

P A N D O R A
REVUE D'ÉTUDES HISPANIQUES



17/2022

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines
Université Paris 8

DIRECTION ÉDITORIALE

Pascale Thibaudeau

COMITÉ DE RÉDACTION (Université Paris 8)

Annick Allaigre
Martín Arias-Pini
Michèle Arrué
Danièle Bussy Genevois
Fanny Chagnollaud
Brice Chamouleau
Marie Córdoba
Françoise Crémoux
Irène Da Silva
Diego Farnié
Enrique Fernández Domingo
Paola García
Alicia Fernández García
Sebastián García Barrera
Marta López Izquierdo
Christine Marguet-Ciais
Perla Petrich
Myriam Ponge
Julio Premat
Montserrat Prudon-Moral
Michèle Ramond
Vicente Romero
Pascale Thibaudeau
Diego Vecchio
Mercedes Yusta Rodrigo

COMITÉ EXTÉRIEUR

Nancy Berthier (Sorbonne Université)
Mercedes Blanco (Sorbonne Université)
Ignacio Bosque (Univ. Complutense de Madrid)
Mónica Castillo Lluch (Université de Lausanne)
Pedro M. Cátedra (Univ. de Salamanca)
Lourdes Cirlot (Univ. Central de Barcelona)
Pierre Civil (Univ. Paris III)
Robert Coale (Univ. de Rouen)
Pedro Córdoba (Sorbonne Université)
Jean-Michel Desvois (Univ. Bordeaux III)
Françoise Etienvre (Univ. Paris III)
Milagros Ezquerro (Sorbonne Université)
Marie Franco (Univ. Paris III)
Géraldine Galeote (Univ. de Nantes)
Carlos Heusch (ENS - Lyon)
Jo Labanyi (New York University)
Maria Llombart Huesca (Univ. Paul-Valéry Montpellier)
Nathalie Ludec (Univ. de Rennes 2)
Jens Lúdtke (Univ. de Heidelberg)
José-Carlos Mainer (Univ. de Zaragoza)
Dolors Oller (Univ. Pompeu Fabra)
Miguel A. Olmos (Univ. de Rouen)
Manuel de Paz (Univ. de La Laguna)
Serge Salaün (Univ. Paris III)
Marie Salgues (Univ. Paris III)
Béatrice Salazar (Univ. de Rouen)
Jorge Uría (Univ. de Oviedo)

DECONSTRUIR LA HISTORIA :
ZAMA DE LUCRECIA MARTEL

Textes réunis par

**JULIE AMIOT-GUILLOUET, MARIANNE BLOCH-ROBIN,
MAGALI KABOUS, JOAQUÍN MANZI, SERGI RAMOS ALQUEZAR**

TABLE DES MATIÈRES

• Introducción	
JULIE AMIOT-GUILLOUET, MARIANNE BLOCH-ROBIN	7
• EL CONTEXTO HISTÓRICO, LITERARIO Y CINEMATOGRAFICO	13
• Entre el abandono y la merced: el gobierno del Paraguay de Diego de Zama, contexto histórico de finales del siglo XVIII	
PHILIPPE CASTEJÓN	15
• Río arriba, de la película a la novela: notas sobre un guión de <i>Zama</i>	
JOAQUÍN MANZI	31
• <i>Zama</i> , una película de historia a contracorriente	
JULIE AMIOT-GUILLOUET	47
• UNA SÁTIRA DECOLONIAL	
• <i>Zama</i> de Lucrecia Martel o la sátira de lo absurdo del sistema colonial	
ANDREA CABEZAS VARGAS	69
• La (est)ética decolonial de Lucrecia Martel	
LAURENCE MULLALY	91
• Música y sátira en <i>Zama</i> de Lucrecia Martel	
MARIANNE BLOCH-ROBIN	107
• INVENTAR UN SIGLO XVIII: ESTÉTICAS DE ZAMA	125
• Dirección artística y ambientación histórica creativa	
MAGALI KABOUS	127
• El niño, el bandido y el corregidor. Personajes e invención figurativa en <i>Zama</i> , de Lucrecia Martel	
SERGI RAMOS ALQUEZAR	147
• ¿Fuentes icónicas o poder sugestivo del plano fijo? La pictorialidad latente del <i>Zama</i> de Lucrecia Martel	
EVA SEBBAGH	167

Introducción

JULIE AMIOT-GUILLOUET, MARIANNE BLOCH-ROBIN

Lucrecia Martel es una cineasta que, a lo largo de sus cuatro largometrajes (*La ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2007; *Zama*, 2017), ha ido construyendo pacientemente una obra que indaga las zonas más incómodas de las relaciones de poder y sus asimetrías, ya sean de clase, de origen étnico o de género¹. Si bien sus tres primeras películas tenían como telón de fondo y matriz narrativa y dramática la Argentina contemporánea, y en particular la región de Salta de la que la cineasta es originaria, su cuarto opus opera un giro en la medida en que se adentra en el pasado colonial. Desde allí propone reconstituir de una manera muy particular la realidad de la época, a partir de una perspectiva crítica que se manifiesta tanto en el relato y los personajes como en la forma misma de la película.

La presente recopilación de artículos alrededor de la película *Zama* se inscribe en la dinámica de estudios cinematográficos desarrollada en la estela de la articulación que se ha planteado en Francia entre cine e historia desde los trabajos pioneros de Marc Ferro² en los años 1970. Desde entonces, el estatuto de las obras cinematográficas se ha modificado de manera radical, agregando a su calidad de documento sobre el pasado – lo que implicaba el predominio de las imágenes de archivo y del cine documental en la aproximación del cine desde la historia – su potencial creador de imaginarios sobre el pasado – por lo que las películas de ficción han pasado a ser estudiables por los historiadores casi al igual que el cine-documento. En esta perspectiva, *Zama* es una obra fascinante, precisamente porque la autora –de la película así como del guión adaptado de la novela de Antonio Di Benedetto –busca crear un relato capaz de convertirse en una herramienta de discusión sobre el pasado histórico colonial latinoamericano, a partir de las mismas inquietudes por revelar las relaciones de poder y de dominación que afectaron la sociedad de la época como la siguen afectando hoy en día.

Varios ejes de lectura sobresalen en los textos de este volumen. En primer lugar, las contribuciones se interesan por la coexistencia y la naturaleza de las interacciones entre los diferentes grupos étnicos y sociales que se encuentran en el relato siguiendo

¹ Para un análisis del conjunto de la obra de Lucrecia Martel : D. Martin, *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester University press, 2016; G. Gemünden, *Lucrecia Martel*, Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2019.

² Véase: M. Ferro, *Cinéma et Histoire* [1977], Paris, Gallimard, 1993 ; A. de Baecque, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008 ; B. Ramirez, *L'Histoire à l'écran*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2014.

la jerarquía implícita que se manifiesta a lo largo de la película: españoles, criollos, indígenas y africanos (o afrodescendientes). Se plantea al mismo tiempo la diversidad representada en la obra y una conexión que vale la pena interrogar para mostrar cómo Martel, en una perspectiva decolonial, problematiza las relaciones de poder que guían sus respectivos comportamientos.

Por otra parte, se interroga la relación entre ficción y realidad, lo que permite pensar los vínculos que mantiene la obra con su doble referencialidad al contexto histórico y a la novela de Di Benedetto adaptada al cine. La película permite reflexionar sobre los múltiples niveles de articulación entre ficción y realidad, ya sea a nivel de los vínculos entre la película y el contexto, como lo subrayó la autora misma al afirmar “Inventamos un siglo XVIII con mucha desfachatez”³, ya sea a nivel de las fantasías del personaje principal cuyos deseos reprimidos se interponen entre él y la realidad que lo rodea, lo que revela tanto la imagen como la banda de sonido.

Asimismo, la película problematiza la relación entre arte y poder. Primero, como lo hemos mencionado, se puede enfocar *Zama* como una obra de arte cinematográfica que cuestiona las relaciones de poder, lo que permite inscribirla en la continuidad de las obras anteriores de Martel. Pero también, dentro de la obra, se puede pensar en la *mise en abyme* que supone el tema del “libro” escrito por Manuel Fernández, que suscita la ira del segundo gobernador y su posterior expulsión, en la medida en que la creación representa la apertura de un espacio de libertad que escapa al control colonial. Al poner en tela de juicio el relato histórico nacional, la película de Martel abre una brecha en la representación oficial del pasado y da pie a un imaginario alternativo. Según la misma directora citada por Jorge García Manzano, “todo buen cine muestra fisuras en lo aparentemente sólido de la realidad”⁴.

El viaje tan anhelado es también omnipresente en la película, al ser el objeto de deseo nunca conseguido por el protagonista. El viaje a Lerma es la obsesión principal de Zama. Su imagen emblemática es la orilla del río cuyo punto de fuga en el horizonte se opone a la verticalidad inmóvil del cuerpo del protagonista. Se concluirá sin embargo el relato con otro viaje, imprevisto y en la dirección opuesta, no fuera del mundo colonial sino hacia dentro de sus entrañas aún indómitas. Asimismo se puede considerar la trayectoria del personaje como la consolidación de una forma de exilio interior que también se plasma en la manera como diversos procedimientos lo marginalizan en la construcción del espacio fílmico⁵.

³ R. Koza, “Una película de 1790 llamada *Zama*. Un diálogo con Lucrecia Martel”, 27 de septiembre del 2017. URL: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/> [consultado el 20/01/2023].

⁴ J. García Manzano, “Acerca de lo sonoro y lo político en el cine de Lucrecia Martel”, Dossier, *Sonorama*, n°5, primavera 2018, <http://correspondenciascine.com/2018/05/acerca-de-lo-sonoro-y-lo-politico-en-el-cine-de-lucrecia-martel/> [consultado el 20/01/2023]

⁵ J. Amiot-Guillouet, “Vers la marge, l’espace dans *Zama*”, *Les Langues Néo-latines*, n°403, décembre 2022, p. 5-19.

Para articular estas diferentes perspectivas, el presente volumen se organiza en varias partes que dialogan y se completan entre sí.

La primera, titulada “El contexto histórico, literario y cinematográfico” propone una serie de contribuciones que se interesan en la articulación entre el relato fílmico y el contexto histórico. En su artículo titulado “Entre el abandono y la merced: el gobierno del Paraguay de Diego de *Zama*, contexto histórico de finales del siglo XVIII”, Philippe Castejon sienta las bases históricas sobre las que descansa el relato fílmico. Se interesa en particular en las modificaciones que introdujeron las llamadas “reformas borbónicas”, al redefinir el papel y el estatuto de los españoles y de los criollos en la sociedad colonial. En este contexto, se entiende la vana lucha del protagonista por conseguir un reconocimiento de sus méritos por el poder real desde la metrópoli, un reconocimiento que nunca conseguirá, así como su exclusión del espacio del poder. Propone también el autor elementos de contextualización sobre la práctica de las encomiendas que permiten percibir los desfases introducidos por Martel en su película respecto a las prácticas de finales del siglo XVIII. Por su parte, Joaquín Manzi propone a través de su texto « Río arriba, de la película a la novela: notas sobre un guión de *Zama* » una reflexión sobre los distintos procesos que hacen que la película se decanta a partir de este contexto histórico filtrado por la escritura literaria así como la redacción y posterior filmación del guión cinematográfico. El acceso que ha tenido el autor a un guión intermedio le permite subrayar el papel particular que desempeña el río en la construcción narrativa y dramática de la película, la evolución de la adaptación literaria y la manera como las inspiraciones literarias de Martel acercan su trabajo al de Borges, produciendo un relato que da la espalda al realismo tradicional para proponer un recorrido sensorial e imaginario por la historia colonial. Por fin, Julie Amiot-Guilouet concluye esta parte del volumen con una propuesta titulada “*Zama*, una película de historia a contracorriente” en la que completa los anteriores planteamientos al tratar la manera original que tiene Martel de asumir la herencia de la película de historia. Se trata en efecto de colmar los vacíos producidos por la historiografía, que procede de los grupos dominantes, para reconstituir una versión alternativa de la historia colonial, que no se transparece en las crónicas y que la película contribuye en materializar y llevar a la existencia imaginaria a través de la experiencia del espectador.

La segunda parte del número se articula en torno a la presencia de la sátira como recurso crítico del que se vale Martel para escribir con sonidos e imágenes una visión del pasado colonial basada en la ironía y el desfase. En esta perspectiva, Andrea Cabezas Vargas propone un trabajo titulado “*Zama* de Lucrecia Martel o la sátira de lo absurdo del sistema colonial” en el que analiza detalladamente las dinámicas de satirización de la realidad colonial – y más allá de ella, de las relaciones de poder – presentes en la película. Aborda el tema a partir de distintos niveles: dentro del relato, para denunciar el carácter absurdo de las jerarquías de la sociedad colonial; y a nivel de la estética fílmica,

para subrayar la vacuidad de las películas de historia tradicionales, y su incapacidad por ir más allá de las visiones acuñadas de la historia colonial al desenmascarar la realidad que esconden, y que la ficción resulta capaz de recrear. Siguiendo este mismo eje, Laurence Mullaly plantea “La (est)ética decolonial de Lucrecia Martel” en su contribución a esta reflexión colectiva. Allí demuestra que el proyecto estético de Martel consiste en construir desde una estética muy particular un relato que desorienta al espectador al entrar en contradicción con sus costumbres derivadas del cine histórico tradicional. El resultado es, según la autora, una “convers(ac)ión decolonial” en la que la cineasta busca entrar en comunicación con un espectador activo que se deja afectar por la película, para cambiar su representación imaginaria del pasado y de las relaciones de poder pasadas y presentes. Por fin, Marianne Bloch-Robin propone otro acercamiento a la sátira presente en la obra con su artículo titulado “Música y sátira en *Zama* de Lucrecia Martel”. Analiza el papel que desempeña la música extradiegética en la película, y en particular las piezas instrumentales que proceden de grabaciones del grupo musical Los Indios Tabajaras, y que contrastan fuertemente con las situaciones narrativas que acompañan. Esta contraposición entre banda de sonido y de imagen permite evidenciar la ironía desde la que se enuncia el relato fílmico. La ironía socava las bases del poder colonial al ridiculizarlas y relaciona el pasado colonial con la América latina de los siglos XX y XXI apuntando la pervivencia de dichas estructuras de poder.

La última parte de este volumen se articula en torno al eje : “Inventar un siglo XVIII: estéticas de *Zama*”. Se trata aquí de poner en diálogo una serie de contribuciones que estudian aspectos complementarios de la estética tan particular de Lucrecia Martel. La primera, “Dirección artística y ambientación histórica creativa” le permite a Magali Kabous mostrar cómo los aspectos materiales de la puesta en escena – decorados, vestuarios, maquillaje, peinado etc. – proceden de la voluntad de la cineasta de elaborar una obra que se aleja de los códigos del cine histórico para proponer una experiencia alternativa al espectador. Para sustentar su demostración, la autora se apoya en una entrevista inédita con la directora artística y el creador del vestuario, que permiten entender la minucia con la que Lucrecia Martel enfoca estos aspectos fundamentales de la visión histórica que propone. La segunda entrega de esta parte, propuesta por Sergi Ramos Alquezar, se titula “El niño, el bandido y el corregidor. Personajes e invención figurativa en *Zama*, de Lucrecia Martel”. A través de tres figuras que forman parte de la galería de personajes presentes en el relato fílmico, el autor explora la originalidad formal de la escritura y la puesta en escena fílmica que ofrece Martel al espectador en *Zama*. Según el autor, la película desplaza el cuestionamiento del espectador, más allá del campo perceptivo, hacia el ámbito de lo ideológico de una manera aún más radical que en sus opus precedentes. Para terminar, proponemos al lector de este número la contribución de Eva Sebbagh que se interesa por el carácter pictórico de la estética de Martel en su artículo: “¿Fuentes icónicas o poder sugestivo del plano fijo? La pictorialidad latente del *Zama* de Lucrecia Martel”. A lo largo de su reflexión, la histo-

riadora del arte observa la composición y los encuadres que enmarcan el contenido de varios planos fijos que estructuran el relato, confiriéndole a la obra una singular fuerza plástica. A través de una selección de escenas, la autora evidencia la presencia de lo que llama una “pictorialidad latente”. Analiza las similitudes entre los distintos planos y famosas representaciones pictóricas de la historia universal del arte, relacionándolas también con el tratamiento satírico del contexto colonial.

Así pues, esperamos que el lector disfrute el paseo que le proponemos por estas contribuciones que proponen articular perspectivas variadas y complementarias sobre *Zama*, una película singular, incómoda tal vez, y ciertamente potente creadora de imaginario.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIOT-GUILLOUET, Julie, “Vers la marge, l’espace dans *Zama*”, *Les Langues Néo-latines*, n°403, décembre 2022, p. 5-19.
- DE BAECQUE, Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire* [1977], Paris, Gallimard, 1993.
- GARCÍA MANZANO, Jorge, “Acerca de lo sonoro y lo político en el cine de Lucrecia Martel”, Dossier: Sonorama, n°5 primavera 2018,
URL:<http://correspondenciascine.com/2018/05/acerca-de-lo-sonoro-y-lo-politico-en-el-cine-de-lucrecia-martel>
- GEMÜNDEN, Gerd, *Lucrecia Martel*, Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2019.
- KOZA, Roger, “Una película de 1790 llamada *Zama*. Un diálogo con Lucrecia Martel”, 27 de septiembre del 2017. URL: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/> [consultado el 20/01/2023]
- MARTIN, Deborah, *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester University press, 2016.
- RAMIREZ, Bruno, *L'Histoire à l'écran*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2014.

EL CONTEXTO HISTÓRICO, LITERARIO Y CINEMATOGRAFICO

Entre el abandono y la merced: el gobierno del Paraguay de Diego de Zama, contexto histórico de finales del siglo XVIII

PHILIPPE CASTEJÓN

*Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères
(CECILLE) - EA 4074, Université de Lille*

15

Resumen

Este artículo pretende aportar elementos de contexto histórico para arrojar luz sobre algunas de las dinámicas presentes en la película *Zama*, de Lucrecia Martel. El gobierno del Paraguay, zona periférica del imperio español, amenazado tanto por el expansionismo portugués como por los ataques de los indios del Chaco, experimentó una serie de reformas políticas, económicas y jurisdiccionales durante el último tercio del siglo XVIII. En un territorio aislado donde vivían diferentes grupos, la sociedad estaba marcada por un inmovilismo social que afectaba la carrera del héroe, Diego de Zama, teniente letrado de la intendencia del Paraguay. La búsqueda desesperada del ascenso es el hilo conductor de un héroe que no consigue que el virrey o el rey reconozcan sus méritos (economía de la gracia) y que parece condenado a permanecer toda su vida en Asunción.

Palabras claves: Zama, Paraguay, Río de la Plata, imperio español, siglo XVIII

Résumé

Cet article entend apporter des éléments de contexte historique afin de procurer un éclairage sur certaines dynamiques présentes dans le film *Zama* de Lucrecia Martel. Le gouvernement du Paraguay, espace périphérique de l'empire espagnol, menacé à la fois par l'expansionnisme portugais et les attaques des indiens du Chaco, connaît au cours du dernier tiers du XVIII^e siècle une série de réformes politiques, économiques et juridictionnelles. Dans un territoire enclavé où vivent différents groupes, la société est marquée par un immobilisme social qui affecte la carrière du héros, Diego de Zama. La recherche désespérée d'une promotion est le fil directeur d'un héros qui ne réussit pas à voir ses mérites reconnus par le vice-roi ou le roi (économie de la grâce) et qui semble condamné à demeurer toute sa vie à Asunción.

Mots clés : Zama, Paraguay, Río de la Plata, empire espagnol, XVIII^e siècle

Abstract

This article aims to provide some historical context in order to shed light on some of the dynamics present in Lucrecia Martel's film *Zama*. The government of Paraguay, a peripheral area of the Spanish empire, threatened by both Portuguese expansionism and attacks from the Chaco Indians, underwent a series of political, economic and jurisdictional reforms during the last third of the eighteenth century. In a landlocked area where different groups live, society is marked by a social immobility that affects Diego de Zama's career. The desperate search for promotion is the guiding thread of a hero who fails to have his merits recognised by the viceroy or the king and who seems condemned to remain in Asunción.

Keywords: Zama, Paraguay, Río de la Plata, Spanish Empire, eighteenth century

Diego de Zama es un personaje ficticio de la novela homónima de Antonio Di Benedetto (1956) y el principal protagonista de la película *Zama* de Lucrecia Martel (2017), pero su apellido conlleva muchas más dimensiones, ya que remite a diferentes realidades históricas. La referencia es en primer lugar toponímica: La Zama es un espacio situado al sur de Puebla de Sanabria, en el antiguo reino de León, al norte de la península. Se trata de una zona fronteriza, a pocos kilómetros de Portugal, que fue disputada durante la Edad Media. El personaje de Diego de Zama es, hasta donde sabemos, completamente desconocido en las fuentes coloniales, aunque el patronímico aparece en la documentación de la Audiencia de Quito a finales del siglo XVI; un tal Pedro (de) Zama, «indio, natural del puerto de Manta», es mencionado en una real cédula de 1588 en la que se pide al Presidente de la Audiencia que le conceda una merced, es decir una gracia o favor real¹. Por último, Zama es un acontecimiento importante en la historia mundial. En el año 202 a.C., la última batalla de la Segunda Guerra Púnica tuvo lugar en la llanura de Zama (actual Túnez). La táctica de Escipión el Africano desestabilizó por completo al ejército cartaginés de Aníbal Barca. Según se mire desde la perspectiva romana o cartaginesa, Zama fue una victoria decisiva que permitió la construcción del primer imperio romano en el Mediterráneo, o una derrota con graves consecuencias tanto al nivel de un pueblo como de un individuo; la carrera del romano Escipión el Africano se inició con esta hazaña, mientras que esta derrota provocó el exilio del general cartaginés Aníbal Barca.

Así, en contextos distintos al de la novela, el patronímico Zama hace referencia a una zona fronteriza, al funcionamiento de la gracia real y a un acontecimiento decisivo en la carrera de un individuo, todo lo cual aparece en las peregrinaciones de Diego de Zama.

El análisis del marco histórico en el que se desenvuelve *Zama* será el punto de entrada para un breve recorrido por las movi­lidades e inercias que caracterizaron la trayectoria

¹ AGI (Archivo General de Indias), Quito, legajo 23, n.º 22 y también AGI, Quito, legajo 211, L.2, f. 210r.

de un burócrata hispano-criollo en el virreinato del Río de la Plata a finales del siglo XVIII. El contexto de mayor movilidad social tras la creación del virreinato del Río de la Plata, los mecanismos de la economía de la gracia o la inercia de las situaciones locales son aspectos que analizaremos.

EL GOBIERNO DEL PARAGUAY: UN PELDAÑO ENTRE VARIOS MUNDOS

La trama de la novela de Antonio Di Benedetto y de la película de Lucrecia Martel se desarrolla en el gobierno y la intendencia del Paraguay en la década de 1790². Tierra de misión y frontera entre los imperios español y portugués, este territorio experimentó importantes transformaciones políticas y jurisdiccionales que comenzaron en el último tercio del siglo XVIII. La expulsión de la Compañía de Jesús de los dominios de la monarquía en 1767, que no aparece en la película, abrió este periodo de transformación. Tras la expulsión de los jesuitas, muchas misiones de la provincia de Paraguay fueron abandonadas. Una de las consecuencias más directas fue la desaparición de la presencia española en amplios territorios³. Esta impresión de inmensidad y de un espacio indígena fuera del control de los españoles es transmitida por Martel en la última parte de la película cuando se centra en la búsqueda del bandido Vicuña Porto. Estos espacios recorridos (probablemente la región del Chaco) son parcialmente conocidos por los compañeros de Diego de Zama, pero no fueron colonizados debido a la resistencia de sus habitantes a pesar de las repetidas entradas (expediciones) que hicieron los españoles durante tres siglos.

Situado en la selva amazónica, el gobierno del Paraguay fue también una zona fronteriza entre los dos imperios ibéricos. A lo largo del siglo XVIII, las tensiones políticas y militares entre ambas potencias fueron constantes, y el Tratado de Madrid de 1750 reconoció el avance portugués en un espacio que, al menos en teoría, había estado bajo soberanía española desde el Tratado de Tordesillas (1494). En la década de 1770, los crecientes enfrentamientos entre portugueses y españoles en el Río de la Plata desembocaron en una guerra abierta entre ambas potencias (1776-1777)⁴.

Para afirmar su autoridad en este contexto de rivalidad, la Corona decidió nombrar un virrey en 1776, y crear de manera perenne un virreinato en 1777 agregando varios gobiernos a la provincia del Río de la Plata. Esta nueva jurisdicción, cuyos territorios hasta entonces pertenecían al virreinato del Perú (Charcas, Potosí, Santa Cruz de la

² B. R. Romero de Viola, *Paraguay siglo dieciocho, periodo de transición*, Asunción, Ediciones Comuneros, 1987. E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1996.

³ E. J. A. Maeder, *Misiones del Paraguay: conflictos y disolución de la sociedad guarani (1768-1850)*, Madrid, MAPFRE, 1992. M. Mörner, *Actividades políticas y económicas de dos jesuitas en el río de la plata*, Buenos Aires, Paidós, 1968.

⁴ AGI, Buenos Aires, legajo 55, varias cartas de los gobernadores de Montevideo de 1775.

Sierra, Río de la Plata, Tucumán, Uruguay y Paraguay) y a la capitania general de Chile (región de Cuyo), constituyó el virreinato del Río de la Plata⁵.

El Tratado de San Ildefonso (1777), tras la victoria del virrey Pedro de Ceballos, estableció nuevas fronteras entre las dos potencias ibéricas, pero la realidad sobre el territorio era distinta. Las tensiones locales entre españoles y portugueses persistieron y Paraguay se militarizó cada vez más con la organización y multiplicación de las milicias⁶.

Cuando Buenos Aires se convirtió en sede virreinal en 1777 y se instaló una Audiencia en 1785, la ciudad acabó concentrando todas las funciones políticas, jurídicas, económicas y culturales. En la película de Martel, Buenos Aires no aparece, pero siempre está presente. Es un foco remoto donde viven la esposa y los hijos de Diego de Zama y casi la única vía que conecta Paraguay con el resto del mundo. De allí llegan mercancías (como las copitas de la esposa del “Ministro de Hacienda”), noticias y la esperanza de que llegue el nombramiento tan deseado por Diego de Zama. Para el gobierno de Madrid, de los territorios de Tucumán, Río de la Plata, Paraguay y Uruguay, sólo interesaba la ciudad y puerto de Buenos Aires; las demás regiones eran periferias del imperio con pocos recursos económicos⁷.

El espacio de este virreinato fue también escenario de cambios políticos. La *Real Ordenanza de Intendentes del Río de la Plata* de 1782 y la *Real Cédula Declaratoria* de 1783 habían redefinido completamente la red jurisdiccional del Río de la Plata⁸. Ocho intendencias fueron creadas, y los gobernadores fueron sustituidos por intendentes. No sólo se cambió el término, sino que se delimitaron nuevas funciones y jurisdicciones. El antiguo gobierno de Tucumán quedó así dividido en dos intendencias.

En la película aparecen tres personajes con el título de gobernador. La cronología de la novela y de la película, que comienza en 1790, no coincide exactamente con la realidad histórica. Durante estos años, se sucedieron tres gobernadores-intendentes, todos peninsulares: Pedro Melo de Portugal (1782–1787), Joaquín Alos (1787–1796) y Lázaro de Ribera (1796–1806)⁹. La codicia y el autoritarismo del segundo gobernador de *Zama* podrían inspirarse en la carrera y personalidad de Joaquín Alos. Las quejas contra él cuando fue corregidor de Chayanta (virreinato del Perú) unos años antes o las denuncias durante su juicio de residencia como gobernador del Paraguay tienen varias similitudes¹⁰.

⁵ E. Ravignani, *El Virreinato del Río de la Plata: su formación histórica e institucional con apéndice de documentos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1938.

⁶ E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, op. cit., p. 177-190.

⁷ AGI, Buenos Aires, legajo 151, consulta del Consejo de Indias del 28 de mayo de 1782.

⁸ P. Castejón, «Las intendencias americanas a prueba de la toma de decisiones», *Revista de Indias*, vol. LXXVII, n.º 271, 2017, p. 806-809.

⁹ R. Magdalena Redondo, *Títulos de Indias (catálogo XX. AGS)*, Valladolid, AGS, 1954, p. 660-661.

¹⁰ E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, op. cit., p. 150.

En la película, el contraste es sorprendente entre los dos primeros gobernadores que son promovidos y Diego de Zama que permanece en su plaza sin ninguna esperanza de promoción. A pesar de lo ocurrido con Zama, la intendencia del Paraguay no era un callejón sin salida. La carrera del gobernador-intendente Pedro Melo de Portugal (1782–1787), que llegó a ser virrey en 1794, demuestra que incluso un ascenso de prestigio era posible.

Todos estos gobernadores-intendentes eran militares, lo que significa que no tenían conocimientos jurídicos para gobernar. Por lo tanto, eran apoyados por un letrado que había obtenido un título universitario en derecho y era nombrado por el rey o el virrey. Aquellos letrados eran los garantes de los procedimientos legales¹¹. En la película, Diego de Zama ocupa el cargo de teniente letrado (o teniente asesor) del gobernador del Paraguay. La creación del oficio de teniente (letrado) asesor permitió a muchos abogados acceder a oficios públicos que antes eran inaccesibles. Así, el cargo que ocupaba Diego de Zama representaba un ascenso social.

A veces se ha comparado a Diego de Zama con Félix de Azara, el famoso naturalista conocido por sus exploraciones, que aprovechaba las expediciones de los confines para elaborar catálogos de plantas y animales. Es cierto que las descripciones de Paraguay de Antonio Di Benedetto se inspiran directamente en los libros de Azara¹², pero fue una figura menor la que sirvió de modelo a Di Benedetto¹³. Miguel Gregorio de Zamalloa era un español criollo nacido en 1753 en el gobierno de Tucumán¹⁴. En la década de 1790 tenía cuarenta años, al igual que Diego de Zama, y ocupaba el mismo cargo en la intendencia del Paraguay. Al principio de la película, el hijo del Oriental recuerda que Diego de Zama era doctor y había sido corregidor (juez de primera instancia). Estos elementos coinciden con la carrera de Miguel Gregorio de Zamalloa. Consiguió doctorarse en la Universidad de Córdoba del Tucumán y ejerció como abogado en la Audiencia de Charcas. Antes de su nombramiento como teniente letrado del Paraguay, en 1786, había sido corregidor de Tarija, en el virreinato del Perú (1776)¹⁵.

LA ECONOMÍA DE LA GRACIA, MOTOR DE LA MOVILIDAD PROFESIONAL

Las insatisfacciones de Diego de Zama son múltiples. En primer lugar, son personales por la distancia que lo separa de su familia: Asunción está a 1400 km de Buenos Aires y las conexiones fluviales son muy irregulares. Esta situación de periferia de Asunción

¹¹ J. M. Mariluz Urquijo, «El asesor letrado del Virreinato del Río de la Plata», *Revista de Historia del Derecho*, 3, 1975.

¹² F. de Azara, *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Madrid, Imprenta de Sanchiz, 1847.

¹³ La lectura del libro de Efraín Bishop, *Doctor Miguel Gregorio de Zamalloa, primer rector revolucionario de la Universidad de Córdoba* (1952) probablemente inspiró a Di Benedetto. M. E. Filer, *La novela y el diálogo de los textos: Zama, de Antonio Di Benedetto*, México, Oasis, 1982.

¹⁴ M. Durán Estrago, «Miguel Gregorio de Zamalloa», *Diccionario de la Real Academia de la Historia*.

¹⁵ R. Magdaleno Redondo, *Títulos de Indias (catálogo XX. AGS)*, op. cit., p. 647. Real cédula del 6 de diciembre de 1778 (AGS, 2° 62-230).

no siempre fue así. Tras la destrucción de Buenos Aires en 1541, y hasta su refundación en 1580, Asunción había desempeñado un papel estratégico para la Corona española. Durante más de 50 años, aquella ciudad fue la puerta de entrada a la conquista española del Río de la Plata, pero desde finales del siglo XVI, Asunción fue eclipsada por Buenos Aires, que se convirtió en la principal interfaz entre la región y el mundo exterior¹⁶.

El descontento también es profesional para Diego de Zama. A finales del siglo XVIII, el gobierno del Paraguay era una periferia del imperio español y el oficio de teniente letrado del Paraguay era un cargo de justicia secundario. Los emolumentos lo reflejan: mientras el intendente de Paraguay recibía 6.000 pesos, su teniente letrado cobraba 1.200 pesos¹⁷. El cargo no era atractivo, y los tenientes letrados nombrados por la Corona no siempre pudieron o quisieron venir a Asunción. Fueron pocos los abogados de la Audiencia de Buenos Aires o de la de Charcas que quisieron trasladarse a Asunción. Además, existían impedimentos legales para los oficiales de justicia que no podían ser “naturales” de la jurisdicción en la que ejercían, ni podían tener propiedades o relaciones personales con los vecinos. En la legislación castellana o indiana, el juez siempre tenía que venir de fuera.

La situación de Miguel Gregorio de Zamalloa era aún menos envidiable. Zamalloa ejerció como teniente letrado de 1786 a 1797, pero nunca lo fue oficialmente. Durante más de diez años ejerció el cargo, pero sólo de forma interina¹⁸. Nunca consiguió un nombramiento oficial. Como no era propietario de su plaza, sólo le pagaban la mitad, lo que le permitía vivir muy modestamente; una carta del gobernador-intendente Joaquín Alos al virrey confirma “el triste estado de su situación” y el salario limitado que recibía¹⁹. Este estado de (relativa) pobreza del teniente letrado del Paraguay aparece a menudo en *Zama* de Martel.

La distancia era también política, ya que los dos centros de poder, la corte virreinal de Buenos Aires y la corte de Madrid, eran inaccesibles y, sobre todo, Diego de Zama no tenía apoyos suficientes para conseguir una promoción. Sólo podía esperar obtener una plaza más prestigiosa mediante el reconocimiento de sus méritos personales. Como cualquier titular de la autoridad real o cualquier persona que aspire a un cargo público, en la película, Diego de Zama puede beneficiarse del sistema de la economía de la gracia. El modelo se asemeja al sistema de don y contra-don de los antropólogos²⁰. Para obtener un cargo o un ascenso, un individuo tenía que demostrar al rey que éste estaba en deuda con él. El mérito podía estar vinculado a una acción excepcional o,

¹⁶ Para aquellos acontecimientos leer: E. Tandeter (dir.), *Nueva Historia Argentina. La sociedad colonial*, tomo 2, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

¹⁷ E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, op. cit., p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

²⁰ A. M. Hespanha, *La gracia del derecho economía de la cultura en la edad moderna*, Madrid, Centros de Estudios Constitucionales, 1993.

por el contrario, a una acción de larga duración; haber servido al rey durante muchos años en la misma plaza era generalmente un mérito suficiente para obtener un nuevo ascenso.

Algunos méritos podían ser reconocidos y otros no. El nacimiento de un hijo, especialmente un hijo ilegítimo como el de Diego de Zama y Emilia, no podía constituir un mérito. Por otro lado, ocupar el cargo de gobernador interino era un mérito que el rey solía recompensar. Entre la salida del primer gobernador-intendente y la llegada del segundo, la directora Martel sugiere a través de sus cortes que hubo un periodo de latencia. Durante este periodo, el asesor letrado asumió necesariamente las funciones de gobernador-intendente, mérito que nunca fue valorado por la Corona.

En el sistema de la economía de la gracia, el reconocimiento del mérito era el elemento clave. El primer paso era obtener una carta de recomendación de un superior. Diego de Zama consigue una carta de recomendación del segundo gobernador, como también Zamalloa lo consiguió del gobernador-intendente Ribera²¹, pero el proceso podía demorarse años hasta que se reconocieran sus méritos y se liberara una nueva plaza. Por lo tanto, Zama parece condenado a esperar inexorablemente, ya que ni el rey ni el virrey consideran sus méritos como suficientes para volver a promoverlo.

Su frustración se vio agravada por el hecho de ver cómo los gobernadores-intendentes iban y venían y eran promovidos al cabo de unos años a plazas más prestigiosas. Esta situación no corresponde exactamente con la realidad histórica del Paraguay de la década de 1790. Melo de Portugal sólo permaneció cuatro años, pero Joaquín Alos tuvo que ocupar el cargo de gobernador-intendente durante casi diez años (1787-1796) antes de ser promovido al gobierno de Valparaíso²². El hecho de que Diego de Zama formara parte localmente y creyera en este sistema de la economía de la gracia, como lo demuestra el episodio de los encomenderos, también ha agudizado su resentimiento. Una familia de colonos se dirigió a él para obtener del intendente-gobernador una nueva encomienda de indios; los supuestos méritos familiares de estos colonos les hacían merecedores de una encomienda: eran descendientes de los primeros pobladores del Río de la Plata (lo cual era un mérito para la Corona hasta finales del siglo XVIII) y de uno de los primeros gobernadores de Asunción, Domingo Martínez de Irala. No obstante, la economía de la gracia no funcionaba así. Los méritos personales o familiares no eran vitalicios, y una vez recompensados, el mecanismo se detenía. Los antepasados de aquellos encomenderos ya habían sido recompensados por sus méritos.

La posición de su asesor Ventura Prieto en relación a esta “familia noble” es mucho más circunspecta, ya que los encomenderos no podían demostrarlo legalmente (“No tienen los títulos”) y que los indios “son hombres”. Este último argumento es interesante

²¹ E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, op. cit., p. 67, nota 35.

²² *Ibid.*, p. 62.

porque podría revelar en la década de 1790 la difusión de las ideas de la Ilustración y quizás de la Revolución francesa. Pero, al mismo tiempo, la cuestión de la humanidad de los indios era un debate que se venía dando desde la llegada de Cristóbal Colón. La bula *Sublimis Deus* de Pablo III (1537) y las Leyes Nuevas (1542) afirmaban con fuerza la humanidad y racionalidad de los indígenas. La actitud de la Corona siempre fue ambigua: quería proteger a los indios considerándolos como vasallos y a la vez mantener su explotación por parte de los colonos españoles.

La actitud del teniente letrado Diego de Zama no se ajusta a la realidad histórica. A finales del siglo XVIII, las encomiendas, que obligaban a los indios a trabajar para los colonos casi gratuitamente, habían desaparecido en casi todo el imperio español. Las que sobrevivieron, como en Chiloé, donde se mantuvieron hasta 1791, o en Paraguay, fueron los avatares de un sistema de dominación que se estaba extinguiendo.

Al conceder una nueva encomienda, Diego de Zama se manifiesta en total desacuerdo con la posición oficial de la Corona y sus representantes locales, que querían que el sistema de encomiendas desapareciera por completo. En 1718, una real cédula estipuló que todas las encomiendas vacas, es decir, sin encomendero, debían incorporarse a la Corona²³. El gobernador del Paraguay Fernando Pinedo en la década de 1770, ya se había enfrentado al cabildo de Asunción por esta cuestión²⁴. En tiempos de Zamalloa, el intendente-gobernador Joaquín Alos llevó a cabo una política de incorporación de las encomiendas a la Corona para hacerlas desaparecer. A finales de la década de 1790, se estaban suprimiendo los dos tipos de encomiendas que existían en Paraguay. Las encomiendas de originarios o yanaconas eran más una esclavitud disfrazada que realmente una encomienda. Se habían reducido de 34 en 1774 a 19 en 1793. El segundo tipo de encomienda, las de los mitayos, también había disminuido. De 175 encomiendas de mitayos en 1688, sólo quedaban 63 en 1790²⁵.

Así pues, apoyar la creación de una nueva encomienda en este momento, como pretendía hacerlo Diego de Zama, era difícilmente concebible en este contexto, y menos aun cuando se sabe que la creación de una nueva encomienda debía ser confirmada por el rey Carlos IV (1788-1808) que no era partidario de nuevas creaciones.

Esta dinámica de la gracia proporciona una clave para entender algunas de las acciones de la película. Para obtener una carta de recomendación del segundo gobernador, Diego de Zama se ve obligado a redactar una censura parcial del manuscrito del escribano Fernández. En un contexto de circulación oculta de las ideas de la Ilustración y de los ideales de la Revolución francesa, el gobernador trató de mostrar a Madrid que era

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ *Ibid.*, p. 23-29.

²⁵ A. Astráin, *Jesuitas, guaraníes y encomenderos*, Asunción, CEPAG, 1995. E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, op. cit., p. 232.

consciente de todas las amenazas. La denuncia de esta amenaza ficticia fue instrumentalizada y le valió un ascenso poco después.

El mecanismo de la economía de la gracia también podía invertirse y utilizarse para otros fines. Tras el incidente con su asesor peninsular Ventura Prieto, éste fue desplazado para evitar cualquier escándalo. Sin embargo, este castigo tomó la forma de un ascenso en el lugar de Lerma, que tanto deseaba Diego de Zama. En la monarquía hispánica, cuando un magistrado alteraba el orden público, podía ser suspendido temporalmente, pero la mayoría de las veces era trasladado a otra jurisdicción.

Desgastado por un sistema que no reconocía el valor de sus acciones, Diego de Zama quiso salir de esta fase de espera y se ofreció para capturar a Vicuña Porto. En teoría, no es su responsabilidad, ya que es un oficial de justicia, y la captura de los delincuentes es responsabilidad del gobernador-intendente de provincia. Su desesperación le lleva a tomar el camino de la búsqueda de la hazaña para obtener el ascenso que tanto desea.

UNA SITUACIÓN LOCAL CON ESCASAS OPORTUNIDADES

Para la Corona española el gobierno e intendencia del Paraguay era una periferia casi abandonada con pocos recursos económicos y un espacio permanentemente amenazado:

[...] se reconoce la triste constitución que sufren aquella Provincia [del Paraguay] y sus naturales, no sólo por el total abandono y desidia que han infundido en ellos la miseria radicada allí, consecuente a los motivos que refiere [su Gobernador], sino también por hallarse molestados con los repetidos insultos de las naciones bárbaras [...]²⁶.

Interfaz entre un territorio colonizado por los españoles, el imperio portugués y un complejo mundo indígena, el gobierno del Paraguay era un espacio donde la violencia de guerra estaba presente. La región era conocida por el bandolerismo y los cazadores de esclavos, principalmente portugueses (*bandeirantes* paulistas). Estos elementos aparecen indirectamente en la película de Martel; el pequeño grupo que se forma para capturar a Vicuña Porto está constituido por españoles, pero también por portugueses hábiles en el manejo de las armas, probablemente desertores o antiguos cazadores de esclavos que habían huido del imperio portugués.

También era una zona de guerra con los indígenas desde el inicio de la conquista. Como lo atestiguan las correspondencias oficiales de los gobernadores y algunos capítulos de los *Comentarios* de Cabeza de Vaca (1555), los indios guaicurúes, al oeste del río Paraguay, habían dificultado la colonización española en el siglo XVI. Esta situación de guerra con los “indios bárbaros” no había dejado de existir en el siglo XVIII. Así, el gobernador del Paraguay, Agustín Fernando de Pinedo (1772-1778), recordaba que el

²⁶ AGI, Buenos Aires, legajo 202, minuta de un relator del Consejo de Indias (1774).

territorio bajo dominio español estaba rodeado por doce grupos de indios bárbaros que representaban un peligro constante²⁷. La proximidad de la región del Chaco, que quedaba fuera del control español, y las incursiones de sus indios, que a menudo amenazaban al gobierno del Paraguay, preocupaban a la Corona y el primer proyecto de creación de un virreinato del Río de la Plata por parte de Tomás Álvarez de Acevedo, fiscal de la Audiencia de Charcas, estaba vinculado a esta incesante amenaza de los indios chaqueños (1771)²⁸.

En esta zona fronteriza, la violencia contra los bienes (como el robo de ganado o cosechas) o contra las personas era habitual. En la película se señalan dos tipos de violencia entre indios y españoles. La primera manifestación de violencia es el malón, un ataque indígena a las comunidades rurales españolas. La nieta de los encomenderos es una mestiza que fue maloqueada (raptada) por los indios [00:33:00]. Los encomenderos consiguieron recuperarla probablemente comprándola o “corriendo la tierra”, es decir, haciendo una entrada o una expedición militar contra los indígenas. En las zonas fronterizas, los españoles “indianizados”, es decir, los que habían vivido en comunidades indígenas fuera del imperio español, eran casos frecuentes²⁹. El malón, tan importante en la construcción de la identidad de esta región y del Río de la Plata hasta el siglo XIX, sólo era una cara de una violencia más general que incluía también la maloca (ataque a las comunidades indígenas por parte de los españoles). Esta dinámica de violencia se alimentaba y justificaba por lo que había pasado anteriormente, el malón justificaba la maloca y viceversa. La maloca también aparece en la película de Martel cuando los encomenderos confiesan haber “corrido los indios de esas tierras” varias veces y exterminado a los indígenas [00:32:30].

Esta zona de confines, caracterizada por la violencia incluso entre los europeos como lo ilustra la figura del bandido Vicuña Porto, era también una zona donde se realizaban prácticas ilegales. El gobierno del Paraguay disponía de recursos suficientes para alimentar a la población local, exportaba yerba mate y tabaco e importaba productos europeos a través de Buenos Aires. La inmensidad, las distancias y la irregularidad del comercio entre Asunción y Buenos Aires fueron elementos que favorecieron el desarrollo del contrabando y del fraude. Como señala Diego de Zama al capitán del barco que había llegado, la paga podía llevar más de un año de retraso [00:10:00]. Este retraso era habitual en las regiones periféricas del imperio español. La de los presidios y las periferias solía llegar una vez al año. En este contexto de abandono, la corrupción era habitual. El personaje del Oriental es claramente un comerciante-contrabandista que transportaba sus mercancías para venderlas sin pagar derechos de aduana. Para ello,

²⁷ E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, op. cit., p. 17 citando una carta del gobernador Agustín Fernando de Pinedo (1773 ?).

²⁸ AGI, Buenos Aires, legajo 151, *Informe del 26 de septiembre de 1780 del fiscal de Nueva España Antonio Porlier*.

