como el agua estancada en la piscina y el animal que se hunde en la ciénaga, anticipan la escena final de la caída del niño y confirman la metamorfosis aludida mediante la cual se muestra cómo se reduce el espacio vital en virtud de la negación del otro. Mi hipótesis es que el filme construye, a través de un discurso visual fragmentario y elíptico, imágenes de la exclusión social constituida como una “forma de vida” que se agota en sí misma en virtud de la negación del otro, como dije. Emergentes de tal exclusión, los dispositivos lingüísticos devienen mecanismos de afirmación de las diferencias sociales y negación de la diversidad cultural al agrupar los lexemas “indios”, “bolivianos”, “coyas”, “chinas carnavaleras” en la designación de ese otro que se estigmatiza y se excluye.

Entre las dos subjetividades conformadas culturalmente por posiciones respectivas de dominio y sumisión, el “otro” de cada uno de los “yoes” que componen los grupos diferenciados es captado desde su misma presencia, sensible e inmediata, es decir, por efecto de una corporalidad que perturba, contamina y repele en una mezcla de afecto y desafección alternativos.

10 Para el espectador salteño no pasaron desapercibidos, por ejemplo, los ruidos callejeros, sobre todo los gritos del vendedor ambulante que en su sulki recorre la ciudad voceando sus productos. Hablamos de “extradiegéticos” (Genette) porque no se corresponden con la historia narrada, en cambio el ruido de las copas que caen al suelo en las primeras secuencias del filme, los truenos, los disparos en la escena de la cacería son intradiegéticos.

11 Yolanda Fernández Acevedo firma una reseña crítica del filme, publicada en la revista *Claves* en abril de 2001 (Año X, nº 98), en la que con gran agudeza percibe que “Un aspecto interesante para el espectador de oído atento lo constituye el habla coloquial, alejada de todo falso folclorismo o pintoresquismo, pero cuyas estructuras sintácticas y semánticas, se corresponden punto a punto con el lenguaje cotidiano y sus marcas provincianas y regionales.” pp 12

Derivada de la primera hipótesis surge una segunda, se sanciona en forma positiva *el estar en el mundo* de los excluidos y como negativa la "forma de vida" que ha instalado la exclusión como principio social organizador. Las sanciones están representadas por la continuidad de la preñez de Isabel, la criada, quien toma la decisión de irse de la casa de la patrona y por la irrupción de la muerte con la caída de Luchi, el hijo de Talita, víctima inocente de un estado de sociedad cuya decadencia se metaforiza en las aguas estancadas de la piscina y en las paredes que clausuran la comunicación con el exterior en el patio de Talita.

3. Cuerpo textual, cuerpo social

La idea de que el filme, como texto, permite la articulación con el cuerpo histórico a fin de considerar cómo se inscribe en aquél el imaginario social responde a una concepción amplia de la historia practicada por los historiadores desde que atienden a los testimonios (de vida, orales, regionales) antes ignorados. Sin embargo, el filme tiene un estatuto ficcional que lo individualiza de los hechos testimoniales. Son necesarias, por ello, una serie de precisiones acerca del dominio de su análisis. En el ámbito de la narratología se reserva el término "historia" para dar cuenta del nivel de los acontecimientos los cuales, mediante una serie de acciones cuyos agentes son los personajes, sufren una transformación en el espacio y a través del tiempo. Nivel indisociable del "discurso" que se hace cargo de ponerlo en acto, es sin embargo susceptible de ser resumido. La abstracción del argumento de la historia, así entendida, a partir de la puesta en discurso tendrá mayor o menor dificultad según el grado de elaboración discursiva. En el caso que me ocupa, tentaré un resumen sin dejar de advertir las dificultades que plantea, pues se trata de un texto que no cuenta puntualmente una historia sino que sugiere una multiplicidad de historias pasibles de expansión y desarrollo.

