

Diaspore. Quaderni di ricerca 3

---

# Scritture migranti

## Per Silvana Serafin

a cura di

Emilia Perassi, Susanna Regazzoni  
e Margherita Cannavacciolo



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Scritture migranti

## **Diaspore**

Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by  
Susanna Regazzoni  
Ricciarda Ricorda

3



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Diaspore

## Quaderni di ricerca

### **Direttori | General editors**

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

### **Comitato scientifico | Advisory board**

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Rosella Mamoli Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Eduardo Ramos Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France)

Melita Richter (Università degli Studi di Trieste, Italia) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Serafin (Università di Udine, Italia)

### **Lettori | Readers**

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marie Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España)

Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Elisa Carolina Vian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

### **Comitato di redazione | Editorial staff**

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ludovica Paladini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

# **Scritture migranti**

Per Silvana Serafin

a cura di

Emilia Perassi, Susanna Regazzoni  
e Margherita Cannavacciuolo

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2014

Scritture migranti: Per Silvana Serafin  
a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

© 2014 Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo per il testo  
© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 1686  
30123 Venezia  
<http://edizionicafoscar.unive.it/>  
[ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione settembre 2014  
ISBN 978-88-97735-80-9

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia

# Indice

Ricciarda Ricorda <b>Silvana Serafin e il bosone di Higgs</b>	9
Giuseppe Bellini <b>Presentazione</b>	11
<b>Saggi</b>	
Irina Bajini <b>Os vellos non debem de namorarse</b> Il sorriso malinconico di Castelao nel suo esilio argentino	17
Trinidad Barrera <b>El desplazamiento urbano en la poesía de Fernández Moreno</b>	27
Giuseppe Bellini <b>La lezione di Asturias</b>	37
Enric Bou <b>La mirada enfangada</b> Acerca de <i>La ciénaga</i> de Lucrecia Martel	45
Luisa Campuzano <b>Emigración, según las narradoras cubanas de entre siglos</b>	53
Antonella Cancellier <b>Marcello Gentili: quando il diritto, l'arte, l'umanità si abbracciano</b>	63
Martha L. Canfield <b>Traduttori-traditori</b> Pasajes de traducción en busca de una casuística	71
Margherita Cannavacciuolo <b>Viaje al revés en tres textos de José Emilio Pacheco</b>	83
Camilla Cattarulla <b>Migrazioni e identità in <i>Adán Buenosayres</i> di Leopoldo Marechal</b>	91
Domenico Antonio Cusato <b>Dall'Avana al cielo, passando per Nuova York</b> L'esodo di Reinaldo Arenas e la fine del suo racconto	101

Biagio D'Angelo <b>Diário afetivo do pós-colonialismo europeu</b> <i>Os verbos auxiliares do coração</i> , de Péter Esterházy	109
Donatella Ferro <b>La Spagna nel diario di Francesco Priuli</b>	119
Rosa Maria Grillo <b>Margherita Sarfatti tra le due sponde del Plata</b>	129
Renata Londero <b>El íntimo exilio de Jaime Gil de Biedma</b> Viajes por el tiempo y el espacio en su poesía y prosa autobiográfica	141
Ilaria Magnani <b>Migrazioni italiane e letteratura</b> Una prova di scrittura per l'infanzia	151
Adriana Mancini <b>«Nacer en el lugar equivocado»</b> Acerca de <i>Nomadía</i> de María Casiraghi	161
Paola Mildonian <b>I viaggi di Penelope III</b> Dal Texas a Boston con Mnemosine e il suo poeta	167
Emilia Perassi <b>Argentina di Renata Mambelli</b> Dalla fine all'inizio del mondo	181
Elide Pittarello <b>Ramón Gómez de la Serna emigrante</b> Notas sobre <i>Automoribundia</i>	191
Susanna Regazzoni <b>Migración, nomadismo y reterritorialización: Cuba y Estados Unidos</b>	203
Federica Rocco <b>Migración, exilio e insilio en Lengua madre de María Teresa Andruetto</b>	211
Fabio Rodríguez Anaya <b>Luis Fayad: escritura, melancolía y nostalgia</b>	223