²⁹ C. Giudicelli, G. Havard, S. Bernabeu Albert (dir.), *La indianización. Cautivos, renegados, “hommes libres” y misioneros en los confines americanos. S. XVIe-XIX*, Madrid, Doce Calles, 2013.

cuenta con el apoyo de Diego de Zama, dispuesto a transigir, pero también con el de Doña Luciana Piñares de Luenga, esposa del Ministro de Hacienda [00:24:30]. La palabra “ministro” era inequívoca en el siglo XVIII, se refería a cualquier burócrata que detuviera parte de la autoridad real, ya sea el intendente de Hacienda o el responsable de la aduana en este caso.

Esta sociedad de confines, alejada de los centros de poder y con oportunidades limitadas, era también una sociedad compuesta por varios grupos étnicos. El marco legal de *Las Leyes de Indias* definía dos repúblicas, una de españoles y otra de indios. Las realidades eran mucho más complejas debido al mestizaje, como nos lo recuerda la documentación iconográfica de los cuadros de castas³⁰.

La película de Martel sugiere de manera muy hábil que existía una diferencia de trato entre los españoles peninsulares y los españoles nacidos en las Indias (criollos) y que los peninsulares conseguían promociones más rápidamente. Legalmente, no existía distinción entre un criollo (“naturales de aquellos dominios”) y un peninsular (“natural de estos Reinos”)³¹, sin embargo, casi todos los cargos militares del “superior gobierno”, como virreyes o capitanes generales fueron ocupados por peninsulares. No obstante, los oficios importantes como magistrado de una Audiencia, gobernador-intendente o cualquier cargo que ofreciera responsabilidad en materia de Hacienda podían ser otorgados a criollos³². Que haya existido una desconfianza hacia los criollos por parte de la Corona es cierto desde el principio, pero nunca hubo una política anti-criolla como se ha afirmado³³. Algunos actores de la corte, como el confesor del rey, pudieron expresar una fuerte oposición a los criollos, pero al mismo tiempo otros defendieron sus derechos, como el conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla (1766-1773) y posteriormente secretario de Estado (1792). A nivel local, podía existir oposición entre criollos y peninsulares, pero también había oposición entre grupos de peninsulares, como entre vascos y canarios en Venezuela a finales del siglo XVIII. Como lo ha señalado el historiador Edberto Oscar Acevedo, uno de los mejores especialistas de la intendencia del Paraguay, no existían tensiones particulares entre peninsulares y criollos en la década de 1790³⁴.

El gobierno del Paraguay no debe ser imaginado como un espacio continuamente poblado por los españoles. La colonización presentaba un perfil de discontinuidad

³⁰ A. Exbalin, “Les peintures de métissage au Mexique” en N. Kouame, É. P. Meyer, A. Viguier (dir.), *L'Encyclopédie des Historiographies. Afriques, Amériques, Asies*, Paris, Presses de l'INALCO, 2020.

³¹ R. Konetzke, “La condición legal de los criollos y las causas de la Independencia”, *Anuario Estudios Americanos*, 5, 1950, p. 31-54.

³² P. Castejon, “La mobilité des magistrats des cours souveraines (audiencias) des Indes sous Charles III (1759-1788)”, *Nuevo mundo Mundos Nuevos*, 2018.

³³ M. Burkholder, D. Chandler, *From Impotence to Authority: Spanish Crown and the American Audiencias, 1687-1808*, Columbia, 1977.

³⁴ E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, op. cit., p. 206-207.

espacial y se asemejaba más a un archipiélago, con focos de colonización en medio de un océano indígena, por utilizar la famosa imagen de las colonias romanas de Aulo Gelio. Las ciudades, a veces muy pequeñas, fueron los focos de la colonización española. Asunción, que aparece en la película más bien como una aldea, era una ciudad de entre 5.000 y 7.000 habitantes según los padrones y las estimaciones de los viajeros, y los españoles representaban alrededor del 60% de la población total. La ciudad era mucho más pequeña que Buenos Aires, el principal centro urbano virreinal, que tenía entre 25.000 y 40.000 habitantes.

En la película aparecen varios grupos indígenas cuando la tropa de Diego de Zama atraviesa el Chaco. La mayoría de la población indígena del territorio estaba formada por diferentes grupos fragmentados en pequeñas comunidades³⁵, pero el más importante era el de los guaraníes. Los carios de la región de Asunción, pertenecientes al grupo guaraní, fueron sometidos desde la primera mitad del siglo XVI y pasaron a formar parte de las encomiendas, un sistema de dominación que permitía al encomendero español explotar la mano de obra indígena. El encomendero recibía del rey la responsabilidad de una comunidad indígena y la recaudación de los tributos a cambio de la evangelización. La ineficacia y los múltiples abusos llevaron a la Corona a poner fin a este sistema lo antes posible. Las Leyes Nuevas (1542) quisieron acabar con las encomiendas al no concederlas más, pero la Corona tuvo que dar marcha atrás ante las crecientes rebeliones de los colonos que consideraban la encomienda como un señorío. La Corona intentó entonces regularla limitándola a dos o tres vidas, es decir, la encomienda podía transmitirse dos o tres veces. En la mayor parte del imperio, la encomienda desapareció durante el siglo XVII. En cambio, en Paraguay, el sistema se transformó. Existían dos tipos de encomienda, las de mitayos y las de yanaconas (dos palabras quechuas para designar formas de servidumbre y obligación de trabajo). Los indios de encomienda originarios o yanaconas vivían en la casa del encomendero y recibían un salario simbólico. La condición de yanacona se transmitía de padre a hijo. En realidad, este tipo de encomienda distaba mucho del modelo original y era una forma encubierta de esclavitud³⁶. Los mitayos conservaron sus tierras y vivieron en una comunidad indígena, la de los trece antiguos pueblos guaraníes. Pagaban el tributo al encomendero en forma de sesenta días de trabajo personal, lo que teóricamente estaba prohibido por las Leyes de Indias (encomienda de servicio personal)³⁷.

Los prejuicios contra los indios eran muy fuertes, pero en una sociedad donde las mujeres españolas eran escasas, el mestizaje era habitual, como quiso mostrarlo Martel

³⁵ S. Palomeque, "El mundo indígena. Siglos XVI-XVIII", en E. Tandeter (dir.), *Nueva Historia Argentina. La sociedad colonial*, t.2, p. 87-144.

³⁶ AGI, Buenos Aires, leg. 229, carta al rey del 29 de junio de 1776. Descripción del gobernador Fernando Pinedo. E. O. Acevedo, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, op. cit., p. 23-24.

³⁷ E. R. Service, *Spanish-Guarani Relations in Early Colonial Paraguay*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1954.

con el nacimiento del hijo de Diego de Zama con la india Emilia, o con el personaje de la nieta de los encomenderos que era mestiza, pero considerada como española.

La población de Asunción también incluía otras poblaciones como los africanos. En la película de Martel, aparecen de forma recurrente en el ámbito doméstico (en casa de doña Luciana Piñares de Luenga) pero también en la administración de la intendencia donde su presencia evita tener que contratar a otras personas para algunos trabajos subalternos, como el de pregonero. Los africanos podían ser esclavos o libres. Provenían de Buenos Aires o habían podido ser directamente vendidos por los portugueses de Brasil. Estos africanos tenían un alto valor económico (500 pesos), pero recibían poca consideración; como lo afirmaba un contemporáneo sobre los esclavos africanos, “esta gente [es] infelizmente viciosa y casi sin religión”³⁸. Los prejuicios también podían ir acompañados de maltratos y castigos ejemplares. En la película la única esclava que tiene nombre es Malemba, la esclava “muda” que fue mutilada tras un intento de fuga (“le desollaron los pies”) que recuerda más las prácticas del siglo XVI que las de la Ilustración.

CONCLUSIONES

A la manera de las *Vidas Paralelas* de Plutarco, quisiéramos concluir volviendo a los dos héroes, uno ficticio, el de la novela de Di Benedetto y la película de Martel, y el otro histórico, el que aparece en la documentación del Archivo Nación de Asunción y del Archivo General de Indias (Sevilla).

Más allá de las referencias históricas, *Zama* narra el camino hacia la desesperación de un pequeño burócrata en los confines de un imperio español donde la distancia y la gestión de la diferencia eran elementos clave para gobernar. Las secuencias finales de la película constituyen un clímax que cuestiona la vacuidad de la búsqueda de ascenso social del héroe. Medio moribundo, zarpa en una piragua en un paisaje grandioso que contrasta con su pasado en Asunción. Está vivo, pero la amputación de sus manos le ha condenado a una muerte social. Ya no puede empuñar una espada, ni tomar la pluma como teniente letrado, y debe reinventar su vida.

El modelo que inspiró a Di Benedetto tiene un final más feliz, pero igualmente rico. En 1797, Miguel Gregorio de Zamalloa recibió, por fin, un ascenso que lo acercó a Buenos Aires. Continuó su carrera de letrado como asesor del gobernador de Montevideo³⁹, un cargo mucho más prestigioso que el de Asunción, y en 1806, tras más de veinte años de experiencia en asuntos de gobierno, la Corona lo premió nombrándolo oidor de

³⁸ AGI, Lima, legajo 1082, carta del 20 de febrero del 1778 (n. 31) del visitador general del Perú José Antonio de Areche a José de Gálvez, Secretario de Indias.

³⁹ R. Magdalena Redondo, *Títulos de Indias (catálogo XX. AGS)*, op. cit., p. 669.

Buenos Aires⁴⁰. Su laboriosa carrera es ejemplar y refleja un cambio en la manera de seleccionar a los jueces de las Audiencias. Su experiencia le había abierto las puertas de la Audiencia virreinal, lo que un siglo antes hubiese sido imposible⁴¹. Con la revolución y el nacimiento de la República Argentina, su carrera dio un nuevo giro. Perdió su plaza de juez y regresó a su patria, donde se convirtió en rector de la Universidad de Córdoba del Tucumán⁴².

⁴⁰ *Ibid.*, p. 649.

⁴¹ P. Castejón, «Un cursus honorum entre dos mundos. Los magistrados borbónicos del gobierno de Indias (1701-1808)», *Colonial Latin American Review*, XXX, 3, 2022.

⁴² M. Durán Estrago, «Miguel Gregorio de Zamalloa», *Diccionario de la Real Academia de la Historia*.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRAÍN, Antonio, *Jesuitas, guaraníes y encomenderos*, Asunción, CEPAG, 1995.
- ACEVEDO, Edberto Oscar, *La intendencia del Paraguay en el virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1996.
- AZARA, Félix de, *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Madrid, Imprenta de Sanchiz, 1847.
- BURKHOLDER, Mark A., CHANDLER, Dewitt, *From Impotence to Authority: Spanish Crown and the American Audiencias, 1687-1808*, Columbia, University of Missouri Press, 1977.
- CASTEJÓN, Philippe, “Las intendencias americanas a prueba de la toma de decisiones”, *Revista de Indias*, vol. LXXVII, n. 271, 2017, p. 791-821.
- —, “La mobilité des magistrats des cours souveraines (audiencias) des Indes sous Charles III (1759-1788)”, *Nuevo mundo Mundos Nuevos*, 2018. URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/72095> [consultado el 26/11/2022]
- —, “Un cursus honorum entre dos mundos. Los magistrados borbónicos del gobierno de Indias (1701-1808)”, *Colonial Latin American Review*, XXX, 3, 2022, p. 433-459.
- DURÁN ESTRAGO, “Margarita, Miguel Gregorio de Zamalloa”, *Diccionario de la Real Academia de la Historia*. URL: <https://dbe.rah.es/biografias/78549/miguel-gregorio-de-zamalloa> [consultado el 13/08/2022]
- EXBALIN, Arnaud, “Les peintures de métissage au Mexique” en N. Kouame, É. P. Meyer, A. Viguiet (dir.), *L'Encyclopédie des Historiographies. Afriques, Amériques, Asies*, Paris, Presses de l'INALCO, 2020, p. 1321-1327.
- FILER, Malva E., *La novela y el diálogo de los textos: Zama, de Antonio Di Benedetto*, México, Oasis, 1982.
- GIUDICELLI, Christophe, HAVARD, Gilles y BERNABEU ALBERT, Salvador (éd.), *La indianización. Cautivos, renegados, “hommes libres” y misioneros en los confines americanos. S. XVI-XIX*, Madrid, Doce Calles, 2013.
- HESPANHA, António Manuel, *La gracia del derecho economía de la cultura en la edad moderna*, Madrid, Centros de Estudios Constitucionales, 1993.
- KONETZKE, Richard, “La condición legal de los criollos y las causas de la Independencia”, *Anuario Estudios Americanos*, 5, 1950, p. 31-54.
- MAEDER, Ernesto J. A., *Misiones del Paraguay: conflictos y disolución de la sociedad guaraní (1768-1850)*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- MAGDALENO REDONDO, Ricardo, *Títulos de Indias (catálogo XX. AGS)*, Valladolid, Patronato Nacional de Archivos Históricos, 1954.
- MARILUZ URQUIJO, José María, “El asesor letrado del Virreinato del Río de la Plata”, *Revista de Historia del Derecho (separata)*, 3, 1975, p. 165-228.
- MÖRNER, Magnus, *Actividades políticas y económicas de dos jesuitas en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- PALOMEQUE, Silvia, “El mundo indígena. Siglos XVI-XVIII”, en E. Tandeter (dir.), *Nueva*

Historia Argentina. La sociedad colonial, t.2, Sudamericana, Buenos Aires, p. 87-144.

- RAVIGNANI, Emilio, *El Virreinato del Río de la Plata: su formación histórica e institucional con apéndice de documentos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1938.
- ROMERO DE VIOLA, Blanca Rosa, *Paraguay siglo dieciocho, periodo de transición*, Asunción, Ediciones Comuneros, 1987.
- SERVICE, Elman R., *Spanish-Guarani Relations in Early Colonial Paraguay*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1954.
- TANDETER, Enrique (dir.), *Nueva Historia Argentina. La sociedad colonial*, tomo 2, Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

Río arriba, de la película a la novela: notas sobre un guión de *Zama*.

JOAQUÍN MANZI

CRIMIC, EA 2561, Sorbonne Université

Resumen

Tras una evocación de los sentidos e implicaciones conceptuales de la metáfora fluvial que representa el tiempo, este artículo recuerda elementos biográficos sobre el trabajo de lectura y escritura hecho por Lucrecia Martel para *Zama*. El estudio de un guión intermedio de la película permite confirmar, por un lado, las estrategias utilizadas para la transposición fílmica de la novela homónima de Antonio Di Benedetto y, por otro, revelar las operaciones de reescritura del guión siguiente y el montaje final de la película. Así es como se pueden por fin restituir algunas improntas de Jorge Luis Borges en las etapas sucesivas del trabajo cinematográfico hecho por Martel.

Palabras claves: Lucrecia Martel, Argentina, anacronismo, guión, transposición, Jorge Luis Borges

Résumé

Après avoir évoqué les sens et les implications conceptuelles de la métaphore fluviale représentant le temps, cet article rappelle quelques éléments biographiques concernant le travail de lecture et d'écriture réalisés par Lucrecia Martel pour *Zama*. L'étude d'un scénario intermédiaire du film permet de confirmer, d'une part, les stratégies mises en œuvre dans la transposition filmique du roman de Antonio Di Benedetto et, d'autre part, de mettre à jour les opérations de réécriture réalisées par le scénario qui a suivi et par le montage final du film. C'est ainsi que l'on peut mieux restituer quelques-unes des empreintes borgésiennes dans les étapes successives du travail cinématographique de Martel.

Mots clés : Lucrecia Martel, Argentine, anachronisme, scénario, transposition, Jorge Luis Borges

Abstract

Starting by a reflection on the senses and implications of the metaphor representing time as a river, this contribution refers some biographic elements on Lucrecia Martel's reading and writing works for *Zama*. The study made on a middle script of this film allows, in one side, to confirm main strategies of the filmic adaptation and, on the other side, to reveal some rewriting operations made by the last script and the final editing. That's the

way one can reconstitute some Borgesian marks on successive phases of Martel's cinematographic work.

Key words: Lucrecia Martel, Argentine, anachronism, script, adaptation, Jorge Luis Borges

LAS AGUAS DEL RÍO

Algunas de las metáforas más comunes para crear objetos artísticos y conceptos filosóficos parecen a la vez actuales y antiguas. Las que asocian el conocimiento a la luz y el tiempo a un río son bien conocidas. Hoy se deslizan subrepticamente en los discursos más diversos. Del siglo VI antes de JC nos ha llegado el famoso fragmento 94 de Heráclito usualmente traducido así: “No entramos dos veces en el mismo río”. En un libro ensayístico reciente, Pascal Quignard nos advierte que el texto dice literalmente otra cosa:

El fragmento es de una gran belleza. Es de una densa sencillez. Fue redactado en una acrópolis tan lejana, al sur de Turquía, mucho antes del nacimiento de la filosofía:

En los mismos ríos entramos

y no entramos

Somos

y no somos

[...]

Hay un extraño efecto de contraoleaje en el estuario

El vivir no es el ser.

Este fragmento es conmovedor. Es profundamente trágico. Es trágico un siglo antes que los griegos inventen la tragedia. Y dos siglos antes que inventen la filosofía. Un terrible “no somos” aflora en el seno de lo que somos.¹

En la traducción propuesta aquí arriba, el escritor francés detecta un efecto de “contraoleaje”². En el estuario, ese movimiento muestra la corriente que baja y choca con la que sube. En el fragmento, el choque se expresa a través de una doble contradicción: “entramos y/ no entramos”, “somos y / No somos”. Porque el no ser surge en el ser, el fragmento es, además de paradójico, inquietante. En las páginas que siguen, voy

¹ P. Quignard, *La vie n'est pas une biographie*, Paris, Galilée, 2019, p. 17. Texto original: “Le fragment est d'une grande beauté. Il est d'une dense simplicité. Il a été rédigé dans une acropole si lointaine au sud de la Turquie, bien avant la naissance de la philosophie: « Dans les mêmes fleuves nous entrons/et nous n'entrons pas/ nous sommes/ et nous ne sommes pas [...] Il y a un étrange effet de mascaret au sein de l'estuaire./Le vivre n'est pas l'être./ » Ce fragment est poignant. Il est profondément tragique. Il est 'tragique' un siècle avant que les Grecs inventent la tragédie. Et deux siècles avant qu'ils inventent la philosophie. Un terrible 'nous ne sommes pas' affleure au sein de ce que nous sommes.”

² En francés, “mascaret”, definido así por el *Trésor de la langue française*: “Ola que rompe con fuerza, producida en ciertos estuarios por el encuentro de la corriente que baja del río con la que sube del mar”. Texto original: “Vague déferlante produite dans certains estuaires par la rencontre du courant descendant du fleuve et du flot montant de la mer. URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1972006290>. [Consultado el 21.10.2022].

a rastrear movimientos semejantes que avanzan retrocediendo, a la vez entre el ser y el no ser, el espacio y el tiempo, la literatura y el cine.

A CONTRACORRIENTE

En ambas *Zama*, la de Lucrecia Martel y la de Antonio Di Benedetto, la matriz metafórica fluvial y temporal trabaja activamente en aras del efecto inquietante señalado por Quignard en el comentario anterior. En la novela, Jimena Néspolo subraya que el viaje frustrado río abajo a Buenos Aires, la capital virreinal, o a la metrópolis, en Europa, se actualiza río arriba como “derrotero de la subjetividad asociado a los flujos de la conciencia, al goce erótico y a la muerte”³. A su vez, la novela de Di Benedetto se cierra río arriba con la aparición final del “niño rubio”:

Él me contemplaba.

No era un indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años.

Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre:

—No has crecido. . .

A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:

—Tú tampoco.⁴

En esta escena vemos a Diego de Zama desdoblado, fuera de sí mismo, como si fuera su propio padre. Personificado en el niño que va creciendo, su pasado es también un futuro: el del adulto que ese niño será.

Si esta escena nos interesa es, además y sobre todo, porque este excipit corresponde no sólo al final de la novela, sino también al comienzo del proceso de escritura, como lo refirió el escritor a Joaquín Soler ante las cámaras de RTVE en 1978. Así sabemos que la novela fue escrita velozmente, de atrás para adelante, aunque “lentamente gestada”⁵.

En la película, estos movimientos espaciotemporales paradójicos se concretan en contacto con el medio líquido que, según Deborah Martin, está asociado a la mutabilidad y la transgresión de los límites en el conjunto de la filmografía de Martel⁶.

En la escena final, en efecto, el protagonista flota acostado en el fondo de una canoa junto a un niño y un canoero que lo llevan río arriba. El diálogo con el niño morocho y de piel oscura, no gira como en la novela en torno a la ausencia de cambios en el protagonista luego de tantos años, sino a su deseo de supervivencia. Por eso el ambiente lacustre poblado de

³ J. Néspolo, *Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Universidad de Buenos Aires, 2003, p. 187. URL: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1556>. [Consultado el 21/10/2022].

⁴ A. Di Benedetto, *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed., 2017, p. 294.

⁵ J. Soler, “Di Benedetto a fondo”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C4iuDbt9RVg>. [Consultado el 21/10/2022].

⁶ D. Martin, *The Cinema of Lucrecia Martel*, Manchester, Manchester University Press, 2016, p. 106-121.

palmeras desubica a Zama, lo pone fuera de lugar según una función catafórica del paisaje señalada por Jens Anderman en su libro sobre el nuevo cine argentino⁷.



Figura 1: *Zama*, [1:04:00] © Rei Cine SRL, Bananeira Filmes Ltda, El Deseo DA SLU, Patagonik Film Group SA⁸

HACIA EL PASADO

El movimiento de subida río arriba que cierra *Zama* puede asociarse tradicionalmente con un retorno hacia el pasado del individuo o de la humanidad. Recordemos la novela de Joseph Conrad *Heart of Darkness*⁹, llevada al cine por Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now* (1979). Según Quignard, esta variación introducida en la metáfora del río en tanto que materialización del tiempo, provendría de la traducción del fragmento heracliteano hecha por Séneca en la carta LVIII a Lucilio:

In idem flumen bis descendimus et non descendimus.

El romano unifica los ríos.

Hace de la vida un solo río.

Agrega un bis.

Transforma el movimiento de entrada en bajada.

Esta traducción otorga al pensamiento de Heráclito un acento que me conmueve porque afecta de pronto no ya la vida en el ser, sino el nacimiento a la condición.

Hemos vivido en dos mundos.¹⁰

⁷ J. Anderman, *New Argentine Cinema*, Londres, Tauris, 2012, p. 61.

⁸ Esta mención es válida para todos los fotogramas de este artículo sacados de la película *Zama*.

⁹ J. Conrad, *Heart of Darkness-Au cœur des ténèbres*, Paris, Folio bilingue, 1999.

¹⁰ P. Quignard, *La vie n'est pas une biographie, op. cit.*, p. 18. Texto original: "In idem flumen bis descendimus et non descendimus./ Le Romain unifie les fleuves./ Il fait de la vie un seul fleuve./ Il ajoute un bis./ Il transforme le mouvement d'entrer en celui de descendre./ Cette traduction donne à la pensée d'Héraclite un accent qui me bouleverse

En un momento bisagra de su biografía, Lucrecia Martel hizo una travesía con su cuerpo¹¹ y otra con un velero, río arriba. Durante la fase preparatoria para el rodaje de la película que estudiamos, navegar y leer fueron movimientos cercanos, a veces simultáneos. Leamos la anécdota tal y como la recogieron Libertad Fructuoso y Malena Higashi para la revista en línea de las bibliotecas populares argentinas:

—¿Cómo apareció *Zama*?

—Cuando se frustró la posibilidad de hacer *El Eternauta* (que fue porque no nos pusimos de acuerdo con los productores, quienes tienen los derechos de la obra), yo tenía el proyecto de ir desde Buenos Aires hasta Asunción en barco, para explorar el Paraná. Entonces cargué todos los libros que tenía relacionados con el río. Entre ellos estaba *Zama*.¹²

En la frase inicial, la cineasta recuerda que su cuarto largometraje nació de un fracaso, al que respondió con un proyecto desmesurado y fantasioso: explorar al padre de los ríos —tal es el sentido de *Paraná* en lengua guaraní— timoneando un barco cargado de libros entre los cuales estaba la novela del escritor mendocino. Ante la incredulidad de las entrevistadoras, la cineasta refiere la travesía:

—¿Se hizo ese viaje?

— Sí y yo fui la capitana. La tripulación eran dos Marías, mi pareja y otra María, María Alché, la actriz de *La niña santa*. Cada vez que llegábamos a un puerto nos decían “en treinta años no hemos visto un barco tripulado por mujeres”. Yo tenía aprobado un reciente curso de timonel. Un recorrido que se hace en doce horas de auto, nosotras lo hicimos en un mes y medio, hasta Corrientes nomás. Y sin parar, solo que íbamos a dos por hora con un velero de motor chiquito, sin heladera y con nuestra voluntad de seguir y seguir.¹³

Del relato de la cineasta, quisiera resaltar su autoconciencia: sabe que el origen del proceso fue mitificado por la prensa y las redes sociales. Por eso abunda en la modalidad discursiva distanciada, fuertemente autoirónica. Así puede referir, por un lado, el carácter creativo, lúdico y pulsional de una aventura fluvial que también fue lectora. El viaje fue llevado a cabo por una capitana, flamante timonel, acompañada de dos Marías, su pareja y una amiga, con un cargamento de libros.

parce qu'il affecte soudain non plus la vie dans l'être, mais la naissance dans la condition. / Nous avons vécu dans deux mondes.”

¹¹ “Esta película fue una exigencia enorme, sobre todo física. Con mucha tensión, no sabíamos si la podíamos hacer. Una persona cansada y con mucha tensión está más expuesta a las enfermedades. A pesar de que fui muy feliz haciéndola. Pasamos cinco años para terminarla.” L. D’Esposito, “Lucrecia Martel: Hemos demostrado que podemos competir con una industria millonaria”. URL: <https://noticias.perfil.com/noticias/personajes/2017-10-12-lucrecia-martel-hemos-demostrado-que-podemos-competir-con-una-industria-millonaria.phtml>. [Consultado el 21/10/2022].

¹² L. Fructuoso y M. Higashi, “El mundo según Martel”. URL <https://revistabepe.conabip.gov.ar/node/25>. [Consultado el 21/10/2022].

¹³ L. Fructuoso y M. Higashi, *idem*.

Por otro lado, el relato insiste en el carácter doblemente anacrónico de la travesía: el velero dotado de un motorcito a explosión pero no de heladera eléctrica, exigió mes y medio de navegación continua por lugares que no había visitado una tripulación semejante en tres décadas. Otras experiencias temporales hacia el pasado, como las conseguidas gracias a ese viaje en velero, fueron referidas más ampliamente por la cineasta en relación con un desfase o desajuste semejante:

El tiempo no es homogéneo, tampoco los valores morales. No somos habitantes de nuestro pasado, y eso define a la colonia. Lo primero que se corta en la colonia es la continuidad de tiempo. Nosotros no tenemos sensación de continuidad, vamos más o menos hasta la independencia y después para atrás nos hacemos un lío, y enseguida corremos hacia los gliptodontes porque en el medio hemos hecho desastres. Vamos al pasado, con miedo de que Mitre se levante y nos pegue unos latigazos. La propiedad de la tierra, qué difícil caminar por el pasado.¹⁴

La primera persona del plural designa aquí la comunidad cultural y política argentina del siglo XXI. En la memoria de las épocas históricas anteriores y posteriores a la independencia de 1816, la cineasta subraya encuentros entre el presente y otros tiempos, pasados: algunos de ellos resultan arbitrarios (un dinosaurio) y otros temibles (un publicista, fundador de un periódico que aún hoy circula, también militar y presidente de la república entre 1862 y 1868). La coda narrativa de esta anécdota es a la vez humorística, con un muerto ilustre que amenaza con resucitar y castigar a sus compatriotas, e inquietante, pues la propiedad de la tierra esconde allá crímenes y genocidios.

Así como la cineasta explicita en el tiempo presente la carga emocionalmente ambigua de ciertos tiempos pasados, así también la inmersión del espectador en la película, como la del lector en la novela, son experiencias temporales dotadas de una carga compleja. Al volver sobre ellas para estudiarlas en detalle, descubrimos a menudo y lentamente algunas de las capas audiovisuales y textuales superpuestas que las hicieron posibles: “El anacronismo sería así, en una primera aproximación, la manera temporaria de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes”¹⁵.

HACIA EL FUTURO

Si el viaje preparatorio de Martel no llegó a Asunción del Paraguay, su destino inicial, fortaleció en cambio la voluntad colectiva de proseguir la lenta travesía en barco hacia la provincia argentina de Corrientes y amarraron en Empedrado.

¹⁴ J. Diz, J. y D. Lerer, “« Quiero hacer algo que sea en idioma original en todos los países ». Entrevista con Lucrecia Martel, *LosInrocks*. URL: https://gentle-mannered5.rssing.com/chan-4087825/all_p216.html. [Consultado el 6/11/2022].

¹⁵ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Ed. de Minuit, 2000, p. 16. Texto original: “L’anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporaire d’exprimer l’exubérance, la complexité, la surdétermination des images”.

Conocida como “la perla del Paraná”, la localidad descrita por Selva Almada¹⁶ es la que proporcionó una localización decisiva para el rodaje: la de sus barrancas al río Paraná, que puntúan las tres partes de la película.



Figura 2: *Zama*, [00:01:00]



Figura 3: *Zama*, [00:50:00]

¹⁶ S. Almada, *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Random House, 2017, p. 51-54.



Figura 4 : *Zama*, [00:77:00]

Entre el estreno de *Zama* en Venecia en 2017 y la travesía fluvial previa, hubo varios años de trabajo. Como si se tratara de un relato onírico, el origen del proceso creativo de la escritura del guión está olvidado, perdido según la cineasta :

—¿Existió algún episodio del libro que te haya hecho considerar llevarlo al cine?—Debe haber habido algo bien concreto que no me acuerdo ahora. Lo que a mí me ganó en el ánimo es la euforia que te genera la novela, ese personaje que perdió todo, se va degradando y que sin embargo cuando terminás de leerlo, estás en estado de euforia. Transmite una sensación verdadera de libertad, por la capacidad del personaje de refundarse a sí mismo. [...] Creo que la literatura es como un veneno, algo que uno absorbe en dosis y que contamina la percepción sobre la realidad (si es buena literatura; si no es como agua que no pasa nada). Entonces pienso que no se trata del deseo de hacer una novela en el cine, sino de permanecer en esa intoxicación que produce la novela.¹⁷

Para reconstruir algunas de las emociones y operaciones con las cuales la cineasta alimentó aquella sensación de libertad y de potencia venenosa de la literatura en su película, voy a volver a un documento encontrado, un guión intermedio, fechado en febrero de 2015¹⁸.

¹⁷ L. Fructuoso y M. Higashi, “El mundo según Martel”. URL: <https://revistabepe.conabip.gob.ar/node/25>. Última consulta: 17/10/2022.

¹⁸ Por tratarse de un impreso inédito, cedido por una integrante del equipo de preproducción del film, daré una descripción de conjunto y un análisis sintético en relación con la película. Las menciones y citas se harán directamente en el texto, indicando entre paréntesis el número de página del impreso que se encuentra a disposición de lectora-e-s en el archivo personal del autor.

Como se sabe, la palabra *guión* designa textos muy heterogéneos que van de la sinopsis a los diálogos¹⁹. Se trata por lo general de documentos desprovistos de valor literario²⁰, desarrollados en tanto que soportes utilitarios y provisorios para las distintas fases del rodaje y montaje²¹.

Ya desde el primer largometraje, el trabajo escriturario con las diversas etapas del guión fue para la cineasta argentina un proceso lento, dotado de dimensiones materiales e interpersonales propias:

Siempre escribo, pero empecé a escribir sistemáticamente sobre el mismo tema: [...] Tengo olvidado el primer impulso, pero en esos meses [entre 1996 y 1997] escribí unos cuatro o cinco cuadernos durante seis o siete meses. [...] En ese tiempo libre de un mes escribí el guión de *La ciénaga* en base a todo lo que había reunido en esos cuadernos. El disparador fue una anécdota que me contó una amiga mía [...] A partir de ese acontecimiento reordené todo el otro material, dejando muchas cosas afuera, por supuesto. Lo imprimí, lo fotocopié (la vida en el cine es papel, en un noventa por ciento) y empecé a repartir copias entre amigos. Le hice unas pocas correcciones y ese fue el guión que leyó Lita Stantic y después mandamos a Sundance. Digo esto porque a veces, durante la génesis de un proyecto, hay gente que tiene súper claro cuántas reescrituras hizo del guión. Yo tengo presente solo una corrección y luego una cosa de sacar y sacar porque era largo y no había plata para hacerlo todo.²²

Como el guión de *La ciénaga*, el de *Zama* no es un manuscrito, sino un texto mecanografiado intermedio firmado por la cineasta. Digo intermedio porque la película introduce cambios que comentaré luego y por eso no podemos saber si esta versión del guión fue o no la primera. Consta de 80 páginas, 54 escenas, 400 párrafos de indicaciones escénicas y 592 intervenciones dialogadas, numeradas y atribuidas a una treintena de personajes.

Lo esencial es que este guión presenta ya las principales elecciones en la transposición fílmica hecha por Martel a partir de la novela de Di Benedetto. En orden de importancia decreciente, se trata de supresiones (elipsis), condensaciones (metáforas), desplazamientos (metonimias) y muy pocos agregados (personajes, microrrelatos inventados)²³.

¹⁹ F. Vanoye, *Scénario modèle, modèles de scénario*, Paris, Éditions Nathan, 1991, p. 5-7.

²⁰ Salvo excepciones notables como *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras publicado en 1960 y retomado en el *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade-Gallimard, 2011, p. 1-117.

²¹ «Actualmente el término guión designa entonces a la vez el argumento de un film, es decir, en lo esencial, su estructura narrativa o rítmica, y el documento de trabajo detallado y desarrollado que ha servido a la fabricación de ese film». A. Vermeesch, "Poétique du scénario", *Poétique* n° 138, 2004, p. 214. Texto original: «Actuellement, le terme scénario désigne donc à la fois l'argument d'un film, c'est-à-dire essentiellement sa structure narrative ou rythmique, et le document de travail détaillé et développé qui a servi à la fabrication de ce film».

²² F. Martín Peña, P. Félix-Didier y E. Luka, "Entrevista a Lucrecia Martel" recogida por F. Martín Peña en *Generación 60/90*, Buenos Aires, MALBA Ed., 2003, p. 117.

²³ Son las operaciones básicas del "trabajo del sueño" según Sigmund Freud en *Die Traumdeutung*, [1900], *L'interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, édition augmentée et révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1967.

En relación con la novela, esas elecciones corresponden a la supresión de la narración homodieética y focalizada; la supresión de las tres partes (fechadas en 1790, 1794 y 1799 con 50 secuencias textuales), reemplazadas por el montaje episódico, elíptico, de 54 escenas; el borramiento de esas referencias temporales y en gran parte también espaciales.

Hay otros desplazamientos significativos, el de la conversión del niño rubio en un niño indio y el del timonel de la escena final en una mujer que lleva a Zama y el niño por un arroyo (p. 80). El protagonismo activo de este personaje femenino secundario se afirmaba ya explícitamente a través de varias respuestas irónicas de Emilia a Zama, quien viene a su rancho a pedirle una camisa limpia (p. 49-50). Mientras que, en el guión final, las razones de la negativa de Emilia a darle una camisa limpia son implícitas, en este guión intermedio sus razones quedan claramente formuladas:

- 355 ZAMA: Necesito una camisa limpia.
 356 EMILIA: ¿Quieres que sea tu mujer?
 Emilia lo mira a través del humo de su cigarro. Zama se pone incómodo.
 357 ZAMA: Eres la madre de mi hijo.
 Zama ve como las mujeres afuera ponen ropa mojada a secar sobre la cama.
 358 ZAMA: ¿Te han servido los muebles que te envié?
 Emilia siente, mientras continúa con su trabajo.
 359 ZAMA: Podría traer mis cosas si quisieras... Podría estar acá con ustedes... Traer mis libros.
 360 EMILIA: ¿Soy tu mujer?
 Zama suspira, mira al niño dormido.
 361 EMILIA: No estás ni cerca ni lejos... Mejor lejos

El tabaco fumado por Emilia en esta escena, como el que fuma la sanadora, o curandera, en el gabinete del médico Palos [00:28:00] y el que fuma Luciana [00:48:00], es signo de independencia. Ello no quita que, por coquetería u orgullo como Emilia quizás, Luciana reproche a Zama su distancia y desinterés para con ella (p. 54):

- 392 LUCIANA PIÑARES: Él [Honorio, su marido] dice que los hombres son despreciables y que la mujer no lo advierte hasta estar casada... Comparto su opinión... Puedo llevar tus documentos personalmente a la corte...
 Con la mano sana y la mano enferma, toma las manos de Zama.
 393 LUCIANA PIÑARES: Me apena no haberte visto más en todo este tiempo.
 Luciana lo mira con su solo ojo.
 394 ZAMA: Estuve entregado a mis funciones fueron años de mucho...
 Luciana lo mira con ternura. Zama se calla.
 395 LUCIANA PIÑARES: Eras el favorito de mi corazón.
 396 ZAMA: Pero no el único.
 Luciana menea la cabeza. Le ofrece una panera de chipá que Zama come con entusiasmo.

El carácter teatral de esta escena de despedida mereció quizás su supresión en el montaje final, en el cual no se explicita el retorno de los Piñares de Luenga a la península.

Si continuamos con un rápido estudio comparativo entre el sistema de personajes del guión intermedio con el de la novela, notamos varios agregados: los de dos gobernadores, el del Faltito (p. 39), el secretario tullido del segundo, el del Maestre (p. 44-46) y el de los soldados mellizos (p. 68-73).

Hay también un rico bestiario, ausente del guión final: un yacaré (*caiman yacare*, p. 71), un cacuí (*nictibius griseus*, pájaro de canto inquietante, p. 65), un tigre (*panthera onca*, un yaguareté), una raya (*potamotrygon*, pez chato, aquí de río p. 75). De alguna manera, el reemplazo de este bestiario por una única llama [00:44:00] podría ser signo de una ruptura con la verosimilitud realista de este guión intermedio. La película desvía irónicamente la mención del bestiario tropical asociado al Chaco del que solo queda el sábalo, vendido por una pregonera [00:20:30] y presente en el rancho de Emilia como objeto lúdico del hijo tullido [00:50:00].

Las indicaciones escénicas refieren a veces localizaciones tales como un palmeral (p. 64) y un cañaveral (p. 71), así como también muebles del decorado, luego sustraídos por el primer gobernador (p. 37). Mucho más a menudo refieren detalles sonoros: ruidos diversos, escalofriantes con el golpe del reo (p. 4), ausentes al paso de los mbyás, (p. 71). Otras veces las indicaciones precisan detalles lumínicos abandonados en el guión final: el juego del hijo del Oriental con luz desde lo alto de la silla (p. 12), la luz molesta (p. 61) y cegadora del sol (p. 80).

También abundan en referencias a gestos y movimientos, a veces violentos, mucho más explícitos en este guión intermedio que en el final: Rita tiene la oreja partida por el maltrato del oficial Bermúdez (p. 27), la golpiza de Zama a Ventura Prieto ocurre en la playa y termina con sangre, ante los ojos de lavanderas (p. 26).

HACIA EL PRESENTE

Respecto a las “microhistorias condensatorias”, tan características de la novela como lo explicó Julio Schwarzman²⁴ el guión intermedio conserva el apólogo de los peces que da pie al final de los títulos de crédito iniciales en la película. Pero, como lo atribuye a Ventura Prieto en lugar de ponerlo en boca del reo y como, además, lo intercala con el apólogo del mono en el remolino, referido por un niño aguatero (p. 4), el guión final conserva sólo el primer apólogo, conciso y eficaz, en particular ubicado luego de la escena del fisgoneo en la playa.

²⁴ J. Schwarzman, “Las razones de Zama”, *Microcritica*, Buenos Aires, Biblos, 1996, p. 63-69.

Algunos microrrelatos merecen ser mencionados por haber dejado improntas en el guión final, incluso si fueron parcialmente borrados. El caso curioso de la avispa pómpilo, que pone sus huevos en arañas vivas, es referido ingenuamente por Luciana, porque había picado a su marido (p. 37), y quizás también a ella, puesto que Ventura Prieto la reconoce mirando su brazo en la cama, sin saberse mirado y oído por Zama (48 min.).

Tres otros microrrelatos amplifican la sed de riquezas de soldados y bandidos: en la selva, hay un pájaro que tiene una perla en su garganta (p. 62); río arriba, en las tierras de los payaguás, que pueden respirar bajo el agua (p. 11-12), hay un tesoro hundido (p. 78). Con argumentos políticos y éticos, Zama desmiente esas creencias maravillosas como si estuviera frente a un público docto y letrado:

577. VICUÑA PORTO: Una flota naufragó con los cofres reales... de los pagos... No han podido rescatarla porque los payaguás no los dejan pasar a ustedes por sus tierras... nada saben los payaguás del naufragio... nosotros tenemos buena relación con los payaguás... los doblones siguen en el río... queremos sacarlos. [...]

581. ZAMA: Los Gobernadores... todos administran con mucho celo la riqueza, su propia riqueza...

Los hombres están atentos, entusiastas.

582. ZAMA: Las arcas de la ciudad están vacías, pero ellos y sus amigos son cada vez más ricos...

Los hombres sueltan risotadas, eufóricos.

583. SOLDADO 3 : ¿Dónde naufragó el barco?

584. ZAMA: Nunca existió esa flota... fue un ardid para ocultar algún derroche...

Los hombres se quedan pasmados.

585. ZAMA: No hubo flota, nunca la hubo... Es mi regalo... ahora son libres... No tendrán que zambullirse en vano.

Un soldado se adelanta y le da una trompada a Zama, que se recompone. Con la lengua recorre sus dientes, escupe dos.

586. SOLDADO 3: ¡Miente! ¡No es el Corregidor!

El soldado le da otro puñetazo a Zama. Zama levanta la mano, como pidiendo la palabra. Otro soldado lo detiene. [...]

590. ZAMA: Hago por ellos lo que nadie hizo por mí... digo no a sus esperanzas.

Vicuña va hasta sus hombres. Discuten algo. Un soldado toma a Zama por la cabeza para inmovilizarlo, dejando su pescuezo expuesto. Zama, con miedo, cierra los ojos esperando el cuchillazo. Está temblando. Le desatan las manos. Ponen sus manos sobre el tronco. Vicuña se mueve para que Zama pueda ver su cara, después le dice al oído.

591. VICUÑA PORTO: Hunde los muñones en la ceniza... Si no te desangras... si te encuentra un indio... vivirás.

Un soldado le da la espada a Vicuña. La espada cae sobre sus manos.

Un rápido análisis de esta escena muestra la insistencia discursiva en la contraposición entre la credulidad ingenua de la tropa y el desencanto casi cínico de Zama. Los

puñetazos y sablazos de esta resolución teatral y violenta, provienen del desequilibrio entre la abundancia crédula del discurso de los primeros y la parquedad desencantada y oportunista del segundo. La resolución dramática de esta escena se asienta en torno a un doble instante revelador, resuelto con mucha maestría.

Por un lado, el protagonista desmiente las fantasías de los soldados, la leyenda dorada. Porque alude a Álvaro Núñez de Vaca, este pasaje permite subrayar también hasta qué punto Martel se aleja de la estética del realismo mágico que dominó en la reescritura ficcional de las memorias del expedicionario español realizadas en el marco del Quinto centenario del descubrimiento de América²⁵. Por otro lado, el protagonista asume casi estoicamente su destino de hombre letrado, es decir docto, racional. Su enemigo, piadosamente casi, le proporciona empero la clave para sobrevivir a la amputación que él mismo le inflige.

Por su ambigüedad y simetría, la duplicidad que se teje entre los dos personajes antagónicos es característica de algunos cuentos célebres de Jorge Luis Borges, “Tema del traidor y del héroe” e “Historia del guerrero y la cautiva” por ejemplo²⁶. Porque en la anteúltima escena de la película el patetismo queda muy acotado y ahonda, además, la duplicidad paradójica del enemigo, Vicuña Porto, la cineasta se ciñe también al pudor sentimental característico del mayor escritor argentino del siglo XX.

Cuando la versión final del guión suprime las cinco referencias a la costumbre rioplatense de cebar y beber mate (p. 14, 31, 32, 33, 56), al consumo del chipá (p. 54) y viste a sus personajes con trajes y pelucas de la corte francesa del siglo XVIII (p. 37, 53, 73), también practica el rechazo del color local y el gusto por referencias culturales falseadas como las que Borges asumió plenamente a principios de los años 50²⁷. Entre ellas, ocupan un lugar preponderante las representaciones cinematográficas de la Polinesia en Tecnicolor del cine norteamericano de mediados de siglo como *Blue Hawai* (1961), de Norman Taurog, analizado por Deborah Martin²⁸. Algo de todo esto es perceptible también en un plano de conjunto en la playa del río:

²⁵ A. Posse, *El largo atardecer del caminante*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

²⁶ J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 496-498, 557-560.

²⁷ “El escritor argentino y la tradición”, *ibid.*, p. 267-274. El impacto duradero de esta conferencia en la literatura argentina quedó descrito en las actas de un coloquio que tuvo lugar en Lorient y publicaron D. Attala, S. Delgado y R. Le Marc’Hadour (comp.), *L’écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

²⁸ D. Martin, “«A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell»: *Zama* and the Lapse into Colour”, *ReFocus. The films of Lucrecia Martel*, N. Chrisofletti Barrenha, J. Kratje y P. R. Merchant (eds), Edinburgh, University of Edinburgh Press, 2022, p. 174.