A partir de dos accidentes, de Mecha, quien atontada por el alcohol cae encima de los vasos que ella misma ha tirado, y de Luchi, el hijo menor de Tali, se produce un encuentro de las familias de estas primas en el consultorio del médico común, el Gringo. Tali, quien vive en la ciudad, visita la casa de campo de Mecha y la consuela, ambas comparten el deseo de viajar a Bolivia, recuerdos comunes, escenas de la televisión y de la vida cotidiana. Momi, una de las hijas del matrimonio de alcohólicos que constituyen Mecha y Gregorio, es el único miembro de su grupo que establece un contacto afectivo con la "servidumbre". A través de Isabel, la criada, y de sus amigos se percibe un "estar en el mundo" pleno de dinamismo (la fiesta de carnaval, la pesca en el dique) pero no exento de violencia y machismo (ejemplo especial es la escena muda del bar donde Isabel anuncia al Perro su embarazo). Los hijos varones de Mecha y Gregorio, José y Joaquín, reproducen la discriminación familiar. El mayor, José, avanza sobre Isabel en el baile de carnaval y provoca la reacción violenta del novio (el "Perro"); el menor, Joaquín, comparte con los "coyas" las excursiones al cerro pero establece una jerarquía que se evidencia en el tratamiento despectivo que les dispensa. Vero, la hermana mayor de Momi cuenta una historia fantástica que aterroriza a Luchi quien, sugestionado por el relato de la "rata africana" y por los ladridos del perro de los vecinos, trepa por la escalera pese a la prohibición materna y cae. La secuencia del intento de comunicación telefónica de José, el hijo de Mecha que convive con la ex amante de su padre, cierra el filme.

La estructura del texto está sostenida por una sintaxis de carácter fragmentario donde las funciones indiciales y catalizadoras prevalecen sobre las cardinales. En términos narratológicos se podría decir que los enunciados de estado subsumen los enunciados de

hacer que son, en teoría, los que deben dar cuenta del paso de un estado de cosas a otro, es decir, de una transformación. Esta estrategia narrativa produce un efecto de dilación e insoportable espera de acciones que conduzcan a superar la asfixia y el estancamiento. El cuerpo textual representa así la imagen de un cuerpo social decadente y sin competencia alguna para poner en funcionamiento acciones que permitan una salida de la situación o al menos la posibilidad de elaborar estrategias de convivencia social.

Son varias las isotopías que cruzan las relaciones entre los actores, y se insinúan micro-historias cuya sintaxis permanece, como vimos, abierta, lo que configura una percepción rizomática del filme. En los dos espacios representados, la ciudad y el campo, hay una alternancia entre la rutina cotidiana de los “mayores” y el juego y la fiesta de los “menores”. En la secuencia del baile de carnaval y en las incursiones de los niños al cerro se hace ostensión de la violencia, en un caso, a través de la gresca entre José y el Perro, en el otro no es visual sino auditiva, se trata de tiros¹² y palabras ofensivas, pero en la mayoría de las escenas la violencia constituye una amenaza latente. A los estados de tensión disfórica se contraponen, en el escenario urbano y en el rural, otros estados de distensión eufórica que contribuyen a sostener un ritmo de alternancia que descomprime la angustia del espectador, el que se siente tan atrapado como los actores. La escena del improvisado baile familiar en la pieza de Mecha, la pesca de los bagres, la corrida infantil en el carnaval de la ciudad, la narración de historias al borde de la piscina, los comentarios de Tali, ofrecen un contrapunto necesario para restablecer el contacto con una atención que, de otra manera, se sustraería mucho antes del final.

3.1.Los procedimientos

a) el punto de vista

En la primera unidad perceptiva del filme, el ángulo de la cámara adopta una posición media con respecto al ángulo de campo y el espectador ve en primer plano cajones de pimientos rojos, frescos y turgentes que contrastan con la escena siguiente en la que se enfocan fragmentos de cuerpos humanos en trajes de baño, brazos que arrastran sillas alrededor de una piscina y de una mesa llena de vasos y botellas de vino. La imagen contrastiva es elocuente y resume con eficacia la evaluación negativa de la improductividad de una clase social en relación de desigualdad con la potencial riqueza de la naturaleza. La conjunción de la banda de imagen y la banda de sonido produce un efecto sinestésico de fuerte repugnancia. El ojo de la cámara se encarniza con pieles y carnes envejecidas por el sol, flácidas, de vientres, brazos, cuellos, muslos y caderas. Los créditos del filme acompañan la escena y acaban cuando, al ritmo creado por el chirrido de las sillas y el tintineo de los vidrios se produce la caída de Mecha.