Laura Scarabelli <b>Straniera a sé stessa</b> La genealogia femminile come spazio di autofigurazione nella narrativa di Marjorie Agosín	233
Laura Silvestri <b>Esilio e genere nella scrittura di Rosa Chacel</b>	245
Patrizia Spinato Bruschi <b>Esili e nostalgia nella geografia di Mario Benedetti</b>	257
<b>Creazioni</b>	
Rosalba Campra <b>La visita</b>	269
Rosalba Campra <b>Pero Amor, que lo alto y bajo iguala</b>	269
Rosalba Campra <b>Los soñadores</b>	273
Rosalba Campra <b>Sobre los perseguidores</b>	275
Martha Canfield <b>Ramalazos de mar</b>	275
Eduardo Ramos-Izquierdo <b>El trabajo bien hecho</b>	279
Eduardo Ramos-Izquierdo <b>Las tardes con Abuela</b>	281
Rocío Oviedo Pérez de Tudela <b>El mueble migrante de Anselmo Zuyuan</b>	283
Rocío Oviedo Pérez de Tudela <b>Figura de mujer en un barco</b>	287



## Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

## La mirada enfangada

Acerca de *La ciénaga* de Lucrecia Martel

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia)

**Abstract** Lucrecia Martel's film *La ciénaga* (2001), shot with hand-held camera and in direct sound, builds a sense of suspense within a banal everyday life family situation. The film is an exploration of familiar situations and apparently well-known spaces that turn out to be anomalies and reveal another reality. Martel seems to explore what Georges Perec called the *infra-ordinaire*, thus presenting the ins and outs of daily life, the repetition and the absurdity of certain family dynamics. *La ciénaga* is literally a 'swamp', a city in Argentina, and a pool, muddy and covered with leaves. The title allegorically summarizes the corrupt environment in which human beings with an inhuman behaviour fight for their survival.

El cine de Lucrecia Martel es de una gran originalidad y no deja insensibles a los espectadores. Las reacciones son diversas. A veces en forma de abucheos, como sucedió en el festival de Cannes del 2008 durante la proyección de *La mujer sin cabeza*, su tercera película. Pero muchas otras, en especial para un público atento, alejado de los hábitos de consumo impuesto por el modelo hollywoodiano (Bordwell, Staiger, Thompson 1985)<sup>1</sup> la reacción puede ser primero de sorpresa y al poco tiempo de reconocimiento de una mirada que sabe ver y hacernos mirar en un modo alternativo. Para el conocedor de las tendencias actuales del cine independiente, con David Lynch a la cabeza, las películas de Martel son quizás de difícil comprensión, pero colman con creces las expectativas de un espectador dispuesto a lidiar con el visionado de un producto complejo y atreverse a un ejercicio de lectura que exige una participación activa. Uno se reconoce en territorio conocido, pero no por ello menos inexpugnable.

*La ciénaga* fue la primera película de Lucrecia Martel. El film ganó el premio a la mejor opera prima del Festival de Berlín en el 2001, además del premio al mejor guión en el Festival de Sundance, y mejor película en el Festival de La Habana. Posteriormente ha realizado otras dos películas,

---

<sup>1</sup> En este tipo de film la narración clásica siempre a través de la motivación psicológica, un ser humano enfrentado a obstáculos que le impiden alcanzar un objetivo. El tiempo y el espacio están supeditados al elemento narrativo en el cual hay dos líneas de acción: unos amoríos entrelazados con alguna otra actividad.

*La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). En la actualidad está preparando su cuarto largometraje, una adaptación de *Zama* (1956), una novela de Antonio Di Benedetto que narra la vida solitaria de Don Diego de Zama, un funcionario de la corona española en Asunción del Paraguay que aguarda ser trasladado a Buenos Aires a fines del siglo XVIII.