Figura 5: *Zama*, [1:39:28]

Tal como se observa en *Años Luz*, el documental de Manuel Abramovich (2017) sobre el rodaje de *Zama*, el trabajo de falseamiento y de reescritura también fue particularmente cuidado y complejo con la entonación y la combinación de acentos:

Las tonadas, por ejemplo, están sacadas de los santiagueños, de los formoseños, hay algo de Cuyo... También usé el neutro que los venezolanos inventaron para las telenovelas. Una vez tuve que hacer un trabajo sobre las cartas de Encarnación Ezcurra. Qué hacer con el idioma en el caso de que me tocara hacer una película de época, porque no había visto películas argentinas en las que me haya gustado cómo lo resolvieron.²⁹

De Pierre Menard, Martel ha aprendido “el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”³⁰. Gracias a la lectura de una ficción de Michel Lafon realizada por Diego Vecchio³¹, sabemos que el Quijote de Menard aparece como una indagación en uno de los precursores velados de escritura del propio Borges: Cervantes, ciertamente, pero leído en francés, escindido entre los polos ambiguos de la literatura francesa y el psicoanálisis.

Por eso también sabemos que Martel ha recibido algo de todo eso de Borges, incluida la atracción por la hipálage, vistosa en una frase del guión: “Zama mira el río, enorme, solitario” (p. 13).

A fin de cuentas, no importa saber si *Ficciones* estaba o no entre los libros que llevaba Martel en el velero río arriba: su trabajo de cineasta la había iniciado desde temprano a las delicias borgeanas de la reescritura.

²⁹ J. Diz y D. Lerer, “Quiero hacer algo que sea en idioma original en todos los países». Entrevista con Lucrecia Martel”, *LosInrocks*, 2017. URL: https://gentle-mannered5.rssing.com/chan-4087825/all_p216.html. [Consultado el 6.11.2022].

³⁰ J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Obras completas, op. cit.*, 1974, p. 450.

³¹ D. Vecchio, “La ficción como falsificación: Michel Lafon, *Une vie de Pierre Menard*”, *Variaciones Borges* 28, 2009, p. 1-10.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMADA, Selva, *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Random House, 2017.
- ANDERMAN, Jens, *New Argentine Cinema*, Londres, Tauris, 2012.
- ATTALA, Daniel, DELGADO, Sergio y LE MARC'HADOUR, Rémi (comp.), *L'écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- DI BENEDETTO, Antonio, *Zama* [1956], Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2017.
- DIZ, Juan, LERER, Diego, "Quiero hacer algo que sea en idioma original en todos los países. Entrevista con Lucrecia Martel", *LosInrocks*, 2017. URL: https://gentle-mannered5.rssing.com/chan-4087825/all_p216.html. [Consultado el 6/11/2022].
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, en *Œuvres complètes*, tome II, París, Bibliothèque de la Pléiade-Gallimard, 2011, p. 1-117.
- CHRISFOLETTI BARRENHA, Natalia, KRATJE, Julia, MERCHANT, Paul R. (Eds), *The films of Lucrecia Martel*, Natalia Edinbrough, University of Edimburgh Press, 2022.
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness-Au cœur des ténèbres*, París, Folio bilingue, 1999.
- D'ESPOSITO, Leonardo, "Lucrecia Martel: Hemos demostrado que podemos competir con una industria millonaria". URL: <https://noticias.perfil.com/noticias/personajes/2017-10-12-lucrecia-martel-hemos-demostrado-que-podemos-competir-con-una-industria-millonaria.phtml>. [Consultado el 21/10/2022].
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, París, Ed. de Minuit, 2000.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, édition augmentée et révisée par Denise Berger, París, PUF, 1967.
- MARTIN, Deborah, *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester University Press, 2016.
- —, "«A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell»: *Zama* and the Lapse into Colour", en Natalia Chrisofletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant (Eds), *ReFocus. The films of Lucrecia Martel*, Edinbrough, University of Edinbrough Press, 2022.
- NÉSPOLO, Jimena, *Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Universidad de Buenos Aires, 2003.
- PENA, Fernando Martín, FÉLIX-DIDIER, Paula, LUKA, Ezequiel, "Entrevista a Lucrecia Martel" en PENA, Fernando Martín (ed.), *Generación 60/90*, Buenos Aires, MALBA Ed., 2003, p. 117-125.
- POSSE, Abel, *El largo atardecer del caminante*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- QUIGNARD, Pascal, *La vie n'est pas une biographie*, París, Galilée, 2019.
- SCHWARTZMAN, Julio, "Las razones de Zama", *Microcritica*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- *Trésor de la langue française*. URL : <http://atilf.atilf.fr/> [Consultado el 6/11/2022].
- VANOYE, Francis, *Scénario modèle, modèles de scénario*, París, Éditions Nathan, 1994.

- VECCHIO, Diego, “La ficción como falsificación: Michel Lafon, *Une vie de Pierre Menard*”, *Variaciones Borges*, 28, 2009, p. 1-10.
- VERMEESCH, Amélie, “Poétique du scénario”, *Poétique*, n° 138, 2004, p. 213-234.

Zama, una película de historia a contracorriente

JULIE AMIOT-GUILLOUET

UMR 9022 Héritages, CY Cergy Paris Université

Resumen

Zama es una película que se ambienta en el siglo XVIII, es decir en el período colonial, rechazando los códigos narrativos del cine “de historia”. La presente contribución analiza de qué manera el esfuerzo de Lucrecia Martel, congruente con su propio proyecto estético y ético, pierde al espectador en relación con la representación de la historia y el relato, suscitando una forma de desorientación que lo perturba y hasta puede engendrar cierta incompreensión frente a la película. Para evidenciar el alcance de este trabajo sobre la historia, vamos a estudiar primero la forma en que la cineasta rechaza las convenciones habituales del cine de historia. En un segundo momento, buscaremos ilustrar con el estudio de ejemplos precisos la manera como se trabaja una construcción espacio-temporal fragmentada del relato en la que le cuesta al espectador ubicarse. Terminaremos con un análisis de la trayectoria del personaje principal que, por decepcionante y frustrante que sea, no deja de constituir un recorrido vital que lo lleva a liberarse del sinsentido de la estructura colonial para asumir una forma de ‘vida’ que contraría la espera occidental al aceptar que no tiene sentido.

Palabras claves: historia, relato, raccord, desorientación, espectador

Résumé

Zama est un film qui se déroule au XVIII^e siècle, c’est-à-dire à l’époque coloniale, et qui rejette les codes narratifs du cinéma ‘historique’. Cette contribution analyse la manière dont Lucrecia Martel, en cohérence avec son propre projet esthétique et éthique, égare le spectateur à travers la représentation de l’histoire et du récit, en provoquant une forme de désorientation qui perturbe le public et peut même engendrer une certaine incompréhension du film. Afin de démontrer la portée de ce travail sur l’histoire, nous étudierons d’abord comment la cinéaste rejette les conventions habituelles du film d’histoire. Dans un second temps, nous chercherons à illustrer par l’étude d’exemples précis de quelle façon s’élabore une construction spatio-temporelle fragmentée du récit, dans laquelle il est difficile pour le spectateur de se repérer. Nous terminerons par une analyse de la trajectoire du personnage principal qui, pour décevante et frustrante qu’elle soit, n’en constitue pas moins un parcours vital qui le conduit à s’affranchir de l’absurdité de la structure coloniale pour assumer une forme de ‘vie’ qui contrarie les attentes occidentales en acceptant qu’elle n’ait pas de sens.

Mots clés : histoire, récit, raccord, désorientation, spectateur

Abstract

Zama is a film set in the eighteenth century, that is, in the colonial period, but that rejects the narrative codes of 'historical' cinema. This contribution analyzes the way in which Lucrecia Martel's effort, coherent with her own aesthetic and ethical project, loses the viewer in relation to the representation of history and the narrative, provoking a form of disorientation that disturbs the audience and can even engender a certain incomprehension of the film. In order to demonstrate the scope of this work on history, we will first study the way in which the filmmaker rejects the usual conventions of historical cinema. In a second, we will seek to illustrate with the study of precise examples the way in which a fragmented spatio-temporal construction of the story is elaborated, making it difficult for the spectator to situate himself/herself. We will end with an analysis of the main character's trajectory which, however disappointing and frustrating it may be, does not cease to constitute a vital journey that leads him to free himself from the meaninglessness of the colonial structure to assume a form of 'life' that contradicts Western expectations by accepting that it is absurd.

Keywords: history, narrative, editing, disorientation, spectator

INTRODUCCIÓN

Tenemos esa locura de estar siempre buscando el argumento en las cosas. Es un deporte me parece de nuestra especie, estar locos por el argumento. Si no entendemos algo, parece que no sirve. Y la mayor parte de las cosas importantes en nuestras vidas no las entendemos. Entonces es curioso como le exigimos al cine, a la literatura, a la música también, ser comprensibles. Cuando cosas completamente vitales y definitivas como la existencia son incomprensibles.¹

En el momento del estreno de *Zama* en el año 2017, la expectativa sobre la última obra de Lucrecia Martel era máxima: hacía 9 años que el público esperaba que saliera un nuevo opus de la cineasta conocida por su exitosa "trilogía salteña" (*La Ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008). Cuando la directora llegó con su película al Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI), el ansia del público por verla era tan grande que nos tocó, a mi colega y amiga Nancy Berthier y a mí que allí estábamos, empezar a verla de pie en el fondo de un palco del primer piso del teatro Colón, con la pantalla medio tapada por unas columnas. Sin embargo, terminamos la función tranquilamente sentadas en las butacas de la primera fila del mismo palco, debido a la cantidad de gente que había abandonado el recinto durante la proyección. ¿Qué había pasado? Sin duda, las obras de Martel nunca habían sido consideradas como "fáciles", pero visiblemente ésta, *Zama*, había alcanzado niveles inauditos de incomodidad para el público. Y puede que una de las claves de esta reacción esté preci-

¹ Lucrecia Martel, entrevista con Sonia García en la casa de América (Madrid), el 17 de enero de 2018 en ocasión de la proyección de *Zama*. <https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o> [Consultado el 15 de octubre de 2022] [14:44-15:19]

samente en la incomprensión que suscitó la película, debido a la “locura” por el “argumento” que, según la cineasta siente el público frente al cine y, de manera más general, a las obras de arte, con una “exigencia” poco legítima y claramente cuestionable.

La contribución que aquí proponemos busca reflexionar sobre la “historia” en la película, sus modos de estructuración y representación, desde esta sensación de incomodidad². Intentaremos entender la manera como en *Zama*, Lucrecia Martel busca deliberadamente perturbar la inteligibilidad del relato, perceptible en dos niveles con respecto a la historia: en relación con el contexto de la historia colonial de Argentina y, de manera más general, con la articulación temporal del marco narrativo. Siguiendo las afirmaciones de la cineasta, buscaremos los elementos del relato fílmico que hacen que se resiste a la “locura por el argumento” de los espectadores. Este planteamiento descansa en la toma en cuenta, como fundamento del análisis, de las emociones y reacciones del espectador como clave de lectura para entender la recepción de un filme, aunque descansa en la incomprensión³. Así pues, es así como se plantea el presente eje de estudio: a partir de esa sensación de ilegibilidad del relato que se resiste a la comprensión inmediata y “transparente”, propia del cine convencional/comercial, en un gesto artístico que participa del proyecto estético y ético de la cineasta para con la realidad vuelta ficción cinematográfica.

Para llevar a cabo este análisis, nos proponemos estructurar la perturbación de la historia en *Zama* en varios niveles que van a articular este trabajo en torno a las manifestaciones de la construcción temporal del relato. Primero, veremos cómo la película se distancia del cine de historia convencional, prefiriendo a una reconstitución con pretensiones de exactitud unos ecos del contexto histórico que transmiten al espectador la sensación de una realidad colonial arbitraria y absurda; en un segundo momento, veremos cómo el relato fílmico descansa en una construcción temporal fragmentada, que hace que la percepción de la continuidad de la historia (aquí en el sentido de diégesis) se resiste; por fin, consideraremos la trayectoria del personaje de Zama desde el punto de vista de la evolución que supone el paso del tiempo en la historia del personaje.

PINCELADAS DE CONTEXTO HISTÓRICO EN ZAMA

El primer elemento que puede desorientar al espectador en *Zama* es su relación con el llamado “cine de historia”. Aunque se trata de una categoría difícil de apresar, que no es un género cinematográfico propiamente dicho en el sentido de Rick Altman⁴ y

² Se plantea como el complemento de mi artículo sobre el espacio en la película: “Vers la marge, l’espace dans *Zama*”, *Les Langues Néo-latines*, n°403, diciembre de 2022, p. 5-19.

³ Véase al respecto la metodología que propone el teórico Laurent Jullier en L. Jullier, *Analyser un film. De l’émotion à l’interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

⁴ R. Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

Raphaëlle Moine⁵, se trata de un tipo de cine que no deja de ser bastante identificado por el público, debido a su larga tradición en la historia del cine. En efecto, desde los orígenes del cine mudo cuando cuaja su forma institucional⁶, se ha desarrollado en Hollywood un tipo de cine espectacular y de entretenimiento que basa sus argumentos en grandes episodios de la historia nacional y universal, con costosas puestas en escena y una cantidad de peripecias que mantiene alerta la atención del espectador en todo momento. La elección de los episodios y personajes históricos seleccionados descansa en la representación en las pantallas de cine de “acontecimientos memorables” y “personajes históricos que se prestan a narraciones fílmicas”⁷. Así pues, el cine llamado “de historia” se ha asociado tradicionalmente con la idea de “reconstitución histórica” que, según Antoine de Baecque, implica una forma y unas estrategias de producción y puesta en escena a priori reconocibles, relacionadas con la dimensión espectacular y comercial del cine:

[...] filmar la historia consistía para el cine en rivalizar en ambición épica con ésta [la historia]. La emulación (en los medios, decorados, extras, invenciones técnicas) es la transcripción cinematográfica del lirismo. Por cierto, la mayoría de los miles de ‘películas históricas’ no buscan más que el entretenimiento creado por un viaje exótico y nostálgico, sino erudito y riguroso, hacia el pasado, en un equivalente cinematográfico de la novela histórica que es, al igual que su prima en pantalla, un género exitoso al que editores y productores echan mano con gusto, sin desconocer sus exigencias (en términos de páginas, o de vestuario, es decir, cierto coste).⁸

Lo que llama la atención en esta descripción es la presencia de una tonalidad propia del cine “de historia”, que descansa en la “ambición épica” y el “lirismo”, es decir una forma grandiosa por no decir grandilocuente de acercarse al pasado desde la puesta en escena. El otro elemento que llama la atención es la producción que se asocia a este tipo de cine que requiere “cierto coste” debido a sus exigencias materiales y artísticas (de Baecque cita al respecto los decorados, la presencia de numerosos extras o las inversiones en el vestuario por ejemplo). Lo que hace Lucrecia Martel en *Zama* es precisamente un trabajo sobre las convenciones del cine de historia con las que juega de manera ambivalente y hasta contradictoria: en términos de producción, la película es costosa, ha tardado bastante tiempo en financiarse (lo explica la directora en varias entrevistas) y se ha hecho gracias a la participación de varios productores entre los que

⁵ R. Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

⁶ N. Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁷ B. Ramirez, *L'Histoire à l'écran*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2014, p. 43.

⁸ A. de Baecque, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 11. Texto original : “filmer l'histoire consistait pour le cinéma à rivaliser d'ambition épique avec celle-ci. La surenchère (en moyens, en décors, en figurants, en inventions techniques) est la transcription cinématographique du lyrisme. Certes, la plupart des milliers de ‘films historiques’ n'ont d'autre ambition que le divertissement engendré par un transport exotique et nostalgique, sinon érudit et rigoureux, vers le passé, équivalent cinématographique du roman historique qui est, autant que son cousin sur écran, un genre à succès auquel éditeurs et producteurs aiment à recourir tout en en connaissant les contraintes (en nombre de pages ou de costumes, soit un certain coût.” Las traducciones son de la autora.

se encuentran los hermanos Almodóvar con su productora El Deseo (que ya había producido anteriormente a Martel); el trabajo sobre el vestuario y el decorado ha sido muy meticuloso (véase la contribución de Magali Kabous sobre la dirección artística de la película en este mismo volumen). Sin embargo, Martel no se ajusta a los criterios de “lirismo” o de “épica” (volveremos sobre la caracterización del marco temporal y de las peripecias que estructuran el relato más adelante), y sobre todo se esfuerza por borrar los elementos que puedan traducir el esfuerzo por hacer una película de historia en el sentido tradicional que implica la reconstitución. Al referirse al trabajo sobre el decorado y la ambientación, la directora puntualiza:

Los decoradores tendían a cargar demasiado, entonces yo sacaba cosas. Quería que permaneciera pobre más que saturado de objetos fabricados por otros. Con Rui Poças, el director de fotografía, también decidimos que no debía haber ni fuego ni velas, que se han vuelto un cliché del pasado. A partir del momento en que un cineasta pone una vela, piensa que consiguió acercarse al pasado, y esto le impide pensar la iluminación de otra manera.⁹

Evitar el “cliché” y la pretensión de una ambientación “de época” (la referencia a la obsesión de Stanley Kubrick por la iluminación con velas de *Barry Lindon* está muy presente aquí) traducen el posicionamiento original de Lucrecia Martel para con el cine “de historia”, que aborda de una forma que puede contrariar las expectativas del público. Esta tradición también vale en el contexto argentino, donde el cine “de historia” ha pasado por varios momentos que se ajustan con la historia del cine mundial a la par que tienen unas características propias del contexto local. En su reseña sobre el “cine histórico argentino contemporáneo”, Gustavo Aprea recuerda las distintas etapas que han marcado su surgimiento y evolución¹⁰: primero, en la etapa del período silente y de la posterior consolidación del cine de estudios, el cine de historia en Argentina pone en escena el “espíritu del centenario”, y su tratamiento descansa en la “legitimación” de “personajes y acontecimientos consagrados” en una modalidad “épica”. Es decir que tiene la misma lógica de un cine de reconstitución comercial que tiende en convertir la historia en un espectáculo que celebra los grandes episodios y próceres de la historia nacional que describe de Baecque. En un segundo momento que coincide con los “nuevos cines” de los años 1960, se empieza a manifestar un “quiebre de la visión oficial de la historia”, que desemboca en la producción de películas que ponen en escena a personajes marginados y fracasados, una tendencia que se confirma con la vuelta a la democracia en los años 1980. Por fin, más recientemente con el llamado

⁹ Entrevista a Lucrecia Martel, *Libération*, 11 de julio de 2018. Texto original: “Les décorateurs avaient tendance à trop les charger, alors j’enlevais des choses. Je voulais que ça reste pauvre plutôt que saturé d’objets fabriqués par d’autres. Avec Rui Poças, le directeur de la photographie, nous avons aussi décidé qu’il ne devait y avoir ni feu ni bougie, qui sont devenus des clichés du passé. A partir du moment où un cinéaste met une bougie, il croit avoir réussi à s’approcher du passé et ça l’empêche de penser autrement la lumière.”

¹⁰ G. Aprea, “Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado”, III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), 2012.

“Nuevo Cine Argentino”¹¹, se observa una tendencia en redefinir la narrativa fílmica mediante relatos fragmentarios, que rompen con la linealidad narrativa y proceden de un punto de vista sesgado que se opone a la visión omnisciente.

El cine de Lucrecia Martel se inscribe claramente en esta vertiente, en su obra en general y en su abordaje del material histórico en *Zama*, película en la que propone una relectura crítica de la historia colonial típica del cine contemporáneo donde “No se trata de validar la ‘verdad’ de la narración o su correspondencia con los hechos, sino de estudiar el tipo de relato que se ha construido en el cine”¹². Lo que predomina es pues la idea de que el cine no sirve para ilustrar o reconstituir la historia sino que participa en la creación de imaginarios, ficcionales e históricos. En el caso preciso de *Zama*, se trata de “subvertir el relato hegemónico de la historia suramericana, creando otras historias”¹³. La originalidad de la película descansa en la manera como trabaja a partir de un esfuerzo de documentación sobre el contexto histórico, considerando que la ficción es capaz de colmar las lagunas de los relatos históricos hegemónicos: la propia cineasta ha explicado su inconformidad con la lectura de crónicas que emanan de los hombres blancos “descubridores” y “vencedores”¹⁴. De allí la necesidad que sintió de proponer un relato alternativo al gran relato colonial, y la legitimidad de la imaginación cinematográfica para hacerlo frente a unas fuentes históricas parciales y sesgadas, hasta el sorprendente pero lógico paralelo que propone Martel entre el cine de historia y el cine de ciencia ficción:

Con la ciencia ficción, uno dispone de una libertad muy grande para imaginar hipótesis. Con una película histórica, se cree que se puede contar la manera como las cosas acontecieron realmente, pero es una ilusión [...]. Si les damos poco crédito a los documentos históricos, hay que liberarse de ellos e inventar, como si imagináramos otro planeta.¹⁵

Y aunque se trate de un tema que excede nuestro propósito aquí, cabe recordar que la película es la adaptación de la novela *Zama* de Antonio di Benedetto publicado en 1956 (que también toma muchas libertades en su composición con el contexto), lo

¹¹ La bibliografía sobre el “Nuevo Cine argentino” es muy abundante, pero cabe citar aquí un par de referencias que lo trabajan (por lo menos en parte) en relación con nuestro tema: J. Andermann, *New Argentine Cinema*, Londres, I.B. Tauris, 2012 con su capítulo 6 sobre “Accidents and Miracles: Film and the Experience of History”; P. Feenstra y M.L. Ortega (Dir.), *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, Condé-sur-Noireau, *CinémAction*, n°156, 2015.

¹² N. Christofolletti Barrenh, “Outros passados. Ficção histórica no cinema argentino contemporâneo”, *Rizoma*, vol. 7, n°1, junio de 2019, p. 14. Texto original: “Não se trata de avaliar a “veracidade” da narração ou a correspondência com fatos, mas estudar o tipo de relato construído pelos filmes.”

¹³ *Ibid.*, p. 15. Texto original: “subverter o relato hegemônico da história sul-americana, criando outras histórias.”

¹⁴ N. Wachtel, *La Vision des vaincus*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁵ Entrevista a Lucrecia Martel, *Libération*, *art. cit.* Texto original: “Avec la science fiction, vous disposez d’une très grande liberté pour imaginer des hypothèses. Avec un film historique, on croit pouvoir raconter comment les choses ont vraiment eu lieu, mais c’est une illusion. [...] Si on accorde peu de crédit aux documents historiques, il faut s’en libérer et inventer, comme si on imaginait une autre planète.”

que hace de la obra de Martel una representación doblemente mediatizada, a medio camino entre una forma particular de reconstitución histórica alternativa, y una adaptación literaria, es decir una licencia cinematográfica desde la licencia literaria para con el contexto histórico... Sin entrar en detalles, podemos rastrear algunos ecos del contexto en la película, cuyo tratamiento tiene que ver con la voluntad de la cineasta de evidenciar la estructura de dominación colonial a partir de la percepción que brinda al espectador de su confusión, arbitrariedad y sinsentido azaroso¹⁶. La sensación de desorientación, a pesar de los referentes materiales que son el decorado y el vestuario, procede de la ausencia de fechas y de marco geográfico preciso que hace del marco espacio-temporal de *Zama* el de los confines del poder, que solo se mantiene gracias a sus apariencias. Es posible encontrar en el relato la plasmación de las particularidades espacio-histórico-sociales de la región del Chaco en el marco de la Argentina colonial¹⁷: citemos a modo de ejemplos la fuerte jerarquía entre españoles, criollos, esclavos negros e indígenas que sin embargo coexiste con la promiscuidad y mezcla permanente de los cuerpos humanos y animales en la pantalla; el contexto de las reformas borbónicas que implicaron el paso de la dominación de los corregidores a los intendentes y que afecta a Zama, con la pérdida de poder de los criollos en beneficio de los españoles; la presencia del contrabando y la piratería en esos confines difíciles de controlar (representados a través de los negocios del Oriental o de la presencia fantasmal de Vicuña Porto a lo largo del relato); el tiempo suspendido que traduce la realidad de las comunicaciones y de la distancia entre la metrópoli y sus territorios ultramarinos...

Sin multiplicar los ejemplos, lo que llama la atención es el hecho de que las referencias a la historia sufren un proceso de descontextualización que las universaliza, y lleva a Tereza Maria Spyer Dulci y Libia Alejandra Castañeda López a hablar de “reverberaciones del sistema colonial que dialogan con nuestro tiempo”¹⁸ mediante una feroz crítica de unas estructuras de dominación que resultan absurdas y totalmente artificiales¹⁹.

LA CONSTRUCCIÓN TEMPORAL FRAGMENTADA DEL RELATO

Si el contexto histórico se “reverbera” mediante una difracción deformante, también podemos observar que un proceso de deconstrucción y derealización afecta la organi-

¹⁶ P. Bardauil, “Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo”, *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*, n°007, julio-diciembre de 2018.

¹⁷ Véase en particular R. Fradkin y Juan Carlos Garavaglia, *La Argentina colonial. El río de la Plata entre los siglos XVI y XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2009.

¹⁸ T. M. Spyer Dulci y Libia Alejandra Castañeda López, “A recriação da colônia em Zama: identidades, gênero e representações do espaço”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n°26, enero-julio de 2019. Texto original: “reverberações do sistema colonial que dialogam com nosso tempo”.

¹⁹ M. C. Ibazeta, “El pasado como máscara: una comparación entre Zama de Antonio Di Benedetto y Zama de Lucrecia Martel”, *Rizoma*, vol. 7, n. 1, junio de 2019.

zación de la historia en el sentido de relato o diégesis. Lo primero que cabe observar al respecto es el hecho de que no hay en la película un marco que permita situarla en el tiempo, a diferencia de la novela de Di Benedetto que se estructura en tres partes que corresponden con tres fechas: 1790, 1794 y 1799. En la adaptación de Martel, se borran estas referencias, y son la ambientación (decorado, vestuario...) y sobre todo la evolución en la apariencia de Zama (sobre la que volveremos en el último apartado) las que debe manejar el espectador para intentar ubicarse en el relato. La película empieza in medias res, con un plano de semiconjunto de Zama a orillas de un río (¿cuál?), mirando hacia el horizonte.

54



Figura 1: una apertura in medias res que no sitúa.

© Rei Cine SRL, Bananeira Filmes Ltda, El Deseo DA SLU, Patagonik Film Group SA²⁰

El cliché que consiste en precisar la fecha de referencia del relato se evita, y desde el principio el espectador tiene que esforzarse para situarse, tanto temporal como espacialmente: el paso del tiempo en la historia narrada se va a manifestar de una forma indirecta, borrosa, imposible de enmarcar claramente en una cronología, lo que sin duda contribuye en la incomodidad que siente el espectador frente a la película.

Sin embargo, y aunque no se enuncien de manera transparente, los hitos temporales que rigen la cronología de la novela también están presentes en su adaptación fílmica. En efecto, resulta posible identificar tres etapas que se suceden, y que se pueden identificar con los tres grandes momentos de la novela: la estructura ternaria del tiempo tiene así sus equivalencias (aunque no transcripciones directas) en la película, desde la situación inicial (¿si lo es?) hasta el desenlace. Un desglose de la película permite identificar un total de 58 secuencias (en el sentido de unidades espaciales que permiten articular el tiempo a partir de la sucesión de los espacios y las elipsis), que configuran

²⁰ Esta mención es válida para todos los fotogramas de este artículo sacados de la película *Zama*.

varias etapas de la historia. Como podemos observar, cada etapa, aunque desconectada de un marco referencial preciso, se ajusta con el marco institucional de la colonia, y con la evolución de la situación de Zama con respecto al poder colonial, desde su relativa inclusión inicial hacia su progresiva marginación y exclusión:

- en la primera etapa de la historia, que corresponde con el primer gobernador, Zama se encuentra integrado en el cuerpo social de la colonia, aunque de entrada se puede observar que le toca una posición de marginación y dependencia: con respecto al gobernador para su partida, ya que de él depende la carta que Zama espera que le mande al Rey; también para con Luciana, que mantiene con él una actitud ambigua, alternativamente esperanzadora y decepcionante.

- en la segunda etapa de la historia, que corresponde con el segundo gobernador, el espectador presencia la exclusión del pueblo colonial de *Zama*, que se queda relegado en la zona indígena. En este momento de la película se multiplican las secuencias nocturnas, que se ajustan a la situación del personaje.

- en la tercera etapa de la historia, que empieza con el encuentro con el tercer gobernador y el alistamiento de Zama en el bando de mercenarios que van a buscar a Vicuña Porto, acontece la salida definitiva de Zama del espacio familiar del poder colonial, y su adentramiento en la zona más salvaje del territorio donde imperan los indígenas.

Cabe observar que el paso de una etapa a otra se hace sin que la directora-guionista le proporcione al espectador indicios tangibles del paso del tiempo: éste debe esforzarse por llenar los baches de la historia, que son cada vez más importantes: el paso de la primera a la segunda etapa se entiende en la medida en que, antes de que el primer gobernador se marche, se ha producido una discusión entre él y Zama, en la que se anunciaba la partida de una manera ambigua al principio, haciendo que Zama (y el espectador con él) creyera que se trataba de su propio traslado. Esta dinámica empieza en el momento en que el esclavo negro se dirige a Zama para decirle “El gobernador dice que te vayas”, a lo que Zama contesta ilusionado “¿Que me vaya ?” Aunque como siempre, la realidad no se ajusta a su deseo: “Que te vayas a su despacho. Ha llegado correo”, precisa el lacayo. Cuando Zama ya está en el despacho del gobernador, éste emprende la lectura de una carta oficial del Rey, lo que de nuevo suscita una fuerte ilusión en Zama, perceptible en sus gestos, hasta que el gobernador le aclare: “me trasladan a España”. Posteriormente, se hace el inventario de los muebles y objetos del gobernador que ha ido llevándose muchas cosas que “eran de su agrado”, lo cual sugiere de paso la corrupción que reina en esos parajes: el espectador sigue el hilo temporal de la salida del primer gobernador mediante cambios de espacios, pero la llegada del siguiente no se muestra: el segundo gobernador aparece por primera vez en un atuendo muy desaliñado que contrasta con la apariencia del primero, y sin que se le haya visto llegar... En cuanto al tercero, esta invisibilización de las transiciones

espacio-temporales se acentúa ya que ni se ha mencionado el hecho de que el segundo se hubiera ido, ni que otro le hubiera sustituido.

Para ilustrar la mecánica cinematográfica que hace posible esta sensación de discontinuidad o, mejor dicho, de indeterminación en el fluir del tiempo de la historia²¹ en el relato, proponemos analizar la manera como funcionan los raccords en *Zama*. En efecto, la articulación visual y sonora entre las diferentes secuencias que componen la diégesis fílmica ayudan a entender la manera como Lucrecia Martel vuelve a menudo caótico e ilegible el paso del tiempo a través del manejo de las elipsis espacio-temporales, y desorienta al público que permanece desubicado, de la misma manera que el personaje principal (volveremos sobre este punto más adelante). Para hacerlo, proponemos distinguir tres modalidades en el trabajo de la continuidad o al contrario de las elipsis en la película, que vamos a ilustrar mediante tres ejemplos significativos:

- secuencias entre las cuales el paso se hace mediante una continuidad evidente, que el espectador es capaz de seguir sin esfuerzo particular porque es regida por las convenciones comunes del raccord en el montaje narrativo del cine. En estos casos, la continuidad en la sucesión temporal se manifiesta en la continuidad espacial y en la acción de los personajes. Podemos ilustrar esta configuración, la más legible, muy al principio de la película²², cuando se trata de castigar a un hombre negro. Aquí se suceden en la pantalla dos lugares contiguos: la sala de audiencia en la que oficia Zama, y el exterior de la misma. La comprensión de la contigüidad espacio-temporal procede del montaje: mediante un raccord de mirada que procede de Zama y del Corregidor que miran desde fuera del despacho hacia un espacio fuera de campo, se entiende que están hablando de lo que ocurre dentro de la sala. “Necesitamos que el muchacho confiese”, exclama el gobernador. Ventura Prieto se acerca y entra, se escucha su voz fuera de campo y Zama entra también. En el plano siguiente ambos personajes están dentro de la sala de audiencia. Sin embargo, cabe observar que no hay aquí raccord de movimiento: el desplazamiento de Zama desde fuera no enlaza con la continuidad de su movimiento ya que cuando la cámara pasa dentro, Zama ya está detrás de su despacho: hay una elipsis, pero tan corta que apenas se nota, y el espectador no queda desubicado.

- secuencias en las que se nota una continuidad más bien sugerida: son casos en los que el espectador entiende lo que las imágenes no muestran de manera directa o tan clara como en el ejemplo precedente, recomponiendo el hilo espacio-temporal para reconstituir la continuidad y la homogeneidad temporal al relato. Un ejemplo de esta configuración se puede encontrar en la primera visita de Zama a casa de Luciana (planos 68-69), donde pasa del exterior (en la puerta) al interior de la casa. En este caso, no hay raccord de mirada ni de movimiento, sino una forma de raccord plástico que ayuda

²¹ G. Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

²² Planos 12-13 según el desglose de Pierre-Simon Gutman publicado en *L'Avant-Scène Cinéma*, n°697, novembre 2022, p. 67-68. La numeración de los planos siempre se referirá a este desglose.

al espectador a seguir el hilo de una narración discontinua y elíptica. Tenemos aquí una sucesión de cuatro planos montados de manera simétrica. Primero, Zama y el Oriental están filmados en plano americano, con un esclavo negro primero y Malemba que asoma después en la puerta. Segundo, Zama habla con Malemba en plano medio corto en la puerta, en un entorno oscuro, Zama le pregunta si Luciana se encuentra en casa. Tercero, pasamos sin transición al plano medio corto de un criado negro que destaca sobre un fondo azul, en una posición que parece ser el reflejo simétrico de la de Malemba en el plano anterior. Se compensa así la brutal ruptura en la banda de sonido (los aullidos de perros y gritos de pájaros son sustituidos por el chirrido de la cuerda de la que tira el criado) mediante la continuidad visual que termina en el cuarto plano con otro plano americano en el que volvemos a encontrar al Oriental, Zama y los criados además de Luciana de espaldas. En este caso, la elipsis es más importante que en el ejemplo anterior, pero el espectador no deja de conseguir la reconstitución de la articulación espacio-temporal del relato mediante la composición visual de los planos.

- por fin, podemos observar la sucesión de secuencias entre las que la continuidad resulta más incierta, y no permite entender el tiempo que ha pasado. Los diálogos, en varios momentos de la película, sugieren el paso del tiempo, pero de una manera muy vaga e imprecisa: Zama habla de su salida que ha sufrido “más dilaciones de las que pueden tolerarse” frente al segundo gobernador; o le contesta al tercero que lleva “mucho tiempo ya” en el lugar. Estas alusiones producen una sensación de paralización y de dilatación del tiempo, que no resulta ritmado por la sucesión de acciones notables (a diferencia de lo que suele ser la articulación temporal del cine “de historia”). Y también contribuyen en suscitar la sorpresa o cuando menos el desconcierto del espectador que debe colmar las lagunas de un relato que se caracteriza por una causalidad contrariada perceptible en la (falta de) articulación de las secuencias narrativas. Así por ejemplo, el hilo dramático del fracaso de Zama permite entender la sucesión de planos a partir del momento en que el primer gobernador le anuncia a Zama su salida (plano 153): después Zama se queda solo y silencioso en su despacho (plano 158); pasa por casa de Luciana que está con Ventura Prieto (planos 159-162); contempla el río (plano 163); vuelve al despacho del gobernador vacío en el que se está llevando a cabo un inventario (plano 164). La llegada del segundo gobernador, en cambio, irrumpe de manera brutal y sin preparación alguna, ni en la línea argumental (en ningún momento se ha referido un diálogo a esta llegada), ni en el montaje que al contrario lo lanza al relato de manera inesperada. En efecto, estamos primero en una secuencia en exterior (planos 165 a 170) en la que Zama está al lado de las indígenas que preparan pescados, viendo cómo su propio hijo, al que no reconoce, juega desnudo entre los desperdicios sangrientos y las escamas, inspirando una mueca de desprecio de Zama a la par que se escuchan extraños y molestos sollozos fuera de campo. En la secuencia posterior, pasamos con una doble ruptura visual y sonora a una interior con la música extradiegética de los Indios Tabajaras que acompaña un plano medio corto con poca profundidad de campo de un señor con peluca que lleva una

copita de alcohol en la mano: se infiere que hemos vuelto al espacio del pueblo colonial, hasta que por fin se entiende que el personaje es el nuevo gobernador.

La falta de conexión deliberada entre los episodios intermediarios (desde la salida del primer gobernado hasta la llegada del segundo) constituye un marco que confunde en vez de situar, y la continuidad temporal entre los tres momentos principales de la historia no se manifiesta de manera evidente. Esto requiere un papel activo por parte del espectador a lo largo del relato para recomponer y atar cabos narrativos, aumentando al mismo tiempo la sensación de arbitrariedad y de falta de sentido. En esta perspectiva, es de observarse que el tratamiento del tiempo y del espacio se corresponden con respecto a la estructuración del marco narrativo: ninguno brinda herramientas de comprensión y legibilidad del argumento, sino que al contrario éste da saltos caprichosos, con una conexión muchas veces incierta entre sí. En esta escritura tan particular se puede apreciar el trabajo creativo de Lucrecia Martel, que se niega a respetar las pautas de la película de historia tradicional que construye un relato cuyas distintas etapas se ordenan de manera progresiva hacia un fin.

LA VACILANTE TRAYECTORIA DE ZAMA

A pesar de todo, la historia no deja de cristalizar en torno a la figura de Zama y de sus aventuras, por así decirlo aunque de manera deliberadamente impropia: su frustración perpetua y su impotencia en conseguir su meta que consiste en abandonar el lugar para irse a lo lejos, en un fuera de campo y de tiempo que nunca se actualizará en la película, producen sin duda en el espectador una sensación de estancamiento que procede de su apego al personaje: la película descansa en un adentramiento progresivo en la consciencia de Zama que se aísla, se desconecta de la realidad circundante para permanecer preso de sus deseos y sensaciones, pero sin que se perciban realmente sus pensamientos. De manera general, la articulación de los elementos narrativos que constituyen la historia contribuye en transmitir al espectador la sensación de que el tiempo se paraliza, se congela progresivamente. Aquí también es significativo el paralelo entre el tratamiento del tiempo y del espacio, para elaborar un marco que traduce y transmite al espectador la impresión de que nada pasa nunca o apenas en la existencia de los personajes ya que, a partir del momento en que les pasa algo, salen de la historia (como pasa con los gobernadores). En este sentido otra vez, la película toma sus distancias para con el cine histórico convencional que pone en escena grandes hechos, hazañas, y episodios destacados de la historia de los próceres. Al contrario en *Zama*, el personaje principal no lo es simbólica o socialmente, siempre depende de buenas (o malas) voluntades ajenas que obstaculizan el cumplimiento de sus deseos, cada una de sus esperanzas se frustra de manera sistemática: con Luciana, el anhelo sexual suscitado por ella con sus gestos sugestivos y ambiguos, también es negado por ella cuando le dice “Diego... no seamos imprudentes” para concluir la primera visita de Zama o, peor

aún, “Te mereces un beso... ahora no” que termina la segunda visita (plano 148). Lo mismo pasa con los gobernadores de los que depende la carta para pedir el traslado de Zama a la ciudad de Lerma: cuando el primero le lee a Zama la carta del Rey, se trata de anunciarle la partida del gobernador, y de Ventura Prieto a Lerma, y cuando el segundo decide redactarle la carta le precisa que “En un año o dos enviaremos la segunda... su Majestad no atiende estos pedidos hasta la segunda vez...”. Estas escenas que se duplican producen una sensación de repetición que proviene de la puesta en escena, de la repetición de frases (un procedimiento recurrente a lo largo de la película) y de la expresividad del actor que subraya su decepción y hasta su desesperación, subrayada por la banda de sonido y en particular la irrupción del *shepard tone*.



Figuras 2-3: de la esperanza a la decepción



Sin embargo, no se puede concluir que el tiempo es “circular”²³. En efecto, a pesar de todo la historia de Zama dibuja un recorrido narrativo cuyo eje principal es la espera

²³ M. C. Ibazeta, *art. cit.*

del traslado del personaje, con una trama secundaria que se vuelve principal al final, es decir la búsqueda de Vicuña Porto, cuyas fases se perciben mediante la sucesión de gobernadores y el motivo de la petición de la carta. También sirve aquí para seguir el hilo de la historia el paulatino cambio en la apariencia física de Zama desde el inicio hasta el final del relato, es decir desde su apariencia de personaje principal del sistema colonial hasta su perdición y final adentramiento en la selva: no deja de tratarse de un recorrido vital para el personaje, a pesar de todo, ya que la última pregunta que él conteste de manera positiva es “¿Quieres vivir?”.



Figura 4: el final de *Zama*

Además de estos ejes principales, es posible observar en el relato la construcción de distintos hilos narrativos que resultan problemáticos en la percepción de la historia en la medida en que llevan a callejones sin salida, y contribuyen así a la sensación de un fluir contrariado del tiempo. Estas subtramas narrativas que se siguen y se abandonan también surgen y desaparecen sin que estén presentes hitos temporales precisos para ubicarlos, lo cual también contribuye en el sentimiento de desorientación general que experimenta el espectador.

- en la primera parte de la película por ejemplo, podemos mencionar el motivo de las discusiones de Zama con Luciana a propósito del Oriental, que supuestamente empiezan a petición de éste para que Zama lo ayude en sus negocios; y también la búsqueda del médico Palos, cuando el Oriental se enferma, que da pie a una breve secuencia de ritual médico en lengua indígena que se produce en un espacio indeterminado y transmite al espectador una sensación de extrañeza.



Figura 5: espacios fuera de tiempo, el ritual indígena

- en la segunda parte del relato, la subtrama más importante es la que gira en torno al libro de Fernández que precipita la marginación de Zama, y en torno al que va a volver a cristalizar su impotencia, ya que Zama se revela incapaz de resistir la orden de redactar un informe “implacable” en contra de su propia voluntad, porque el Gobernador le anuncia que “no habrá carta si no hay informe”.

- por fin, en la tercera parte de la película se produce la inversión en las dos tramas principales: Zama se alista en el grupo de soldados que van a perseguir a Vicuña Porto con promesas de “gloria” por parte del último Gobernador; pero en realidad, el bandido forma parte del grupo desde el inicio (se nota su presencia, acostado en el suelo, en el momento en que Zama llega con el criado negro a hablar con el gobernador, en el plano 231).



Figura 6: Vicuña Porto infiltrado entre los soldados que lo persiguen

En esta parte final del relato, el motivo del esfuerzo por irse va a ser sustituido por el de la persecución y el descubrimiento de la identidad de Vicuña Porto, que termina en una puesta en tela de juicio general de las identidades de los personajes: “No existe el Vicuña Porto que dicen. . . ni lo soy yo, ni lo es nadie, es un nombre, un nombre. . . ¿se comprende? Meu nome e Gaspar Toledo”, a lo que Zama contesta “Yo no soy corregidor”.

Así pues, puede observarse una dinámica narrativa general que lleva a Zama a ser tragado por el imaginario ahistórico de la jungla. Si bien la parte final de la película se enmarca en la subtrama de la persecución de Vicuña Porto, ésta también tiene su propia estructura y progresión, que lleva a una serie de callejones sin salida para el personaje: la búsqueda y el encuentro de Vicuña Porto, que se produce bastante al principio de esta parte final, en la secuencia nocturna en la que los indígenas acechan a los soldados; la enfermedad del soldado, mordido por una araña, cuya herida va a irse deteriorando; la presencia de los indígenas, con sus máscaras de pájaros y la reclusión de los españoles en un lugar imposible de ubicar; el esfuerzo de los españoles por escapar: cuando el soldado herido le dice a Zama en plano medio corto y voz baja “Tengo un plan. Su majestad nos recompensará”, Zama le mira de forma incrédula justo antes de que un hombre a caballo lo ahogue en el agua del río. El efecto de derealización del relato llega a su punto álgido en esta parte, en la que el decorado cobra un valor mucho más pictórico que referencial²⁴.



Figuras 7-8: un paisaje más estético que referencial

²⁴ Véanse por ejemplo los planos 234, 303, 326, 342...



Se convoca al mismo tiempo un imaginario cinematográfico de la jungla asociada con lo desconocido, lo salvaje, este espacio fuera del tiempo en el que la razón occidental se termina diluyendo, de la misma manera que el personaje llevado hacia más allá de los confines conocidos para cumplir su destino en el doble sentido espacio-temporal y vital.

CONCLUSIÓN

Al final de este recorrido a través de la historia que nos cuenta *Zama*, podemos decir que se trata de una película que pone en escena una historia anclada en el pasado colonial, pero que se esfuerza deliberadamente por rechazar los códigos de cine histórico de entretenimiento. La estructura espacio-temporal del relato y la construcción del guión operan una serie de desplazamientos con respecto a la espera del público: se borran las referencias históricas en beneficio de huellas que hay que descodificar; se elabora un montaje en el que coexisten secuencias que se articulan de manera tradicional y comprensible por parte del espectador, con otras en las que la conexión resulta más incierta y engendra una potencial inquietud en el público que no resulta capaz de reconstituir los hilos con comodidad. Se puede afirmar al respecto que Lucrecia Martel hace un uso de la estructuración temporal del relato que desubica en vez de anclar, y participa de la desorientación general que sufre el espectador para con las normas del cine de historia así como de la propia historia que se cuenta en la película, la de un personaje fracasado, que no es tratado como un héroe tradicional.

Sin embargo, sigue siendo posible reconstituir la articulación temporal, entre el inicio y el final, pasando por distintas subtramas que contribuyen en la progresión temporal y dramática, aunque muchas de ellas empiezan y se abandonan, dibujando una serie de líneas narrativas que terminan siendo callejones sin salida, y frustran constantemente

la espera del espectador, que se ajusta así en su experiencia a la frustración constante del personaje. Al respecto, el hundimiento final en las entrañas de la jungla concluye el relato en un final paradójicamente “feliz” según Lucrecia Martel porque Zama consigue aceptar “que las cosas y el tiempo no tienen sentido, y así librarse de la espera/esperanza”: sale victorioso de su enfrentamiento con Vicuña Porto y el sistema colonial al afirmarle: “Hago por ustedes lo que nadie hizo por mí, digo no a su esperanza”, antes de contestar que sí a la pregunta “¿quieres vivir?” Así pues, Lucrecia Martel participa en una discusión (cinematográfica) sobre la civilización, la barbarie y sus inversiones. La desorientación del personaje y del espectador permite cuestionar la legitimidad de un orden imperante que apenas se mantiene desde la inercia de lo formal cuando ya está muerto por dentro.