A lo largo del filme el ojo-cámara no volverá a repetir el mismo ángulo pero va a continuar con la imposición de una mirada desde fuera de la historia, sin identificarse con el ángulo de visión de los actores a excepción de las escenas en las que intervienen Momi e Isabel. Predomina, entonces, un efecto de distanciamiento que impide la identificación del espectador con los actores y requiere la complicidad entre enunciador y enunciatario. Se instala (según la perspectiva teórica de Jacques Fontanille) un performador cuya competencia, en términos de “mirada” y “oído”, permite construir un contrato de enunciación, a

12. La resonancia de los tiros en el cerro es un recurso que permite al enunciador producir en el enunciatario varios efectos, el más perturbador es la amenaza permanente de un desenlace trágico (que se confirma, aunque desde otro ángulo de la historia) y el más siniestro es el de la comprobación de la incapacidad de reacción de Mecha, quien se queja de que los niños estén solos en el cerro mientras ella permanece en la cama a la espera de que se congelen los cubitos de agua.

través de un recorrido figurativo, que transforma el "receptor" en "observador". En palabras de Fontanille "el espectador no puede en efecto constituirse en enunciatario del film sino supone el estatuto del discurso; para hacerlo, debe postular instancias intermediarias, que permitan sobrepasar la discontinuidad de los planos, de los sintagmas, etc." (1989:115, la traducción es mía). En *La ciénaga* se crea un observador disponible para jugar el rol de evaluador sin identificarse particularmente con el punto de vista de tal o cual actor.

b) la sintaxis

El relato se presenta como una acumulación de escenas fragmentarias factibles de ser integradas a partir de la lectura, lo que produce el efecto de que el filme no tiene una historia ya que si se pone atención al orden de las acciones éstas no anudan un argumento en el sentido convencional del relato canónico. Dicho efecto, sostenido además por el procedimiento de la elipsis¹³ que en la secuencia filmica puede ser leído, sin confundirse con él, como lo que queda fuera del campo de visibilidad en el encuadre de las imágenes, expande las lecturas al infinito porque el enunciatario es el encargado de construir la/s historia/s. Dicha expansión permite, además, articular lo social e inscribir el texto en un contexto.

El procedimiento de la elipsis tiene su contraste en las repeticiones¹⁴ que obligan a una lectura paradigmática, pues las relaciones que establecen –aunque responden al orden del encadenamiento sintagmático del filme– instan a su integración en otros niveles. Las imágenes del becerro hundiéndose en el barro, las imágenes televisivas que dan cuenta del fervor popular ante la supuesta aparición de la virgen en un barrio de La ciénaga, la piscina de aguas estancadas, los perros, ofrecen una condensación de ideas que en cada relación que el espectador establezca funcionarán como símbolo de la decadencia social, de la violencia reprimida, de la sexualidad y de la tensión de una espera virtual y sin objeto.

El recurso de la imagen dentro de la imagen, cual es la reproducción del reportaje televisivo, tiene como correlato la puntuación cortada de la sintaxis narrativa elíptica, lo que produce el efecto documental e íntimo al espectador medio a la búsqueda de referentes "reales" para las imágenes montadas en el simulacro filmico. Sin embargo, en un nivel de lectura más refinado podemos observar cómo dichas imágenes ligadas sintagmáticamente a la semiosis verbal, se proyectan como interpretantes metatextuales del filme. Mientras asisten a la reproducción de las imágenes en el televisor, Tali cuenta a Mecha que una amiga fue al Barrio San Francisco¹⁵ y pudo ver la virgen de la Concepción. Mecha duda y pregunta cómo es que otros ven otras vírgenes, a lo que contesta Tali: "Y bueno, cada uno ve lo que puede". La fuerza de tal afirmación ofrece otro de los momentos de distensión del relato y se puede leer simultáneamente como la negación de la existencia de un referente unívoco y la imposibilidad de dar cuenta de lo real. Se relativiza de este modo el poder evocador de la imagen documentada en el noticiero que, por otra parte, muestra la ausencia absoluta de representación.

13. Según la teoría literaria la elipsis es un movimiento narrativo por el cual la narración suprime algunas partes de la historia, el tiempo del relato parece así menor que el tiempo de la historia (Cfr Genette, 1976) En términos propios de análisis filmico es el "espacio o también tiempo, que vemos simplemente sugerido, sin que se nos muestre de forma clara, evidente, nítida. Es como una especie de salto que el espectador percibe y entiende, que hace avanzar la narración, pero que es necesario mostrar, es un signo de puntuación sugerido." (Cfr Romaguera i Ramiox, 1999:143)

14. La repetición o iteración puede relacionarse con el principio de equivalencia que enuncia Roman Jakobson, en tanto produce, a través de una lectura paradigmática del texto, un efecto poético.