Desde los primeros fotogramas de *La ciénaga*, el film de Lucrecia Martel nos absorbe por dos razones: una banda sonora grabada en sonido directo, capta en primer plano el arrastrar de las sillas al borde de la piscina, el ruido del vino servido en copas con hielo; y en un segundo plano se oyen los truenos de una tormenta en las cercanas montañas así como los disparos de una escopeta de perdigones lanzados por un grupo de adolescentes que cazan en el bosque. Entramos así *in medias res*, a través de todos los ruidos de la vida doméstica, en una escena de vida cotidiana de un grupo humano, dos familias que viven en los límites. De la civilización y de la educación. Martel lo declaró antes de iniciar el rodaje: «la película tiene que ver con las complejas relaciones de un grupo familiar. Pero no es biográfica» (Iglesias 1999). A pesar de ello, en otra entrevista reveló un detalle sobre el sistema narrativo:

No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo. Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios... Es algo muy común en la forma de contar de provincia [Link 2001].

Las primeras imágenes y la banda sonora anuncian también otra característica del film: es una *tranche de vie*, una observación de las entrañas de la vida familiar en un planteamiento que, *toute proportion gardée*, sería aplicable a cualquier familia, de ahí su lectura en clave universal. La película no tiene un principio declarado y el desenlace previsiblemente trágico podría haber explotado a partir de las muchas mechas plantadas por los dinamiteros de lo cotidiano y en particular de las dinámicas de la vida en familia.

Los títulos de crédito se intercalan con dos sonidos muy importantes: el ruido chirriante de sillas siendo arrastradas alrededor de una piscina putrefacta y el disparo / trueno que se oye a lo lejos. Los adultos borrachos, sin norte, son el punto de desorientación de unos adolescentes y niños a la deriva. La incomodidad del espectador es inmediata. A ello se añade la técnica usada frecuentemente por Lucrecia Martel de usar planos en contrapicado y en picado, filmar con la cámara a mano, aumentando la distorsión de la perspectiva. El grupo de adultos bebe de forma dispartada al borde de una piscina, en lo que podría ser una típica escena de vacaciones familiares, pero que queda inmediatamente desvirtuada

cuando nos damos cuenta de que todos están borrachos. Eso provoca un primer accidente doméstico. Se rompe una copa de vino, cae Mecha, la propietaria de la casa, y se levanta en un espectacular baño de sangre: viaje a urgencias.

Estas primeras imágenes marcan los acontecimientos posteriores que vendrán. El crecimiento del suspense dentro de una banal situación familiar de vida cotidiana. El centro de la acción lo ocupan las interacciones entre dos familias que poseen primas como parentesco: una de clase media y la otra de productores rurales (pimientos) que habían disfrutado de una buena posición económica, aunque ahora están en decadencia. La película está ambientada en la ciudad de La Ciénaga, un lugar de la provincia de Salta, en el noroeste argentino, del que la directora proviene y que conoce a la perfección. La acción está ambientada en la finca La Mandrágora, donde se cosechan y secan pimientos rojos, y entraña una compleja red familiar. Allí pasa el verano Mecha (Graciela Borges), una mujer cincuenta, junto a su marido Gregorio (Martín Adjemián) y sus cuatro hijos adolescentes. José (Juan Cruz Bordeu), el mayor de los hijos de Mecha, vive en Buenos Aires con Mercedes (Silvia Baylé), quien es su compañera de trabajo y a la vez su novia. Visita a su familia en La Ciénaga después del accidente. La prima de Mecha Tali (Mercedes Morán) y su marido Rafael (Daniel Valenzuela) tienen cuatro hijos pequeños. Mercedes, que había sido compañera de facultad de Mecha y de Tali, había sido amante de Gregorio, marido de Mecha y padre de José.

En efecto, destaca en el filme una exploración de lo cotidiano, lo pérfidamente familiar en situaciones y espacios aparentemente bien conocidos que se revelan como anómalos y que permiten descubrir otra realidad que no somos capaces de ver. Martel parece poner en práctica una exploración de lo que Georges Perec bautizó en 1973 como *infra-ordinaire* (lo infraordinario). Perec lo utilizó para describir aquellos aspectos mínimos de la realidad que quería analizar. Se dio cuenta de que nuestros ojos están condicionados a buscar en el horizonte de nuestro hábitat sólo lo inusual, prestando más atención a lo excepcional. Para ello era necesario concentrarse en la observación de lo endótico, lo anónimo, un término que Perec utiliza en oposición a exótico. Para comenzar la investigación de lo infra-ordinario, Perec proponía hacer preguntas triviales e inútiles, a fin de provocar la necesaria discontinuidad entre los signos y los hábitos de observación. Era la desfamiliarización, una técnica de investigación que requiere tanto de la perseverancia como de la creatividad y que debe resistir a la sistematización. Como reconoció Maurice Blanchot, es muy difícil definir qué es lo cotidiano: «Le quotidien échappe. C'est sa définition» (Blanchot 1969, p. 359). Lo cotidiano, añadía el crítico francés

c'est la platitude (ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritius), mais

cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité... [Blanchot 1969, p. 357].