BIBLIOGRAFÍA

- s. n., Entrevista a Lucrecia Martel, *Libération*, 11 de julio de 2018.
- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- AMIOT-GUILLOUET, Julie, “Vers la marge, l’espace dans *Zama*”, *Les Langues Néo-latines*, n°403, diciembre de 2022, p. 5-19.
- ANDERMANN, Jens, *New Argentine Cinema*, Londres, I.B. Tauris, 2012.
- APREA, Gustavo, “Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado”, III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), 2012.
- BARDAUIL, Pablo, “*Zama*, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo”, *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*, n°007, julio-diciembre de 2018.
- BARRENHA, Natalia Christofoletti, “Outros passados. Ficção histórica no cinema argentino contemporâneo”, *Rizoma*, vol. 7, n°1, junio de 2019.
- BURCH, Noël, *La Lucarne de l’infini*, París, L’Harmattan, 2007.
- DE BAECQUE, Antoine, *Histoire et cinéma*, París, Cahiers du cinéma, 2008.
- FEENSTRA, Pietsie y ORTEGA, María Luisa (Dir.), *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, Condé-sur-Noireau, *CinémAction*, n°156, 2015.
- FRADKIN, Raúl, GARAVAGLIA, Juan Carlos, *La Argentina colonial. El río de la Plata entre los siglos XVI y XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- GUTMAN, Pierre-Simon, « Découpage », *L’Avant-Scène Cinéma*, n°697, noviembre de 2022.
- IBAZETA, María Celina, “El pasado como máscara: una comparación entre *Zama* de Antonio Di Benedetto y *Zama* de Lucrecia Martel”, *Rizoma*, vol. 7, n. 1, junio de 2019.
- JULLIER, Laurent, *Analyser un film. De l’émotion à l’interprétation*, París, Flammarion, 2012.
- MARTEL, Lucrecia, entrevista con Sonia García en la casa de América (Madrid), el 17 de enero de 2018 en ocasión de la proyección de *Zama*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o> [Consultado el 15 de octubre de 2022]
- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, París, Nathan, 2002.
- RAMIREZ, Bruno, *L’Histoire à l’écran*, Montréal, Presses de l’université de Montréal, 2014.
- SPYER DULCI, Tereza Maria y CASTAÑEDA LÓPEZ, Libia Alejandra “A recriação da colônia em *Zama*: identidades, gênero e representações do espaço”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n°26, enero-julio de 2019.
- WACHTEL, Nathan, *La Vision des vaincus*, París, Gallimard, 1992.

UNA SÁTIRA DECOLONIAL

Zama de Lucrecia Martel o la sátira de lo absurdo del sistema colonial

ANDREA CABEZAS VARGAS

3L.AM, Université d'Angers

Resumen

Partiendo de la idea de que la sátira es la crítica de una época, una política o una moral exponiendo los excesos, los defectos o los vicios de una persona, sociedad o institución¹, el presente artículo tiene por intención analizar el objeto y el objetivo de la sátira en la película *Zama* de Lucrecia Martel, así como los recursos desplegados por la cineasta para poner en escena la satirización. Para ello, en primer lugar, intentaremos demostrar de qué manera la cineasta se sirve de la sátira para denunciar los vicios y lo absurdo de la sociedad colonial. Asimismo, pretendemos demostrar que el objeto de la satirización es la representación tradicional que se ha hecho de dicho periodo histórico y cómo la crítica de la cineasta está destinada a proponer un contrarelato de ella. En segundo lugar, nos esforzaremos en analizar cómo lo burlesco, lo irrisorio y la teatralización sirven para mofarse de una sociedad racializada basada en la farsa. En tercer lugar, y para concluir, trataremos de demostrar cómo lo grotesco dentro de la sátira es utilizado como mecanismo estético y narrativo para contrarrestar los relatos épicos y embellecidos de la colonización, exponiendo por su parte la idea de un mundo aberrante en plena descomposición.

Palabras clave: *Zama*, Lucrecia Martel, sátira, colonización

Résumé

En partant de l'idée que la satire est la critique d'une époque, d'une politique ou d'une morale exposant les excès, les défauts ou les vices d'une personne, société ou institution², cet article a pour but d'analyser l'objet et l'objectif de la satire dans le film *Zama* de Lucrecia Martel ainsi que les ressources déployées par la cinéaste pour la mettre en scène. Pour ce faire, dans un premier temps nous essayerons de démontrer comment la cinéaste se sert de la satire pour dénoncer les vices et l'absurdité de la société coloniale. La représentation traditionnelle que l'on a faite de cette période historique se voit ainsi devenir l'objet de la satire. Nous tâcherons de montrer comment la critique de la cinéaste propose un contre-récit de cette période. Dans un deuxième temps, nous nous efforcerons d'analyser comment le burlesque, le risible et la théâtralisation servent à moquer une société racialisée basée sur

¹ Definición según el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, CNRTL. Disponible en línea. URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/satire> [consultado el 10/08/2022]

² *Ibid.*

la farce. Dans un troisième temps, nous tenterons de démontrer comment le grotesque est utilisé à l'intérieur de la satire comme un mécanisme esthétique et narratif à rebours des récits épiques et embellis de la colonisation, exposant ainsi l'idée d'un monde aberrant en pleine décomposition.

Mots clés : *Zama*, Lucrecia Martel, satire, colonisation

Abstract

Starting from the idea that satire is a critique of an epoch, a policy, or a morale that exposes the excesses, defects or the vices of a person, a society or an institution³, this article attempts to analyze the object and objective of the satire in the film *Zama* by Lucrecia Martel, including a study of how the filmmaker stages the satirization. Firstly, we will attempt to explain how the filmmaker uses satire in order to denounce the vices and absurdities of colonial society. Likewise, we will try to demonstrate that the object of the satirization is the traditional representation of the aforementioned historical time period and how the filmmaker's critique is determined to propose a counter-narrative. Secondly, we attempt to analyze how mockery, ridicule, and drama are used to make fun of a racialized society founded on a farce. Finally, we attempt to show how the outlandishness within the satire is used as an aesthetic and narrative mechanism in order to counter the epic and embellished stories of colonization, putting forth the idea of an abhorrent world in full decomposition.

Keywords: *Zama*, Lucrecia Martel, satire, colonization

INTRODUCCIÓN

Zama, la novela del argentino Antonio di Benedetto, ha sido comparada a la altura de grandes obras literarias como *El desierto de los tártaros* (1940) del italiano Dino Buzzati o *La mujer de la arena* (1962) del japonés Kobo Abe. Efectivamente, la novela de Di Benedetto tiene en común con las novelas de Buzzati y Abe la presentación de una situación real que se lleva hasta los límites de lo absurdo⁴, compartiendo además los sinsentidos y la angustia existencialista de *El proceso* (1925) del escritor austrohúngaro Franz Kafka o *El extranjero* (1942) del escritor francés, nacido en Argelia, Albert Camus. La adaptación cinematográfica propuesta por Lucrecia Martel conserva de manera intacta este interés por lo absurdo, así como por las preocupaciones existencialistas de un hombre criollo quien pena a existir en una América española en pleno declive y en constante mutación. No obstante, la obra fílmica se destaca por la acentuación de un ambiente y tono satíricos que la cineasta argentina logra exhortar gracias a las especificidades del medio fílmico.

³ *Ibid.*

⁴ L. Tenebras, "Zama de Antonio Di Benedetto no es Zama de Lucrecia Martel", *Revista Kunst*, 5 de octubre 2017. URL: <https://revistakunst.wordpress.com/2017/10/05/zama-de-antonio-di-benedetto-no-es-zama-de-lucrecia-martel/> [consultado el 10/08/2022]

Ahora bien, cabe precisar qué entendemos precisamente por sátira. En el séptimo arte, la sátira es un subgénero que suele normalmente apoyarse en un género principal como la comedia, el drama o la ciencia ficción. De modo que la sátira puede ser compatible con una vasta gama genérica, aunque ésta se adapte más a ciertos géneros que a otros. Efectivamente, el cine –gracias a la imagen, al color y al sonido– le permite a la cineasta argentina enfatizar no solamente en lo irrisorio de situaciones absurdas por medio de uno de los géneros del teatro griego: el drama satírico –a imagen de Eurípides, Esquilo o Sófocles–; sino que además le permite recrear un tono satírico en su significado propiamente literal apoyado en lo simbólico de la imagen. El cine comparte ciertamente con la literatura la finalidad de dicho género, es decir “mostrar” la absurdidad de las cosas, de hechos y acontecimientos⁵. En el cine latinoamericano, la sátira ha cobrado fuerza en la segunda década de los años 2000, en especial para revelar la absurdidad de los sistemas políticos como en *La dictadura perfecta* (2014) del mexicano Luis Estrada; para criticar sistemas políticos y sociales que gangrenaron la sociedad como en *La danza de la realidad* (2013) o *Poesía sin fin* (2016) del escritor y cineasta chileno Alejandro Jodorowsky o incluso –más cercano al trabajo de Martel– para criticar una parte de la sociedad como en *El Clan* (2015) del argentino Pablo Trapero, quien expone una sátira de la perversidad de la dictadura y la complicidad entre el Estado y ciertos miembros de la sociedad civil que sacaron provecho económico del sistema dictatorial.

Ahora bien ¿cómo se define concretamente la sátira? Es de recordar, en un primer lugar, que el vocablo “sátira” deriva del latín *saturn* y pertenece inicialmente a la familia lexical de la alimentación y de la cocina, el cual designa específicamente “un plato compuesto de frutas y verduras”⁶. De este significado inicial, la palabra “sátira” en el campo de las artes ha conservado el significado de abundancia y variedad⁷. La sátira se entiende entonces, en los términos de Pascal Debailly, como “un plato que aspira a aportar al lector una forma de saciedad”⁸. Además, es de precisar que el género satírico tiene una connotación negativa relacionada con la saturación y la idea de exceso⁹. Por tal razón, dicho género tiende a proponer una crítica de una época, una política o una moral exponiendo los excesos, los defectos o los vicios de una persona, sociedad o institución¹⁰.

Basándose en lo anterior, en el presente artículo intentaremos demostrar cuál es el objeto y el objetivo de la sátira en la película *Zama* de Lucrecia Martel y cuáles son los

⁵ E. Gottlieb, “What is a satire?”, *College of Liberal Arts - School of Writing, Literature, and Film*, Oregon State University, 2019. URL: <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-satire> [consultado el 03/09/2022]

⁶ D. Reguig, C. Fourquet-Gracieux, *Satire et art poétique*, París, Atlande, Clefs concours, 2020, p.70.

⁷ *Ibid.*

⁸ P. Debailly, *La Muse indignée*, t. I, París, Garnier, 2012, p. 52.

⁹ Según la definición del vocablo “sátira” del Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani. Disponible en línea. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/satira/> [consultado el 10/08/2022]

¹⁰ Definición según el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, CNRTL. Disponible en línea. URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/satire> [consultado el 10/08/2022]

recursos desplegados por la cineasta para poner en escena la satirización. Para ello, en un primer lugar, intentaremos demostrar cómo la cineasta se sirve de la sátira para denunciar los vicios y lo absurdo de la sociedad colonial, siendo así la representación tradicional que se ha hecho de dicho periodo histórico el objeto de la satirización y cómo la crítica de la cineasta está destinada a proponer un contra-relato de ella. En segundo lugar, nos esforzaremos en analizar cómo lo burlesco, lo irrisorio y la teatralización sirven para mofarse de una sociedad racializada basada en la farsa. En tercer lugar, y para concluir, trataremos de demostrar cómo lo grotesco dentro de la sátira es utilizado como mecanismo estético y narrativo para contrarrestar los relatos épicos y embellecidos de la colonización exponiendo la idea de un mundo aberrante en plena descomposición.

LA SÁTIRA COMO MECANISMO DE INDIGNACIÓN CONTRA LO ABSURDO DE LA HISTORIA

Dotada de una ambición performativa, de una exigencia ética y de una densidad existencial, la sátira intenta recrear una fuerza frente a los distintos poderes, una fuerza capaz de restaurar un espacio de justicia y de verdad frente a la complacencia por ilusión y la distorsión.¹¹

Estrechamente ligada al humanismo, la sátira es un género que se entiende desde la Historia y su comprensión supone una serie de elementos intertextuales¹². En el caso de la película *Zama* de Lucrecia Martel, la “lectura” de su obra se hace desde la obra literaria de Di Benedetto y bajo el contexto histórico del siglo XVIII. No obstante, a pesar de dichas referencias, la imagen que se proyecta de este periodo en *Zama* choca con el imaginario colectivo que se ha construido desde las lecturas oficiales de la Historia. Efectivamente, si la intención de Lucrecia Martel fue la de situarse en dicho siglo, en ningún momento se planteó la idea de hacer una película de época que entrara en el género de cine histórico o en la “ficción patrimonial”¹³. Como la propia cineasta confiesa en una entrevista para la ECIB (Escola de Cinema de Barcelona), su objetivo fue crear su propio siglo XVIII: “un mundo inventado desde el siglo XXI”¹⁴. Para la cineasta “Es bastante legítimo pensar el pasado dándonos las mismas libertades que nos damos cuando pensamos en el futuro”¹⁵ con la certeza de que se puede “desvelar realidades del presente”¹⁶. Efectivamente las afirmaciones de Martel nos remiten a lo

¹¹ D. Reguig, C. Fourquet-Gracieux, *Satire et art poétique*, París, Atlante, Clefs concours, 2020, p. 78. Traducción propia.

¹² *Ibid.* p. 70.

¹³ El término “ficción patrimonial” hace referencia al término anglosajón *heritage film* estrechamente relacionado con el interés de reconstruir la Historia en resonancia con el valor patrimonial de una nación. Para mayor información consultar: P. Beylot, R. Moine, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2009.

¹⁴ Entrevista realizada en ECIB (Escola de Cinema de Barcelona) a Lucrecia Martel el 15 de enero del 2018. Disponible en línea. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J7COKiz0ViA> [consultado el 24/07/2022]

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

que Siegfried Kracauer¹⁷, Marc Ferro¹⁸ y Robert Rosenstone¹⁹ han planteado ya sobre la relación entre cine e historia y es que poco importa la veracidad con la que una película pueda recrear un contexto histórico, uno de los aportes históricos del cine es la capacidad de permeabilización de la Historia a través del pensamiento de un momento histórico o de una época²⁰, es decir aquella en la que fue concebida la obra. En este sentido, el interés de la película *Zama* radica en la idea crítica que desde los años 2000 se puede tener del siglo XVIII. A siglos de la colonización, y bajo el contexto de los estudios poscoloniales²¹, Lucrecia Martel nos ofrece una reconstrucción de la historia desde el universo de la ficción. Según Martel, como lo afirmara George Orwell en 1944²², “la Historia la escriben los que ganan”²³, haciendo omisión de realidades ocultas o distorsionando la realidad.

Es de entender que a diferencia de la Historia oficial y de algunas películas dedicadas a la colonización de América Latina, tales como *Alba de América* (1951) del realizador español Juan de Orduña, *Zama* no utiliza el género épico para subrayar la grandeza de la proeza de la colonización. El personaje principal, así como el relato histórico, no dejan entrever nada de grandioso, noble o civilizador. Por el contrario, la puesta en escena del espacio diegético muestra una colonia en decadencia donde impera el desorden. La llamada campaña “civilizadora” es puesta en cuestión dejando entrever una serie de disfuncionamientos. Surge en el filme de Martel una forma de contra-relato de la memoria épica de la Conquista y colonización del Nuevo Mundo, dejando ver su lado oscuro y perturbador, así como el efecto que este produce en los personajes. En su objetivo por denunciar lo absurdo del proceso colonizador, la cineasta argentina hace hincapié en tres vicios de la sociedad colonial: la corrupción, el abuso del poder y el racismo.

Constatamos en *Zama* que la corrupción implica a los representantes de las instituciones más importantes del poder, como lo son los representantes de la corona, el gobernador, los empleados subalternos y la Iglesia misma. Las muestras de corrupción están presentes en la película desde los primeros minutos cuando Zama le dice a

¹⁷ S. Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, París, Édition Flammarion, 2010.

¹⁸ M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, París, Gallimard, 1993 ; M. Ferro, *Le Cinéma, une vision de l'Histoire*, París, Le Chêne, 2003.

¹⁹ R. Rosenstone, *History on film. Film on History*, Harlow, Pearson Education, 2006.

²⁰ S. Kracauer, *Théorie du film*, París, Édition Flammarion, 2010, p. 80.

²¹ Véase los trabajos de F. Fanon, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962; F. Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, AKAL 2007; E. Said, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978; E. Said, *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage, 1993; G. Spivak, *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Londres, Routledge, 1990.

²² G. Orwell, “Revising History”, *Tribune* (London), 4 de febrero 1944.

²³ S. García López, “Zama con Lucrecia Martel” (Entrevista realizada a Lucrecia Martel), Casa de las Américas, 17 de enero 2018. Disponible en línea. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o [consultado el 26/07/2022]

Indalecio: “Acá todos están dispuestos a los negocios” [00:09:39²⁴]. Para ilustrar dicha idea, recordemos la escena en la que el fraile anuncia a Zama que “los negocios del difunto están detenidos en la aduana” y que pusieron dos barricadas a disposición del entierro y que el brandy lo están vendiendo a “muy buen precio” [00:37:16-00:39:21]. Además, se menciona –no de manera trivial– que el resto de las barricadas están confiscadas. Zama, influenciado por el discurso del fraile, quien le sugiere quemar el cuerpo ya que se trata de un enfermo de peste, acepta la sugerencia. El hecho aparentemente anodino subraya la falta de “transparencia” de la gobernación. En dicha escena, no se sabe quién se quedará con el dinero recogido para el velorio (La Iglesia, el ministro de Hacienda o probablemente el gobernador), ya que éste nunca tendrá lugar. Tampoco se menciona quién se quedará con los bienes y las barricadas de alcohol del Oriental. Igual, poco importa, lo que sugiere la escena es la falta de transparencia y la manera como se llega a tomar la decisión de quemar el cuerpo del difunto, es decir la búsqueda de una solución que sea poco onerosa y que permita conservar la mercancía del antiguo comerciante. Sin embargo, las verdaderas razones por las cuales no se hará el velorio no son reveladas a Luciana, ni a los habitantes del pueblo. La alegría y la emoción que despierta tal evento social en Luciana serán apagadas rápidamente por las noticias que le lleva Zama. La sátira se logra en dicha secuencia gracias no solamente al discurso del fraile, el cual hace énfasis en las cuestiones monetarias y en los bienes confiscados, sino que éste es reforzado por el ritmo lento y monótono de la voz a la excepción de algunas inflexiones por medio de la entonación más eufórica por ejemplo al replicar “podríamos darle fuego” con mayor exaltación y cierto entusiasmo. En dicha escena, tanto lo sucedido como lo dicho por el fraile contrasta con la escena siguiente y con la versión oficial que Zama da a Luciana haciendo parecer que el obispo considera que deberían ajustarse al temple austero del Oriental y escondiendo así las verdaderas razones e intereses económicos de la anulación del velorio.

Otro ejemplo de la satirización de las manifestaciones de corrupción, en la película, surge en el momento de hacer el inventario en cada traspaso de poder de un gobernador a otro. Efectivamente, cuando el primer gobernador se marcha, se hace un inventario de lo que éste se ha llevado, el cuadro del retrato del rey, las sillas tapizadas con terciopelo, 14 monturas, entre otros. Estos objetos que individualmente pueden parecer sin importancia, todos reunidos constituyen una forma de botín que el gobernador arbitrariamente ha decidido hacer suyos y que, sin embargo, constituyen inmobiliario de la corona y no la propiedad privada del gobernador. El tono irónico de Fernández, “el gobernador estaba muy apegado a ese cuadro también” o la repetición de la respuesta cuando Zama le pregunta por un objeto que ya no está “también eran de su agrado” recalca el tono satírico. Poco más tarde, el segundo gobernador también decide hacer “limpieza” como lo anuncia el mensajero, la palabra se entiende en el sentido propio,

²⁴ L. Martel, *Zama* [2017], Rei Cine / Bananeira films, DVD, Shellac, 2018.

así como en el sentido figurado. Zama constata que el gobernador ha ordenado hacer un inventario de todos los objetos que se encuentran en la Casa de Gobierno y que su cama y sillas personales²⁵ han sido agregadas en la lista del gobernador. Para tratar de recuperar sus pertenencias, Zama le pregunta a Fernández si no hay manera de sacarlos de la lista. Fernández, quien tiene contacto con los empleados que se ocupan del asunto, le dice que sí, pero que eso tiene un costo [00:57:54].



Figura 1 [00:49:28; 00:57:54]

© Rei Cine SRL, Bananeira Filmes Ltda, El Deseo DA SLU, Patagonik Film Group SA²⁶

Entendemos así que la corrupción se ha filtrado ya a todos los niveles de la función pública. La escena se vuelve en una situación absurda, Zama debe pagar a empleados públicos para que el gobernador no se apropie o mejor dicho no robe sus bienes. Esto nos lleva a otro de los vicios que la película subraya: el abuso del poder.

En *Zama*, el poder simbólico parecería ser el agente que motiva la existencia de los personajes. Todos anhelan tener cierto tipo de reconocimiento político, social u económico, lo que atribuye cierta forma de poder. Sin embargo, el poder está basado en una estructura racial propia a los sistemas colonizadores ligados al sometimiento del pueblo colonizado y quienes poseen el poder parecen abusar de dicho contexto. Este abuso de poder, del que poco se hace referencia en la Historia oficial, y que, sin embargo, existió, ha existido y sigue existiendo en el sistema político social latinoamericano, es justificado en la película por medio del rango social al que pertenecen los personajes. Efectivamente, quienes tienen el poder, o la facultad de decidir el destino de otros, son los que gozan de rangos políticos importantes. El gobernador tiene el poder de decidir la suerte de Diego de Zama y de todos aquellos representantes de la corona española que viven y están a su mando en la pequeña porción de territorio en la que conviven. Por su parte, Don Diego de Zama tiene una serie de subalternos que trabajan con y para él, como el asesor letrado en asistencia (Ventura Prieto) o como el escribano (Fernández). Por su parte, los habitantes “nativos” de la región, así como los esclavos, dependen completamente de la suerte o los favores que las “autoridades” quieran brindarles. Esta suerte, sin embargo, no está basada en las leyes de la corona ni en ningún

²⁵ Es de precisar que, en la escena, Zama no tiene un lugar dónde vivir y ha hecho de su oficina su casa, ahí trabaja y duerme, por tal razón ha llevado sus objetos personales al despacho.

²⁶ Esta mención es válida para todos los fotogramas de este artículo sacados de la película *Zama*.

tipo de ley oficial y más bien parecería ser arbitraria dependiendo del humor o de la empatía que puedan sentir los primeros por los segundos. Lo anterior se presta para una serie de disfuncionamientos en el seno de la organización social de la justicia.

Una escena que traduce perfectamente la satirización del abuso del poder es el momento en que la familia Martínez de Irala pide ser escuchada por el asesor letrado. La música de los Indios Tabajaras, que introduce y acompaña el relato del hombre, produce un efecto de desfase entre el discurso y la imagen. Efectivamente, el ritmo y el tempo de la música les restan seriedad a las palabras pronunciadas, dando un tono jocoso a las palabras del jefe de familia. Discurso que, sin embargo, el hombre pronuncia con orgullo mientras pone de relieve su descendencia española:

Somos antiguos pobladores de concepción, descendientes de adelantados, padre en línea directa de sangre de don Domingo Martínez de Irala. Hemos corrido a los indios de esas tierras. Pero, han vuelto con pretensiones. Los hemos vuelto a correr y así. Se han escapado a la Selva y no tuvimos piedad.

Luego, en medio del relato del hombre, una joven entra en el salón, vemos parte de su cuerpo, pero no vemos su rostro. La mujer blanca completa las declaraciones de su marido:

No ha quedado ni uno y ahora no hay quien trabaje. Solo me queda mi nieta. Es mezcla, estuvo en cautiverio, pero la hemos podido recuperar. Es nuestro derecho reclamar encomiendas, cuarenta indios mansos.

En el mismo momento que la mujer blanca afirma que es su “derecho” pedir encomiendas, un plano detalle muestra un perro chupar la mano de la joven mestiza, al mismo tiempo que esta lo acaricia con su otra mano. Zama repite la frase de la mujer blanca, “encomienda de indios”, el plano siguiente está centrado en el personaje de la joven, pero esta vez por medio de un primer plano, focalizándose en la expresión del rostro y en la mirada profunda de ésta, la cual se ha levantado al escuchar la afirmación de Zama²⁷. El juego de campo contra-campo entre la mirada de la joven y la mirada de Zama sugiere un pacto tácito. Tal el perro que gime y solicita a la joven por un poco de atención, Zama se proyecta en la idea de ocupar el lugar de este animal y ser acariciado por la joven.

²⁷ El simbolismo de la escena es ambiguo, no entendemos si la joven aprueba o desaprueba la resolución dada por Zama, aquí también radica el cuestionamiento de la identidad americana, en la duda de identificarse como indígena y repudiar la sumisión de éstos por medio del mecanismo de las encomiendas o la de posicionarse como descendiente española y aceptar, o exigir como sus abuelos, lo que se considera como un derecho.



Figura 2 [00:31:53; 00:32:04; 00:32:09]

Sin pensarlo dos veces, el asesor letrado promete a la familia de la joven que “indios no les faltarán” y que pueden ir en paz, comprometiendo la palabra del gobernador. Constatamos en esta escena que el representante de la corona, autoridad de la ley, no actúa en relación con las leyes y se deja llevar por el impulso y el deseo que siente por la joven mestiza. Al constatar el error cometido ante la ley, Ventura Prieto, le pide explicaciones y trata de hacerlo entrar en razón al darse cuenta de que legalmente la decisión tomada por Zama se encuentra en los márgenes de la legalidad. Sin embargo, al final, quien ha sido “protegido”²⁸ por la autoridad de la corona ha sido quien está infringiendo la ley.

Tanto en las múltiples²⁹ expresiones de corrupción, de abuso de poder y de racismo se denota una intensión deliberada de denuncia. La sátira sirve para ridiculizar el absurdo de un proyecto que se pretendió “modelo” de la civilización y que por tanto estaba apoyado en una serie de antivalores de la sociedad. En esta intensión de caricaturar la colonización, Martel enfatiza no solamente en lo burlesco sino también en lo dramático de la Historia.

LO BURLESCO E IRRISORIO DE UNA SOCIEDAD BASADA EN LAS FALSAS APARIENCIAS

La película hace con la novela un poco lo que el Quijote hizo con los libros de caballería y otro tanto lo que Pierre Menard hace a su vez con el *Quijote*³⁰.

La búsqueda de la identidad, verdadera columna vertebral de la obra cinematográfica según las propias palabras de la cineasta³¹, pone en evidencia una problemática existencial muy propia al continente latinoamericano. Saber quiénes somos, de dónde venimos, cuál es nuestra posición en una sociedad que fue construida bajo los artificios de una realidad ajena a la nuestra son algunos de las interrogantes que se plantea la cineasta argentina, pero que bien se aplica para cualquier habitante del continente

²⁸ Nótese que la idea de “proteger” se encuentra entre comillas ya que al final el castigo infligido a Ventura Prieto será su traslado al destino que Zama lleva pidiendo desde hace años.

²⁹ En efecto, las expresiones de corrupción, de abuso de poder y de racismo en la película son múltiples, sin embargo, por las limitaciones de extensión de este artículo solamente hemos evocado algunos ejemplos.

³⁰ M. Carreras, “Zama: La adaptación imposible”, *Revista icónica*³¹, 3 de febrero 2022. URL: <http://revistaiconica.com/zama-adaptacion-imposible-lucrecia-martel/> [consultado el 25/07/2022]

³¹ Dossier de Presse *Zama*, Shellac. URL: <https://shellacfilms.com/films/zama> [consultado el 25/07/2022]

latinoamericano. La sociedad dibujada por Martel resulta irrisoria en la medida que plantea la problemática del querer “parecer” y no del “ser”, vinculado con el proceso de la aculturación y acentuando lo absurdo de pensar “América como proyección del imaginario europeo”³². Lo anterior es algo a lo que Fernando Ainsa ya hacía referencia al plantear en 1986 en su ensayo “Presupuestos de la problemática de la identidad cultural de Latinoamérica”³³. Si bien la novela de Di Benedetto ya subrayaba lo absurdo de la aculturación durante la época colonial, la obra fílmica de Lucrecia Martel lo enfatiza gracias a la imagen, al color, al sonido, y al conjunto de simbolismos que de ellos se desprenden. Además, la cineasta salteña agrega un elemento cómico, propio del humor negro de la sátira de Juvenal³⁴, quien en términos de Debailly, se permite deslizamientos y rupturas alternando los registros, pasando del *gravitas* al *ridiculum* e inversamente³⁵.

Una escena clave que traduce perfectamente este intercambio de registros, es cuando don Diego de Zama (Diego Giménez Cacho) y el Oriental (Carlos Delfino) se encuentran en la casa de Luciana (Lola Dueñas), la esposa del ministro de Hacienda [00: 23: 19-00: 29: 43]. En dicha escena, Diego de Zama desea presentar al Oriental al ministro, pero ante su ausencia es la esposa de éste quien los recibe. El objetivo de la visita es tratar de presentar los negocios del Oriental para obtener el visto favorable del representante de los asuntos comerciales de la corona en la región. Durante la charla entre Luciana, Zama y el Oriental, la mujer del ministro cuenta una anécdota sobre los comediantes de Buenos Aires, a los que nunca vio, pero de quienes leyó noticias suyas en los impresos con los que llegaron envueltas sus “copitas de licor”. Al degustar el licor ofrecido por el Oriental, Luciana propone brindar “Por los comediantes que se atreven al disfraz”.



Figura 3 [00:24:32]

³² F. Ainsa, “Presupuestos de la problemática de la identidad cultural de Latinoamérica”, *América: Cahiers du CRICCAL*, Dossier: Politiques et productions culturelles dans l’Amérique latine contemporaine, n°1, 1986, p. 209-241.

³³ *Ibid.*

³⁴ J. Maurin, “Les Barbares aux arènes”, *Ktéma: civilisations de l’Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, n°9, 1984, p. 103-111.

³⁵ *Loc. cit.*, P. Debailly, p. 98.

La relación metadiscursiva que establece Lucrecia Martel entre la historia de los actores que cuenta Luciana y los actores de su película es crucial para entender no solamente la escena, sino también la crítica satírica que hace la cineasta del contexto colonial en el conjunto de su película. Al final del relato, Luciana, se ríe desenfadadamente y aplaude, mientras los demás la miran sin entender de qué o por qué se ríe. Las risas de Luciana hacen volver a la realidad a Zama, quien parece haberse abstraído completamente de la conversación. Ya no escucha a Luciana, solamente escucha un sonido estridente (el sonido Shepard³⁶) que traduce su estado psicológico perturbado provocado por la pregunta que le hace la mujer sobre su traslado. El semblante de Zama pasa de triste y abrumado a la expresión de una sonrisa. Efectivamente, al escuchar las risas y los aplausos de Luciana, Zama termina riendo y aplaudiendo como ella en forma de mimetismo. Zama actúa como los comediantes que Luciana evocaba y que nunca conoció, así como el actor Daniel Giménez cumple su papel al interpretar al personaje de Zama.

Como una forma de puesta en abismo, cada uno termina interpretando su rol, el rol de los actores en la película, el rol que tienen que “interpretar” el Oriental y don Diego de Zama ante la esposa del ministro de Hacienda y el posible rol que habrían interpretado los verdaderos actores de la historia del siglo XVIII, un papel que según lo deja entender la artista por medio de su crítica podría ser el de la farsa. En este mismo sentido, en el interior de la escena y acercándose al final de ésta, es de recalcar el reproche que le hace Luciana a Zama: “Recuerda más Europa el que nunca estuvo” bajo un tono severo, contradictorio a la complicidad y al tono alegre de minutos antes. Estas palabras le recuerdan a Zama su origen y su identidad americana, resonando como un reproche para aquel que desea ser visto y considerado como un español. Sin embargo, el “parecer” no basta, hay que “ser”. La frase que concluye la anécdota de Luciana sobre las copitas y los periódicos que traían sus noticias, “¿No es encantador y triste?”, cristaliza el dualismo en que está construida la escena, es decir en la alternancia constante de lo irrisorio y lo trágico, terminándose por la tragedia, siendo la última escena en que vemos al personaje del Oriental antes de su muerte.

Otro ejemplo que cristaliza el intercambio de los registros burlesco y dramático es la segunda vez en que aparece un mensajero del gobernador [00: 44: 46-00: 45: 54]. La escena se abre en un plano de conjunto enmarcado por paredes despintadas y en el centro una especie de camino. La profundidad de campo del plano deja ver al fondo el exterior de lo que parece ser un patio, en el medio pasa galopando rápidamente un jinete que le grita a su caballo “vamos” mientras lo golpea con un látigo. Cinco segundos después, en el mismo espacio aparece Zama caminando y de espaldas, dirigiéndose en la misma dirección que el caballo. En el plano siguiente, en el interior de un corredor, observamos a un mensajero. Zama avanza por el pasillo mientras que, al fondo, en el

³⁶ El sonido Shepard es, según Lucrecia Martel, “una ilusión auditiva desarrollada en los años 1970 y que provoca la sensación de una caída sin fin”, dossier de Presse Shellac, *op. cit.* p. 11.

último plano, en medio de una puerta abierta y una ventana, se vislumbra pasar, nuevamente y a gran velocidad, al jinete y al caballo. El mensajero anuncia a Zama que tiene un recado para él: “El gobernador dice que te vayas”. Zama, sin entender el mensaje, le devuelve la oración bajo forma de interrogación “¿Que me vaya?”. Con una inflexión de sorpresa y un tono de gravedad, la frase sin terminar del mensajero deja instaurar la expectativa y una falsa esperanza tanto en el personaje de Zama como en los espectadores. La confusión generada por el tono de la voz y por la frase sin terminar dejan pensar que probablemente se trate de la noticia del traslado tanto esperado por Zama. Sin embargo, al cabo de cuatro segundos se rompe la ilusión, el mensajero retoma y termina su oración: “. . .que te vayas a su despacho. Ha llegado correo”. Zama baja la cabeza sin decir nada más. De forma brutal, surge un sonido diegético proveniente del fuera de campo, emitido por un disparo. El movimiento panorámico de la cámara hacia la izquierda desvela la acción, que intencionalmente ha sido ocultada al espectador, el jinete que vimos al inicio de la escena ha dado un disparo al caballo y seguido de este acto tira su arma al suelo, junto al animal, y concluye con un “Se acabó”.

Así como el disparo del revólver ha acabado con la vida del caballo, el recado del mensajero aniquila de forma cruel las esperanzas del asesor letrado. Una escena que, por el registro cómico entendido gracias al tono de la voz del mensajero, las frases sin terminar y por la repetición de las mismas, pero también por la vestimenta del esclavo, culmina en un registro fatídico con la muerte del animal. En ella, pasamos, en un primer lugar, del tono autoritario y grave de Zama a lo cómico del personaje del mensajero. Mientras que, en un segundo lugar, pasamos de lo cómico a lo dramático introducido por el sonido del disparo y por la imagen agonizante del caballo. El animal que parecía gozar de buena salud en el plano de apertura de la escena, ya que lo observamos galopar enérgicamente, ha sido aniquilado por el jinete, de igual manera que serán aniquiladas las esperanzas de Zama en la escena siguiente. Ahora bien, si establecemos una relación metafórica entre el caballo y Zama, podemos entender que este animal, en aparente buena condición física, ha sufrido los caprichos de la autoridad, es decir del jinete que llevaba sus riendas y que tenía entre sus manos el destino, el rumbo del animal y que sin razón aparente ha decidido quitarle la vida. La imagen simbólica de apertura deja indicar que Zama pareciera seguir los pasos del animal.



Figura 4 [00:43:03; 00:43:10; 00:43:59]

Recordemos que la secuencia se abre con un plano en el que el ministro Godofredo Alijo y el caballo cruzan galopando lo que parece ser un camino hasta salir del campo visual.

Detrás de ellos, como siguiendo el paso del animal, entra en escena Zama siguiendo el mismo recorrido del animal. El paralelismo entre Zama y el animal se establece desde el inicio en la medida en que la imagen de Zama viene a remplazar en el espacio visual la imagen del caballo. De este modo, podemos interpretar que, tal como el animal, Zama será la siguiente víctima de un sistema político autoritario, arbitrario, cruel y completamente irracional en el que cumplir sus caprichos es de capital importancia, ya que de esto depende la existencia de dicho sistema, y la vida misma de quienes lo representan.

En los dos ejemplos descritos anteriormente, para la puesta en escena de *lo ridiculum*, Martel apuesta por una serie de recursos teatrales. El primero de ellos es la palabra y el tono. En el teatro y particularmente en el teatro de los siglos XVII y XVIII, estos dos signos lingüísticos cobran fuerza³⁷. Efectivamente, la entonación, el ritmo la velocidad, la intensidad y la dicción pueden modular y matizar el mensaje transmitido por medio de la palabra³⁸. Martel juega con estos signos ya sea para confundir o invertir el significado de las palabras, creando elementos cómicos como lo vimos anteriormente cuando el mensajero le dice a Zama “El gobernador dice que te vayas”. El tono y el espacio de tiempo entre el inicio de la frase y el final de la misma crea un efecto de confusión en el mensaje.

El segundo recurso teatral empleado por Martel es la peluca. Según estudios de la historia del arte, la peluca ha sido tratada en el teatro generalmente en combinación con la máscara y se describe como uno de los elementos de ella³⁹. La asociación de la máscara, el peinado, y el vestuario aportan un significado simbólico sobre la identidad del personaje⁴⁰. Además, la peluca suele denotar la pertenencia a un estatus social determinado o a una profesión (en el caso específico de los médicos, abogados) y en el caso que nos ocupa una función especial, como es el caso del gobernador, el asesor letrado o el de los mensajeros. En el caso de la primera escena analizada, la visita de Zama y del Oriental a casa de Luciana, la peluca de Luciana revela su estatus social, estatus o posición que le resulta incómoda a la protagonista, como lo podemos observar cuando trata de ponérsela correctamente o cuando en otra escena anterior le pide a Malemba que le ayude a colocársela porque “Está mal puesta, me tira aquí”. Observamos en esta escena que ni Zama, ni el Oriental, ni los esclavos llevan pelucas, posicionándolos en un nivel inferior al de Luciana. Del mismo modo, es de subrayar que en las escenas en las que Zama se ve obligado a portar la peluca, esta funciona como la máscara en el teatro, le permite cumplir un rol, el de asesor letrado, un personaje, en suma, una forma de farsa política que él acepta interpretar.

³⁷ F. Doménech Rico, V. J. Ferrer León, M. A. BURGUEÑO ARJONA, *Artes escénicas*, Madrid, Ediciones Paraninfo, 2020, p. 189.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Anónimo, “La apariencia externa del actor: el peinado”, *Artes escénicas*, En línea. URL: <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/06/03/la-apariencia-externa-del-actor-el-peinado/> [consultado el 15/09/2022]

⁴⁰ *Ibid.*



Figura 5 [00:28:33; 00:30:21]

Lo anterior se confirma cuando antes de iniciar un proceso, Ventura Prieto entra en la oficina poniéndose la peluca y acomodándose insistentemente el accesorio. Zama por su parte se coloca, a su vez, la peluca y le pregunta “¿Qué espectáculo es este?”, haciendo alusión al caso que debe tratar. Dicha oración, pronunciada por el personaje principal, le permite a Martel reforzar la idea de un sistema colonial basado en las apariencias y en la falsedad. La peluca asociada a la palabra “espectáculo” remite nuevamente a la idea teatral (esta vez asociada al caso que debe atender), como si de antemano supiera que el juicio es una farsa.

En el caso de la segunda secuencia, la peluca del mensajero recuerda su rol de sirviente de la corona. La peluca se convierte en dicha escena, una vez más, en elemento irrisorio ya que aparte de este accesorio vestimentario, el hombre no lleva más que una chaqueta azul desteñida y un taparrabo. El contraste entre estos elementos de su vestimenta resulta completamente incoherente, la peluca símbolo de estatus social o de un puesto importante, desentona drásticamente con un torso sin camisa y una chaqueta que ha perdido su color inicial, gastada por el tiempo. Pero en particular, la peluca se opone contundentemente al taparrabo, simbólicamente atribuido a las civilizaciones inferiores o bárbaras. Es decir, la peluca, símbolo de las jerarquías de las sociedades europeas, yuxtapuesta al cuerpo de un hombre negro casi desnudo crea un sentido completamente opuesto al símbolo de civilización de la chaqueta, teniendo como efecto un resultado irrisorio, *ridiculum* y en contradicción total de su significado inicial.

En suma, siguiendo los términos de André Bazin, los elementos teatrales empleados por Martel permiten “lejos de pervertir el cine, enriquecerlo aportando un estilo de interpretación y una estética particular” que “los más grandes cineastas” como Orson Welles y Laurence Olivier han sabido utilizar⁴¹. En el caso de *Zama* el conjunto de recursos teatrales (la palabra, el tono, el decorado, las pelucas, la vestimenta, así como la gesticulación) sirve para reforzar la idea central de la enunciación: la colonización como una gran comedia histórica. Asimismo, el cambio de registros, del *gravitas* al *ridiculum*, cristaliza perfectamente no solamente el proyecto fallido y lo irrisorio de

⁴¹ A. Bazin, “Théâtre et cinéma”, *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958-1962], París, Cerf, 2011, p. 130-178.

querer transponer el modelo político, social y cultural a un continente distinto, sino que también representa, a manera de la tragedia satírica y del humor negro, el resultado fatídico de dicha imposición.

LO GROTESCO DE UN MUNDO ABERRANTE

Otro de los recursos de la sátira y principalmente de la sátira de Juvenal⁴² o de autores como Francisco Quevedo o Miguel de Cervantes es, a parte del tono dramático, lo grotesco. Es de precisar que, aunque lo grotesco puede ser satírico no todo lo satírico es precisamente grotesco. Este recurso suele ser empleado para representar lo inaudito, lo exagerado, lo ridículo, lo caricaturesco, lo poco armonioso, lo discordante, lo monstruoso⁴³ así como lo “extravagante” o “de mal gusto”. En la película de Lucrecia Martel, a diferencia del género épico —que pretende recalcar lo bueno, lo grandioso, lo heroico, lo bello, lo hermoso y lo noble de seres excepcionales—, sucede todo lo contrario. Tanto el ambiente como los personajes entran en conflicto con los relatos enaltecedores que pretendían justificar la conquista y la colonización española sobre el territorio americano bajo la dicotomía “civilización” vs “barbarie”. En *Zama*, lo grotesco surge del efecto logrado de la simbiosis entre cuerpo y espacio, dos elementos tratados con mucha atención por la cineasta y por su equipo. Indudablemente el relato confluye a partir de detalles —aparentemente sin importancia— hacia una dimensión sugestiva de lo simbólico.

Grotesco [...] es el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror.⁴⁴

Así como Wolfgang Kayser explica la relación estrecha entre forma y argumento al referirse a lo grotesco en la pintura y la literatura, Martel también es consciente de la importancia de dicha coherencia en el cine. Lo grotesco le permite a la cineasta salteña enfatizar la armonía entre la forma y la enunciación, plasmando su pensamiento crítico de la historia. Un ejemplo de lo anterior es la puesta en escena del Oriental, personaje repulsivo —para los otros personajes— por su estado de salud degradado. Recordemos que su primera aparición en la pantalla [00: 09: 57] ocurre en el interior de un plano, donde observamos en el extremo izquierdo —en primer plano— a Diego de Zama. Paulatinamente, entrando en el campo desde el extremo derecho percibimos borroso, como una mancha, el cuerpo del Oriental.

⁴² Juvenal (en latín Decimus Iunius Iuuenalis) es un poeta satírico de finales del siglo I e inicios del siglo II de nuestra era.

⁴³ V. Bozal, “La sátira y el grotesco en el siglo XVII”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°464, febrero 1989, p. 167.

⁴⁴ W. Kayser, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.



Figura 6 [00:10:16; 00:10:28]

La introducción turbia de ese cuerpo enfermo, dentro del mismo plano (donde se observa de forma nítida a Diego de Zama), sirve simbólicamente como elemento anunciador y premonitorio. En efecto, bajo la forma de una sombra que avanza progresivamente hacia la imagen de Diego de Zama, hasta alcanzarlo, el cuerpo del Oriental se entiende como la “muerte” metafórica que acecha al personaje principal. En el plano siguiente, observamos a Zama recibiendo —con doble beso— a este hombre cuyo cuerpo delata los síntomas de su enfermedad: débil, pálido, semblante febril y agotado.

Con este acto, *Zama* abraza simbólicamente lo que será el proceso de una lenta muerte social. A partir de esta primera aparición, el cuerpo del Oriental —así como el destino del protagonista— se va degradando progresivamente, así como más tarde, tras la muerte del Oriental, es la vida de Zama la que se va degradando paulatinamente. En la siguiente escena, vemos que el Oriental es ayudado por otro hombre ya que no puede caminar solo. La próxima vez que observamos al Oriental [00: 13: 09], éste es transportado por un esclavo, quien lo lleva en su espalda por medio de una silla.