15. Es un topónimo, junto al título del filme, ofrecido al espectador como índice de referencialidad realista.

c) los actores

Los actores se distribuyen en sectores bien diferenciados en el filme. Los espacios donde se sitúan las acciones manifiestan una cierta discontinuidad del reparto social de aquellos, porque la discriminación aparece manifiesta en mayor grado en el ámbito rural que en el urbano. Una de las pocas escenas en el pueblo donde se marca la discriminación la protagoniza Vero, la hija mayor de Mecha. Elige en un negocio de ropa una remera para su hermano José y le pide al "Perro", quien charla con Isabel en la calle, que se la pruebe. La cámara se sitúa frente a ambos y una vez que el muchacho se saca la remera y se la entrega a Isabel sale de foco, mientras se ve el gesto de asco de Vero cuando huele la remera que ha estado en contacto con el sudor del Perro. La otra escena donde se percibe la irritación que provocan las manifestaciones populares la protagoniza Mecha. En su casa, nerviosa porque sabe que se le escapa la posibilidad de viajar a Bolivia con la excusa de comprar los útiles de los hijos, ella protesta por los "ruidos" que hace la comparsa carnalera.

Pero el ámbito social donde se mueven Tali y Mecha no es el mismo. Si bien son parientes, Mecha pertenece a la clase terrateniente, a pesar de la decadencia se sostiene por medio de la venta de pimienta para pimentón y tiene criados en la destaralada casa en la que habita junto a Gregorio, alcohólico como ella y víctima de una degradación aún mayor que la de su esposa. Su rol actorial es el del marido inútil, en permanente estado de embriaguez y sin autoridad en la familia.

Tali no tiene otra ayuda doméstica que la de su hija mayor. Está casada con Rafael, un hombre bueno y trabajador y, si bien se somete al mismo orden de dependencia que el resto de las mujeres que integran la historia escenificada, parece menos consciente del acorralamiento en el que está, por lo que en forma constante hace comentarios compasivos sobre su prima Mecha. La diferencia social entre ambas se marca en el contraste entre los gestos y las palabras que se dirigen, la intimidad que exhiben u ocultan. Por ejemplo, cuando en una oportunidad Mecha recibe a Tali de visita ésta es testigo de la discusión entre la prima y su hija Momi, quien defiende a Isabel, siempre acusada por Mecha de robarse las toallas y las sábanas de la casa. Mecha desaloja a Momi del cuarto y le dice que está "meta amiguar con las sirvientas". Tali enmudece.

Por debajo de la figurativización de los actores cuyos roles actoriales pueden subsumirse en dos, el de los patrones y el de los criados, el nivel semionarrativo muestra como soportes del primer rol a sujetos carentes de proyectos, a la deriva. La tematización en el nivel discursivo es múltiple, el alcoholismo, la pereza, el abandono, la desidia. En cambio, el segundo rol está sostenido por sujetos que, además de padecer el sometimiento, llevan a cabo acciones que los caracterizan en el nivel temático como proveedores de alimento¹⁶, de consuelo¹⁷, de ropa¹⁸ y de diversión¹⁹. En la puesta en relación entre ambos sujetos se reconstruye una gnoseología social, se describen los hábitos, los comportamientos y los símbolos objetivados a través de la vestimenta, la música, el baile, los juegos, los relatos y las conversaciones.

16 Los hijos de Mecha y Tali van al dique en la camioneta del amigo del "Perro", novio de Isabel; al regreso, los "pobres" les dan los bagres pescados a Joaquín, el hijo lisiado de Mecha, quien los tira con desprecio. Los recoge Isabel. Al día siguiente, Mamina, la "sirvienta", prepara para la familia un chupin de bagre que el propio Joaquín, antes despreciativo, devora "como un animal".

17 El consuelo que ofrece Isabel a Momi se verbaliza en la primera secuencia del filme, cuando la "niña" reza "gracias por darme a Isabel". Aquí, según comentarios que agradezco a Elsa Drucaroff y reproduzco: "hay algo lésbico muy sutil y bellamente trabajado" aunque "eso no tiene que ver con tu lectura, donde predomina lo social, aunque sí en la medida en que el deseo circula en estado salvaje, repeliendo o uniendo a estos grupos en confrontación más allá de sí mismos, de las leyes, tanto sociales como de género (ahí está esa sugerencia de incesto entre hermanos)"

18 Isabel le da su ropa limpia a Momi para que ésta se bañe y se cambie. Momi advierte que no combinan los motivos de la blusa con el short y se ríe de Isabel, no obstante la usa a falta de ropa propia.