Además de su dificultad para ser comprendido, lo cotidiano es ubicuo. Michael Sheringham ha resumido el problema en los siguientes términos:

the everyday is a zone of opposition, intersection, or interconnection – of the accidental and the permanent, imagination and affect, the personal and the social. It is constituted by sequences of individual actions (dressing, eating, shopping, walking), but within a context of relations and interactions where the individual is actor as well as agent. The *quotidien* involves continuity but also change, repetition but also variation and evolution. It is made up of routines, but major events (often long anticipated or long remembered) are also part of its fabric, as are festive moments, 'mini-fêtes'. It is universal (through its link to the human condition in general) but also variable, inflected by climate, class, and gender. It is both independent of and marked by history [Sheringham 2006, p. 300].

Hay cuatro acciones paralelas, que son los ríos emponzoñados que alimentan la ciénaga o la situación familiar extrema que presenciamos: a) El hijo que tiene una relación con una mujer (y su hermana mayor) de la edad de sus padres; b) las imágenes de una información televisiva sobre unas apariciones de una virgen; c) el grupo de niños adolescentes que campa a sus anchas sin ningún control o tutela familiar; d) el contraste entre la familia de Mecha y la familia de Tali. Son acciones paralelas, presentadas en acumulación en espiral, casi caótica, que en su parcialidad contribuyen a dibujar el hedor a podrido que se levanta de las tranquilas aguas familiares. A estas cabe añadir una serie de situaciones enfermizas: la relación de amistad y adoración entre la hija de Mecha e Isabel, la criada indígena que es odiada por Mecha; Tali que envidia la posición social de Mecha y los suyos. El hijo de Mecha y su dificultad de relacionarse con mujeres. Quizá la única historia con una entidad diegética autónoma es el personaje de Isabel, la criada indígena. Ella desaparece poco antes del final de la película, porque se va a casa de una hermana, puesto que ha quedado embarazada. Es entorno a esta historia donde los elementos de raza, clase social y género son más patentes.

Las cuatro acciones paralelas generan situaciones de tensión. Las alusiones a la probable visita de Mercedes es una amenaza que sobrevuela el lugar. Pone también en evidencia el infantilismo de José, que no ha conseguido llegar a la edad adulta y mantiene una relación con una mujer (compañera de universidad y ex amante de su padre) que es una sustituta

de su madre. Martel se explaya con la ambigüedad de la adolescencia. Como ha indicado Cécile François se adentra en las «fronteras movedizas entre ritos inocentes y juegos eróticos más o menos perversos. La cineasta bucea con deliberada ambigüedad en el universo turbio de la adolescencia con sus intercambios codificados y su sexualidad fluctuante» (2009). Las imágenes obsesivas tomadas de un reportaje televisivo con escenas de lloros y de pasión religiosa descontrolada introducen la crítica de un sistema educativo (*mass media* y escuela) que no funciona. La libertad absoluta de los niños genera escenas de violencia, contra los más pobres, contra los animales, o bien entre ellos. Los asistentes a una fiesta popular en el pueblo se enzarzan en una pelea en la que José, que molesta a la criada Isabel, sale malparado, con la cara ensangrentada, de forma parecida a su madre en la secuencia inicial. Las diferencias entre las familias de Mecha y Tali ponen sobre la mesa un aspecto del conflicto social, los sentimientos de inferioridad. Mecha está obsesionada por esa otra mujer que lleva su nombre y que se acuesta con sus hombres, así como Tali también está obsesionada por su inferioridad social respecto de Mecha. El sentido de inferioridad es particularmente virulento en dos momentos: el gesto de Tali para poder entrar en la finca, cuando rompe con una piedra el candado que cerraba una puerta metálica; y en la planificación de un viaje de compras a Bolivia para poder ahorrarse unos pesos. En *La ciénaga* es clave la separación entre los diversos grupos humanos, que forman una familia disfuncional. Los padres actúan a su aire, sin ninguna conexión con su descendencia. En una situación harto cómica Gregorio se sorprende de que su hija de quince años no tenga todavía el permiso de conducir. A pesar de ello la obliga a manejar.