Figura 7

El cuerpo del Oriental no puede mantenerse erguido y se deja caer por el lado derecho de la silla. Esta imagen se puede interpretar como el peso que representa el sistema político para quienes se encuentran subordinados a un cuerpo político enfermo, incapaz de mantenerse por sí mismo y que debe recurrir a la explotación de otros para

poder existir, así como el Oriental necesita del esclavo negro para avanzar. Es de notar que, en la cuarta aparición del Oriental, la cual sucede durante una celebración en la casa del ministro, don Diego de Zama aparece con el hombre enfermo y atraviesa una puerta –forma de umbral que bajo las sombras atribuye la idea de espectro a los personajes– mientras un hombre en voz alta anuncia la llegada de “Don Diego de Zama” omitiendo la presencia del Oriental. Zama avanza y el Oriental se queda sentado junto a la puerta, en posición de espera. Esta escena resulta relevante porque es la primera vez en que Zama es presentado en sociedad. Es así como no resulta anodino que la primera aparición social del asesor letrado sea como la de un espectro que sale de las sombras, junto a este cuerpo enfermo, al cual será asociado el personaje principal en el resto de la película. En la última escena que vemos al Oriental junto a Zama, en la casa de Luciana, más allá de los elementos visuales que evidencian un estado enfermizo, su cuerpo deja escapar sonidos que se entienden como la descomposición interior del cuerpo enfermo. La forma cinematográfica utilizada para presentar el personaje (planos borrosos, enfoque y desenfoco, así como el sonido) en armonía con la actuación del actor, en el rol de un personaje poco apreciado por los otros y cargando un cuerpo enfermo, sirven para poner de relieve un personaje que carga un preponderante valor simbólico: el espectro de la muerte que perseguirá a Zama hasta el final de la película.

Otro ejemplo que ilustra perfectamente la coherencia entre forma y relato para exaltar lo grotesco, lo constituye el momento en que surge en la pantalla el segundo gobernador [00: 51: 00-00: 53: 56]. La escena inicia con un plano medio corto, del gobernador sentado en su escritorio. Su imagen no es halagadora, se trata de un hombre obeso, descuidado físicamente. El gobernador lleva una camisa, media desabotonada y amarillenta, la cual le da un aspecto de suciedad al personaje, una peluca despeinada, su rostro se ve un poco sudoroso, bastante rojo, posiblemente por los efectos del alcohol ya que la primera acción que realiza es beber lo que parece ser una bebida alcohólica. Al finalizar su trago, el gobernador deja expuesta su lengua entre sus labios por unos segundos, los suficientes para que el espectador perciba el gesto poco elegante. La primera imagen es reveladora de un personaje desagradable a la vista, y que a medida que avanza la escena se va confirmando lo grotesco de su persona.



Figura 8 [00:51:13]

Efectivamente, el plano siguiente, un plano de semi-conjunto, deja percibir gran parte de su escritorio. En él se observan vasos con licor, un plato de comida que parece a medio terminar, y, debajo de éste un portafolio, un pedazo de pan y boronas esparcidas por todo el escritorio, un sombrero y una cajita de madera. Un conjunto de objetos que saturan no solamente el escritorio, sino también el espacio. Éste último además está a su vez saturado por la cantidad de personajes que se encuentran en la oficina, así como por los objetos que se encuentran en el interior del encuadre desde el primer plano hasta el último. Detrás del marco de una puerta observamos un mueble antiguo lleno de libros, aunque estos parecen simbólicamente estar muy lejanos al gobernador. Destacan aquí el plano dorsal del gobernador, el cual deja ver su pierna derecha posicionada horizontalmente mientras que su pie descalzo está apoyado en las piernas de una mujer que le está vendando el pie. El gobernador se dirige a Zama, quien acaba de entrar en su oficina llevando en su mano izquierda un par de pescados, y en tono burlesco le apunta: “La mujer del marinero cuando hay pesca tiene dinero”. Los hombres que se encuentran con el gobernador se ríen de Zama. Este agacha la cabeza, un poco avergonzado, pero luego se ríe tímidamente con ellos. Uno de los asistentes del gobernador se acerca a Zama y toma los pescados. El gobernador invita al asesor letrado a sentarse y le dice que es un día de suerte. Uno de los hombres le cuenta que esas son “las orejas de Vicuña Porto antes de su ejecución”. El gobernador recalca que las orejas “fueron cortadas antes de su ejecución”, insistiendo con una media sonrisa dibujada en sus labios: “La crueldad de los hombres”. Dicha frase asociada a su sonrisa revela el lado perverso del personaje.

El gobernador se encuentra jugando y apostando las orejas. Al resultar ganador del botín, el gobernador se acerca las orejas a la nariz y las huele insistentemente. Luego le pide a otro de sus hombres que revise la bolsa traída por Zama. Al final de la escena

el gobernador no solamente ha “ganado” el botín (las orejas tiesas y negras supuestamente de Vicuña Porto) sino que además ha despojado a Zama de su alimento, los pescados que traía y del objeto precioso que traía en su bolsa, pero también de su dignidad habiéndolo ridiculizado ante los demás. El personaje del gobernador es así representado grotescamente por su aspecto visiblemente desagradable, así como por sus acciones repugnantes y deshonestas. Lo grotesco de la escena expone no solamente lo burlesco, sino también el lado terrorífico de un sistema político incompetente. El gobernador se aparenta más a un ladrón que a un personaje distinguido, intelectualmente competente para su puesto y racionalmente consciente de su rol y de sus responsabilidades. Por el contrario, se expone el carácter poco profesional del gobernador y, peor aún, del representante de la corona quien despoja a sus propios empleados de sus pertenencias, caricatura así de un mundo completamente aberrante. En *Zama*, el cuerpo ya sea enfermo del Oriental o el cuerpo repulsivo del gobernador, por sus actos o su apariencia, se convierte en metáfora de un sistema en putrefacción y que a medida que avanza la película no hace más que degradarse, tomando un simbolismo importante en la enunciación.

Desde una lectura de la historia, la cámara funciona como la lente de una lupa que permite enfatizar en aquello desagradable que tradicionalmente no se desea contemplar, obligando al espectador a enfrentar el extrañamiento de una versión diversificada y grotesca de la historia colonial. Por su parte, los diálogos y el sonido contribuyen a fortalecer la enunciación y a profundizar en la crítica histórica. De esta manera se puede entender la afirmación de la esposa del ministro de Hacienda al disculpar “los malos modales” del Oriental. Ciertamente, siempre habrá quien justifique y defienda un sistema político social inoperante y en descomposición, si éste, claro está, le permite obtener beneficios personales, como es el caso de Luciana o el de los diferentes gobernadores. En este mismo sentido es de recordar el rol figurado del berreo de la cabra⁴⁵ en el despacho del gobernador, el cual insinúa una forma de demencia política, la del gobernador, analogía del sistema colonial, pero a su vez una forma de locura colectiva que comparten los hombres que rodean a quien representa la autoridad de la corona española.

EL TONO SATÍRICO: REVELADOR DE UNA CRÍTICA PROFUNDA DE LO ABSURDO DE LA HISTORIA DEL CONTINENTE AMERICANO

Si bien “la Historia la escriben los vencedores”⁴⁶ asimismo, “el paso del tiempo también da voz a los vencidos”⁴⁷. Del mismo modo se puede llevar esta lectura a la dimensión

⁴⁵ La cabra remite a la expresión popular estar “loco como una cabra” creando así un simbolismo visual.

⁴⁶ G. Orwell, *op. cit.*

⁴⁷ I. Ceballos, “La historia la escriben los vencedores, pero el paso del tiempo también da voz a los vencidos”, 6 de junio 2016, *Eldiario.es*. URL: https://www.eldiario.es/cantabria/cultura/carla-montero_128_3965520.html [consultado el 10/08/2022]

histórico-política de la película *Zama*, en la medida en que la cineasta argentina se apropia de la Historia —y de la novela de Di Benedetto— no para hacer una representación fiel ni del contexto histórico ni de la obra literaria, sino por el contrario para esbozar una versión de la historia que, si bien encuentra la materia y sustancia fílmica en la ficción, podría revelarnos más de la realidad que los propios libros de Historia⁴⁸. Haciendo suya la puesta en escena de la obra de Di Benedetto, Martel da rienda suelta a una interpretación desde su subjetividad y sensibilidad, así como desde el tiempo histórico que le ha tocado vivir. El “héroe” de la historia, así como los personajes de su película bien podrían ser “los olvidados” de la llamada Historia oficial, personajes marginalizados, estigmatizados que luchan contra corriente como el pez heterodoxo para obtener un lugar en la sociedad, para construir su identidad bajo las sombras de un modelo absurdo en el que no encajan y por ello son expulsados del mismo.

Bajo el tono satírico se revela el pensamiento y la crítica de una artista latinoamericana, representativa de una generación de cineastas sensible al impacto del pasado dentro del presente. Artistas que cuestionan desde el siglo XXI la historia de la conquista y la colonización, atreviéndose a una reescritura de la historia transformando los relatos históricos decimonónicos para imponer su indignación ante los avatares de una Historia edulcorada y narrada desde la perspectiva colonizadora. Lucrecia Martel esboza así un tono dramático-satírico del reverso de la conquista en su dimensión más humana. Desde el prisma histórico-político Martel no se limita a contraponer el punto de vista del “vencido” o del “oprimido”⁴⁹ al de su opresor, sino que presenta la complejidad de la identidad criolla desde la experiencia existencialista de un desplazado social que pretende recuperar su dignidad y su prestigio social. La película de Martel se entiende como una sátira a los sinsentidos de la Historia del continente americano.

En suma, *Zama* de Lucrecia Martel es una crítica profunda a lo absurdo de la Historia del continente americano, a lo ridículo de una sociedad construida bajo el artificio. Dicha idea, cristalizada bajo los géneros de la comedia y la tragedia, expone lo grotesco de un mundo que parece funcionar al revés, donde quienes gobiernan son los ladrones y las víctimas son consideradas los criminales.

⁴⁸ S. Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, París, Édition Flammarion, 2010.

⁴⁹ R. Arce, “El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en ‘Zama’ de Antonio Di Benedetto”, *Artelogie*, n°8, 2016. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/570> [consultado el 27/09/2022]

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando, “Presupuestos de la problemática de la identidad cultural de Latinoamérica”, *América: Cahiers du CRICCAL*, Dossier: Politiques et productions culturelles dans l'Amérique latine contemporaine, n°1, 1986, p. 209-241.
- Anónimo, “La apariencia externa del actor: el peinado”, *Artes escénicas*, En línea. URL: <https://arteescenicass.wordpress.com/2010/06/03/la-apariencia-externa-del-actor-el-peinado/> [consultado el 15/09/2022]
- ARCE, Rafael “El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en «Zama» de Antonio Di Benedetto”, *Artelogie*, n°8, 2016. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/570> [consultado el 27/09/2022]
- BAZIN, André, “Théâtre et cinéma”, *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Cerf, 2011 [1985], p. 130-178.
- BEYLOT, Pierre, MOINE, Raphaëlle, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2009.
- BOZAL, Valeriano, “La sátira y el grotesco en el siglo XVII”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°464, febrero 1989, p. 167.
- CARRERAS, Mariano, “Zama: La adaptación imposible”, *Revista icónica*, 3 de febrero 2022. URL: <http://revistaiconica.com/zama-adaptacion-imposible-lucrecia-martel/> [consultado el 25/07/2022]
- CEBALLOS, Isabel, “La historia la escriben los vencedores, pero el paso del tiempo también da voz a los vencidos”, 6 de junio 2016, *Eldiario.es*. URL: https://www.eldiario.es/cantabria/cultura/carla-montero_128_3965520.html [consultado el 10/08/2022]
- DOMÉNECH RICO, Fernando, FERRER LEÓN, Vicente Jorge, María Asunción BURGUEÑO ARJONA, *Artes escénicas*, Madrid, Ediciones Paraninfo, 2020.
- DEBAILLY, Pascal, *La Muse indignée*, t. I, París, Garnier, 2012.
- FANON, Frantz, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- —, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, AKAL, 2007.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, París, Gallimard, 1993.
- —, *Le Cinéma, une vision de l'Histoire*, París, Le Chêne, 2003.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia, “Zama con Lucrecia Martel” (Entrevista realizada a Lucrecia Martel), Casa de las Américas, 17 de enero 2018. Disponible en línea. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o [consultado el 26/07/2022] GÖTTLIEB, Evan, “What is a satire?”, *College of Liberal Arts - School of Writing, Literature, and Film*, Oregon State University, 2019.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*, París, Édition Flammarion, 2010.
- MAURIN, Jean, “Les Barbares aux arènes”, *Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, n°9, 1984, p. 103-111.

- REGUIG, Delphine, FOURQUET-GRACIEUX, Claire, *Satire et art poétique*, París, Atlande, Clefs concours, 2020, p.70.
- ROSENSTONE, Robert, *History on film. Film on History*, Harlow, Pearson Education, 2006.
- SAID, Edward, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978.
- —, *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage, 1993.
- SPIVAK, Gayatri, *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Londres, Routledge, 1990.
- TENEBRAS, Lux, “Zama de Antonio Di Benedetto no es Zama de Lucrecia Martel”, *Revista Kunst*, 5 de octubre 2017. URL: <https://revistakunst.wordpress.com/2017/10/05/zama-de-antonio-di-benedetto-no-es-zama-de-lucrecia-martel/> [consultado el 10/08/2022]

La (est)ética decolonial de Lucrecia Martel

LAURENCE MULLALY

ICD EA 6297, Université de Tours

Resumen

Zama, el cuarto largometraje de ficción de la cineasta salteña Lucrecia Martel, cuestiona las representaciones culturales del pasado colonial hispanoamericano. La película contribuye también a cuestionar la colonialidad del placer visual, por lo cual intentaré mostrar cómo la cineasta argentina hace vacilar las categorías de comprensión e introduce un nuevo reparto de lo sensible (Rancière, 2002). Martel busca desnaturalizar la percepción de la realidad, de la verdad y de la violencia. Su película nos invita a explorar otros escenarios que la Historia y sus grandes relatos han borrado como archivo operando así una vuelta de tuerca a la representación colonizada que sigue conformando nuestro imaginario. En primer lugar, abordaré el componente histórico que pone en escena *Zama*, eso es la decadencia virreinal para luego, introducir unas pistas de reflexión sobre lo que propongo llamar una convers(ac)ión decolonial.

Palabras claves: Estética decolonial, cine contra hegemónico, civilización y barbarie, Lucrecia Martel

Résumé

Zama, le quatrième long métrage de fiction de la cinéaste *salteña* Lucrecia Martel, interroge les représentations culturelles du passé colonial hispano-américain. Son film contribue également à questionner la colonialité du plaisir visuel. Je m'emploierai ici à montrer comment la cinéaste bouscule les catégories de compréhension et introduit une nouvelle distribution du sensible (Rancière, 2002). La cinéaste argentine cherche à dénaturiser la perception de la réalité, de la vérité et de la violence. Son film nous invite à explorer d'autres scénarios que l'histoire et ses grands récits ont effacés en tant qu'archives, opérant ainsi un détournement de la représentation colonisée qui continue à façonner notre imaginaire. J'aborderai d'abord la composante historique que *Zama* met en scène, à savoir la décadence vice-royale et je présenterai ensuite quelques pistes concernant ce que je propose d'envisager comme une convers(at)ion décoloniale.

Mots clés : Esthétique décoloniale, cinéma contre-hégémonique, civilisation et barbarie, Lucrecia Martel

Abstract

Zama, the fourth feature film by Salta's filmmaker Lucrecia Martel, questions cultural representations of the Spanish-American colonial past. The film also contributes to questioning the coloniality of visual pleasure, so I will try to show how the filmmaker shakes up the categories of understanding and introduces a new distribution of the sensible (Rancière, 2002). To do this, the filmmaker seeks to denaturalize the perception of reality, truth and violence. She invites us to explore other scenarios that history and its grand narratives have erased like archives, thus operating a decolonial detour of the colonized representation that continues to shape our imaginary. I will first address the historical component that *Zama* dramatizes, namely the vice-regal decadence. Then, I will present a few statements on what I propose to call a decolonial convers(at)ion.

Keywords: Decolonial aesthetic, counter-hegemonic cinema, civilization and barbarism, Lucrecia Martel

Diego de Zama es uno de esos criollos impactados por las reformas borbónicas¹ ideadas por la Corona Española de Carlos III a finales del siglo XVIII (1764) para mejorar el control y dominio de las tierras ultramarinas del Imperio. En efecto, se restringió a los criollos en los cargos públicos, que fueron, en su mayoría, ocupados por españoles que menguaron la autonomía local. Tras la creación, en 1776, del Virreinato del Río de la Plata, con capital en Buenos Aires, Zama se halló desplazado, y perdió su cargo de corregidor por el de asesor letrado al servicio de los intendentes peninsulares –gobernadores en la película. Aislado, fue partícipe indirecto y testigo de la sustitución del sistema administrativo y político de los corregimientos por el de las intendencias implementadas a partir de 1782.

LA DECADENCIA VIRREINAL***Tan lejos de Dios, del rey y de su familia***

Don Diego de Zama es el asesor letrado de una colonia lejana que se autocontempla pereciendo en la espera de un cambio de destino del que parece dudar. Es un criollo que se niega a serlo, puesto que por un lado performa lo que piensa ser una identidad española y, por otro lado, rechaza su identidad americana a pesar de sus vínculos con la tierra y sus habitantes, en particular a través de su paternidad no reconocida y de su ambigüedad con respecto a Emilia, una mujer indígena y la madre de su hijo bastardo.

¹ E. NÉSPOLO, "Los tratados escritos con las sociedades indígenas en el siglo XVIII, un análisis en el sentido del derecho de gentes", en *Memoria Americana*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 261.



Figura 1: La crisis existencial de Don Diego de Zama

Sus tensiones y contradicciones, así como su comportamiento, ilustran la crisis existencial que atraviesa y que se remite también a otra escala, al caos político e ideológico que agitaba el imperio de ultramar a finales del siglo XVIII. A los hijos de padres europeos o africanos nacidos en el Nuevo Continente, eso es los americanos, se les llamó criollos —un término cuya etimología explica en parte cierta confusión en el uso de la palabra, sinónima de amalgama, y que utilizó Garcilaso de la Vega en 1609 en sus *Comentarios reales sobre el origen de los yncas*. No debe confundirse con las palabras mulatos o mestizos que distinguen a las personas de “raza mezclada”, hijos de españoles con negra o indígena, según el discurso de castas que fue una herramienta de dominio colonial y sirvió para asentar los privilegios de los que se beneficiaban los *gachupines*, eso es los peninsulares. Los criollos padecían el desdén y los prejuicios de los peninsulares, cuya percepción venía asociada a unas concepciones colonialistas europeas del medio geográfico, que vino a constituirse en una teoría de la degeneración a partir del siglo XVIII:

Las plantas, los hombres, los animales que allí se transportaban, sufrían, pues, un deterioro notorio, un debilitamiento biológico importante, una disminución de sus facultades, hasta, en el caso de los humanos, una degeneración moral.²

Aunque no se trata de entrar aquí en el detalle de los fundamentos del discurso de castas, cabe señalar que llegaron a combinarse en este discurso el lugar de origen, la cuestión religiosa y el elemento racial para justificar el prestigio social de *unos* y la desclasificación de *otros*.

² B. Lavallé, “Espacio y reivindicación criolla”, en *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva Agüero, 1993, p. 110.

El imaginario sobre linajes buenos, linajes malos y sobre el efecto contaminador de este último sobre el primero, se evidenció desde un principio como factor útil para crear diferencias sociales, instaurar privilegios, medidas de exclusión social y de explotación económica³.

Tanto a la cineasta salteña como al novelista de cuya obra se inspira, les interesan los grupos sociales que padecieron esa distinción hasta su actualidad y eso conlleva también una atención particular al entorno geográfico y al clima, pero no como características exóticas. Ambos artistas quieren anclar su relato, literario y fílmico, en “el interior” cuya realidad conocen bien por ser uno oriundo de Mendoza y la otra oriunda de Salta. Al no centrarse en las capitales de los virreinos ambos parecen haber querido devolverle una existencia a este espacio desprovisto de identidad propia puesto que no logró determinar su filiación con respeto de España, y quedó lejos de las leyendas —si no fuera por el mito del bandolero Vicuña Porto—.

Al indagar una dimensión local menos trillada por los lugares comunes, Di Benedetto y Martel privilegiaron un espacio tiempo lejano, en los confines del imperio, lo cual favorece un desplazamiento de las expectativas espectatoriales, algo que por otra parte ya experimentamos en la primera película de la cineasta, *La ciénaga*. En *Zama*, el hastío nos gana a imagen y sonido del aburrimiento y la astenia que caracterizan a la minoría blanca que se empeña en seguir actuando como si estuviera en la corte. Tanto en *La ciénaga* como en *Zama*, los que mandan se comportan de manera ciega, como si la sociedad alrededor no estuviera tambaleándose, y descartan con indiferencia a los cuerpos de su propia comunidad ya intoxicados por su alienación. Lo comprobamos con la muerte del Oriental y la agonía de capitán Parrilla que manda la persecución de Vicuña Porto. La teatralización de sus modales y comportamientos, que no encajan con la realidad que les rodea, enfatiza la dimensión paródica e irónica omnipresente, expresada visualmente y auditivamente por la exageración y el contraste. Son personajes grotescos y totalmente inconscientes de la importancia que implicaba un encuentro, por su posicionamiento ideológico. “El corazón del problema del colonialismo es que el que llega cree que es alguien y desestima lo que encuentra, y es incapaz de transformarse en esa llegada. Quiere persistir en quien es”, señaló Martel en una entrevista⁴.

Martel subraya en varios momentos la superioridad de la casta peninsular (representada por los tres gobernadores, por Luciana, la esposa del Ministro de la Real Hacienda, por Ventura Prieto y por las tres hijas de su primer huésped) que tortura a Zama, tratándolo como si fuera un juguete erótico efímero y una pieza menor del ajedrez administrativo virreinal. Le enardecen con promesas que no piensan cumplir, sea demorando

³ B. Hausberger, “Limpieza de sangre y construcción étnica de los vascos en el Imperio Español”, en N. Böttcher *et al.* (coord.), *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, México, Colmex, 2011, p. 79.

⁴ R. Morán, “Zama, la decadencia de un hombre en tiempos de la Conquista”, *Rfi*, 2018, URL: <https://www.rfi.fr/es/cultura/20180717-zama-la-decadencia-de-un-hombre-en-tiempos-de-la-conquista> [consultado el 07/11/2022]

la redacción de la carta al rey pidiendo su traslado a la ciudad de Lerma, sea burlándose de él en ocasiones tanto oficiales, sociales e íntimas, como cuando Lucía proclama que se merece un beso y más, pero posterga la recompensa bajo el pretexto de la prudencia. El agotamiento físico no hace sino recalcar el cansancio existencial de Zama que, como el pez, no alcanza un lugar en este mundo y se consume.

La película, igual que la novela, toma en cuenta el marco histórico político, aunque se resiste a representarlo de manera fiel puesto que no busca una reconstitución histórica sino el desvelamiento de una estructura colonial inventada:

La cámara de Martel observa con curiosidad la decadencia de los cuerpos estancados, torpes y sucios de los colonos que se quejan a todo rato de sus pelucas, del calor, de la humedad, de los bichos, de la comida, la falta de cultura, etc., y que se empeñan en poner en escena y performar “la Civilización”. En el siglo XVIII inventado por Martel, son las costumbres civilizadas del viejo continente, brutalmente importadas a unos territorios cuya geografía, climas y culturas pretenden haber domado, las que resultan exóticas, inadaptadas y ridículas. Resultan grotescos los representantes del microcosmos colonial, en contraste con los cuerpos de las y los nativos, voluntariamente asociados a los animales – como para recalcar la analogía colonial y subrayar su total sinsentido. ¿Al fin y al cabo, quiénes son los civilizados, quiénes son los bárbaros?⁵



Figura 2: La encomienda

Así, el conflicto entre Zama, el asesor letrado, anteriormente corregidor, y Ventura Prieto, su asistente español, a propósito de la decisión de entregarle una nueva encomienda a unos “vecinos” de Concepción, resulta significativa de la discrepancia ideológica que agitaba las sociedades virreinales. No tienen la misma concepción de su misión, “servir al rey”: Zama distribuye una encomienda, sin siquiera comprobar el ilustre linaje del que se

⁵ L. Mullaly, “La ciénaga colonial: *Zama* de Lucrecia Martel”, en E. Marigno y F. Parisot (dir.), *Capés Espagnol. Épreuve écrite disciplinaire. Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, Paris, Éditions Ellipses, p. 143.

precia de ser un descendiente de Irala, y sin respetar el protocolo que exigía la redacción de un expediente y la espera de la decisión real que podía tardar años en llegar. Zama parece tratar al jefe de familia como a él le gustaría que lo trataran, recompensando los “buenos servicios” rendidos de los “vecinos” que seguían convencidos de sus derechos sobre los indios a pesar de las Nuevas Leyes y demás reformas iniciadas desde hace mucho tiempo. De hecho, es una de las pocas oportunidades que tiene Zama de hacer alarde del poder que le confiere su cargo menguado por la presencia autoritaria del gobernador de turno y el control que ejerce su asistente español omnipresente. A escondidas de éste, Zama accede a favorecer el comercio del “Oriental”, y también le concede a Luciana la autorización que ella le pidió para que su esclava, ahora libre pero muda, Malemba, pueda casarse. En resumidas cuentas, se ofrece un retrato del pragmatismo y del oportunismo de todos los representantes de la Corona, cuya corrupción remite a un sistema de dominación y de privilegios que imperaba en las lejanas tierras de ultramar donde la ausencia de minas restringía las posibilidades de enriquecerse. Lejos de El Dorado, y sin recibir el pago que les correspondía, los funcionarios del Rey cumplían sus tareas de justicia, administración y recaudación de tributos fuera del control y en un clima de tensiones con los peninsulares.

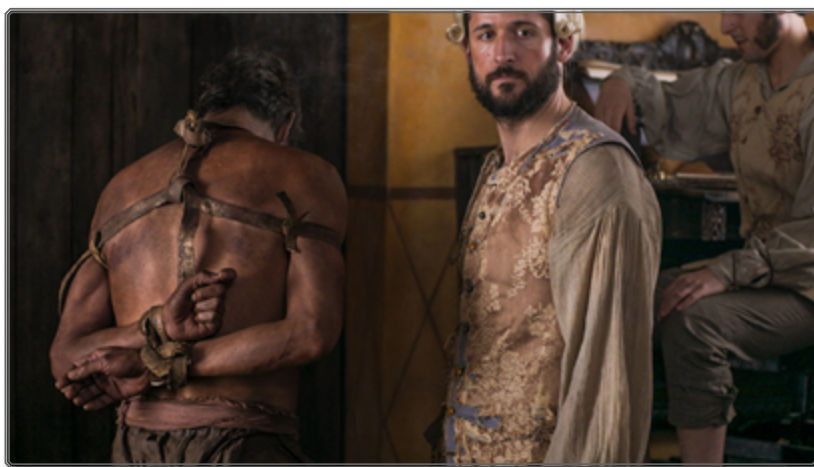


Figura 3: El reo indígena

Martel hace hincapié aquí en un momento histórico decisivo, eso es la aplicación de las reformas administrativas de los Borbones que reconfiguraron la política colonial en los virreinos. Fue en efecto entonces cuando un régimen de intendencias sustituyó la figura del corregidor por la del gobernador intendente, restando atribuciones a los cabildos municipales y postergando a los criollos en los puestos jerárquicos, ocupa-

dos ahora casi exclusivamente por los españoles⁶. En este contexto, la riña que tiene Zama con Prieto a propósito de la encomienda termina de manera trágica para el asesor letrado, siendo el funcionario español deportado quien elige su destino, Lerma, ciudad donde él, Zama, lleva años esperando su traslado puesto que allí residen su esposa y sus hijos. Su paciencia no parece ser considerada por el gobernador de turno, ocupado por su propio interés. El primero se lleva todos los bienes de valor y el segundo, cuando Zama, que acaba de traicionar a su fiel Fernández, le insta a que cumpla con su promesa de escribir una carta al Rey pidiendo su traslado, le recuerda con perfidia: “Su Majestad nunca atiende este tipo de pedidos la primera vez. Pero es necesario hacerlos. Después de un año o dos lo renovaremos. Entonces sí lo considerará.”

La nación y su barbarie

Si tomo prestado aquí el título⁷ de un seminario dictado en 2007 por David Viñas es porque hace eco a la consciencia ética y estética de Lucrecia Martel en cuanto a la permanencia de unos mitos fundacionales del “romanticismo argentino” que precedieron y acompañaron el nacimiento de la nación. La corrupción moral de los funcionarios recreada en los diálogos aparece como el telón de fondo de su deshumanización, omnipresente en los dos primeros tercios de la película. La cineasta plantea la continuidad de la violencia en cada película:

Lucrecia Martel construye representaciones basadas en la observación minuciosa y distanciada del mundo claustrofóbico de desintegración familiar, cuya entropía latente conduce invariablemente al desenlace trágico o a la disolución de los principios que la fundan. La inercia de los cuerpos en lo privado, la intensidad de las sensaciones táctiles y sonoras sobre lo visual (materias húmedas, olores, texturas ásperas), organizan un circuito sofocante y detenido en el tiempo desde parámetros plásticos y narrativos [...].⁸

El diseño visual pone de relieve la permanencia de unas relaciones de dominación y el diseño sonoro subraya la disociación psíquica del protagonista atravesado por una inevitable crisis existencial.

En *Zama*, los representantes del poder acaban deambulando (a pesar de sus rangos y funciones) expulsados de la razón y de la épica. Propiciando un mestizaje bastardo a fuerza de violaciones y transculturación, amparados en la autoridad y la fe. Mientras tanto, su propia espera se diluye a la par que el color de su vestimenta. Igual que las casas en las que habitan, ahora, devoradas por las termitas⁹.

⁶ A. Del Vecchio, “Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello: el caso *Zama*, de Antonio Di Benedetto”, *Especulo*, 39, 2008, URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/casozama.html> [consultado el 07/11/ 2022]

⁷ D. Viñas, *La nación y su barbarie*, Rosario, Editorial Facultad Libre, 2019.

⁸ A. Amado, *Cine Argentino y política (1980-2007): la imagen justa*, Buenos Aires, A oscuras, Colihue Imagen, 2009, p. 47.

⁹ M. Ibarren, “Zama, de corregidor a cangaçeiro o la metamorfosis del sombrero”, *Kilómetro 111*, 2018, URL: <http://kilometro111cine.com.ar/zama-de-corregidor-a-cangaçeiro-o-la-metamorfosis-del-sombrero/> [consultado el 07/11/ 2022]

Como indica Wallerstein, si bien cronológicamente el descubrimiento, la conquista y la colonización de las tierras americanas coincidieron con la entrada de la España feudal en el Renacimiento (1492-1598), sus valores difícilmente coincidieron con el capitalismo naciente como sistema-mundo¹⁰. En “Tiempos (pre/post) modernos”, Adolfo Chaparro Amaya analiza esta contradicción ética y moral de la modernidad capitalista que corresponde con

la aparición de un sujeto cosmopolita, pragmático y egoísta, que insinúa ya las características de universalidad y profunda individualidad que van a definir al sujeto cognitivo, político y económico en occidente; el cual no sería en principio incompatible con los modos de producción económica ni con la matanza, la esclavitud y la servidumbre colectivas que se expanden por toda América como medios de dominio y enajenación.¹¹

Es de notar que Martel decidió no representar el dispositivo eclesiástico sino enfatizar unos aspectos del dispositivo estatal. La película apunta hacia cómo se organizó y mantuvo la dominación. Chaparro Amaya habla de la

producción de sujetos productivos, devotos y obedientes, fuera del cual solo queda el estigma, la persecución o la muerte. Eso explica el hecho de que el humanismo en América pueda ser leído como una “biopolítica” particular que propende por la “defensa del indio” al tiempo que propicia la servidumbre generalizada, dada la necesidad de la Corona de mantener el entorno biosocial indispensable para la reproducción del factor trabajo.¹²

A su manera, Lucrecia Martel asume una mirada anacrónica puesto que revisita la decadencia virreinal desde la desmitificación de unos relatos fundacionales de la nación argentina como fueron medio siglo después *El matadero* (Esteban Echeverría, 1838-1840) y *Facundo* (Domingo Faustino Sarmiento, 1845). Mi hipótesis es que retoma desde el cine la dinámica impulsada por el pensamiento crítico latinoamericano estableciendo una continuidad con la idea según la cual Civilización y barbarie fue “*un tópico de tres siglos*”¹³ y que una revisión queda pendiente desde el presente. Dicho de otra manera, Martel nos invita a una conversación decolonial.

UNA CONVER(SA)CIÓN DECOLONIAL

Coincido plenamente con la lectura de Edgardo Dieleke y Álvaro Fernández Bravo que consideran esta puesta en escena anacrónica como una revisión especulativa de un pasado alternativo que privilegia a las voces y a los cuerpos subalternos:

Extremando un poco más esta lectura, podemos pensar en *Zama* como una ucronía, es decir, una exploración de las voces y sujetos que quedaron en un intersticio o entrelugares.

¹⁰ I. Wallerstein, *Análisis de Sistemas-Mundo. Una introducción*, México, siglo veintiuno editores, 1998.

¹¹ A. Chaparro Amaya, “Tiempos (pre/post) modernos”, en E. A. Rueda Barrera y S. Villavicencio (ed.), *Modernidad, colonialismo y emancipación en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2018, p. 25.

¹² *Ibid.*

¹³ C.A. Featherston, N. G. Iribe, M. G. Mainero y H. B. Molina, *Civilización vs. Barbarie: un tópico para tres siglos*, La Plata, Edulp, 2014, URL: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/idihcs/20171116035013/pdf_386.pdf [consultado el 07/11/2022]

En este mundo otro, la película abre una exploración de las posibilidades de imaginar las voces y corporalidades subalternas de ese mundo de difícil acceso. Nos parece además que el propio Diego de Zama puede ser leído como una figura de explorador alternativo.¹⁴

Esa tarea de pensar los siglos pasados, que siguen dialogando con nuestras circunstancias históricas actuales es lo que mejor define la renovación de los estudios críticos, las nuevas teorías literarias, y los estudios culturales feministas y decoloniales.



Figura 4: Luciana y un esclavo

Pieles sin máscara

En este contexto, el libro de Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, (re)cobra una importancia que tal vez no tuvo en el momento de su publicación, en 1952, a la hora de analizar la relación entre colonialismo y racismo, que hoy se estudia desde el ángulo de la colonialidad del poder y del saber. No considerar el blanco y el negro como colores sino como signos que distinguen los cuerpos en las estructuras sociales desde los tiempos coloniales, que se construyeron sobre la esclavitud y dominación, permite entender que la racialización de las relaciones sociales fue el pretexto para que una minoría blanca cristiana occidental se apropiara de los cuerpos y los recursos de las tierras, generando diversos modos de discriminación que llegaron hasta nuestros días.

En *Zama*, Lucrecia Martel visibiliza de manera exacerbada los cuerpos negros e indígenas, tratados como objetos animalizados y desechables, como propiedad de los colonos que los esclavizaron. Sin embargo, su propósito no es denunciar sino desnaturalizar la repre-

¹⁴ E. Dieleke y Á. Fernández Bravo, “*Zama*: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles”, *laFuga*, 21, 2018, URL: <http://2016.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880> [consultado el 07/11/2022]

sentación hegemónica de la violencia. Dicho de otra manera, y citando a Yolanda Wood que se inspira de Fanon, se trata de “hacer de las corporalidades un medio para valorar –crítica y simbólicamente– su sitio en el universo de los ‘condenados de la tierra’”¹⁵.

Esta decisión ética-estética y política viene sostenida por el empleo de la ironía, mediante la parodia, que imita con humor, desplazando, por ejemplo, el centro del cuadro y la perspectiva, o convidando animales y niños en medio de una escena en la que no tendrían que estar. Las situaciones se vuelven cómicas a la vez que exploran el drama virreinal desde una puesta en escena satírica que ridiculiza los vicios y las bajezas de los autodesignados amos de este territorio que siguen sin conocer. El contraste entre cierta oscuridad que reina en los espacios cerrados, donde la vista viene sistemáticamente obstaculizada por un juego de sobreencuadres, y los colores y luces naturales que brotan del marco de las ventanas y dominan afuera, recalca el desajuste y la incongruencia de los colonos. Y esta alteración produce efectos sensoriales que afectan la significación que buscamos darle a cada situación, según nos acostumbró a ver el modelo de representación institucional (MRI) teorizado por Noël Burch y que la cineasta califica en las entrevistas de cine *mainstream*. Ella nos invita a tomar distancia a la hora de observar el microcosmos colonial encerrado sobre sí mismo. Y también es una manera de desmontar la lógica arbitraria del discurso que Europa impuso como modelo ontológico exclusivo y absoluto, es decir fuera de toda posibilidad de diálogo con los “otros” seres humanos que “descubrió” y colonizó pero que sigue inferiorizando epistémicamente hasta la actualidad. Ejemplo de ello es la secuencia con el preso indígena que torturaron y cuya actitud, una vez que deciden liberarlo, deja totalmente atónitos a sus verdugos, que no alcanzan a entender el significado de la leyenda del pez.

La violencia política, física y territorial: Still life

Para María Ibarren, Martel desarrolló en *Zama* “un lienzo, bello y monstruoso, en el que los paisajes y los cuerpos se despegan de lo real (y el realismo) para constatar el artificio y delatar su propia falla”¹⁶. Los sonidos somáticos plasman la monstruosidad interiorizada, es decir incorporada y naturalizada hasta parecer desapercibida y normal, y facilitan otro tipo de inmersión. Es una experiencia espectral inusual el desengancharse de la fascinación y de la identificación, pero es precisamente entonces cuando logramos prestarle otro tipo de atención a los gestos, las palabras y sensaciones, a un montón de detalles dispersos que no lograremos articular de una manera ordenada pero que seguirán habitando nuestra memoria fílmica y nuestro imaginario. La

¹⁵ Y. Wood, “Blanco y negro, piel y máscaras, el cuerpo en el arte del Caribe. Lecturas desde Frantz Fanon”, *Revista istmica*, 29, enero-junio 2022, URL: <https://doi.org/10.15359/istmica.29.5> [consultado el 07/11/2022]

¹⁶ M. Ibarren, “Zama, de corregidor a cangaçeiro o la metamorfosis del sombrero”, *Kilómetro III*, 2018, URL: <http://kilometro111cine.com.ar/zama-de-corregidor-a-cangaçeiro-o-la-metamorfosis-del-sombrero/> [consultado el 07/11/2022]

calidad del silencio humano deja apreciar presencias y formas de ser que Martel no buscó acercar artificialmente tratándose de grupos humanos que no se comunican.

Las pelucas y los diálogos participan de una coreografía absurda tanto más ridícula cuanto que en cada secuencia donde se afirma el poder virreinal y por ende la dominación de los blancos irrumpen elementos inaprensibles (animales, sueños, etc.) que desvían nuestra mirada y escucha. Al subvertir la norma del arco narrativo y la jerarquización entre lo sonoro y lo visual a partir de una duración de los planos poco frecuente, se privilegió otra temporalidad y otra percepción del tiempo.

El proceso paulatino de agotamiento y desgaste sufrido por Zama podría ser entendido como el debilitamiento y la fiebre de la sociedad hispanocolonial que la llevaron a desintegrarse. Diego de Zama encarna según Ibarren “el fracaso del porvenir”, es decir, “el fracaso del proyecto ilustrado-moderno que los conquistadores habían traído en sus edictos, bulas y fusiles”¹⁷.



Figura 5: Zama y la llama

La película de Martel cumple una meta política al expandir la percepción del desastre colonial tratándola como una naturaleza muerta, un bodegón, o como mejor lo expresa el inglés un *still life*, como “inter lugar” e “inter tiempo” a punto de desaparecer. Los planos fijos cuya profundidad de campo no abre sobre un afuera trascendental o utópico, sino que encierra la modernidad colonial en un estado de putrefacción ya avanzado, plasman iconográficamente “los desastres de la colonia” que corroen los cuerpos, los edificios y las mentes dejando al desnudo las creencias de los europeos. El contraste entre el declive de la administración, la debilidad de los cuerpos (la agonía del Oriental, del capitán de la expedición y del propio Zama), la decrepitud de los edificios (la pocilga atacada por termitas), son la imagen de la devastación de la modernidad capitalista cuyos estragos no terminamos de

¹⁷ *Ibid.*

padecer. En este sentido, *Zama* no habla del pasado sino de un sistema mundo que se estableció sobre la base de un caos y se encamina hacia su fin.

Entre las decisiones que tomó Martel está el hecho de restablecer un equilibrio entre los grupos presentes en la pantalla: seres subalternizados y violentados, animales y entorno natural que no componen un paisaje, sino que son partícipes involuntarios de la decadencia de quienes se apropiaron del Nuevo Mundo para domesticarlo y explotarlo. En la película aparecen como testigos sufridos y a la vez indiferentes, como disociados de la violencia colonial. Martel les devuelve una presencia a esos grupos humanos —en su mayoría mujeres y niños indígenas o negros esclavizados— diezmados por varios genocidios cuando no se sometieron. Interviene en la representación del cineasta para alterar la visión de la Historia al devolver un lugar privilegiado a cada persona y ser vivo considerado por sus conquistadores, según la lógica de la colonialidad del poder y del saber, como objeto olvidable y no como sujeto.

Pienso por supuesto en Malemba, la esclava negra que accedió a su libertad: es muda y coja, pero sus miradas y sus iniciativas interfieren en los planes de Zama. Su papel traspasa los límites convencionales del esquema actancial de las narrativas hegemónicas puesto que de ella depende que Zama pueda o no entrar en la casa de Luciana. Pienso también en el esclavo negro que acude a acariciar el caballo que acaba de matar de un tiro el recién llegado gobernador por no ser tan manso como se esperaba de un animal domado. Las figuras espectrales que brotan de la oscuridad se recortan de las paredes pintadas con colores cálidos y profundos. Su vestimenta, pero sobre todo, sus posturas hieráticas les confiere una solemnidad casi sagrada. Son los amos los que resultan grotescos con sus pelucas y vestimenta totalmente inadecuadas al clima y no los esclavos sometidos para no ser castigados, perseguidos, torturados o asesinados.

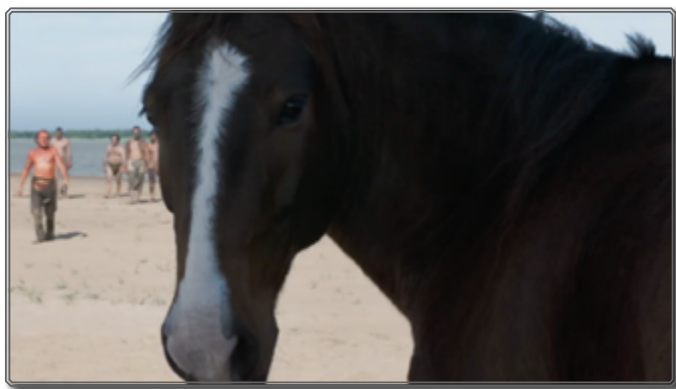


Figura 6: El caballo mirando a la cámara

La dimensión iconográfica resalta el color de su ropa y su piel y subraya la dignidad de sus caras y cuerpos enderezados. Contrastan con las caras y los cuerpos viciados, sucios, enfermos de las autoridades que mandan y cuyos modales, comportamientos y discursos contradicen, burlan y hasta parodian la civilización que supuestamente encarnan en los confines del imperio de ultramar. Además, la duración inhabitual de los planos donde aparecen los esclavos negros, sobre todo si se considera que casi no hablan, pero que no vienen recortados como lo son sus amos en los encuadres que Martel adoptó en los espacios interiores que les corresponden, le confiere un efecto de castración simbólica eficaz a cada escena donde, al parece, no pasa nada.

El gran Chaco

Ese desajuste altera la imagen paulatinamente, hasta el clímax que constituye la última parte de la película en la que los intrusos –las autoridades coloniales y sus súbditos– se pierden en el Gran Chaco, esa extensa llanura boscosa que es el segundo bosque del planeta después de la selva amazónica. Después de una elipsis señalada por el trastorno físico y psíquico del personaje de Zama, con barba crecida, flaco y a rato delirante, que se suma a un grupo de voluntarios para adentrarse en las tierras de los temibles indígenas libres, los guaycurúes, con el objetivo de terminar con Vicuña Porto y así sanear las rutas para el comercio. Se opera un cambio brutal porque el protagonismo y el poder quedan en manos de las y los indígenas. Una vez que los representantes de la Corona se quedan sin sus monturas, desaparece la soberbia y la posibilidad de cualquier acto heroico, y pronto pierden el juicio, cuando no la vida.



Figura 7: Un guaycurú en la selva tropical

La escena onírica que clausura la película en la que Zama yace con fiebre en una canoa conducida por un niño difiere de la escena final en el libro de Di Benedetto. Ya no

se trata del niño rubio que en la novela reaparece y bien podría ser su conciencia al momento de la muerte. Martel eligió salvarle la vida a Zama —por lo menos hasta allí— y darle a un niño indio la última palabra, en forma de pregunta: “¿Quieres vivir?”. La canoa se dirige río arriba, cada vez más lejos de España y más adentro hacia el interior. Zama parece agarrarse por primera vez a la vida. Y esta imagen final invita a varias lecturas, entre otras una metafórica. Al dejar de luchar en “el agua que le rechaza” y al dejarse llevar por otra corriente, Zama acepta la intemperie existencial que representa una identidad equívoca: le cortaron los dos brazos y si no se muere puede que acepte el fracaso. El camino hacia adentro, hacia el norte del río profundo, y no hacia el oeste como al inicio, señala una nueva dirección existencial: Zama hace suya la ambigüedad y deja de esperar. Y esta es también la propuesta que nos hacía la propia Martel mientras terminaba la realización de su cuarta película, en 2016, a unos pocos meses de asumir la presidencia Mauricio Macri.



Figura 8: Zama río adentro

CONCLUSIÓN APERTURA

En el texto introductorio del catálogo que reunió las exposiciones del proyecto *Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca* realizadas con el apoyo del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 2012, Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo afirmaban:

Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su

entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial.¹⁸

Parafraseando a los autores del texto, diría que *Zama* encara la herida colonial y busca descolonizar el cine, el conocer, el sentir, el pensar y el ser, lo cual implica construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo. Para liberar la subjetividad, es necesario tomar consciencia de su posición en la sociedad e intentar adoptar una posicionalidad que dé cuenta de esa. En tanto práctica discursiva, *Zama* propone términos diferentes para una conversación otra. Ver el cine de Lucrecia Martel es entregarse a una experiencia cinematográfica que abre intersticios y deja que las ambigüedades habiten el tiempo y el espacio desde otras dimensiones.