19 Cfr las secuencias del baile de carnaval y de la pesca en el dique.

d) la axiología

Son varias las secuencias que facultan para reflexionar acerca de los valores que sostienen la gramática profunda del relato. Una es la de los niños en el cerro. Joaquín y el amigo junto a los otros niños del lugar trepan el cerro munidos de escopetas. Los siguen los perros. En un momento dado, agazapados, Joaquín y el amigo alertan a los "coyas de mierda", como los llaman, de no tocar los perros. Joaquín dice "estos coyas i' mierda ya se los han de haber cogido, viven todos en la misma casa, los toquetean, están todo el día acariciándolos" y agrega, "después los amansan". Es esta secuencia la que con más énfasis manifiesta el autoengaño de los actores sociales. ¿A qué se opone la mansedumbre sino al estado salvaje? Amansar implica acostumar al animal a la mano del dueño, quitarle la agresividad, someterlo a un orden humano. La mirada de Joaquín está informada por una axiología que se instala en la ambigüedad de una zona social que se ha conformado por oposición al otro a quien se juzga "bárbaro", sin embargo, acusar al otro de domesticar la naturaleza animal implica negar la posibilidad de una acción propiamente humana, por tanto racional y cultural.

Otra es la escena de la habitación de Momi quien está durmiendo con Isabel en tanto su madre está internada en el hospital. Llama por teléfono José, quien ya sabe del accidente de Mecha, el teléfono suena y Momi dice a Isabel "mi mamá dice que vos tenés que atender el teléfono". Como Isabel no se mueve Momi atiende e informa a su hermano que ella está con Isabel en la cama. José pide hablar con la "sirvienta" quien luego de escucharlo sale de la habitación. Momi inquiera la razón e Isabel le dice que esa fue la orden de su hermano. La prohibición es la del contacto, según José la familiaridad entre Momi e Isabel es promiscua, así como la de los "coyas" con los perros, ese contacto puede alimentar complicidad entre las jóvenes. El único modo de mantener el estado de cosas favorable al dominio y la supremacía de un grupo sobre otro consiste en evitar la contaminación afectiva con el "salvaje". Pero he aquí la contradicción, puesto que el pescado que se rechaza y se tira porque proviene de la pesca organizada por "coyas" luego constituye la única comida del grupo dominante; los niños burgueses que huelen los genitales de los perros son los que rechazan a los "bárbaros" porque se los "cogen", las jóvenes "de buena familia" eligen al "Perro" para que se pruebe la remera que usará el hermano. El deseo culposo y asqueado por el "Perro" se contamina con el deseo incestuoso de las chicas por el hermano mayor ausente²⁰.

Pero la secuencia emblemática es la protagonizada por Mecha e Isabel. La criada ha decidido partir (está embarazada del Perro) y lo anuncia a la patrona. Ésta reacciona con molestia y dice "chinas carnavaleras, siempre te dejan, qué desagradecidas". Y agrega, "ya te voy a mandar a llamar para pagarte lo que se te debe". Mientras se camufla la verdadera situación, la insolvencia económica de la patrona frente al hacer productivo de la empleada, en las palabras aparece el enmascaramiento ideológico que el grupo social -al que Mecha representa- recurre para impostar su dominio bajo el disfraz de la concesión y la dádiva. En ese esquema axiológico la decisión no puede ser sino una herramienta en manos del patrón, quien da y quita, otorga y priva. La decisión de partir, de no servir ni proveer ya en la casa del patrón, no puede ser interpretada sino como un acto de agravio por parte de Mecha. De la misma manera, cuando Momi (el actor que muestra mayor permeabilidad al contacto con el otro, como dije, en tanto es más vulnerable, lo que se pone en evidencia en el gesto sintomático de enroscar el dedo en el cabello y llevárselo a la boca²¹) se baña a instancias de Isabel, para cambiarse la sempiterna malla de baño debe recurrir a la ropa de la criada. Sin embargo, no la agradece, la critica, muestra a Isabel cómo las flores de la blusa no combinan

20 Debo a Elsa Drucaroff la sugerencia de abundar en la contradicción.

21 Queda fuera de mi análisis la isotopía de la sexualidad que puede ser explorada desde las teorías de género.

con las rayas del short, en una clara manifestación de un “gusto refinado” frente a la “ordinariedad” de la empleada.