El uso del espacio por parte de Martel, fruto del uso de la cámara, la elección de una manera de narrar entrecortado, planteando pocos planos generales de conjunto, impiden al espectador de tener conciencia de la casa en su conjunto. Los encuadres en los que se nos presenta una realidad fragmentaria contribuyen a desestabilizar la percepción por parte del espectador, una visión parcial de los personajes, presentados a través de un retrato incompleto, con miembros cortados y muchas voces fuera de campo. Este enfoque contribuye a una visión claustrofóbica de la realidad. Cécile François lo ha interpretado así:

Lo que parece construir la cámara es un espacio metafóricamente uterino. En *La Ciénaga*, los corredores y pasillos suelen llevar a los personajes a lo que parece ser el centro del laberinto, es decir la habitación de la madre. Ésta constituye en cierto modo el núcleo alrededor del cual gravitan los miembros de la familia. La cama de Mecha parece atraer irresistiblemente, con fuerza centrípeta, a los distintos integrantes del clan que vienen a congregarse alrededor de ella [François 2009].

La casa de campo es presentada al espectador como un laberinto, difícil de comprender en su conjunto y en el que los personajes adultos pasan la mayor parte del tiempo echados en la cama bebiendo.

En la segunda parte de la película una escena es particularmente significativa: los niños pequeños de la familia están encerrados en un auto para protegerse de las mordeduras del ‘perro rata’, un animal monstruoso acerca del cual les ha hablado Vero en la piscina. Los cristales están empañados, por lo que al observar el exterior tienen tan solo una visión parcial y deformada. Se asustan al ver a Gregorio que golpea los cristales y empiezan a chillar. Esta visión entre brumas, borrosa, genera un comentario aparentemente inocente por parte de los niños: «No lo miren, no lo miren, está con el pelo teñido». No hacen sino repetir una frase que ha dicho Mecha unos minutos antes, al prohibirle que se continúe teñiendo el cabello puesto que ensucia las fundas de las almohadas.<sup>2</sup> Pocos minutos más tarde se amplía la situación de claustrofobia, incrementada con el *voyeurismo*. Vero persigue a José para que le devuelva las bragas que se ha colocado en la cabeza como si fuera un gorro, acción de deshonor típica del niño-adulto que representa este personaje. Los niños desde dentro del auto observan a través del cristal los forcejeos. Este momento recuerda el visionado cinematográfico. En opinión de Cécile François, «la cámara va desplazándose hasta colocarse detrás de los niños, mientras el parabrisas va delimitando un espacio luminoso como una pantalla de cine en la que se enmarcan los juegos ambiguos de José y Vero» (2009). Los niños, junto al espectador, presencian cómo José se pelea con su hermana mayor: caen en el fango y quedan sucios. Después, mientras la hermana se ducha, José invade su espacio y se limpia los zapatos y piernas en una escena que pudiera tener un alto contenido erótico, pero que resulta una provocadora invasión de la intimidad de la muchacha. Estas tres escenas de una misma secuencia concentran unas imágenes y unas situaciones de gran potencia. Los niños y adolescentes abandonados a su destino, que ven la realidad a través de una neblina, sin distinguir los contrastes en forma clara; las relaciones fraternales manchadas por el barro de la ambigüedad. El poder machista de un *status quo* sin posibilidad de transformación. El único auxilio es el de la virgen aparecida, que se confirma al final del film que es un montaje mediático para distraer a las pobres gentes. La joven ha ido a ver la aparición de la Virgen y confirma: «No vi nada».