¹⁸ P.P. Gómez Moreno y W. Mignolo, *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 7-22.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO, Ana, *Cine Argentino y política (1980-2007): la imagen justa*, Buenos Aires, A oscuras, Colihue Imagen, 2009.
- CHAPARRO AMAYA, Adolfo, “Tiempos (pre/post) modernos”, en E. A. Rueda Barrera y S. Villavicencio (ed.), *Modernidad, colonialismo y emancipación en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2018, p. 19-40.
- DEL VECCHIO, Alejandro, “Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello: el caso *Zama*, de Antonio Di Benedetto”, *Espéculo*, 39, 2008, URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/casozama.html> [consultado el 07/11/ 2022]
- DIELEKE, Edgardo y FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, “*Zama*: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles”, *laFuga*, 21, 2018, URL: <http://2016.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880> [consultado el 07/11/ 2022]
- FEATHERSTON, Cristina Andrea, IRIBE, Nora G., MAINERO, María G. y MOLINA, Hebe Beatriz, *Civilización vs. Barbarie: un tópico para tres siglos*, La Plata, Edulp, 2014, URL: http://biblioteca.clasco.edu.ar/Argentina/idihs/20171116035013/pdf_386.pdf [consultado el 07/11/ 2022]
- GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo y MIGNOLO, Walter, *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, p. 7-22, URL: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf> [consultado el 07/11/ 2022]
- HAUSBERGER, Bernd, “Limpieza de sangre y construcción étnica de los vascos en el Imperio Español”, en N. Böttcher *et al.* (coord.), *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, México, Colmex, 2011, URL: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf> [consultado el 07/11/ 2022]
- IBARREN, María, “*Zama*, de corregidor a cangaçeiro o la metamorfosis del sombrero”, *Kilómetro 111*, 2018, URL: <http://kilometro111cine.com.ar/zama-de-corregidor-a-cangaçeiro-o-la-metamorfosis-del-sombrero/> [consultado el 07/11/ 2022]
- LAVALLE, Bernard, “Espacio y reivindicación criolla”, en *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva Agüero, 1993, p. 105-112.
- MULLALY, Laurence, “La ciénaga colonial: *Zama* de Lucrecia Martel”, en E. Marigno y F. Parisot (dir.), *Capés Espagnol. Épreuve écrite disciplinaire. Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Éditions Ellipses, 2022.
- NÉSPOLO, Eugenia, “Los tratados escritos con las sociedades indígenas en el siglo XVIII, un análisis en el sentido del derecho de gentes”. En: *Memoria Americana*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 237-276.
- —, *Resistencia y complementariedad. Gobernar en Buenos Aires. Luján en el siglo XVIII: un espacio políticamente concertado*, Escaramujo, Buenos Aires, 2012.
- VIÑAS, David, *La nación y su barbarie*, Rosario, Editorial Facultad Libre, 2019.
- WALLERSTEIN, Immanuel, *Análisis de Sistemas-Mundo. Una introducción*, México, siglo veintiuno editores, 1998.
- WOOD, Yolanda, “Blanco y negro, piel y máscaras, el cuerpo en el arte del Caribe. Lecturas desde Frantz Fanon”, *Revista ístmica*, 29, enero-junio 2022, URL: <https://doi.org/10.15359/istmica.29.5> [consultado el 07/11/ 2022]

Música y sátira en *Zama* de Lucrecia Martel

MARIANNE BLOCH-ROBIN

CRIMIC EA 2561, Sorbonne Université

Resumen

En la banda de sonido de la película *Zama* de Lucrecia Martel destacan melodías extradiagógicas, en su mayoría cortos fragmentos de grabaciones realizadas por el dúo de guitarristas brasileños Los Indios Tabajaras en los años 1960 y 1970. Las características de dichas canciones y su incorporación al texto fílmico hacen de ellas uno de los principales recursos satíricos en la película. Dichas citas del dúo de músicos aparecen montadas en la película con secuencias que ponen de relieve el abuso del poder colonial, unos abusos cometidos por el protagonista en un primer momento y de los que es víctima en un segundo momento. Nos interesaremos más específicamente por estos fragmentos musicales e intentaremos mostrar de qué manera la construcción de la sátira establece un paralelo entre el momento de realización de la película y la época colonial apuntando así la permanencia de las estructuras de poder en América latina. Se evocará también la contribución de la música a la construcción y la revelación de la posición irónica de la enunciación fílmica mediante la creación de un recorrido narrativo en la propia película.

Palabras claves: *Zama*, Lucrecia Martel, Indios Tabajaras, sátira cinematográfica, música de cine

Résumé

La bande son du film *Zama* de Lucrecia Martel comporte des compositions extradiagétiques, principalement de courts fragments d'enregistrements réalisés par le duo de guitaristes brésiliens Los Indios Tabajaras dans les années 1960 et 1970. Les caractéristiques de ces chansons et leur incorporation dans le tissu filmique en font l'un des principaux dispositifs satiriques du film. Ces citations du duo musical sont mises en parallèle dans le film avec des séquences qui mettent en évidence les abus du pouvoir colonial, abus commis par le protagoniste dans un premier temps et dont il est la victime dans un deuxième temps. Nous nous intéresserons plus particulièrement à ces fragments musicaux et tenterons de montrer comment la construction de la satire établit un parallèle entre l'époque de la réalisation du film et la période coloniale, pointant ainsi la permanence des structures de pouvoir en Amérique latine. La contribution de la musique à la construction et à la révélation de la position ironique de l'énonciation fílmique sera également évoquée à travers la création d'un parcours narratif dans le film lui-même.

Mots clés : *Zama*, Lucrecia Martel, Indios Tabajaras, satire cinématographique, musique de film

Abstract

The soundtrack of Lucrecia Martel's film *Zama* features extradiegetic melodies, mostly short fragments of recordings made by the Brazilian guitar duo Los Indios Tabajaras in the 1960s and 1970s. The characteristics of these songs and their incorporation into the film text make them one of the main satirical resources in the film. These quotations from the duo of musicians are set up in the film with sequences that highlight the abuse of colonial power, abuses committed by the protagonist at first and of which he is the victim later on. We will be more specifically interested in these musical fragments and will try to show how the construction of the satire establishes a parallel between the time of the film's making and the colonial period, thus pointing to the permanence of power structures in Latin America. We will also evoke the contribution of music to the construction and revelation of the ironic position of the filmic enunciation through the creation of a narrative path in the film itself.

Keywords: *Zama*, Lucrecia Martel, Indios Tabajaras, cinematographic satire, film music

Lucrecia Martel afirmó en una entrevista: “Trabajamos muchísimo en la banda de sonido, que, de hecho, es lo que estructura la película¹. El otro día, con uno de mis técnicos de sonido, fantaseábamos con la posibilidad de proyectar la película sin imágenes. Así, el público se vería obligado a concentrarse únicamente en los sonidos. Podría ser una experiencia reveladora”².

A estos extremos ya había llegado Guy Debord en 1952 con su película *Hurlements en faveur de Sade*. En aquel momento, el escritor y cineasta pretendía desafiar los discursos dominantes y las expresiones artísticas clásicas. Debord intentaba superar tanto los relatos del cine comercial, considerado como una herramienta de pacificación social, como los de las obras con exigencias exclusivamente estéticas³.

Si Lucrecia Martel no considera como Debord que “el cine está muerto” no es de extrañar que tenga semejante acercamiento ya que reiteró en varias entrevistas que su obra, desde el punto de vista estético como narrativo, se opone al relato hegemónico de la ficción cinematográfica, basado en la relación causa-efecto, un relato que considera manipulador y al servicio de la clase dominante, masculina y blanca⁴. Para ella, además, el sonido se puede trabajar de manera sinestésica para evocar otro sentido, en parti-

¹ Para el análisis de la banda de sonido véase: E. Sebbagh, “Algunas pistas para analizar el Zama de Lucrecia Martel sin infravalorar la dimensión sonora” en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 115-134.

² M. Yáñez, “Zama el cine indomable de Lucrecia Martel”, *Fotogramas*, 19/01/2018. URL: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19456915/zama-estreno/> [consultado el 30/10/2022]

³ L. Millot, “Le détournement cinématographique, du lettrisme au situationnisme”, *Décadrages, Cinéma, à travers champs*, 34-36, 2017. URL: <https://journals.openedition.org/decadrages/1038?lang=en> [consultado el 30/10/2022]

⁴ Masterclass de Lucrecia Martel moderada por Simon Field, en el International Film Festival Rotterdam, el 28 de enero de 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Z_zdESWSTxw [consultado el 30/10/2022]

cular el tacto⁵. Hasta llegó a declarar: “La única ventaja del cine sobre la escritura es el elemento táctil que es el sonido”⁶.

Por consiguiente y de manera muy coherente, Martel, en sus largometrajes de ficción, no utiliza la música siguiendo las pautas estudiadas por Claudia Gorbman⁷ en su obra sobre la música en el cine hollywoodiense: invisibilidad del aparato de producción musical; música diseñada para provocar la escucha inconsciente del espectador; partitura que traduce las emociones de los personajes, puntúa la narración y constituye un factor de continuidad y unidad. Estas normas aún rigen las composiciones musicales de la mayor parte del cine de ficción tanto comercial como de “autor”. Por el contrario, Martel introduce a menudo un desfase entre el sonido (y más particularmente la música) y la imagen, lo que saca al espectador de la ilusión ficcional y de una posición empática con el protagonista y puede permitir que adopte una actitud crítica respecto al texto cinematográfico. En este mismo sentido, Martel, casi no utiliza partitura en off en sus largometrajes anteriores a *Zama* ya que la música añadida en el montaje se puede considerar como una herramienta de manipulación del público, subyugado emocionalmente por la música.

En *Zama*, Lucrecia Martel recurre sin embargo a una música extradiegética que interviene principalmente bajo dos formas. Por una parte, se puede mencionar el *Shepard tone*, esta ilusión musical que crea en el oyente la sensación vertiginosa de subida o de caída perpetua. Se trata más específicamente del *glissando* de Shepard-Risset ya que corresponde a un sonido continuo (que no sigue la gama cromática). Aparece en su modalidad descendente en cuatro secuencias de la película, y se puede interpretar como una evocación de la sensación de declive vertiginoso experimentado por el personaje ya que interviene en off y siempre asociado visualmente con el protagonista, en momento de profundo desconcierto, duda y desasosiego. Esta caída vertiginosa puede estar asociada con una sensación de humillación de Zama y con su derrumbe social a lo largo de la narración filmica⁸. Cabe precisar que fue concebido por el compositor francés Jean-Claude Risset en 1968. Lo utilizó en su composición, *Computer Suite for Little Boy* para evocar la caída de la bomba atómica *Little Boy* sobre Hiroshima así como el colapso posterior del piloto Claude Robert Eatherly

⁵ L. Martel, “El sonido en la escritura y la puesta en escena”, Casa de América, 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo> [consultado el 30/10/2022]

⁶ “Lucrecia Martel: elemento táctil del sonido es ventaja en cine”, *La Nación*, 16 de mayo de 2004. URL: <https://www.nacion.com/archivo/lucrecia-martel-elemento-tactil-del-sonido-es-ventaja-en-cine/T4ZLOSG5RFEHJKZBLBMQH-TO2RA/story/> [consultado el 30/10/2022]

⁷ C. Gorbman, *Unheard melodies, Narrative film music*, Indiana, Indiana University Press, 1987.

⁸ Los *Time Codes* de las difusiones de los *Shepard tone* son los siguientes: Desasosiego provocado por el retrato heroico de Zama realizado por el hijo del Oriental [00:11:36-00:12:41]; Acompañado por un sonido estridente en casa de Luciana cuando la mujer menciona el traslado esperado por Zama [00:25:15-00:25:51]; Anuncio por el gobernador a Zama del traslado de Ventura Prieto a la ciudad de Lerma, el destino pedido por Zama para su propio traslado [00:45:08-00:45:52]; Zama está enfermo en su casa miserable [01:13:25-01:14:52]. Todos los TC citados se refieren a la edición DVD de *Zama*, Shellac Sud, 2018.

que participó en el lanzamiento de la bomba⁹. En la película, tiene un funcionamiento sinestésico ya que permite que el espectador sienta físicamente el hundimiento interior de Diego de Zama. El tono de Shepard también se relaciona con la voluntad de poner en tela de juicio los relatos históricos institucionales. Sobre este particular, declaró Lucrecia Martel:

El shepard tone es de ciencia ficción, una audacia para pensar el futuro con gran libertad, en cambio cuando se piensa en el pasado esa libertad se restringe. Quizás nos acerquemos más a la verdad que aferrándonos a una historia muy mentirosa en el caso de América Latina. La historia tiene que legitimar el estado actual de la sociedad. Oculta los desastres para la construcción de ese poder, aferrarse a la historia hubiera sido una posición políticamente incorrecta, hubiera sido reafirmar una historia muy mentirosa. Hablo de ese corpus de sabiduría sobre el pasado que compartimos cotidianamente en América latina. Es una historia muy conservadora, y me pareció que no había que respetarla en nada.¹⁰

Por otra parte, la música también interviene bajo la forma de citas reiteradas de siete canciones tocadas por el dúo brasileño de guitarristas Los Indios Tabajaras, unas obras grabadas entre 1964 y 1974 y que en su gran mayoría fueron compuestas anteriormente. Nos interesaremos más específicamente por estos fragmentos musicales, e intentaremos demostrar en qué medida participan en la elaboración de una sátira de la sociedad colonial de finales del siglo XVIII retratada en *Zama* de Lucrecia Martel. Intentaremos mostrar también de qué manera esta sátira establece un paralelo entre el momento de realización de la película y la época colonial apuntando así la permanencia de las estructuras de poder en América Latina.

Tras una presentación del dúo y una caracterización de dichos fragmentos relacionándolos con los otros elementos musicales de la película se evocará su papel espaciotemporal en el texto fílmico y su participación en la dimensión satírica de la película, ya que contribuye a la construcción de la posición irónica de la enunciación fílmica mediante la creación de un recorrido narrativo en la propia película.

⁹ Véase F-X. Féron, "Propositions pour une typologie des phénomènes sonores insolites", *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, 2, Presses Universitaires de Vincennes, 2015. "En 1964, Shepard sintetizó una serie de doce tonos (que sólo incluyen componentes separados por octavas) que, cuando se repiten en bucle, forman una escala cromática infinita porque parecen subir (o bajar, según la dirección de las notas) infinitamente sin llegar nunca a un límite. En 1968, Risset creó un glissando interminable dosificando cuidadosamente la envolvente espectral de manera que los componentes centrales se reforzaban y los componentes bajos y altos se introducían o eliminaban muy gradualmente." Traducción de la autora. URL: <https://journals.openedition.org/hybrid/1274> [consultado el 1/11/2022]

¹⁰ "Masterclass de Lucrecia Martel moderada por Simon Field, en el International Film Festival Rotterdam, el 28 de enero de 2018, *op.cit.*

LA MÚSICA DE LOS INDIOS TRABAJARAS: GLOBALIZACIÓN Y ESTANDARIZACIÓN

En *Zama* la música se integra en un trabajo global muy elaborado de la banda de sonido realizada por un equipo dirigido por Guido Berenblum¹¹ y que forma un *continuum* sonoro y musical en el que participan tanto los cantos de los pájaros como los chirridos de los insectos electrónicamente transformados, sin olvidar por supuesto el Tono de Shepard-Risset que hemos evocado previamente. En dicho conjunto, los fragmentos de las siete obras tocadas a la guitarra por los hermanos Tabajaras, inicialmente Mussapere y Herundy convertidos por el marketing en Antenor y Natalicio (Nato) Moreyra Lima, intervienen en nueve ocasiones con duraciones muy breves¹² —menos de un minuto— excepto para las dos últimas citas que se prolongan a lo largo de los títulos de crédito finales.



Figura 1: Los Indios Tabajaras

¹¹ Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales, “El diseño sonoro en *Zama*”, charla organizada por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, en el marco del Festival ENERC SE PROYECTA, el 17 de julio de 2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=erL5dRiHhc>.

¹² Los fragmentos de las canciones aparecen en la película en los *time codes* siguientes: *Luces en el Puerto*, Jimmy Kennedy, Hugh Williams (Wilhelm Grosz), 1937 TC [00:07:27-00:08:06]; *Marta*, Moisés Simóns, 1931 [00:16:17-00:18:09 y 00:19:33-00:20:32]; *María Elena*, Lorenzo Barcelata, 1932 [00:30:41-00:32:12]; *Siempre en mi corazón*, Ernesto Lecuona, 1942 [00:51:00-00:52:01]; *Amapola*, José María Lacalle García, 1920 [00:59:19-01:00:00]; *Te quiero dijiste*, María Grever, 1944 [01:17:30s-01:18:24 et 01:46:59-01:50:04]; *A la orilla del lago*, Natalicio Moreyra Lima, 1958 [01:44:00-01:46:49].

La leyenda descabellada –repetida *ad nauseam* en la web– construida alrededor de los dos indígenas del noreste de Brasil es reveladora¹³. Según dicho relato, se supone que no tuvieron ningún contacto con la música occidental ya que pertenecerían a una tribu apartada de la “civilización” del Estado de Ceará. Habrían encontrado una guitarra en la selva “a finales de la década de los 30” y habrían aprendido a tocar solos en un primer momento –después de comprobar que la guitarra no era ningún arma– para después tomar clases en Río de Janeiro hasta conseguir un nivel de maestría impresionante¹⁴. Cabe recalcar que tras despojarse de sus atributos indígenas (en particular de sus nombres) recuperan su vestuario indígena para producirse en los escenarios del mundo, creando una imagen exótica sobrecogedora para la promoción de su obra. Su segunda grabación, *María Elena* en 1957, una canción de 1932 del compositor mexicano Lorenzo Barcelata¹⁵, obtuvo un enorme éxito en el marco de una música tropical elaborada para el gusto de un público latinoamericano, acostumbrado a los boleros de las coproducciones mexicano-cubanas, también recuperados por el cine hollywoodiense mediante traducciones al inglés. Los hermanos fueron contratados por la compañía discográfica RCA y se marcharon a Estados Unidos donde grabaron 48 álbumes cambiando de atuendo en función de la música que tocaban: smoking para música clásica y plumas, collares para interpretar éxitos populares.



Figura 2: Smoking y música clásica

¹³ Véase la serie documental, Juárez M. Jr. *Los Indios Tabajaras*, URL: <https://www.gillesrea.com/documentaire-sur-nato-lima-los-indios-tabajaras/> [consultado el 1/11/2022]

¹⁴ También grabaron obras clásicas, véase por ejemplo *Indios Tabajaras*, Minute Waltz (Chopin), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YildSJR38i0> [consultado el 1/11/2022]

¹⁵ La canción formó parte de la banda original de la película *Bordertown* (1935) de Archie Mayo.

CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN ZAMA

Seis de las siete melodías que se utilizan en *Zama* son canciones, inicialmente con letra romántica compuestas principalmente en los años 1930, la mayor parte son boleros que en varias ocasiones existen también en versiones posteriores interpretadas por cantantes líricos como Alfredo Kraus o Plácido Domingo. Asimismo, varias de las melodías aparecen en películas hollywoodenses, como *Always in my heart* (Jo Graham, 1942)¹⁶. Son canciones de amor con diferentes versiones de la letra. Existen dos versiones de *Amapola*¹⁷ en español y casi todas tienen versiones en inglés para el mercado estadounidense. Suelen ser cantadas por hombres (menos *Siempre en mi corazón*) que evocan al objeto femenino de su pasión con voces de tenor aterciopeladas. Los compositores y las compositoras son españoles, cubanos, mexicanos, irlandeses o incluso austriacos exiliados en Estados Unidos antes de la segunda guerra mundial. Son canciones cargadas de estereotipos de género y de raza. Cabe mencionar el retrato de la mujer deseada de *Te quiero dijiste* de María Grever¹⁸ con “manitas de blanco marfil”, una “muñequita linda de cabellos de oro”. Tuvieron éxito a nivel internacional entre 1920 y 1960 y se puede considerar que todas estas canciones empalagosas y bailables forman parte de un conjunto de entretenimientos comerciales pero en parte destinado a desviar la atención de las poblaciones de asuntos políticos. Son también la prueba de una amplia circulación de los productos culturales en América latina y en particular entre Cuba y México en los años previos a la revolución cubana¹⁹.

Todas se escuchan en *Zama* en versiones de los Indios Tabajaras, con una misma pauta musical. Desprovistas de letra, Natalicio toca la melodía acompañado por Antenor que

¹⁶ *Siempre en mi corazón* es la canción de la película epónima de Jo Graham.

¹⁷ Una de las canciones más famosas de José María Lacalle (1860-1937), compositor nacido en España y emigrado en La Habana y en Estados Unidos.

¹⁸ La compositora María Grever, María Joaquina de la Portilla Torres (1885-1951) nació en México de padre español y madre mexicana. Tras estudiar música en Francia y en México se instaló en Estados Unidos donde desarrolló su carrera.

Letra de *Te quiero dijiste*:

Te quiero, dijiste tomando mis manos

Entre tus manitas de blanco marfil.

Y sentí en mi pecho un fuerte latido después un suspiro

Y luego el chasquido de un beso febril.

Muñequita linda de cabellos de oro

De dientes de perla, labios de rubí.

Dime si me quieres cómo yo te quiero,

Si de mí te acuerdas como yo de ti.

Y a veces escucho un eco divino

Que envuelto en la brisa parece decir:

Si te quiero mucho, mucho, mucho, mucho

Tanto como entonces siempre hasta morir.

¹⁹ Julie Amiot ha mostrado en qué medida la evolución del melodrama mexicano es deudor a los rasgos culturales cubanos. J. Amiot-Guillouet, *Amours, danses et chansons. Le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p.204.

se encarga de los acordes, los dos con guitarras clásicas. Son pues canciones extraídas de su contexto de producción inicial, que, sin embargo, pueden evocar la letra original para el público de la época así como, en parte, para el público actual, y cuyo origen amoroso es palpable en la melodía y el arreglo musical así como en el arrullo y el balanceo de la interpretación. Las canciones adquieren, bajo los dedos del dúo, unas características comunes que las hacen casi intercambiables pudiendo dar al espectador de la película la impresión de que se trata de fragmentos de una única obra. Dichas características otorgan una fuerte homogeneidad a las intervenciones off de la música que solo aparece bajo esta forma —excepto el Tono Shepard-Risset—. Además de las guitarras, y según las composiciones, se añaden varias percusiones —maracas en particular. La rítmica así como la manera de tocar de los hermanos con *glissandos* y *vibratos* acentuados evocan una América latina tópica y tropical, un sueño de turistas de sol y playa. Además, dichas características también pueden provocar un efecto de mareo que remite al movimiento del agua, un elemento fundamental en la filmografía de Martel. La música adquiere de esta manera una dimensión sensorial y corporal, se adueña del cuerpo del espectador oyente²⁰ que hace eco a la banda de imágenes y lo sumerge en la obra²¹.

MÚSICA ESPACIO Y TIEMPO

En la película, dichos fragmentos musicales se asocian con imágenes de la colonia española de finales del siglo XVIII representada como un espacio de violencia y de relaciones de poder jerárquicas y muy elaboradas —sin dejar de ser arbitrarias e inicuas— entre la corona española, sus funcionarios y los criollos, indígenas, mestizos y esclavos²².

Las canciones tocadas por Los Indios Tabajaras remiten a una imagen de una América Latina globalizada, pasada por el *soft power* de una cultura continental así como por la cultura estadounidense —en particular el cine— que promueve una imagen tópica de belleza tropical, de espacios paradisiacos en el que las historias de amor (evocadas por las canciones) solo pueden tener protagonistas blancos.

²⁰ Según Pascal Quignard: “La presa de la música es el cuerpo humano. La música es la intrusión y la captura de este cuerpo. Sumerge en la obediencia al que tiraniza atrapándolo en su canto. Las sirenas desvían el *odos* de *Odisseus* (oda en griego significa tanto camino como canción). Orfeo, el padre de los cantos, ablanda las piedras y doma a los leones, a los que engancha a los arados”. P. Quignard, *La baine de la Musique*, Paris, Gallimard, 1997, p.219. Traducción de la autora.

²¹ “El elemento en que tenemos sumergido al espectador es el sonido. Los bajos muy fuertes generan unas ondas muy fuertes que se pueden sentir en la superficie de la piel. La superficie de la pantalla es fina y plana, para mí, la pantalla es un clarísimo recorte sobre el mundo y el sonido, la posibilidad”. “Masterclass de Lucrecia Martel moderada por Simon Field, en el International Film Festival Rotterdam”, el 28 de enero de 2018, *op.cit.*

²² “La colonia española es un mundo profundamente injusto, disfuncional y de una crueldad extraordinaria, pero su propia decadencia la hace también un territorio multicultural, onírico y caótico en donde las estructuras de poder se tambalean y las mujeres así como la servidumbre pueden alcanzar un poder sorprendente.” Y. Naief, “Zama, de Lucrecia Martel”, *Literal*, 16 de octubre de 2017. URL: <https://literalmagazine.com/zama-de-lucrecia-martel> [consultado el 1/11/2022]

Desde el punto de vista del montaje, la música preexistente pide una escucha consciente, no acompaña la narración ni subraya empáticamente los sentimientos de los personajes. Por el contrario, al irrumpir de manera abrupta y con un nivel sonoro elevado, los fragmentos anacrónicos de una música pseudoparadisiaca fabricada por compositores europeos o americanos y tocados por verdaderos indígenas disfrazados de sí mismos sobrecogen al espectador y producen un distanciamiento que lo saca del pacto ficcional, un pacto por cierto también puesto en entredicho por otros elementos visuales y sonoros que se oponen a la narración clásica —encuadres y montaje dificultando la comprensión de la organización espacial, banda de sonido a veces en desfase respecto a la imagen con disociación de la ocularización y de la auricularización entre otros. Dichos fragmentos asocian estrechamente la época colonial con una América Latina del siglo XX, exótica, globalizada, inventada, que a la vez hace eco²³ y se opone al relato visual y a los diálogos que aparecen en la película. Invitan pues al espectador a entender que la sociedad fundamentalmente desigual, injusta y corrupta evocada en la película sigue existiendo en las estructuras de poder de los siglos XX y XXI, lo que por cierto mostró la cineasta en su trilogía fílmica anterior.



Figura 3: Elvis Presley en *Blue Hawaii* (Norman Taurog, 1961)

²³ Deborah Martin subraya el cambio de las gamas de color en la tercera parte de la película, más viva y brillante. Según la autora remite al technicolor de los años cincuenta. Este cambio va acompañado por la música de Los Indios Tabajaras que, según ella, evoca el género Hapa Haole y las películas rodadas en Hawái tal *Blue Hawaii* (Norman Taurog, 1961) con Elvis Presley. D. Martin, “A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell: Zama and the Lapse into color” en N. Christofoletti Barrenha, J. Kratje y P. R. Merchant, *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2022, p. 174.

LA CONTRIBUCIÓN DE LA MÚSICA EN LA CONSTRUCCIÓN SATÍRICA : LA REVELACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN FÍLMICA

En el transcurso de la construcción de lo que Noël Burch definió como Modo de Representación Institucional (MRI)²⁴ que rigió la producción hollywoodiense clásica y sigue imperando en la gran mayoría de las películas de ficción, se borraron poco a poco las huellas de la enunciación fílmica para que el espectador tuviera la impresión de que el relato se contaba solo, al hacer invisibles las “costuras” de dicha narración fílmica. El cine de la modernidad —y en particular las “nouvelles vagues”— se opuso a dicha transparencia mediante varios procedimientos que revelaban la presencia de la enunciación fílmica. El cine de Lucrecia Martel se puede considerar como heredero del cine moderno en varios aspectos pero también tiene rasgos posmodernos ya que cita, recicla y reutiliza producciones culturales. En la línea de la modernidad, la directora utiliza un montaje que confunde al espectador y le obliga a hacer un esfuerzo de reconstrucción para acceder al significado, deliberadamente difuminado por estos procedimientos. Las elipsis temporales y espaciales, así como la dificultad para ubicarse y entender cómo está construido el espacio diegético impiden la adhesión ilusionista del espectador, obligándole a desempeñar un papel activo en la reconstrucción de dicho espacio. Este proceso provoca una cierta desmitificación de la narrativa fílmica al poner al público a distancia. Toma entonces conciencia el espectador de su posición y puede, por lo tanto, adoptar una postura crítica ante el discurso elaborado por la obra. Además, dicho distanciamiento se ve reforzado por la ausencia de carácter empático de la música que subraya la posición irónica de la enunciación fílmica²⁵.

Así, a través del choque con el significado original de las canciones, resemantizadas por el texto fílmico, se revela el punto de vista de la enunciación fílmica que realiza una crítica feroz de las estructuras del poder colonial, mediante una burla en la que la participación de la dimensión musical es fundamental, los fragmentos de canciones pudiendo interpretarse como un comentario mordaz de lo que está en juego en la pantalla, subrayando asimismo elementos visuales o sonoros cuyo aspecto ridículo se ve acentuado por su asociación con la música.

En efecto, la música —excepto en los créditos de título finales— se asocia con escenas de demostración del poder colonial, primero ejercido y, en un segundo movimiento, padecido por Zama, apuntando la progresiva degradación de la posición social del protagonista. Introduce o añade una dimensión burlona y grotesca a dicha decadencia del personaje y más allá de su figura pone en tela de juicio la integralidad del sistema colonial. Se puede pues considerar que las secuencias “señaladas” por los fragmentos musicales crean un recorrido narrativo dentro de la narración fílmica que desemboca en los títulos de crédito finales acompañados integralmente por dos canciones: *A la orilla del lago*, la única obra compuesta por Natalicio Moreyra Lima y *Te quiero*

²⁴ N. Burch [1991], *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

²⁵ M. Chion, *Un art sonore le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 421.

dijiste de María Grever que interviene por segunda vez en la película en una suerte de epílogo cuya prolongación en los paisajes paradisíacos del Chaco parece subrayar la permanencia del pasado colonial en el presente ya que interviene en el momento en que los títulos de crédito revelan la instancia enunciativa.

UN RECORRIDO NARRATIVO DEL HUNDIMIENTO DE ZAMA

La primera aparición de la música extradiegética (*Luces en el puerto*, 00:07:27-00:08:06) coincide con el interrogatorio de un preso indígena al principio de la película. Se asocia con el título en sobreimpresión sobre fondo negro que, mediante un fundido encadenado, vincula estrechamente el nombre del protagonista con un plano de peces gatos nadando en un agua turbia. La voz del reo, primero en fuera de campo de un plano medio de Zama, Ventura Prieto y un tercer funcionario, luego en off cuando aparece el plano de los peces gatos, adquiere una dimensión profética por su desvinculación con el cuerpo, asimilándola a una voz acusmática. Enuncia: “Hay un pez que pasa la vida en vaivén luchando para que el agua no le eche afuera, porque el agua le rechaza, [...] estos sufridos peces, tan apegados al elemento que les repele, emplean toda su energía en la conquista de la permanencia”. Los peces que se agotan para permanecer en el centro del río, se pueden interpretar como una metáfora de la situación misma de Zama que lucha por conservar su posición social en el sistema de poder colonial y no lo consigue. Los peces parecen bailar al compás de la música de las guitarras²⁶, introduciendo un desfase respecto a la violencia del interrogatorio anterior y del ímpetu del propio preso que se lanzó violentamente contra la pared del cuarto así como a la compostura del propio protagonista. Un plano de Zama, de espaldas frente al río cierra la secuencia, estrechando la relación entre el personaje y los impotentes peces. El balanceo indolente de la música parece aquí subrayar la inutilidad del esfuerzo de los peces dominados por el movimiento del agua y anunciar sarcásticamente el futuro fracaso del protagonista.

La segunda y la tercera cita (*Marta*, 00:16:17-00:18:09 y 00:19:33-00:20:32) corresponden con la fiesta en un espacio indefinido y misterioso que reúne salón de recepción, cocina, burdel y caballeriza. La música acompaña primero la llegada de los invitados, anunciados con tono pomposo “Don Diego de Zama”, tono que contrasta con el carácter poco aparatoso del lugar. La melodía parece entonces subrayar el desfase entre un antro oscuro y la pretensión del ceremonial de presentación de los invitados al ritmo del abanico tropical. Poco tiempo antes del principio de la segunda ocurrencia de la música, Zama afirma su desprecio por las mujeres no blancas²⁷. La asociación de la aparición del brazo desnudo de Luciana acariciando un caballo con la mirada de Zama, de espaldas en el campo,

²⁶ Este fragmento evoca el cortometraje de Lucrecia Martel, *Pescados* (2010) que asocia la imagen de unos peces rojos con una mezcla de voz y música que emula la voz de los peces recordando un viaje en la carretera cuando “eran un auto”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Bok-jJK2ck> [consultado el 1/11/2022]

²⁷ Una afirmación totalmente hipócrita, ya que se descubrirá a continuación que tiene un hijo con una indígena y demostrará su deseo por una joven mestiza en una secuencia posterior.

mirando a la mujer, anuncia su deseo de posesión insatisfecho del que la música parece mofarse. Cabe subrayar que, antes de que empiece la música extradiegética, Luciana tatarea la canción produciendo así una metalepsis con el encuentro de dos niveles narrativos que, siguiendo las pautas de la narración clásica, no deberían interpenetrarse ya que la música de los guitarristas, además de ser anacrónica, interviene exclusivamente en modalidad extradiegética. Se puede pues interpretar como un guiño adicional de la enunciación fílmica que se burla, mediante la voz de la mujer y de la posterior intervención de la música, de la hipocresía de Zama.

La cuarta cita (*María Elena*, 00:30:38-00:32:12), interviene durante la secuencia de la concesión de una encomienda de indios por Zama a una pareja de criollos, pobladores de Concepción que pretenden ser descendientes de Domingo Martínez de Irala, primer Gobernador de Paraguay. La concesión de encomienda habiendo sido prohibida por la Corona española, se trata aquí de un abuso de poder de Zama, para complacer a la pareja de ancianos, criollos, que reivindican su derecho de pedir mano de obra gratuita para sus tierras aduciendo la participación de sus antepasados ilustres en la conquista. Paralelamente, el montaje en plano contraplano —una figura de montaje poco frecuente en la película— introduce en la secuencia una segunda trama que revela el deseo de Zama por la nieta mestiza de la pareja de ancianos. La música de la famosísima canción de amor romántico *María Elena* parece aquí subrayar, por una parte, el abuso de poder de Zama, asociado con la pareja de ancianos desaliñados, oponiéndolo a la hermosura, dignidad y nobleza de la nieta mestiza y de las indígenas que la rodean. No es casual que la ocurrencia empiece en un plano de conjunto en el que Ventura Prieto presenta a Zama y se presenta a sí mismo como representante del poder y del decoro de la Corona. Al final de la visita, el beso de despedida de Zama, rechazado por la joven, constituye un eco visual al sarcasmo musical.



Figuras 4: Concesión de la encomienda de indios



Figura 5: deseo (*María Elena*)

La quinta ocurrencia (*Siempre en mi corazón*, 00:51:00-00:52:01) apunta el carácter grotesco de la reunión de juego en la residencia del segundo gobernador. Asociada con una representación de un poder inicuo, la representación de la figura de un personaje deforme acompañando al gobernador puede evocar un bufón velazqueño. La compañía, que rodea al gobernador, desaliñado y con peluca mal encajada, utiliza como apuesta para el juego las supuestas orejas del bandolero mítico Vicuña Porto, atadas a una cuerda. El llamado “botín” aparece repugnante, llegando el gobernador a olerlo, el poder siendo representado como indecoroso y arbitrario mediante la figura del gobernador. Esta secuencia marca una etapa en la degradación social y la progresiva humillación de Zama cuya aparición con pescados en la mano puede interpretarse como una etapa de su muerte social, dada su identificación con los peces al principio de la película. La secuencia es también el último coletazo del pez-Zama que puede esperar que la carta de petición de su traslado se va a escribir por fin, una esperanza de nuevo frustrada en la secuencia posterior.



Figura 6: Bufón velazqueño y orejas de Vicuña Porto

El traslado de la cama con dosel de columnas torneadas al nuevo y miserable domicilio de Zama se relaciona con la sexta ocurrencia de la música (*Amapola*, 00:59:19-01:00:00). Los muebles, símbolos de poder –cama y bargeño de madera con marquetería– aparecen en un páramo aparentemente apartada de la ciudad con cabañas de madera y suelo arenoso, llevados a costas por esclavos negros semidesnudos. El traslado de los últimos atributos del poder de Zama (que lleva por cierto su silla plegable de madera bajo el brazo) parece de por sí irrisorio en el páramo semidesértico, pero la música, montada al compás de los pasos de los esclavos, subraya irónicamente la degradación de Zama, apuntando su humillación social, también revelada por la profundidad de campo en la que aparecen las chozas de los indígenas.



Figura 7: *Amapola* y traslado de la cama con dosel

La última parte de la película se abre con la séptima cita de los guitarritas, la primera de las dos ocurrencias de la canción *Te quiero dijiste* [01:17:30-01:18:24] que tras la elipsis temporal, acompaña los tres primeros planos de la corta escena de la incorporación de Zama, ya anciano, al grupo de reclutados para luchar en el Chaco contra el mítico Vicuña Porto. El plano de conjunto de apertura de la secuencia pone en escena a Zama precedido por uno de los esclavos, irónicamente vestidos con casaca, peluca y taparrabo, avanzando en un páramo desértico, sin ninguna construcción, pero con abundante compañía de cabras. El segundo y el tercer plano pondrán de relieve la incongruencia de la presencia de un alto funcionario de la corona en tal espacio, ya que al tercer gobernador, vestido con refinamiento de las cortes europeas con encajes y pasamanería azul y dorada, le sorprenden los méritos del recluta. Si la música en el primero de los tres planos acompañaba cómicamente el andar de hombres y cabras, hace resaltar en los dos planos siguientes el desfase entre los atuendos del gobernador y del esclavo, irrisoria demostración de poder y el páramo salvaje en el que el decaído Zama parece incorporarse perfectamente en el grupo compuesto de variopintos y harapientos individuos que se pueden distinguir en la profundidad de campo del tercer

plano de la secuencia. El protagonista parece pues haber tocado fondo en el proceso de degradación social y física.

Zama llegará más tarde a lo más bajo pero volverá a aparecer, acompañado por la música, en su viaje final, amputado y moribundo, en los meandros del río, conducido por un joven indígena, que le preguntará si quiere vivir. La música prolongará este último viaje, en el que el abandono de la esperanza le permitirá seguir viviendo, más allá del paisaje del Chaco húmedo en los títulos de crédito finales. Tomará el relevo, durante el desfile final de los títulos de crédito la composición de Natalicio Lima *A la orilla del lago* [01:44:00-01:46:49], cuya asociación con la revelación de la enunciación fílmica permite reforzar la relación entre la música off y dicha instancia. En efecto, en una película de ficción, los títulos de crédito finales revelan al espectador que acaba de salir de un mundo ficticio fabricado. Enumeran la lista de los que participan en esta instancia colectiva y pueden tener una función de epílogo. Aquí, la música, al prolongarse, asume la asociación con la enunciación fílmica que va desgranándose en fondos de colores distintos con cortos fundidos que permiten pasar de un cartel a otro con la introducción del piar de pájaros burlones.

CONCLUSIÓN: MAREO, AGUA, NÁUSEAS

En definitiva, las producciones de los Tabajaras, en el marco de la película de Lucrecia Martel, se podrían definir como lo que Susan Sontag calificó de “camp”, el “camp” cuyos rasgos característicos son el “artificio” y la “exageración” como lo evoca Julie Amiot en el caso del melodrama mexicano —que por cierto en su edad de oro incorporó numerosos boleros²⁸. Martel cita la música de Los Indios Tabajaras de una manera irónica respecto al texto fílmico creando un desfase entre esta artificialidad constitutiva de la música —una música ahora pasada de moda y que puede parecer ridícula a una parte de los espectadores de la segunda década del siglo XX— y la representación de las estructuras de poder y de dominación de la colonia a finales del siglo XVIII. Esta asociación también apunta a la permanencia de dichas estructuras de poder en la América Latina actual, al reunir las dos temporalidades en un mismo texto fílmico. Además, el ritmo de las melodías, los *glissandos* casi hawaianos que evocan tanto el contoneo del baile como el vaivén de las olas del mar remiten también a este elemento fetiche de Lucrecia Martel al producir en el espectador un especie de mareo musical sinestésico que puede también evocar los vómitos a borbotones de los pasajeros del lujoso navío de la película del director sueco Ruben Östlund, recién ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 2022. Pero la fábula de Martel deja mucho más espacio al imaginario y a la interpretación del espectador ya que se trata de una “obra abierta” en el sentido

²⁸ Véase J. Amiot-Guilouet, *Amours, danse et chansons, Le mélodrame de Cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950) op.cit.*, p. 200-201.

que le da Umberto Eco²⁹, una obra que no es unívoca ni didáctica. Por cierto, el desfase temporal entre la época de producción de dichas melodías y la fecha de realización de la película puede también producir cierto sentimiento de nostalgia en los espectadores, evocando quizás de manera artificial y fabricada, pero evocando a pesar de todo, el paraíso perdido latinoamericano.

²⁹ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIOT-GUILLOUET, Julie, *Amours, Danses et chansons. Le mélodrame de Cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.
- BURCH, Noël [1991], *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, París, L'Harmattan, 2007.
- CHION, Michel, *Un art sonore le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, París, Cahiers du cinéma, 2003.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, París, Seuil, 1965.
- FÉRON, François-Xavier, "Propositions pour une typologie des phénomènes sonores insolites", *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, 2, Presses Universitaires de Vincennes, 2015.
- GORBMAN, Claudia, *Unheard melodies, Narrative film music*, Indiana, Indiana University Press, 1987.
- MARTEL, "El sonido en la escritura y la puesta en escena", Casa de América, 2009.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo> [consultado el 30/10/2022]
- MARTIN, Deborah, "A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell: *Zama* and the Lapse into color" en N. Christofoletti Barrenha, J. Kratje y P. R. Merchant (dir.), *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2022.
- MILLOT, Loïc, "Le détournement cinématographique, du lettrisme au situationnisme", *Décadrages, Cinéma, à travers champs*, 34-36, 2017. URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/1038?lang=en> [consultado el 30/10/2022]
- NAIEF, Yehya, "*Zama*, de Lucrecia Martel", *Literal*, 16 de octubre de 2017. URL: <https://literalmagazine.com/zama-de-lucrecia-martel> [consultado el 1/11/2022]
- QUIGNARD, Pascal, *La haine de la Musique*, Gallimard, 1997.
- SEBBAGH, Eva, "Algunas pistas para analizar el *Zama* de Lucrecia Martel sin infravalorar la dimensión sonora" en F. Parísot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 115-134.
- YÁÑEZ, Manu, "*Zama* el cine indomable de Lucrecia Martel", *Fotogramas*, 19/01/2018.
URL: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19456915/zama-estreno/> [consultado el 30/10/2022]
- "Lucrecia Martel: elemento táctil del sonido es ventaja en cine", *La nación*, 16 de mayo de 2004. URL: <https://www.nacion.com/archivo/lucrecia-martel-elemento-tactil-del-sonido-es-ventaja-en-cine/T4ZL0SG5RFEHJKZBLBMQHTO2RA/story/> [consultado el 30/10/2022]

FILMOGRAFÍA:

- JUAREZ, Malavazzi. Jr. *Los Indios Tabajaras*, 2005. URL: <https://www.gillesrea.com/documentaire-sur-nato-lima-los-indios-tabajaras/> [consultado el 1/11/2022]
- TAUROG, Norman, *Blue Hawaii*, 1961.
- MARTEL, Lucrecia, *Pescados*, 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Bok-jJK2ck> [consultado el 1/11/2022]
- —, *Zama*, DVD, Shellac Sud, 2017.

INVENTAR UN SIGLO XVIII:
ESTÉTICAS DE *ZAMA*

Dirección artística y ambientación histórica creativa

MAGALI KABOUS

UR Lettres et Civilisations Étrangères (LCE) - Universidad Lumière Lyon 2

Resumen

Según su singular concepción de la creación cinematográfica, reafirmada a lo largo de múltiples entrevistas, Lucrecia Martel piensa sus películas a partir del sonido. Esta inspiración primaria y preferencia metodológica no significa que prescinda de una cuidadosa –hasta drástica– organización del campo fílmico. En este artículo, después de cuestionar la definición de las llamadas “películas históricas” y sus retos, nos vamos a centrar en los elementos materiales que entran en la elaboración del entorno físico en el que se mueven los actores, los decorados, así como en los elementos plásticos que determinan la identidad de los personajes: vestuario o ropa, accesorios, maquillaje, peinado. Para completar el visionado de la película y la consulta del abundante paratexto dedicado a *Zama* y su filmación, hemos entrevistado a Renata Pinheiro, directora artística de la película y a Julio Suárez, creador del vestuario.

Palabras clave: decorados, vestuario, director artístico, equipo técnico, historia oficial, reinterpretación del pasado

Résumé

En fonction de sa conception singulière de la création cinématographique, que Lucrecia Martel réaffirme au cours de multiples interviews, la cinéaste pense ses films en partant du son. Cette inspiration initiale et ces préférences méthodologiques n'impliquent pas pour autant une négligence concernant l'organisation du champ filmique qui est, au contraire, très soignée, voire drastique. Dans cet article, après une phase de définition du film dit “historique” et des défis qui en découlent, nous nous concentrerons sur les éléments matériels qui entrent dans l'élaboration de l'environnement physique dans lequel se déplacent les acteurs, les décors donc, et sur les éléments plastiques qui déterminent l'identité des personnages : vêtements ou costumes, accessoires, maquillage, coiffure. Afin de compléter le visionnage du film et la consultation du paratexte pléthorique consacré à *Zama* et à son tournage, nous avons interviewé Renata Pinheiro, directrice artistique et Julio Suárez, costumier du film.