Así llegamos a definir la lógica que informa las imágenes de la exclusión social que el filme construye. Los valores morales, sociales y estéticos han sido forjados a través de siglos de lucha por llevar adelante un modelo humanista y etnocéntrico portador de universalismo, quien no se ajusta a esos parámetros no puede ser asimilado como parte de “nosotros” sino que debe ser excluido por su negación a dejarse someter. Los “otros” no son sólo los extranjeros (los bolivianos) sino también y sobre todo los nativos (“indígenas”), los “coyas”, las “chinas carnavaleras”, es decir, el grupo social que persiste en sus parámetros culturales en un medio social y un espacio geográfico dominado por un discurso hegemónico en franca contradicción con aquellos. Del lado de los sujetos que excluyen, las diferencias son accidentes de la propia naturaleza y no elementos que pueden comprenderse en el interior de una (otra) cultura. Así se descalifica al otro en tanto sujeto, es decir, pasible de tener deseos y de obrar en consecuencia, su singularidad no reenvía a alguna identidad estructurada. Esto es lo que implica, al final de cuentas, la negación de la diversidad cultural.

4. A modo de conclusión

El filme de Martel procede a mostrar, sin mediaciones programáticas, sin énfasis, pero de manera política en el sentido de un gesto que señala a través del simulacro un estado de cosas, que el discurso de la exclusión subsiste en el imaginario social y consiste, explícitamente, en la negación del otro en tanto tal. El extremo de la exclusión es, por cierto, la eliminación del otro. Nuestro país no escapa, pese a las proclamas políticas y periodísticas en sentido contrario, a ejemplificar las dos caras de la negación del otro. Poco después de la exhibición del filme de Lucrecia Martel, el domingo 27 de mayo de 2001 Marcelo O'Connor escribió una columna en *El Tribuno* intitulada “El odio entre nosotros” a propósito del crimen del que fueron víctimas una mujer y su hijo, arrojados de un tren suburbano en la ciudad de Buenos Aires por su sola condición de bolivianos.

La puesta en escena de los mecanismos discriminatorios de una sociedad hace reflexionar sobre cómo la alteridad se piensa en relación con la diferencia y ésta, para quien ocupa una posición hegemónica, proviene en general de una otredad que se revela bajo la forma de una amenaza. Es por eso que la respuesta del público salteño a la exhibición de la película, más allá del beneplácito con que algunos compartieron el éxito del cine nacional y salteño en el mundo, fue en gran parte negativa. Haría falta rastrear, con el concurso de los historiadores especializados en la reconstrucción de las formas de vida, la genealogía de una costumbre típica de nuestra provincia cual es la de esconder y tapar aquello que puede, a los ojos de los otros, mostrar una debilidad. Como si el gesto del avestruz pudiera ayudar a revertir una situación que cuanto antes debe ser asumida, para de una vez por todas salir de la ciénaga en la que Lucrecia Martel ha cifrado una lectura posible de nuestro precario mundo social.

Bibliografía

- Casetti, Francesco y Federico di Chio** (1998) *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- Dalmasso, María Teresa** (1994) *¿Qué imagen, de qué mundo?* Córdoba: Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Fontanille, Jacques** (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette.
- Genette, Gérard** (1976) *Figuras III*, Torino: Einaudi.
- Greimas, Algirdas Julien y J. Courtes** (1996) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Landowski, Eric** (1993) "L'un et le multiple: Quêtes d'identité, crises d'altérité" en *Semiótica(s) Homenaje a Greimas*, Madrid: Visor.
(2001) "Sabor del otro" en *El discurso del otro*. Tópicos del Seminario, 5, Enero-junio 2001, pp. 9-38
- Nicodemus, Katja** (2002) "La ciénaga, el gran debut cinematográfico de la argentina Lucrecia Martel" en *Humboldt 137*, Goethe-Institut Inter Naciones, München, pp 80
- Romaguera i Ramió, Joaquim** (1999) *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Simon, Jean-Paul et Marc Vernet** (comp) (1983) *Énonciation et cinéma*, París, Communications 38