Precisamente el film nos hace ver lo que no se ve. Lucrecia Martel declaró: «No sé cómo se haría una película costumbrista [...]. En todo caso, la atención fundamental de la película está puesta en los personajes y no

2 Martel declaró de *La ciénaga* que «Le film est fondé sur le regard des enfants, qui perçoivent la monstruosité du monde adulte. C’est ce regard qui peut déchirer le voile de certitudes et de préjugés qui fige la vision des adultes. Le regard enfantin permet de transcender certaines idéologies très rationnelles et de se placer sur un autre terrain» (Kaganski 2002).

en lo que representan de la sociedad» (Link 2001). El film presenta los recovecos de la vida cotidiana. Las acciones de repetición, el absurdo de las dinámicas. «La ciénaga» es un topónimo y una piscina, turbia y cubierta de hojas. Pero al mismo tiempo resume de forma alegórica el ambiente corrupto en el que viven éstos seres humanos, que tienen un comportamiento inhumano, luchando por la sobrevivencia. A ello puede aludir una escena al principio del film. Vemos a una vaca estancada en una ciénaga, con el fango hasta el cuello, luchando por su vida para no ahogarse y sobrevivir. Es esta ansia de lucha por la vida lo que les falta a los familiares habitantes de la finca. La abundancia de planos cortados, planos americanos, la visión de los personajes desde atrás contribuyen al carácter incompleto del film, con aspectos importantes de la narración que quedan obviados o directamente suprimidos. En el cine de Martel hay una característica carencia de información. O eso es lo que puede parecer. En la secuencia final de la película, después del dramático desenlace, ahora los planos son del espacio interior, casi abandonado por sus propietarios, que están ausentes, no se sabe bien dónde, lejos de sus responsabilidades. El lugar que al principio del film ocupaban los padres, junto a la piscina, es ahora ocupado por los hijos: garantía de continuidad generacional. De tal palo tal astilla. El sistema de la familia está protegido y salvado. Los protagonistas están ciegos. Esto es exactamente lo que le ha sucedido al espectador durante los anteriores noventa minutos. Ha quedado cegado por la visión de lo invisible. La mediación de la directora a través de su mirada, nos hace abrir los ojos:

Lo que quiero lograr en mis películas es transmitir una especie de enracimamiento sumamente invisible. Es un estado de sospecha permanente, una situación en la que no se sabe nunca en qué plano de la realidad o la fantasía estamos, o cuando pasamos de uno hacia el otro [Link 2001].

La mirada de Lucrecia Martel es una mirada enfangada, de una gran sensualidad que denuncia negocios innobles y vergonzosos. Los que esconde la aparente placidez de la vida cotidiana en clave familiar.

## Bibliografía

- Blanchot, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- François, Cécile (2009). «El cine de Lucrecia Martel: Una estética de la opacidad» [online]. *Espéculo*, 43. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html> (2014-08-01).

- 
- Iglesias, Fernanda (1999). «Profeta en tierra ajena» [online]. *Clarín digital*, 20 de febrero. <http://www.clarin.com/diario/1999/02/20/c-02001d.htm> (2014-08-01).
- Kaganski, Serge (2002). «Lucrecia Martel: Pour l'Argentine» [online]. *Les Inrocks.com*, 8 de enero. <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/lucrecia-martel-pour-largentine/> (2014-08-03).
- Link, Daniel (2001). «Tres mujeres» [online]. *Página/12*, 18 de marzo. <http://www.pagina.12.com.ar/2001/suple/radar/01-03/01-03-18/nota1.htm> (2014-08-03).
- Sheringham, Michael (2006). *Everyday life: Theories and practices from surrealism to the present*. Oxford: Oxford University Press.

### Ficha técnica

La ciénaga. Producción: Lita Stantic Producciones, Cuatro Cabezas Films, Lita Stantic, José María Morales, Diego Guebel. Dirección: Lucrecia Martel. Guión: Lucrecia Martel. Año: 2001. Fotografía en color: Hugo Colage. Música: Emmanuel Crosset. Edición: Santiago Ricci. Con: Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemián (Gregorio) Juan Cruz Bodeu (José), Daniel Valenzuela (Rafael), Sofía Berlotto (Momi), Leonora Balcarce (Verónica), Andrea López (Isabel). Duración: 102 mins. Distribución: Latina.