Mots clés : décors, costumes, directrice artistique, équipe technique, histoire officielle, passé réinterprété.

Abstract

According to her unique concept of cinema, reaffirmed throughout multiple interviews, Lucrecia Martel always imagines her movies beginning from their sound. This primary inspiration and methodological preference actually come with a careful –even drastic– organisation of the filmic field. In this article, after questioning the definition of so-called historical films and their stakes, we will focus on the material elements she uses to elaborate the physical environment in which the actors move, the sets, and the plastic elements that determine the identity of the characters: clothes, accessories, make-up, hairstyle. In order to complete the viewing of the film and the abundant paratext dedicated to *Zama* and its shooting, we interviewed Renata Pinheiro, art director of the film and Julio Suárez, costume designer.

Keywords: movie sets, costumes, art director, movie technicians, official history, reinterpretation of the past.

La historia, el pasado están llenos de invenciones, y estamos obligados a inventar.
Y a lo que no estamos obligados es obedecer al estereotipo...
Dudo mucho de la historia de nuestra Latinoamérica¹.

INTRODUCCIÓN - LUCRECIA MARTEL Y EL ARTE DE LA AMBIENTACIÓN

En la secuencia inaugural de su ópera prima *La Ciénaga*, Lucrecia Martel pone en escena unos cuerpos o porciones de cuerpos de mediana edad, desgastados. Sus manos agarran copas de cristal, llenas de vino y de cubos de hielo. Cada uno de los personajes arrastra una silla al borde de una piscina de aguas turbias, llena de hojas secas. Durante sus desplazamientos, podemos observar sus bañadores, accesorios y gafas de sol, pero muchas veces, tienen la cabeza cortada por el encuadre elegido.



Figura 1: Fotograma sacado de la secuencia inaugural de *La ciénaga*

¹ L. Martel, Conferencia. “Encuentro con Lucrecia Martel”, Cámara-Stylo / Revista ECIB, Barcelona, 5 de junio del 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Lgah6jHvx00> [consultado el 14 de noviembre del 2022].

Además de las consignas de la directora, de los encuadres y movimientos del camarógrafo, del sonidista que reprodujo los chirridos y tintineos, uno de los cocreadores esenciales de este famosísimo momento liminar ha sido el equipo artístico encabezado por el jefe decorador, que elaboró esta atmósfera especial de burguesía salteña en decadencia. En esta película que se desarrolla en unas casas de interiores cargados y en la que se multiplican planos sobre elementos domésticos prosaicos –sábanas, toallas, camas, teléfonos, lámparas– varios objetos participan del drama. Los vasos desencadenan la acción con el accidente de Mecha. El vestido de flores que la mujer lesionada insiste para llevar antes de ir al hospital ilustra su carácter superficial. Más tarde en la película, la organización del campo orienta nuestra mirada varias veces hacia la escalera en el patio, objeto cotidiano clave en la caída final del niño Luciano.

En sus tres películas posteriores, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza* y *Zama*, Martel, que siempre insiste en varias entrevistas y conferencias en su obsesión por el sonido, también demuestra una especial atención hacia el arte de la ambientación en general. Dejando su entorno salteño familiar, la directora decide arriesgarse más con *Zama*, al explorar un espacio-tiempo alejado. El contexto sociohistórico de este relato de la interminable espera de un funcionario de la Corona española en la zona fronteriza entre Argentina y Paraguay implicaba un trabajo particular de dirección de arte, esencial para favorecer la adhesión espontánea por parte del espectador.

Para este artículo, quisimos abordar la película de manera más concreta, interesándonos por su elaboración plástica. Con este fin contactamos con Renata Belo Pinheiro, directora de arte brasileña de la película y a Julio Suárez, vestuarista argentino, que aceptaron hablarnos de su oficio y de *Zama*. Les agradecemos su disponibilidad. Estos intercambios nos permitieron acercarnos al rol clave de un director de arte y de un diseñador de vestuario en una filmación, en especial en ésta y también comprender mejor las intenciones simbólicas de la autora, vehiculadas por la materialidad de la película.

LAS FICCIONES “HISTÓRICAS”, SUS LÍMITES, SU ALCANCE

¿Qué entendemos por “películas históricas”?

Empecemos con algunas aclaraciones terminológicas. Ante todo, Vincent Pinel y Raphaëlle Moine² aclaran que lo que solemos llamar “películas históricas” no constituye un género cinematográfico como tal. Existen varias apelaciones para designar una gran variedad de obras: “dramas de época”³, “*film en costumes*”, “*Heritage Films*”, “*fictions*

² En torno a estas cuestiones de definición, ver, entre otros, R. Moine, *Les genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, V. Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000 o M. Serceau (dir.), *Panorama des genres au cinéma*, *CinémaAction*, n° 68, Paris, Corlet-Télérama, 1993.

³ I. Parésys, “Le costume d’époque au cinéma”, Conferencia en el Institut Français de la Mode, Paris, 18 de mayo del 2017. URL: <https://www.ifmparis.fr/fr/podcasts/le-costume-historique-au-cinema> [consultado el 14 de noviembre del 2022]. Los dos ejemplos estudiados a lo largo de la conferencia son *La Reina Margot* de Patrice Chéreau y *Marie-*

patrimoniales”, etc. Luego se declinan las películas históricas en géneros muy codificados como por ejemplo el extravagante peplum. Para que el receptor se pueda sumergir en la narración, que acepte el pacto de ambientación ficcional y crea en ello, se debe garantizar cierto grado de autenticidad. Sin embargo, según Marc Ferro, teórico clásico de las cuestiones de relación entre el cine y la historia, el relato de pura “reconstitución” representaría “el grado cero del análisis”⁴. Ferro afirma que la verosimilitud, lejos de aportar una garantía de calidad, representa un freno. Ilustra esta convicción aparentemente paradójica aludiendo a un clásico magistral de la historia del cine, dirigido por Sergei Eisenstein:

[...] se desmorona este razonamiento frente a *El acorazado Potemkin*; no hay nada como aquella obra, donde sobran las falsedades, para entender y sentir la Revolución de 1905... Es precisamente porque esta película no es una reconstitución sino una reconstrucción que alcanza una forma superior de análisis histórico.

Obras como *Ceddo*, *La hora de los bornos*, *La caída de los dioses* o *Napoleón* pertenecen a esta misma raza de películas. Seguro que hay más.

Supieron descubrir, mediante el imaginario, una vía real para comprender la Historia y hacerla inteligible.⁵

El artista goza de una gran libertad a la hora de materializar en pantalla una época dada. Además del hecho de que no traicione la historia cuando la retrata a su manera, el cineasta con una ficción ambientada en siglos anteriores hasta puede convertirse en aliado de sus contemporáneos para una mejor comprensión de episodios clave del pasado y del presente. Ferro parte de la idea según la cual “[...] el objeto de la Historia no sólo es el conocimiento de los fenómenos pasados, sino también el análisis de las relaciones que unen pasado y presente, la búsqueda de continuidades, de rupturas”⁶. La misión del cineasta se enriquece en la medida en que participa de la reflexión sobre la actualidad. Se cumple aún mejor la misión cuando se respeta este doble requisito de Ferro:

De ahí que la función de análisis o de contraanálisis del cine sólo se cumple cuando se reúnen dos condiciones. Primero, que los cineastas mismos se hayan ganado la autonomía en cuanto a las fuerzas ideológicas y a las instituciones imperantes (lo cual no es el caso de

Antoinette de Sofia Coppola. Para acudir al vocabulario exacto, la investigadora Isabelle Parésys precisa —citando a Jacqueline Moreau, diseñadora del vestuario de *Las señoritas de Rochefort*— que se debería diferenciar películas “de alta época” y películas “de época”, para designar historias ambientadas respectivamente antes o después del siglo XIX.

⁴ M. Ferro, *Cinéma et Histoire* [1977], Paris, Gallimard, 1993, p. 254.

⁵ *Ibid.*, p. 255 : “[...] ce raisonnement s’effondre devant *Le Cuirassé Potemkine* ; rien ne vaut cette œuvre, où fourmillent les contrevérités, pour rendre intelligible et sensible la Révolution de 1905... C’est justement parce que ce film n’est pas une reconstitution mais une reconstruction qu’il atteint à une forme supérieure d’analyse historique. Appartiennent à la même race de films les *Ceddo* ou *L’heure des brasiers*, *Les damnés* ou *Napoléon*. D’autres, certainement. Ils ont su découvrir, par l’imaginaire, une voie royale pour comprendre l’Histoire et la rendre intelligible” [Nuestra traducción]

⁶ *Ibid.*, p. 217 : “[...] l’objet de l’Histoire n’est pas seulement la connaissance des phénomènes passés, mais également l’analyse des liens qui l’analyse des liens qui unissent le passé au présent, la recherche des continuités, des ruptures”.

los directores de películas de propaganda). En el caso contrario, su acción sólo completa, con forma nueva, la de las corrientes ideológicas dominantes o la de las oposiciones.

Segunda condición, evidente, que la escritura proceda del cine, no del teatro filmado, por ejemplo, y que use procedimientos específicos.

La aportación del cine a la inteligibilidad de los fenómenos históricos es diferente en función de su grado de autonomía y de su contribución estética.⁷

El historiador del cine, René Prédal formula de otra manera la subjetividad del creador como premisa esencial:

Un autor es ante todo una mirada, un vector de comunicación que pasa por el filtro de su subjetividad, es decir de su sensibilidad y su inteligencia, lo que le plantea problemas en el mundo que lo rodea. La transparencia no aporta nada: basta con abrir su ventana y asomarse a la calle; no hace falta en absoluto ir al cine. En cambio, la visión personalizada de un autor permite ver las cosas de otra manera, plantea preguntas, no se conforma con las apariencias y modifica a veces radicalmente las perspectivas.⁸

El objeto fílmico es una creación artística autónoma que perdería su densidad si fuera solamente la traducción de una obsesión arqueológica.

Interpretación propia de dicho género

Con *Zama*, Martel responde perfectamente a las expectativas descritas en la parte anterior, al ofrecer una visión alternativa y un lenguaje específicamente audiovisual. Del goce estético que nace del lenguaje cinematográfico, también surge el placer del espectador frente a cualquier película que propone un salto a un espacio y a un tiempo exóticos.

Una manera tradicional de escapar del supuesto requerimiento de veracidad en las películas que tratan de una época remota puede ser el anacronismo. A este respecto, el ejemplo citado a menudo, tanto a nivel visual como sonoro es *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola. De hecho, en una conferencia, la historiadora de la moda Isabelle

⁷ *Ibid.*, p. 222 : “De sorte que la fonction d’analyse, ou de contre-analyse du cinéma ne s’exerce vraiment qu’à deux conditions. D’abord que les cinéastes se soient rendus eux-mêmes autonomes des forces idéologiques et des institutions en place (ce qui n’est pas le cas des réalisateurs de films de propagande), sinon leur action ne fait que compléter, sous une forme nouvelle, celle des courants idéologiques dominants, ou d’opposants. Une seconde condition est évidemment que l’écriture procède du cinéma, pas du théâtre filmé, par exemple, et qu’elle en utilise les procédés spécifiques. L’apport du cinéma à l’intelligibilité des phénomènes historiques se présente ainsi différemment suivant le degré de son autonomie et de sa contribution esthétique”.

⁸ R. Prédal, “Le film d’auteur comme genre cinématographique, ou l’expression personnelle en tant qu’image de marque de l’identité collective”, dans G. Chamarat (dir.), *Identités collectives, identités individuelles*, Caen, Presses Universitaires, Maison de la Recherche et des Sciences Humaines, 1998, p. 59. “Un auteur est avant tout un regard, donc un vecteur de communication qui passe au filtre de sa subjectivité, c’est-à-dire de sa sensibilité et de son intelligence, ce qui fait pour lui problème dans le monde qui l’entoure. La transparence n’apporte rien : il suffit alors d’ouvrir sa fenêtre et de se pencher dans la rue ; nul besoin d’aller au cinéma. Par contre, la vision personnalisée d’un auteur fait voir autrement, soulève des questions, ne se contente pas des apparences et modifie parfois radicalement les perspectives”.

Parésys habla más bien de “choque (“*télescopage*”) temporal”. O sea que el decorado y el vestuario son unos híbridos que conjugan referencias que vienen de fuentes históricas —muchas veces pictóricas— y también “cercanía visual con los cánones” de la época de filmación, “sin caer en la anacronía”⁹. En el caso de las estrategias de *Zama*, no se trata de anacronismos marcados sino más bien de confundir ligeramente al espectador con repetidos detalles y decisiones de puesta en escena¹⁰. Con dichos desfases, Martel desorienta al espectador para que le llegue más ciertamente el mensaje esencial: el retrato de un hombre que quiere parecer pero nunca llega a ser¹¹, en un mundo nauseoso, auto intoxicado.

Las ficciones históricas siguen siendo ficciones, con un universo propio asumido. Aunque se alejen de los datos, no dejan de informar. Martel afirma en varias entrevistas haber tomado prestado cierto margen de libertad del escritor Antonio Di Benedetto quien rechazaba la más mínima responsabilidad didáctico-documental¹². Ambos tendieron a prescindir del vano llamado a la total autenticidad y de la épica. Pinel describe las ficciones históricas como una mezcla de “convenciones”, “documentación” e “imaginación”. Escribe que “[...] la imaginación del artista, que inventa en los blancos dejados por la documentación (y a veces más allá), es la chispa que le da vida al mundo del ayer que se recrea”¹³. Queremos aclarar —lo veremos en la parte siguiente— que la prevalencia de la imaginación se apoya en un sólido trabajo de investigación previa¹⁴. En el caso de *Zama*, “los blancos” que menciona Pinel vienen tanto de la ausencia de información sobre algunos aspectos de la historia colonial como de lecturas muy orientadas de dicha historia que predeterminan una visión unívoca del periodo. La propuesta ambiciosa de Martel junto con su equipo multinacional era cuestionar la versión oficial de la historia y volver a pensar la identidad latinoamericana a través de la escenografía

⁹ I. Parésys, “Le costume d’époque au cinéma”, Conferencia *op.cit.*

¹⁰ Sobre este tema, especialmente en la parte “Cuestionamiento de los códigos de representación de las películas históricas y descentramiento”, ver A. Yannopoulos, “Extrañamiento y límites de la acción humana en *Zama* de Lucrecia Martel”, *Amerika*, 23 | 2021. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/14330> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/amerika.14330> [consultado el 16 de noviembre del 2022]

¹¹ Refiriéndose al personaje de la novela, Lucrecia Martel dijo en una entrevista que Diego de Zama era “alguien que se resiste a dejar de ser alguien”. M. Sánchez, “*Zama*, una película como reescritura virtuosa”, *Clarín. Revista* N.º 15 de septiembre del 2017. URL: https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/zama-pelicula-reescritura-virtuosa_0_SkP-lW6Fqb.html [consultado el 16 de noviembre del 2022].

¹² P. O. Scholz, “El rodaje de *Zama*”, *Clarín*, 23 de junio del 2015. Cf. Cita de Di Benedetto, en Lorenz, citada por F. Parisot, “*Zama*: ¿una novela de la espera?” en F. Parisot (dir.), *Épreuve écrite disciplinaire. La composition. Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, Paris, Ellipses, 2022, p. 45 : “[...] prescindí del Paraguay histórico, prescindí de la historia, mi novela no es histórica, nunca quiso serlo.”

¹³ V. Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 122. “[...] l’imagination de l’artiste, qui invente dans les blancs laissés par la documentation (et souvent au-delà), est l’étincelle qui donne vie au monde d’hier que l’on recrée.”

¹⁴ Los principales artesanos de la ambientación son: María Alché para la investigación en la fase de escritura, María Onís para las ambientaciones y decoración, Renata Pinheiro en dirección de arte junto con Karen Araújo y Dani Vilela, Julio Suárez para el vestuario, Alberto Moccia para las pelucas y Marisa Menta para maquillaje. Sin mencionar a los artesanos, y a quienes se les encargó el envejecimiento de los objetos.

misma en este proyecto transnacional que abarcó Paraguay, Argentina, Bolivia y Brasil, desde la fase de investigación y coproducción hasta el rodaje. De hecho, los criterios de selección de Pinheiro por Martel lo demuestran. La eligió entre varios directores de arte en base a un proyecto de “esculturas que eran ensamblajes de iconos religiosos y profanos que expresan el mestizaje y la construcción de la identidad latinoamericana”¹⁵.

A algunos críticos muy inspirados por la película, se les ocurrieron unas imágenes muy impactantes para hablar de la atmósfera que destila la película, “*a colonial nightmare*”¹⁶, “*un précis de décomposition*”¹⁷ y su personaje, “*un fonctionnaire [qui] macère dans l’attente*”¹⁸. ¿Cómo se traducen audiovisualmente la pesadilla, la descomposición y la maceración? ¿Cómo la conformación de un espacio mediante decorados y accesorios materializa y acompaña el malestar?

EL PAPEL DEL EQUIPO DE DIRECCIÓN ARTÍSTICA EN ESTE RETRATO DEL MARASMO CREPUSCULAR DE LA COLONIA

El oficio de director artístico y el trabajo conjunto de todo un equipo

La mayoría de los grandes decoradores están de acuerdo sobre un aspecto que subraya el valor añadido del decorado y de la ambientación: “El espacio escenográfico es un elemento dinámico; los decorados ‘actúan’ como un disfraz, como un actor y expresan de forma manifiesta, cual atajo, una condición social, unos amores, una personalidad.”¹⁹, expresa el francés Michel Vandestien. El oficio al cual nos referimos adopta varios nombres y evoluciona en función de las tradiciones nacionales y de la configuración de cada equipo de filmación: *art director*, *production designer*, directora artística, *chef décorateur*, *directeur-scénographe*²⁰.

Detrás del nombre de Renata Pinheiro, encargada de darle cuerpo a la intención narrativa y significativa de la directora Martel, se concentra todo un equipo multipremiado²¹: decorador, utilero o atrecista con además la participación del *ensemblier*, vestuario

¹⁵ M. Kabous, “Entrevista con Renata Pinheiro”, octubre del 2022. Cada vez que citamos a la directora de arte, se trata de esta misma entrevista.

¹⁶ G. Lodge, “Film Review: *Zama*”, *Variety*, 30 de Agosto del 2017.

¹⁷ Críticas cinematográficas semanales de *Le Figaro*, 11 de julio del 2018. URL: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2018/07/11/03002-20180711ARTFIG00012--dogman-paranoia-l-empire-de-la-perfection-les-films-a-voir-ou-a-eviter-cette-semaine.php> [consultado el 10 de noviembre del 2022]

¹⁸ M. Macheret, “*Zama* : le mirage colonial de l’homme blanc”, *Le Monde*, 10 de julio del 2018.

¹⁹ M. Vandestien en F. Puaux, *Le décor de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 73: “L’espace scénographique est un élément dynamique ; les décors ‘jouent’ comme un costume, comme un acteur et expriment de façon manifeste, en raccourci, une condition sociale, des amours, une personnalité”.

²⁰ Ver por ejemplo las fichas del CNC.

²¹ Renata Pinheiro recibió en 2018 los premios siguientes a la mejor dirección artística: el Fénix (México), el Cóndor de plata (Críticos argentinos), un premio Platino, un premio Sur. Julio Suárez también se vio galardonado con el premio de la Academia argentina y un Cóndor de plata.

—*costumier* o *habilleur* en francés— a cargo de Julio Suárez²², maquillaje, peluquería, iluminación, camarógrafo, todos al servicio de la materialización del proyecto global. Pinheiro concibe así su propia actividad:

[...] Es de extrema responsabilidad ética. Es preciso profundizar la idiosincrasia del contexto social, histórico y político de la historia abordada, sin dejarse llevar por estereotipos. Más allá de la elaboración de un universo plástico, la dirección artística debe ahondar en la historia y sus personajes y reproducir su esencia a través de los elementos plásticos.²³

Formada en artes visuales y con tendencia a privilegiar las experiencias inmersivas en su videoarte y sus exposiciones, entiende la “escenografía como una instalación de arte pensada para que la habiten tanto los actores como el equipo”. Al final del proceso, esta inmersión también la siente el espectador que comparte la larga espera de Diego de Zama. La noción de “habitar” el espacio del set condujo a Pinheiro a estudiar en profundidad la forma de funcionar de las casas de la época, a nivel jerárquico por supuesto, pero, sobre todo, en su caso, a nivel técnico. Para elegir o crear los objetos, necesitaba estudiar los aspectos prosaicos de la vida en aquel entonces: saber cómo se cocinaba, cómo se conservaban los alimentos, cómo se ventilaban los cuartos, qué noción de higiene tenían. La obsesión compartida por Martel y Pinheiro era la reconstrucción dinámica. La búsqueda de exactitud técnica se conjuga con otra estrategia que se encuentra en la “trilogía salteña”: la conservación de un fuera de campo importante cuya función es estimular la imaginación del receptor y, a veces, desconcertarlo. Citemos a modo de ejemplo la institución religiosa católica que desapareció físicamente del decorado y sólo se percibe a través de detalles sonoros. No se trata nunca de dejar pasmado al espectador con los llamados “*money shot*”, aquellas tomas demostrativas de decorados o vestuarios ostentosos, sino de ubicarlo en un ambiente sugestivo, sin caer en lo obsesivo.

Veamos algunos ejemplos de traducción plástica del ensayo de Lucrecia Martel, recordando la consigna con la cual la directora contagió a su propio equipo: “Inventamos un siglo XVIII con mucha desfachatez”²⁴.

El decorado de la ciudad colonial frustra las expectativas y las renueva

La ciudad colonial, en el imaginario, se suele caracterizar por su arquitectura típica, y su carácter imitativo de las ciudades peninsulares. Nos las representamos en general con su plaza mayor, sus iglesias, los órganos de poder, los lugares de actividades sociales, las tertulias y las casas de las élites encarnados todos en edificios imponentes. Aquí, en

²² Suárez ya trabajó con Martel en *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*.

²³ M. Kabous, “Entrevista con Renata Pinheiro”, *op. cit.*

²⁴ R. Koza, “Una película de 1790 llamada *Zama*. Un diálogo con Lucrecia Martel”, 27 de septiembre del 2017. URL: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/> [consultado el 20 de octubre del 2022].

cambio, apenas nos situamos en una aldea de contornos indefinidos, sin piedra de talla, sin columnas, sin portales ni infraestructura callejera compleja. En *Zama*, al espectador se le prohíbe dejarse llevar por cualquier fantasía colonial.

Para los decorados principales –oficinas, casas sucesivas de Don Diego de Zama, morada de Luciana– se han trabajado los interiores como “interiores-exteriores” que dejan entrever la vida privada de los españoles y criollos. La degradación de algunos cuartos, la exigüidad, la relativa modestia –hasta del hogar de Luciana, esposa de un ministro y representante frustrada de la alta sociedad–, expresan perfectamente el declive de una clase social. Centrémonos en las residencias. El uso de la casa como metáfora de sus habitantes es un procedimiento bastante tópico ilustrado por los antropólogos. Gaston Bachelard expresó esta simbiosis: “La casa, más que el paisaje, es ‘un estado de ánimo’. Hasta cuando se reproduce su aspecto externo, sigue expresando una intimidad”²⁵. Gilbert Durand abunda:

La casa entera es más que un “espejo”, es un ser vivo. La casa duplica, sobredetermina la personalidad del que la habita. [...] La intimidad de este microcosmo se va a duplicar y sobredeterminar libremente. Doble del cuerpo, viene a ser isomórfica del nicho, del caparazón, de la matriz y, al final, del regazo materno.²⁶

La casa, refugio o infierno según los casos, revela la personalidad de sus habitantes. Esta regla, la puede aplicar directamente un director de arte, para servir las intenciones del cineasta. Por ejemplo, buscaron en general una correspondencia cromática entre los fondos y los personajes, como para que los seres humanos se fueran disolviendo en su entorno. Imposible no ver en las tristes paredes de la última casa de Don Diego de Zama el reflejo directo de su estado mental sombrío, agrietado, fragilizado.

²⁵ G. Bachelard, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 2000, p. 77. “La maison, plus encore que le paysage, est « un état d'âme ». Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité.”

²⁶ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], Paris, Dunod, 1992, p. 278. “La maison tout entière est plus qu'un ‘miroir’, elle est un vivant. La maison redouble, surdétermine la personnalité de celui qui l'habite. [...] L'intimité de ce microcosme va se redoubler et se surdéterminer comme à plaisir. Doublet du corps, elle va se trouver isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison, et finalement du giron maternel. ”



Figura 2: Fotograma de *Zama* [01:04:05²⁷]

© Rei Cine SRL, Bananeira Filmes Ltda, El Deseo DA SLU, Patagonik Film Group SA²⁸

En el documental de Manuel Abramovich, *Años luz*, se escucha un fragmento de reunión de trabajo entre la directora y su directora de arte que confirman el uso metonímico del espacio. Las dos están examinando fotos de mobiliario y se ponen de acuerdo sobre la casa de los gobernadores sucesivos:

Martel: Yo pensaba en algo que fuera más valioso, una cosa más importante. Este escritorio, que es como de plata. [...] ¿Esto es para el gobernador uno?

Pinheiro: Sí, estoy pensando que el gobernador uno tenía las cosas más ricas, más plata. El dos, es más populista, tiene todo más de madera, es demagogo, entonces las cosas más sencillas.²⁹

Los muebles son una extensión del personaje del gobernador y se ajustan a cada uno, reflejan el tipo de poder ejercido, aunque no sea directamente perceptible por el espectador.

Por fin, esta materialización del poder a través de las pertenencias de uno se evidencia cuando a Zama lo obligan a irse de su posada para pasar a un lugar más modesto. Se lo ve a él en camión, venido a menos, desprovisto de lo que lo definía profesional y socialmente, entre los muebles diseminados fuera de su casa, expuestos a la vista de todos, hasta a la “mirada” de los caballos. La presencia de los animales —caballos, llamas, gallinas, perros—, verdadera pesadilla para los directores artísticos, completa el decorado y añade una instancia juzgadora.

²⁷ Los *time codes* se refieren a la edición DVD de Bteam Pictures y Cameo, 2018.

²⁸ Esta mención es válida para todos los fotogramas de este artículo sacados de la película *Zama*.

²⁹ M. Abramovich, *Años luz*, Argentina, 2017, 71'. Agradecemos al director y a su productor Juan Pablo Labonia, que nos permitieron visionar la película. En esta misma secuencia, continúan mencionando espejos, mesas, cajas y las contingencias de lo que se puede o no encontrar y alquilar en la zona y que, en mayor o menor medida también contribuye a definir la estética final.



Figura 3: Fotograma de *Zama* [01:00:39]

Para proponer su versión del entorno colonial y evitar la vía fácil, la cineasta recurrió a decisiones arbitrarias como rechazar las velas o el fuego para reproducir la luz de la época. Estos desafíos de creación contribuyen a la personalización de la propuesta final y permiten limitar la redundancia con las convenciones establecidas, sacando al espectador de la zona cómoda de la identificación demasiado obvia.

Para acercarse a los usos de la época, Martel y Pinheiro confiaron en la naturaleza a su alrededor para la gama cromática, recurriendo a pigmentos recolectados en la zona. El azul de las paredes de Luciana que podría parecer demasiado moderno, en realidad es fruto de una pintura elaborada directamente en el lugar de rodaje con plantas endémicas y, por ende, es auténtico.



Figura 4: Fotograma de *Zama* [00:41:28]

Además de las casas de los más potentes –jerárquicamente–, Martel y su equipo se preocuparon por devolverles un espacio a las poblaciones indígenas en medio del mundo con reglas impuestas por los blancos. Más allá de los esclavos a quienes vemos ocupando puestos en las casas de españoles y criollos, también observamos a hombres y mujeres indígenas en otro tipo de hábitat, dedicándose a actividades propias en toda independencia.

Ni ignorantes, ni infeas, sino liberados de unos tópicos insuficientemente cuestionados, Pinheiro, Suárez y sus colegas acudieron a fuentes alternativas de reconstrucción, al final más justificadas por ser autóctonas.

VESTIMENTA Y PELUQUERÍA

La apelación popular francesa “*films en costumes*” demuestra la importancia de la vestimenta en la reconstitución de una época. Parésys diferencia el vestuario (“*costume*”) de cine que lleva cualquier actor y la ropa (“*vêtement*”) de la época representada³⁰. El vestuario, siendo ineludible y costoso, representa gran parte del trabajo de ambientación. En el caso de *Zama*, donde cohabitan varios grupos –indígenas de distintas etnias, negros africanos, criollos, españoles– y varias capas de una sociedad muy jerarquizada –gobernadores, esclavos, hombres y mujeres, hasta los mercenarios en la última parte que nos sumergen en otro universo radical–, la vestimenta se convierte en uniforme que permite marcar las diferencias.

Una de las ideas que interesaron a Martel en la novela y el personaje literario de Di Benedetto era “el proceso del personaje de tener que ser alguien”³¹ [el subrayado es nuestro]. Lógicamente, el vestuario, que a veces se asemeja a un disfraz, se vuelve central para acompañar esta obsesión por el parecer y la lucha por obtener y mantener un rango social.

En *Zama*, la vestimenta y la peluquería reflejan en primer lugar la diversidad sociológica, con su heterogeneidad. Lógicamente acompañan y acentúan la ligera indefinición espaciotemporal. No se proponen reproducir exactamente lo que los historiadores dicen que se llevaba en Asunción del Paraguay en los años noventa del siglo XVIII, sino que pretenden vehicular las relaciones de fuerza, la diversidad de los grupos indígenas en este mundo fronterizo, la ridícula coquetería –inspirada en las cortes europeas–, la pérdida de influencia española. Para adecuarse a lo que la zona húmeda requería, pero también para combinar con los límites definidos por el presupuesto, aplicaron al ámbito

³⁰ I. Parésys, *op. cit.*

³¹ Entre otras entrevistas, Lucrecia Martel lo evoca en D. Gigena, “Seis claves sobre *Zama*, en la voz de Lucrecia Martel”, *La Nación*, 16 de mayo del 2017. URL: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/seis-claves-sobre-zama-en-la-voz-de-lucrecia-martel-nid2024108/> [consultado el 16 de noviembre del 2022].

del vestuario y accesorios la regla del “sentido común”³². En un principio, subrayamos un desfase: los uniformes de trabajo son más lujosos que los lugares ocupados por los burócratas. Una rica gama cromática, con declinaciones de verdes y rojos principalmente, nos permite diferenciar a los distintos trabajadores de la corona. Añadieron muchos detalles sugestivos. Quisieron romper con la masculinidad estereotipada con ornamentos y comportamientos afeminados –uñas, telas floridas, besos, proxémica– para cuestionar el consagrado heroísmo del macho. Además, Pinheiro añade: “Tampoco queríamos un pasado monocromático y en tono sepia”³³. Este lujo aparente de los motivos y materias de la tela³⁴ se disuelve rápidamente cuando se empieza a ridiculizar a este grupo social, con clara intención de expresar lo patético, rozando lo burlesco. El personaje del segundo gobernador se distingue por su fatuidad. Largos planos fijos del más poderoso de los burócratas permiten una observación detallada de este singular personaje.



Figura 5: Fotograma de *Zama* [00:55:27]

³² En la entrevista que dio en 2019 en la Escuela de Cine de Barcelona, la directora cuenta la anécdota de las botas de cuero, detalle frecuente en las películas de época, marcador típico de las películas de vaqueros, por ejemplo, pero inadaptadas a las realidades de la zona y, por ende, inaceptables en su narración. L. Martel, Conferencia. “Encuentro con Lucrecia Martel”, Cámara-Stylo / Revista ECIB, Barcelona, 5 de junio del 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Lgah6jHvx00> [consultado el 14 de noviembre del 2022].

³³ M. Kabous, “Entrevista con Renata Pinheiro”, *op. cit.*

³⁴ Julio Suárez confirma la autenticidad histórica de los colores, pero con un trabajo de envejecimiento para darles pátina y realismo: “La indumentaria del siglo XVIII es muy brillante y con colores impensables, como que sorprende cada pieza por su colorido, sus tratamientos de dobles y bordados. Todos los colores se encuentran en este siglo, o al menos final del XVIII. Y a la hora de elegir colores para nuestros personajes en principio pensé en todos, pero transformados por los efectos del sol para dar también el tiempo que tenían con ellos cada traje, pensando en este lugar tan alejado de las grandes ciudades. Así que todos los colores estuvieron trabajados con tonos más suaves de los que en alguna vez fue cada traje, trabajé cada tela antes de construir el traje, muchas sufrieron un cambio de color.” M. Kabous, “Entrevista con Julio Suárez”, noviembre del 2022.

Una vez más, la frontera entre lo público y lo íntimo se va borrando. Lleva una camisa amplia que parece un camisón, una peluca mal peinada y, sobre todo, un collar hecho con lo que le afirmaron ser las orejas de Vicuña Porto. Este objeto necrosado, mórbido trofeo, lo transforma en personaje infantil, ridículo y presumido. Varias características de la ropa y los accesorios conducen a lo que Eva Sebbagh denominó una “distorsión satírica”³⁵.

Varios objetos convencionales se desvían del uso consagrado para revelar al espectador la fragilidad de estos títeres. Las pelucas, tan típicas en las películas históricas, nunca están bien colocadas, nunca las llevan con la debida elegancia. No sólo sirven para marcar una postura jerárquica ya que, como lo vemos en el siguiente fotograma, el misterioso paje de librea, pero sin pantalones y descalzo, también dispone de este objeto habitualmente reservado a los de rango más elevado.



Figura 6: Fotograma de *Zama* [00:45:06]

Acerca de este fotograma, Pinheiro nos explicó: “Esta creación surgió de la necesidad de dejar claro que la corona española necesitaba imponerse en aquella tierra lejana pero también mostrar su propia precariedad. (Creo que esta decisión partió de Lucrecia junto con Julio Suárez).” Martel describe este objeto como inadaptado al clima, símbolo de pretensión y muestra de disturbio de la identidad:

[...] [narra] el absurdo de pretender ser cosas que no somos, como no aceptar la mezcla, la heterogeneidad. Aparte, está también el absurdo de la imposición, una peluca blanca sobre un negro es un deseo enorme de meterlo en otra cultura.³⁶

³⁵ E. Sebbagh, “Los colores de la espera: cromatismo y delicuescencia en *Zama* de Lucrecia Martel”, en F. Parisot, (dir.), *Épreuve écrite disciplinaire. La composition. Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, Paris, Ellipses, 2022, p. 192. En este artículo, se analiza detalladamente el vestuario, su evolución y sus connotaciones.

³⁶ D. Kantor y J. Kratje, “El cine como arte de la dispersión, o un montón de pequeños detalles. Entrevista con Lucrecia Martel.”, *Revista Invisibles*, Año 5, n° 22, diciembre del 2017. URL: <http://www.revistainvisibles.com/entrevista-con-lucrecia-martel.html> [consultado el 16 de noviembre del 2022].

La peluca se sale claramente de su mero papel de accesorio de contextualización para alcanzar un nivel simbólico y participar de la denuncia general. En las versiones iniciales del proyecto, la temática de las pelucas iba a alcanzar un grado de absurdo mayor, con un proyecto de adaptación de las melenas postizas a las gallinas. Martel confirma en una entrevista sus intenciones burlescas:

Si hubiera tenido más plata, ¡no sabés el plan que teníamos para los animales! Les íbamos a hacer unas pelucas a las gallinas, como inventando una raza hoy extinguida. Era mi sueño. Quería que lucieran como un ave del paraíso, pero medio chotas, malas versiones.³⁷

Aunque no se haya podido concretar, la anécdota es significativa. Los elementos menos realistas pueden conducir a un significado más complejo. La fantasía y hasta la incongruencia se ponen al servicio de la toma de conciencia.

Las frecuentes secuencias en las que los personajes se despojan de sus atuendos simbólicos, hasta llegar a veces a la desnudez completa son elocuentes. Por un lado, está la desnudez de los hombres de poder que anuncia o acompaña un estado de fragilidad. A la inversa, la connotación de la de los esclavos e indígenas es muy distinta y señal de vigor. En varias ocasiones, los maquilladores usaron pinturas corporales³⁸ cuyos pigmentos también vienen del lugar mismo de filmación³⁹. Una vez más, se integró el entorno natural a la narración. En *Zama*, el tratamiento estético de los dos grupos: españoles y criollos, por un lado, negros e indígenas por otro lado, los opone visualmente. Su apariencia y su puesta en escena borran a los primeros y visibilizan a los segundos.

Los decorados y los propios cuerpos participan de la materialización del decaimiento. Sebbagh afirma que “Conforme va avanzando la ficción, el vestuario pierde su colorido, su lustre y hasta su integridad”⁴⁰. Se nota en particular en la evolución del personaje principal, omnipresente en los planos, Don Diego de Zama. Pinheiro explica que su método de trabajo habitual consiste en dedicarle especial atención al personaje principal.

Suelo profundizar en el personaje protagonista, que en general determina el punto de vista de la historia, para luego crear todo el norte que me guiará en las elecciones plásticas de la dirección de arte. Cada color, cada volumen, cada textura habla del personaje, así como de la realidad que se quiere construir. Cuando hay una duda sobre alguna elección plástica, le pregunto al protagonista.⁴¹

El proceso de desgaste del personaje está estrechamente relacionado con el decorado, lo cual implica un trabajo conjunto de todo el equipo técnico. Suárez lo subraya al comentar las orientaciones recibidas por parte de Martel: “En *Zama* las indicaciones más que nada eran sobre el lugar donde se desarrollaba la historia. De cómo el lugar

³⁷ M. Sánchez, “*Zama*, una película como reescritura virtuosa”, *Clarín.com, Revista* N.º 15 de septiembre del 2017.

³⁸ Marisa Amenta fue la colaboradora que se encargó de ello.

³⁹ Se trata del “Urucum, un vegetal que, al pisarlo, se vuelve polvo rojo”. M. Kabous, “Entrevista con Julio Suárez”, *op. cit.*

⁴⁰ E. Sebbagh, *op. cit.*, p. 193.

⁴¹ M. Kabous, “Entrevista con Renata Pinheiro”, *op. cit.*

modificaría a estos personajes y sus trajes durante el desarrollo de la historia⁴². A medida que el personaje decae económica y físicamente, su ropa se rasga, se ensucia por contacto con la realidad circundante. Al contrario del personaje, el entorno natural vegetal afirma su magnificencia, además de facilitar lo que Julie Amiot-Guillouet llama en su artículo un “imaginario ahistórico”⁴³. Se descontextualiza el final para alcanzar una poetización y una universalización del mensaje.



Figura 7: Fotograma de *Zama* [00:01:40]



Figura 8: Fotograma de *Zama* [01:47:33]

⁴² M. Kabous, “Entrevista con Julio Suárez”, *op. cit.*

⁴³ J. Amiot-Guillouet, “*Zama*, una película de historia a contracorriente”, *Filmar la historia desde el futuro. Zama de Lucrecia Martel*, Pandora, Laboratoire d’Études Romanes, Université Paris 8, 2023.

CONCLUSIÓN

Lo absurdo, la subjetividad y los desfases son asumidos como alternativas a dos cánones. Primero al de las representaciones cinematográficas tradicionales de la colonia y luego al de la historia oficial elusiva y polémica escrita por los europeos inicialmente victoriosos. Formuló así Martel en una entrevista con el periódico *Libération* su recelo en cuanto a las fuentes provenientes de los varones blancos:

Menos que para contarnos lo que ha pasado, los archivos sirven en realidad para justificar las acciones de los conquistadores. Aparte de algunas huellas arqueológicas, no encontré nada acerca de los indígenas que aparecen en la película, todos exterminados ya en el siglo XVIII. Cuando una desconfía de los documentos históricos, lo mejor es liberarse de ellos e inventar, como si imagináramos otro planeta.⁴⁴

En su empresa de reconstrucción del pasado con cierto margen de creatividad —que Suárez llama “realismo transformado”⁴⁵— Martel no adopta ninguna postura libertaria o de originalidad a toda costa que implicaría un descuido total de las convenciones y de lo que la historia nos enseñó a través de escritos o cuadros del siglo XVIII. Al contrario, pone en tela de juicio la lectura monolítica de una época congelada en los imaginarios del heroísmo, de la psicología masculina, de la lucha de clases e invita a que el espectador lo haga también. Lejos de imponer una visión, acompaña a los espectadores por un camino donde dudar es la mejor opción. Se trata de no coincidir del todo con el horizonte de expectativas, no tanto para defraudar al receptor sino para forzarlo a arriesgarse en una experiencia intelectualmente más “peligrosa” y estimulante. *Zama* propone acceder a un nivel más simbólico en que, en vez de explicar los hechos, se hacen sentir sus consecuencias.

La película refleja libre y simbólicamente un sistema moribundo que Martel califica así: “¿Qué es colonialismo? Una enfermedad mental, una psicosis tórpida del hombre blanco que va perdiendo el control de su propio orden de representaciones y siente que su realidad se hunde debajo de sus pies”⁴⁶. Con una búsqueda de la autenticidad relativa, el largometraje le deja al espectador una sensación implacable de crepúsculo y de autofagia. La obsesión de los colonos en perpetuar un sistema moribundo los condujo a su desintegración, una desintegración lenta, palpable en la materia física de la película.

⁴⁴ M. Uzal, “Interview”, *Libération*, 10 de julio del 2018, “Moins que de nous dire ce qui s’est passé, ces archives servent à justifier les actions des conquérants. Et à part quelques traces archéologiques, je n’ai rien trouvé sur les indigènes qui apparaissent dans le film, déjà tous exterminés au XVIII^e siècle. Si on accorde peu de crédit aux documents historiques, il faut s’en libérer et inventer, comme si on imaginait une autre planète.”

⁴⁵ M. Kabous, “Entrevista con Julio Suárez”, *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, “Qu’est-ce que le colonialisme ? Une maladie mentale, une psychose torpide de l’homme blanc perdant pied au sein de son propre ordre de représentations, sentant sa réalité se dérober sous ses pieds.”

BIBLIOGRAFÍA Y SITOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], París, PUF, 2000.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], París, Dunod, 1992.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire* [1977], París, Gallimard, 1993.
- GIGENA Daniel, “Seis claves sobre *Zama*, en la voz de Lucrecia Martel”, *La Nación*, 16 de mayo del 2017. URL: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/seis-claves-sobre-zama-en-la-voz-de-lucrecia-martel-nid2024108/> [consultado el 16 de noviembre del 2022].
- KANTOR, Débora y KRATJE, Julia, “El cine como arte de la dispersión, o un montón de pequeños detalles. Entrevista con Lucrecia Martel.”, *Revista Invisibles*, Año 5, n° 22, diciembre del 2017. URL: <http://www.revistainvisibles.com/entrevista-con-lucrecia-martel.html> [consultado el 16 de noviembre del 2022].
- KOZA, Roger, “Una película de 1790 llamada *Zama*. Un diálogo con lucrecia Martel”, 27 de septiembre del 2017. URL: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/> [consultado el 20 de octubre del 2022].
- LODGE, Guy, “Film Review: *Zama*”, *Variety*, 30 de agosto del 2017.
- MARTEL, Lucrecia, Conferencia. “Encuentro con Lucrecia Martel”, Cámara-Stylo / Revista ECIB, Barcelona, 5 de junio del 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Lgah6jHvx00> [consultado el 14 de noviembre del 2022].
- MOINE, Raphaëlle, *Les genres au cinéma*, París, Armand Colin, 2008.
- PARÉSYS, Isabelle, “Le costume d'époque au cinéma”, Conferencia en el Institut Français de la Mode, París, 18 de mayo del 2017. URL: <https://www.ifmparis.fr/fr/podcasts/le-costume-historique-au-cinema> [consultado el 14 de noviembre del 2022].
- PARISOT, Fabrice (dir.), *Épreuve écrite disciplinaire. La composition. Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022.
- PINEL, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, París, Larousse, 2000.
- PRÉDAL, René, “Le film d'auteur comme genre cinématographique, ou l'expression personnelle en tant qu'image de marque de l'identité collective”, dans CHAMARAT, Gabrielle (dir.), *Identités collectives, identités individuelles*, Identités Caen, Presses Universitaires, Maison de la Recherche et des Sciences Humaines, 1998, p. 47-60.
- PUAUX, Françoise, *Le décor de cinéma*, París, Cahiers du cinéma, 2008.
- SALÍAS, Vicky y SUÁREZ, Julio, Té con Historia, “El vestuario histórico. Héroe y otros personajes”. Invitado: Julio Suárez, Museo de la historia del traje. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8yujd4mH7CI>, 26 de octubre del 2020 [consultado el 16 de noviembre del 2022].
- SÁNCHEZ, Matilde, “*Zama*, una película como reescritura virtuosa”, *Clarín.com, Revista Ñ*, 15 de septiembre del 2017.
- SCHOLZ, Pablo O., “El rodaje de *Zama*”, *Clarín*, 23 de junio del 2015.
- SEBBAGH, Eva, “Los colores de la espera: cromatismo y delicuescencia en *Zama* de Lucrecia Martel”, en PARISOT, Fabrice (dir.), p. 191-203.

- SERCEAU, Michel (dir.), *Panorama des genres au cinéma*, CinémAction, París, Corlet-Télérama, n° 68, 1993.
- UZAL, Marcos, “Interview”, *Libération*, 10 de julio del 2018.

ENTREVISTA

- KABOUS, Magali, “Entrevista con Renata Pinheiro”, octubre del 2022.
- KABOUS, Magali, “Entrevista con Julio Suárez”, noviembre del 2022.

FILMOGRAFÍA

- ABRAMOVICH, Manuel, *Años luz*, Argentina, 2017, 71’.
- CHÉREAU, Patrice, *La Reina Margot*, Francia, 1994, 159’.
- COPPOLA, Sofia, *Marie-Antoinette*, Estados Unidos, 2006, 123’.
- EISENSTEIN, Sergei, *El acorazado Potemkin*, Unión Soviética, 1926, 75’.
- GETINO, Octavio y SOLANAS, Fernando, *La hora de los hornos*, Argentina, 1968, 260’.
- MARTEL, Lucrecia,
 - *La ciénaga*, 2001, 103’.
 - *La niña santa*, 2004, 106’.
 - *La mujer sin cabeza*, 2008, 87’.
 - *Zama*, 2017, 115’.

El niño, el bandido y el corregidor. Personajes e invención figurativa en *Zama* de Lucrecia Martel.

SERGI RAMOS ALQUEZAR

CRIMIC, EA2561, Sorbonne Université

Resumen

Zama (2017) de Lucrecia Martel radicaliza las rupturas formales que la directora había introducido en sus primeros largometrajes. Reconocida a menudo como creadora de un cine de lo sensorial, que difumina las coordenadas narrativas y espaciotemporales, la elaboración de una ficción inscrita en un pasado histórico colonial le ofrece la ocasión de cuestionar las representaciones filmicas e ideológicas. Siguiendo el hilo de las modalidades de figuración de algunos personajes clave, observaremos en nuestro trabajo algunas de las experimentaciones formales propuestas por Martel.

Palabras claves: *Zama*, Lucrecia Martel, figuración, personaje, cine argentino

Résumé

Zama (2017) de Lucrecia Martel radicalise les expériences formelles que la réalisatrice avait introduites dans ses premiers longs métrages. Souvent reconnue comme une cinéaste du sensoriel, brouillant les repères narratifs et spatio-temporels, la plongée dans une fiction ancrée dans un passé colonial est l'occasion pour elle de s'attaquer aux représentations filmiques, historiques et idéologiques. En suivant le fil des modalités de figuration de certains personnages clés, il s'agira ici d'observer quelques formes d'expérimentation présentes dans le film.

Mots clés : *Zama*, Lucrecia Martel, figuration, personnage, cinéma argentin

Abstract

Lucrecia Martel's *Zama* (2017) radicalizes the formal experiments that the director had introduced in her first feature films. Often recognized as a sensory filmmaker, blurring narrative and spatio-temporal coordinates, the elaboration of a fiction inscribed in a colonial historical past offers her the opportunity to question filmic and ideological representations. Following the thread of the modes of figuration of certain key characters, we will observe in our work some of the formal experimentations proposed by Martel.

Keywords: *Zama*, Lucrecia Martel, figuration, character, Argentine cinema

En una entrevista sobre *Zama* (2017), su cuarto largometraje, Lucrecia Martel reflexiona sobre la ambigüedad moral o psicológica de algunos de sus personajes: Pensar en los personajes como un monstruo te obliga a una observación más atenta, porque no sabés qué va a pasar. El monstruo es alguien que aparece y cuya naturaleza no conocemos, y puede ser, es, una naturaleza inestable, entonces con los monstruos uno tiene que estar atento a ver cómo es eso que está ahí. No necesariamente miedo, sino más bien curiosidad.¹

Para la directora salteña, estos personajes, considerados como “monstruos”, no solo escapan del maniqueísmo, resultando narrativamente más interesantes, sino que exigen una aproximación cinematográfica distinta, más “atenta” para poder ser tratados.

Si consideramos esta aproximación propuesta por Martel, y la asociamos a la cuestión de la mirada cinematográfica, observamos que la literatura crítica y académica ha resaltado ya en numerosas ocasiones su tendencia a desviarse de una representación convencional, exacerbando en particular la dimensión sensorial, a través del tratamiento de la imagen y sobre todo del sonido. Para Deborah Martin, quien retoma parcialmente los análisis teóricos de Bill Nichols sobre imagen e ideología, la magnificación de la sensorialidad cinematográfica conduce a un cuestionamiento de la percepción, tanto del personaje como del espectador, hasta generar una impresión de “extrañeza”. Esta puede desplazar el cuestionamiento del espectador, más allá del campo perceptivo, hacia el ámbito de lo ideológico².

Esta dimensión, presente en la obra anterior de Martel, nos parece adquirir una nueva radicalidad en *Zama*, como si la monstruosidad que la realizadora consideraba en el personaje se aplicara a la propia forma cinematográfica, haciéndose patente a través de una mayor “inestabilidad” fílmica.

El presente trabajo estudiará las manifestaciones de esta inestabilidad en el último largometraje de Martel, que multiplica los procedimientos que atentan contra una concepción del cine basada en una presunta transparencia en la representación de lo real. Para

¹ Entrevista a Lucrecia Martel en *Zama*, Blu-Ray, New Wave Films, 2018.

² D. Martin, *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester, Manchester University Press, 2016, p.13: “Martel’s films counter this cinematic tendency to restrict perceptual possibilities by working to engender perceptual flux and fluidity in characters and spectator, engaging with cinema as an experiment with perception, staging diegetic experiments with and crisis of perception, which are in turn generative doubts about flux, with the borders of perception, explains the frequent return in Martel’s work to images falling asleep and waking, dozing, illness and immersion (in water, usually swimming pools). In these ‘border states’, or in the passage between sleeping and waking, between being under water and emerging into air, the films find ample possibilities for the imaging of ideological immersion or submission, and for the rupturing of that submission, as well as for the engendering of uncanny sensations of ‘psychical uncertainty, or the idea that reality might not be quite what it seems - a feeling which is (in many cases) experienced by both character and viewer. The seeking out of or otherwise experiencing states of perceptual flux and liminality may suggest both treat or anxiety, but also possibility ; it allows for the glimpsing of other realities, for an encounter with ‘the horizon of ideology [...] the border of the obvious, the natural and self-evident’ (Nichols 1981, 3)”.

ello, tomaremos al personaje como hilo conductor para observar cómo estas rupturas se cristalizan alrededor suyo, pero también en qué medida afectan a su propia figuración.

LAS DOS MIRADAS



Figura 1: La mirada colonial [00:01:15] © Rei Cine SRL, Bananeira Filmes Ltda, El Deseo DA SLU, Patagonik Film Group SA³

En las dos secuencias iniciales, el personaje de Zama se construye a través de dos miradas que lo van a caracterizar a lo largo de la película. En la primera, el antiguo corregidor, degradado a asesor letrado, otea el fuera de campo, escudriñando el horizonte situado al otro lado del río, dirigiendo su mirada hacia un lugar invisible –por inalcanzable– para él mismo y para el espectador. Su actitud altiva, resaltada por los atributos del uniforme, asiendo la empuñadura de la espada, lo identifica como un representante de una autoridad colonial cuyo centro de decisión, radicado ultramar, está marcado por la ausencia, condenando al personaje a “la espera”, para retomar el concepto enunciado por Antonio Di Benedetto para caracterizar a la novela que sirve de fuente al film. Espera de una manifestación de la autoridad real, pero también espera de que su súplica para un traslado sea aprobada⁴. La rigidez altanera del representante de la Corona entra sin embargo en contradicción con otra actitud gestual, por la cual su cuerpo se ve sometido por conatos de movimientos incongruentes: desde murmullos y muecas apenas esbozados hasta un caminar errático. El cuerpo de Zama parece sacudido por dos corrientes adversas, oscilando entre la llamada de ultramar y la proximidad de los niños indígenas aguadores que hacen su aparición desde el fuera de campo,

³ Esta mención es válida para todos los fotogramas de este artículo sacados de la película *Zama*. Edición DVD: L. Martel, *Zama* [2017], Rei Cine / Bananeira films, DVD, Shellac, 2018.

⁴ L. Mullally, “La ciénaga colonial: *Zama*, de Lucrecia Martel”, en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 163-166.

en dirección opuesta a la de la mirada expectante del criollo, mientras él les dedica primero alguna ojeada furtiva y luego da unos pasos en su dirección, hasta dar una media vuelta marcial y retomar su tembloroso oteo del horizonte, manifestando una tensión casi burlesca entre un allá indiscernible y un aquí indigno de su atención.

Los signos contradictorios que emite el cuerpo de Zama no convierten la espera en una pura pasividad o inmovilidad, quizá más tangible en la obra de Di Benedetto, sino en una serie de impulsos hacia un movimiento o acción truncados, que indican tanto la desagregación de la identidad como una dilución de la voluntad del personaje. El propio encuadre fijo, a la vez que priva al personaje y al espectador de la visión de un más allá, refleja esta tensión entre un posible movimiento y su frustración, condenándolo al inmovilismo.



Figura 2: La mirada del mirón [00:03:27]

La secuencia siguiente, inscrita en una continuidad espacial y temporal con la anterior, se construye también alrededor de la mirada del personaje, pero centrándose esta vez en la cuestión de su deseo hacia las mujeres. Este nuevo objeto adquiere en primer lugar una presencia sonora, unas risas femeninas que llaman su atención y que Zama intenta ubicar entre los promontorios que se yerguen a orillas del río. Contrariamente a la secuencia anterior, cuyo objeto quedaba fuera del campo de visión, aquí el objeto de la mirada es perceptible tanto a nivel sonoro como visual. Los planos siguientes muestran la presencia de las mujeres de orígenes diversos —españolas, africanas, indígenas— aplicándose barro sobre el cuerpo e intercambiando el significado de algunas palabras indígenas (“araña”, “avispa”...). El plano siguiente se abre para mostrar al funcionario tumbado en las alturas, espionando a las mujeres —aunque no se puede descartar que los planos anteriores correspondieran a su punto de vista. Al asomarse para ver mejor, es descubierto por estas, que lo acusan en coro de “mirón”. Huye, perseguido

por Malemba hasta que, acorralado por la esclava, la acaba abofeteando, poniendo fin al episodio.

En la primera mirada, la del funcionario colonial, el objeto estaba ausente, provocando la frustración del personaje, motivada por la distancia de la autoridad colonial y la presencia de Zama en el territorio americano, escrutando lo ausente y rehuendo lo presente. La segunda mirada, la del mirón, abarca su objeto, el cuerpo femenino desnudo como objeto del deseo masculino, pero de manera secreta, ilegítima. Al descubrir al mirón, las mujeres lo acusan, negando la legitimidad del deseo no compartido y afirmando la impotencia de la pulsión escópica⁵.

La expresión del deseo de Zama pasa casi exclusivamente por la mirada, en sus encuentros con las distintas mujeres por las que se siente atraído en la primera parte de la película. Como con su andar errático por la orilla del río, la interpretación de Giménez Cacho otorga un carácter enfebrecido a la mirada, oscilando permanentemente entre la fijación y la elusión de su objeto, entre la voluntad de intervenir en la realidad y la inmediata renuncia a ello. Solo con Rita, la hija de su primer huésped, intentará un contacto físico, mientras que con Luciana se atreverá a balbucear algunas palabras que expresen su deseo. En ambos casos, las respuestas a sus insinuaciones supondrán un jarro de agua fría.



Figura 3. Frustración y desencuadre [00:19:28]

Otro recurso para representar la mirada como soporte de los distintos niveles de impotencia del personaje puede notarse a través del uso del desencuadre, como ocurre en la recepción en la que se introduce a Luciana, cuando Zama, escorado en la

⁵ Otra hipótesis de lectura de la secuencia inicial podría responder también a la cuestión del deseo masculino. Zama estaría escrutando el horizonte en la espera de una carta enviada por su esposa. En ese caso, la imposibilidad de la realización efectiva del deseo a causa de la ausencia física de la esposa se vería redoblada por la distancia inherente a la pulsión escópica del mirón.

caballeriza a la izquierda en el primer término del plano –retomando la composición del plano del mirón– intuye más que puede contemplar la presencia de Luciana acariciando un corcel en la habitación contigua –con una evidente connotación sexual–, en segundo término, el cuerpo de la mujer estando también cortado por el sobreenquadre del marco de la puerta. Esta serie de descentramientos y ocultaciones de un objeto privado de su imagen completa, se ve redoblada por la extraña construcción del espacio. No solo se trata de proponer una serie de espacios laberínticos inconexos, entre los cuales el espectador no es capaz de restablecer la relación⁶, sino de forjar una representación inverosímil, en la cual por ejemplo el nivel del suelo de la habitación del segundo término parece mucho más alto que en la del primer término, como en las deformaciones propias del cine expresionista o en *El Proceso* (1962) de Orson Welles, convirtiendo los lugares supuestamente conocidos en peligrosos laberintos, como una exteriorización de la propia crisis del personaje.

UN JOVEN ORÁCULO Y UN FORAJIDO DE LEYENDA

Las contradicciones entre las que se mueve Zama, reveladas por la doble mirada, condicionan su manera de estar en el mundo y de relacionarse con la realidad. Tras estas dos secuencias, la película va a ahondar en una crisis del personaje en esas dos direcciones, tanto a nivel temático como a nivel formal, radicalizando las propuestas de puesta en escena hasta romper con las convenciones del realismo. Dos personajes en particular potencian esta ruptura de la verosimilitud: el niño y Vicuña Porto, que el film relaciona estrechamente.

En la novela, este niño –bajo la identidad del hijo de Zabaleta– explicitaba los méritos del antiguo corregidor quien, como narrador intradiegetico, tomaba conciencia de su propia degradación entre un yo pretérito glorioso y un yo presente marcado por la decadencia⁷. En cambio, la película funciona por condensación, fusionando la llegada de dos barcos, el de Indalecio Zabaleta y el del Oriental. El desembarco empieza con el encuentro entre Zabaleta y Zama, en una conversación que evoca tanto los intereses comerciales de ambos –y una posible corrupción del asesor letrado– como la ausencia de correspondencia de Marta, su esposa. Tras un breve intercambio con el Oriental, el

⁶ “Esa incertidumbre que asoma sobre la imagen queda instalada, desde el comienzo mismo, a partir de una modulación estrictamente audiovisual. Ni el encuadre ni el montaje delimitan realmente la imagen. Más que un marco fijo, son orillas siempre fluctuantes que comunican con lo otro: fronteras permeables, invadidas por lo que está más allá, y que no logran contener nada de lo que deberían encerrar” en D. Oubiña, *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Buenos Aires, Picnic editores, 2007, p.17-18.

⁷ “–En el viaje le he dicho quién era el doctor Diego de Zama.

[...] Yo fui ese corregidor: un hombre de Derecho, un juez, y esas luces, en realidad, sin ser las de un héroe, no admitían ocultamientos ni desmentidos de su pureza y altura. Un hombre sin miedo, con una vocación y un poder para terminar, al menos, con los crímenes. Sin miedo.

‘Le he dicho quién era Zama.’ Un resplandor de mi otra vida, que no alcanzaba a compensar el deslumbramiento de la que en ese tiempo vivía.’, en A. Di Benedetto, *Zama*, Madrid, Alfaguara, 1979, p. 26-27.

hijo de este entra en el encuadre por la derecha, en una silla llevada por un porteador, y desenfocado por la poca profundidad de campo. La secuencia está mayoritariamente construida a partir de un primerísimo plano del rostro de Zama, dejando a los interlocutores fuera de campo, procedimiento que aísla al personaje no sólo de los demás personajes, sino de la propia realidad, a lo que contribuye también el uso del desenfoco.



Figura 4: El hijo del Oriental [00:11:26]

El encuentro entre Zama y el hijo del Oriental exagera el desfase en la representación de la realidad, basada en una exacerbación de la percepción sensorial, hasta una ruptura de la verosimilitud cinematográfica⁸. El niño empieza dirigiéndose a Zama, pero desviando la mirada hacia otro lado, murmurando unas palabras apenas inteligibles: “Un dios que nació anciano y no puede morir. Su sufrimiento es atroz”. Esta disociación de la mirada y la voz se radicaliza luego, cuando el niño pronuncia unas palabras sin que se muevan sus labios, al mismo tiempo que se eleva un *Shepard tone*. También visualmente se alteran las coordenadas de la representación, cuando la alternancia de planos multiplica las angulaciones improbables, negando una aparente coherencia del punto de vista y fragmentando el espacio.

La secuencia se termina con el Oriental en una silla cargada por un porteador, alejándose. Este plano general propone a la vez una continuidad con lo que precede, a través de un *raccord* de movimiento, pero también lo contradice, al sustituir el personaje del hijo por el del padre. Este intercambio deja la puerta abierta a un desdoblamiento alucinatorio, por el cual un solo personaje adoptaría dos cuerpos. La figuración del hijo

⁸ Para un análisis detallado de la secuencia, ver E. Sebbagh, “Algunas pistas para analizar el *Zama* de Lucrecia Martel sin infravalorar la dimensión sonora” en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 140-142.

del Oriental rompe abiertamente con los esquemas convencionales de verosimilitud del personaje, a través de la manipulación de elementos sonoros, visuales y de montaje. Esta transgresión figurativa puede apuntar hacia varias direcciones.

Desde un punto de vista de la adaptación y tomando en cuenta la especificidad de la narración cinematográfica frente a la literaria, la presencia del hijo del Oriental permite encontrar una forma para evitar transponer el narrador intradieético en primera persona por medio de una voz extradiegética⁹. El hijo del Oriental se convierte en el depositario de la narración introspectiva que Zama llevaba a cabo en la novela y que ponía de manifiesto la decadencia sufrida en el presente.

Al mismo tiempo, lo que en el libro se convertía en una toma de conciencia interna intelectualizada, aquí va a tomar la forma de una revelación proveniente del exterior. Esta genera una crisis sugerida por un trastorno sensorial, en lo que se refiere a la construcción del personaje, retomando un procedimiento sonoro que ya había utilizado en su anterior largometraje, *La mujer sin cabeza*¹⁰, exacerbándolo y completándolo a través de la deconstrucción visual que rompe con la verosimilitud de la ficción.

Además, las palabras del hijo del Oriental ponen de manifiesto la decadencia de Zama, entre un pasado esplendoroso y heroico como corregidor y un presente en el que se ha convertido en un simple funcionario burócrata (“no el Zama de las funciones sin sorpresas ni riesgos”). La explicitación de la toma de conciencia de este desdoblamiento es una de las razones que desata la crisis del personaje. Esta, sin embargo, debe considerarse también tomando en cuenta la presencia de otro personaje, Vicuña Porto.

⁹ “Nuestros discursos, al igual que el monólogo de Zama, están configurados por múltiples capas de conversaciones que hemos tenido y de cosas que hemos escuchado. De esta manera puedo estar hablando contigo, pero quizá algo de lo que digo es en realidad una respuesta a la conversación que tuve ayer con alguien. Analizando de esta manera el texto de Di Benedetto, se podían trazar una serie de escenas que deberían desembocar en la escritura del monólogo. Por eso muchas de las palabras que en el libro pertenecen al protagonista en la película las dice otro personaje. Trataba de convencer al espectador de que si Diego de Zama vivió lo que ve en pantalla podría haber escrito ese monólogo.”, en R. Liébana, “Entrevistas. Lucrecia Martel, directora de *Zama*”, *El espectador imaginario*, n°88, diciembre 2017. URL: <http://www.elspectadorimaginario.com/entrevista-a-lucrecia-martel-directora-de-zama> [consultado el 05/12/2022]

Las palabras murmuradas por el niño sin mirar a Zama y la desincronización del gesto del habla y de la emisión de voz pueden ser comprendidas como los signos que visibilizan el desplazamiento del discurso interior hacia un personaje exterior. Una parte de sus palabras retoman literalmente el monólogo de la novela: “¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada.” En A. Di Benedetto, *Zama*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ Se trata de una radicalización de la asociación del sonido a la enfermedad y al trauma que ha ido materializándose y tomando una mayor autonomía en relación con la inscripción en la narración a lo largo de la filmografía de Martel. En *La niña santa* (2004), Helena oía zumbidos, asociados a la enfermedad de Menière, que no eran audibles para el espectador. En *La mujer sin cabeza* (2008), un pitido ocupaba a veces el espacio sonoro, después de que Verónica hubiera tenido su accidente de coche y quizá provocado una muerte. Este ruido se asociaba ya a una percepción sensorial perturbada, como procedimiento formal para representar el trauma provocado por el accidente y la culpabilidad a través de una interiorización o subjetivación de la percepción, sin que se pudiera afirmar con toda seguridad si se trataba de un sonido intradieético o extradiegético.

Aquí nos encontramos también ante una notable diferencia con la novela de Di Benedetto, en la que el bandido no aparece hasta la tercera y última parte, cuando Diego de Zama entra a formar parte de la expedición para capturarlo. Sin embargo, Martel decide incluirlo desde el principio, al mismo tiempo que la figura del niño, con la que va a quedar relacionada en varias ocasiones. Al evocar el Oriental la existencia del bandido, visto como una amenaza para su comercio (“¿Deberíamos contratar escolta? Nos han hablado de un tal Vicuña”), Zabaleta responde: “Vicuña ha muerto, lo han matado mil veces. No se preocupe, aquí está en manos del doctor”.

Esta primera alusión al bandido, entre todas las que serán mencionadas en la primera parte de la película, sitúa a Vicuña Porto en el ámbito de lo imaginario y lo representa a través del modelo figurativo de la leyenda¹¹, forjada por las innumerables fechorías que se le atribuyen. Una leyenda sin corporeidad, cuya presencia solo se manifiesta a nivel de lo verbal, y que adquiere un poder sobrehumano al escapar a las leyes de la vida y de la muerte, cuya existencia se basa en los relatos que le confieren su poder como amenaza del orden colonial.

La introducción de Vicuña Porto en esta secuencia funciona como catalizador de la crisis de Zama, que alcanza su clímax con la aparición del hijo del Oriental, justificando los procedimientos de desarticulación sensorial como representación de la desagregación del personaje. Las palabras del hijo del Oriental certifican la decadencia de Zama en el presente, pero la mención a Vicuña Porto por parte de Zabaleta establece además un antagonismo entre los dos personajes, situando la confrontación entre los dos hombres en otro nivel, el de un posible enfrentamiento épico e incluso mítico entre dos seres cuya descripción los deja fuera del ámbito de lo humano. Por un lado, Vicuña Porto como la leyenda de un bandido ejecutado mil veces; por el otro, Zama como héroe de la colonización, aunque también como una divinidad impotente y sufriente. Esta dimensión casi mítica queda también recalcada por la caracterización oracular del personaje del hijo del Oriental.

Por las cuestiones que plantea, el enfrentamiento entre Diego de Zama y Vicuña Porto se inscribe dentro de la mirada colonial definida por la primera secuencia. Este antagonismo, formulado por Zabaleta y exacerbado por el hijo del Oriental, se inicia con un fracaso anunciado. El niño, como Vicuña Porto en la tercera parte de la película, se apoderará sin dificultad de su espada, símbolo de su autoridad —y virilidad, como veremos a continuación—, dejando en evidencia su impotencia desde el inicio e inhabilitando la posibilidad de una lectura épica de la figura del corregidor y del conflicto abierto por la película. Al contrario, la película no hará sino confirmar la humillación y degradación del personaje en las distintas ocurrencias de este conflicto.

¹¹ Siguiendo el principio figurativo elaborado por el final de *The man who shot Liberty Valance* (John Ford, 1962): “Cuando la leyenda se convierte en hecho, imprime la leyenda”.

EL NIÑO RUBIO, O LA FRUSTRACIÓN DEL DESEO

La novela de Di Benedetto pone en escena a un personaje recurrente de niño, el llamado “niño rubio”, que aparece en cuatro ocasiones y que cumple una serie de funciones dramáticas y narrativas importantes¹². El tratamiento de este personaje en la adaptación fílmica difiere del original literario.

Martel toma a contrapié la lógica transpositiva de la condensación y multiplica sus apariciones, al mismo tiempo que las disocia, utilizando actores distintos, o imbuyendo al personaje de una opacidad que dificulta su reconocimiento, invisibilizando su presencia o privándolo de corporeidad, haciendo estallar su estabilidad figurativa. Sin embargo, como en el caso del hijo del Oriental, su presencia estará casi siempre estrechamente ligada a Vicuña Porto.

Como en la novela, la primera aparición del “niño rubio” corresponde a la intrusión de un supuesto ladrón en la habitación que Zama ocupa en la pensión de don Domingo. La llegada del asesor letrado a sus aposentos coincide con la ruidosa y vistosa huida del amante de Rita, una de las tres hijas del posadero, con la complicidad de sus dos hermanas. La aparición del hijo del Oriental originaba una crisis del personaje relacionada con una de las dos miradas fundadoras, la colonial. Esta vez, el niño rubio recalca la impotencia inherente a la segunda mirada, la del mirón. Esta sucesión de miradas (y de niños) es tanto más visible cuanto que esta secuencia se sitúa inmediatamente después de la del hijo del Oriental.

Tras contemplar la huida del amante desnudo de Rita, Zama irrumpe en la casa, para comprobar que no le ha pasado nada a la joven, quien apenas ha tenido tiempo de taparse el cuerpo. Él la observa con lujuria e intenta acariciarla, pero ella rechaza el contacto, poniendo así un freno al deseo del hombre, quien abandona sus insinuaciones después de que las hermanas hayan entrado en la habitación. Apelando a su condición de hombre y de representante de la autoridad, el asesor letrado cierra la puerta y desenvaina su espada para comprobar que no hay nadie en la casa, pero al entrar en su habitación, se da cuenta de que alguien ha entrado para robarle. Toda la secuencia está sumida entre las sombras, y en estos planos la oscuridad se acentúa hasta impedir cualquier visibilidad, mientras Zama agita inútilmente su espada en la penumbra.

La llegada de Don Domingo otorga una identidad a este intruso invisible: “Es el niño muerto ¿Era un niño clarito?”. Inmediatamente después, expresa su preocupación por sus hijas “Diego, temo por mis hijas. Son mi tesoro, son mujeres hermosas. Todas las noches desde que murió mi esposa les cepillo el pelo, temo por ellas. A veces me levanto, voy a sus cuartos. Ordeno los mosquiteros, cierro las ventanas. Vicuña y sus hombres entran en las casas y pasan días violando mujeres. Diego, temo por mis hijas.

¹² Para la presencia del niño rubio en la novela, ver F. Parisot, “Zama: ¿una novela de la espera?”, en F. Parisot y E. Marigno, *op. cit.*, p. 43-62.

Vicuña y sus hombres entran en las casas y pasan días violando mujeres.” “Vicuña ha sido ajusticiado, no hay nada que temer”, le espeta Zama.

Mientras, las tres hermanas se han introducido en la habitación, circulando entre los dos hombres y entorpeciendo sus movimientos, recogiendo las monedas desperdigadas por el suelo, tendiendo la cama de Zama y sentándose sobre ella, en una serie de desplazamientos armoniosos perfectamente coreografiados. Mientras el padre hablaba de violación, Rita era consolada por sus dos hermanas, que le murmuraban al oído que su amante “volverá mañana”.

La secuencia multiplica los puntos de entrada para una recusación del deseo de Zama, quien parece dispuesto a poner fin a la distancia del mirón y forzar un contacto físico. Sin embargo, el asesor letrado sale perdedor de la rivalidad viril construida con el amante y después con Vicuña Porto (presentado aquí como la encarnación desmesurada de una sexualidad violenta). Como con el Oriental y su mercancía, la mención del bandido refleja el temor que los criollos sienten por la preservación de sus riquezas, aquí las hijas consideradas como un “tesoro” que les pertenece. La enunciación implorante por parte del padre, la repetición mecánicamente idéntica de la frase sobre Vicuña Porto, el hecho de que el encuadre mantenga invisible su rostro a lo largo de la secuencia, participan del desprestigio de los atributos de la masculinidad. La presunta heroicidad de Zama como defensor de las mujeres termina en un simulacro de combate contra las sombras y el invisible “niño muerto”, dando mandobles a ciegas, que ridiculiza cualquier posible lectura épica del personaje.

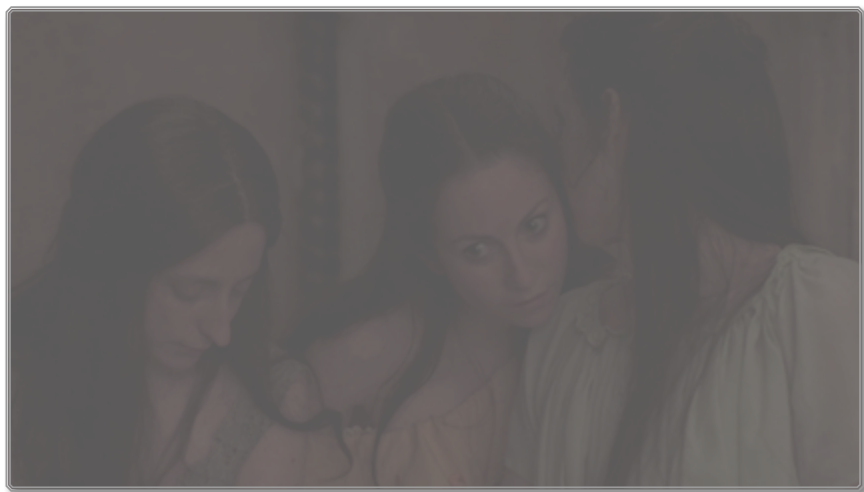


Figura 5: La triple mirada del cuerpo femenino [00:15:45]

El fracaso de la virilidad de Zama viene sobre todo marcado por la propia representación de la emancipación femenina. El rechazo inicial de Rita encuentra su eco magnificado a través de la representación de las tres hermanas, cuyo movimiento coreografiado crea un cuerpo femenino colectivo, armónicamente sincronizado, y cuya triple mirada desactiva la temblorosa lujuria de Zama para exponer con serenidad la emancipación de su deseo¹³. Frente a los cuerpos masculinos, ciegos, estáticos e impotentes, los cuerpos femeninos dan muestra de su libertad a través de la danza.

Este episodio, en particular a través de la mención del niño muerto y de Vicuña Porto, tendrá una serie de repercusiones más adelante, en particular cuando se trate de desprestigiar y ridiculizar al asesor letrado. En la siguiente secuencia, la recepción en casa del ministro, se hará referencia a este episodio. El asistente de Zama, Ventura Prieto, menciona el robo: “La hija de su posadero estaba en el mercado, muy inquieta por Vicuña Porto” y tras las cortinas, los asistentes comentan con befa entre carcajadas: “Parece que don Diego enfrentó a Vicuña”, desprestigiando al personaje en sociedad.

Podemos observar cómo esta secuencia trenza una serie de motivos diseminados en las dos secuencias anteriores. Entre ellos podemos incluir la relación entre el niño y Vicuña Porto, aquí sometida a un proceso de sustitución por el cual se busca humillar al asesor letrado. El desprestigio afecta a la primera mirada, su función dentro del sistema de justicia colonial, que será retomada cuando más tarde, en su riña con Ventura Prieto, este espete con sorna: “¡Qué bravura! ¡Me han dicho que casi atrapa a Vicuña Porto!”. Pero, más allá de este cuestionamiento de su jerarquía, la secuencia profundiza la cuestión de la frustración del deseo masculino retomando la exhibición de una promiscuidad sexual de la que Zama se ve excluido. La cuestión de la relación amorosa se expande alrededor de la figura de Luciana, alcanzando una mayor envergadura narrativa y estructurando toda la primera parte de la película. Sin embargo, la secuencia de la recepción adquiere un carácter singular esencialmente a través de la transformación de la demora en un espacio laberíntico que conecta lugares racionalmente inconexos, a través de una serie de puertas situadas a alturas inverosímiles¹⁴, espacios cargados de potencial erótico, sea desde la sordidez —el cuarto oscuro donde los hombres hacen cola para acostarse con prostitutas mulatas, con el ministro pintando el torso desnudo de un esclavo africano— sea desde la representación metafórica del deseo —las caricias de Luciana profesadas a los caballos—, cuyo desencuadre fantasmático vuelve a repeler a Zama hacia el borde, como mirón antes que como actor de su propia pulsión.

En la secuencia del hijo del Oriental la crisis del personaje estaba representada por el desorden sensorial y la fragmentación del espacio, en la del robo por la falta de visibilidad y la creación de un cuerpo femenino a través de la coreografía, aquí es la propia circulación

¹³ Es posible notar en esta secuencia reminiscencias de la aparición de las vampiras en el castillo de Drácula (en particular en F. F. Coppola, *Dracula*, 1992) revirtiendo ese imaginario desde un punto de vista femenino.

¹⁴ Una construcción del espacio presente en la obra de Martel desde su primer largometraje.

entre espacios inconexos cargados de distintas formas de erotización las que van a extrañar a Zama, víctima de los dispositivos del deseo tendidos por los demás personajes y por las propias limitaciones que se impone (“un hombre que carga con el tormento blanco y santificador de la pureza”). La desorientación generada por el espacio laberíntico se ve prolongada por una modalidad de condensación temporal, por la cual las palabras y los actos de Zama adquieren una repercusión inmediata, ya sea en relación con los rumores sobre lo que ocurrió en casa de Don Domingo, ya sea en la propia secuencia cuando la afirmación de que solo se puede acostar con blancas termina derivando en el comentario reportado por el Oriental, sobre la atracción de Zama por Luciana. La ocurrencia corre como un reguero de pólvora entre los presentes –cruzándose con la mención del ataque nocturno–, un chisme que termina convirtiéndolo en el blanco de las burlas de la elite criolla (“Alguien tuvo una ocurrencia que fue muy festejada. Luciana tiene el cuerpo más hermoso que jamás Zama haya imaginado”). Esta condensación temporal puede también afectar a los personajes, si se consideran las tres apariciones seguidas del personaje del “mozo calvo” –a la vez el amante de Rita, el que se desnuda de espaldas para acostarse con las mulatas y el que susurra algunas palabras al oído de Luciana– como la representación de un deseo masculino que consigue realizarse, contrariamente al de Zama.

Para Martel, la ruptura de la verosimilitud pasa por la búsqueda de un “carácter artificial”¹⁵, utilizado como una herramienta para resolver la cuestión de la reconstrucción de un tiempo pasado, para evitar a todo precio el academicismo del cartón-piedra y, en general, los recursos manidos del filme histórico. Podemos añadir que, al hacerlo, la película deconstruye los imaginarios asociados a esa época, provocando una serie de grietas no solo filmicas sino epistemológicas. Desde este punto de vista, la artificialidad apela a la propia reconsideración por parte del espectador de la validez y coherencia de los imaginarios y discursos sobre el periodo colonial.

Esta recurrencia verbal al “niño muerto” será en última instancia retomada por Luciana. Mientras Zama le está anunciando la muerte del Oriental, la española desvía la mirada hacia un lado y exclama “¿Un niño muerto?”. El contraplano muestra una silueta borrosa al fondo, la de Malemba, lo que confunde a Zama –y al espectador–, sin que esta mención implique una causa ni una continuidad narrativa, apareciendo de algún modo como una incongruencia del propio relato, un resurgimiento espectral de un motivo recurrente en la película¹⁶.

EL NIÑO MUERTO O EL DESCENSO A LOS INFIERNOS

El personaje del niño rubio está dotado de un tratamiento ampliamente distinto al de la novela, que puede, además, dividirse en dos figuras distintas. Si la primera se caracteriza por una presencia invisible que solo alcanza a manifestarse verbalmente, en boca

¹⁵ Entrevista a Lucrecia Martel, *Zama*, Blu-Ray, New Wave Films, 2018.

¹⁶ A menos que Luciana se refiera a la muerte del hijo del Oriental, que ha tenido lugar pero de la que ella no ha tenido noticia.

de otros personajes, la segunda le atribuye un cuerpo, sin que por ello se represente de manera convencional. Su figuración se basa en la dispersión, las identidades múltiples, cambiando de actor o la ocultación del cuerpo, hasta el punto que no se pueda hablar de un mismo personaje, contrariamente al hipotexto de la novela.

La siguiente aparición del niño muerto, durante la visita de Zama al médico Palos, sigue sin embargo relacionada con las anteriores. La película opera otra condensación narrativa en relación con la novela, ya que la casa en la que ejerce Palos se convierte en el lugar donde la sanadora indígena realiza sus rituales de curación. Al entrar Zama en busca del médico, una mujer le indica la presencia del “santito niño muerto”, mientras que otra confirma: “Está el santito ahí”. Al contrario de lo ocurrido hasta entonces, la representación del niño está aquí dotada de corporalidad, aunque Zama deba franquear un primer umbral de la visibilidad, en otra modalidad del encuadre. Cuando atraviesa la ceremonia indígena orquestada por la sanadora para alcanzar al doctor Palos, que se encuentra en la esquina opuesta del encuadre, este se desmorona, seguido por la cámara que pasa a estar a nivel del suelo, por debajo de la cintura de los participantes. Entre el bosque de piernas, se encuentra el niño muerto, alejándose. Zama, sorprendido, lo llama, pero es interrumpido por el ruido de los ramos que sostienen los presentes, agitados al unísono, como para alertarle de que su búsqueda debe detenerse ahí.



Figura 6: El niño muerto en el inframundo [00:22:24]

La corporeidad atribuida esta vez al niño muerto no normaliza sin embargo la representación del personaje, participando también de los procedimientos visuales y sonoros que atentan contra la verosimilitud. En este caso, puede apuntar hacia la ruptura del orden colonial, aunque esta vez no se trate del ejercicio de una autoridad política o jurídica, sino de la jerarquía cultural, del cuestionamiento del eurocentrismo, de la

incapacidad de lo europeo para imponerse a lo americano. Concretamente, el espacio en el que debería ejercer el médico Palos, como representante de una racionalidad científica europea, se ve ocupado por la práctica de los ritos indígenas de la sanadora. Este desplazamiento opera a través de una construcción del espacio de la casa, en el que Zama se va adentrando para descubrir, con espanto, la presencia de lo sobrenatural en el lugar que debería acoger a la ciencia, y alcanza su apogeo con el colapso de Palos, de rodillas. El descentramiento hacia un inframundo en el que el niño muerto ejerce de guía abre la puerta a la segunda parte de la película, en un recorrido que tiene mucho que ver con una bajada a los infiernos de lo sobrenatural, y que se prolonga y acentúa cuando su expulsión progresiva fuera del centro de poder colonial lo lleva hasta la posada de Zumala, poblada por presencias espectrales.

Allí tiene lugar la siguiente aparición del niño muerto, correspondiente a la segunda parte de la película, y en la que la degradación social y física de Zama se hace mucho más visible. Al contrario de lo que ocurre en la primera parte, el deseo se ha convertido en una forma de malestar derivado de su relación con Emilia, una indígena, y del mestizaje que supone el hijo que tiene con ella. Desde el punto de vista de su estatus, el ejercicio interesado de la justicia e incluso la arrogancia que lo llevó a enfrentarse a Ventura Prieto se han convertido en lastimeras súplicas dirigidas al nuevo gobernador, quien responde con amenazas y humillaciones. La llegada a la posada aislada y decrepita se acompaña del canto estridente de un pájaro, que se convierte en un *Shepard tone* que ocupa el espacio sonoro. Otra vez, el uso de este recurso marca un nuevo episodio de crisis, aquí la pérdida definitiva de los pocos privilegios que conservaba el asesor letrado, ofreciendo una lectura literal a la impresión de “caída sin fin” provocada por este trucaje sonoro.

En este espacio tabú al que ha ido a parar, la hipótesis sobrenatural cobra más consistencia que nunca. Los portadores se niegan a entrar, y solo aparecen en la imagen a través de la cortinilla del cuarto: “Los portadores tienen miedo a la casa”. Aquí sin embargo, en pleno apogeo de lo extraño, la aparición del niño muerto es utilizada como contrapunto, de manera irónica, como si la película quisiera desmontar desde dentro cualquier interpretación única –en este caso, sobrenatural. Cuando una caja de madera empieza a deslizarse sola sobre el suelo, Fernández ataja de raíz una lectura fantástica: “Ojalá fuera algo inaudito, pero hay un niño debajo”. Esta manera de desacativar una interpretación desde dentro del relato no invalida sin embargo la caracterización general del espacio de la posada, su espectralidad. Después de que la caja se haya alejado, Zama adivina en ese espacio de lo no visible una presencia: “¿Quién está ahí? -Zumala”. Espacio nocturno de fiebres y alucinaciones, de marabunta que carcome lo sólido hasta reducirlo a serrín, poblado por una serie de figuras femeninas fantasmales que deambulan por sus oscuros corredores, como una imagen degradada de los cuerpos femeninos deseados por Zama en la primera parte de la película, el eco de un

deseo desaparecido. Una oscuridad que le llevará a la confusión entre los vivos y los muertos, entre Zumala, recientemente fallecida, y Tora, su doble espectral erguido en las tinieblas.

No solo se trata de caracterizar el estado de personaje a través de una imagen —un sonido— que desvirtúe la verosimilitud de lo representado, sino de llevar hasta el límite la recreación de una imagen de lo real, mostrado sus costuras. Al diluirse la impresión de realidad en beneficio de una deriva hacia lo sobrenatural, no solo el personaje parece adentrarse sin remedio en un delirio que lo aleja de las apariencias de la vida para sumirlo en un mundo ajeno de sombras y espectros, sino que esta extrañeza apunta hacia el hundimiento de la apariencia de orden que ofrecía el mundo colonial.

El último avatar del niño muerto viene a cerrar este recorrido iniciado por Diego de Zama. Habiendo recobrado su corporeidad, se presenta bajo los rasgos de un muchacho indígena, que lo acompaña entre las aguas estancadas del Chaco, en la última secuencia de la película. En un principio, parece actualizar la figura de Caronte, acompañando al criollo en una travesía hacia la muerte. Sin embargo, mientras que el hombre, literalmente exangüe después de que le amputaran las manos, parece muerto o inconsciente, el niño le pregunta: “¿Quieres vivir?”. Zama abre los ojos, el niño se acerca y murmura unas palabras en lengua indígena. Intercambian una mirada y el hombre asiente con la cabeza. A la inversa de Caronte ¿acaso el niño no le ha permitido volver a la vida? La música de los Indios Tabajaras se alza para cerrar la película introduciendo un contrapunto irónico. Zama seguirá viviendo, como un Dios antiguo que no puede morir, maldición profetizada por el hijo del Oriental. En esta secuencia, Martel elige a un niño distinto del de la secuencia de la sanadora, desmarcándose de la novela al romper —o disociar— la unidad actoral en la representación del personaje, al volverlo invisible en otras secuencias también. Sin embargo, esta disociación, que fragmenta en parte su identidad, no afecta su función, que queda marcada por la forma cíclica. El niño anuncia, acompaña y participa en la caída, muerte y resurrección de Zama.

VICUÑA PORTO

En la primera parte de la película, Vicuña Porto es una leyenda. Inmortal y sin encarnación física, está en boca de todos, como una amenaza que se cierne sobre la sociedad colonial, amenazando sus estamentos. Como toda leyenda, es proteiforme, amoldándose a los temores de cada uno. Mil veces muerto y resucitado, encarcelado y huido, su figura trasciende los límites del orden social y natural para convertirse en la figura sobrenatural del antagonista, a quien Zama —como representante del orden colonial y masculino— debe detener, insinuando un relato potencialmente épico que se derrumbará desde los primeros compases, convirtiendo al antiguo corregidor en un objeto de burla.

En la segunda parte de la película, la propia decadencia de Zama es tan manifiesta que lleva a la desaparición del antagonismo. Vicuña Porto, sin embargo, sigue presente, aunque adoptando otra forma, asociada a la reliquia o al fetiche. Se trata de las orejas ganadas a las cartas por el segundo Gobernador, quien las lleva siempre colgadas alrededor del cuello o de su traje, como si se tratara de una condecoración. Gracias a ellas, el Gobernador asienta su autoridad a través de la manipulación y de la fabulación, para crear a su vez un relato legendario basado en una falaz victoria personal sobre el bandido. Cuando Zama presenta el informe contra el libro de Fernández, despertando el entusiasmo en el Gobernador, uno de sus asistentes afirma: “Tiene su carácter, dicen que ajustició a Vicuña sin piedad”.

Sin embargo, incluso bajo esta forma, la presencia de Vicuña Porto se acompaña de una ruptura de la verosimilitud. Como reliquia, participa de la dimensión sobrenatural latente en la segunda parte de la película, cuando Faltito, el criado del Gobernador, absorbido por su contemplación, intenta tocarlas. La conversación *in* va volviéndose inaudible, mientras se alza una advertencia: “Vicuña Porto está muerto. No se toca. No tocar, no, las orejas de Vicuña. Vicuña está muerto”. La voz, difícilmente identificable, podría ser la del propio Vicuña, configurando un personaje no plenamente acusmático (ya que su cuerpo está parcialmente ahí, a través de su reliquia, como por sinécdoque) que activa un proceso de re-animación, es decir de retorno a la vida, anticipando la figuración final del personaje interpretado por Matheus Nachtergaele. Esta economía figurativa del personaje invierte la construcción común de la leyenda. No va de los actos realizados en vida del personaje hasta su muerte y la forja de la leyenda, sino que elabora un circuito inverso por el cual la leyenda llega primero y se encarna por etapas hasta (re)encontrar su cuerpo.

La tercera parte de la película se inicia justamente con la corporeización de la leyenda. Mientras el tercer gobernador va desgranando las fechorías y agravios del bandido y la amenaza que representa para el orden colonial, desde un punto de vista esencialmente económico –“Lo que queremos es activar el comercio. Tenemos que terminar con los asaltos, los incendios, con los juegos, las casas de juegos. Tenemos que sanear las rutas. Al menos es lo que nos proponemos en mi gobierno”– Vicuña ocupa el espacio visible del fondo, haciéndose un hueco entre las figuras del primer término, a pesar de los cambios de eje, en busca de una visibilidad, discreta pero continua.

Ante la afirmación sin concesiones del capitán Parrilla: “Hay que acabar con Vicuña Porto”, el bandido responde “No van a poder con nosotros, capitán”, frase perfectamente ambigua en el uso de la tercera persona del plural (ellos/ustedes). Y es que el temible y legendario Vicuña Porto se ha introducido junto a sus hombres hasta el corazón de su enemigo, cambiando de identidad y haciéndose pasar por el soldado Gaspar Toledo. A medida que la expedición avance, y que se multipliquen las deserciones, la magra partida acabará solamente formada por los acólitos del bandido.

Vicuña Porto es pues un impostor, alguien que esconde su identidad adoptando una falsa. De algún modo, ello es lo que parece tejer un vínculo singular con Zama, que en esta tercera parte vuelve a escindirse entre su identidad presente y su pasada:

Vicuña: Tengo mis pecados pero no todos los que se dicen de Vicuña Porto. ¿Comprende? Así es... No existe el Vicuña Porto que dicen. Ni lo soy yo, ni lo es nadie, eh... Es un nombre, un nombre, me comprende. Meu nome é Gaspar Toledo. ¿Cómo es? ¿Cómo es mi nombre corregidor?

Zama: Yo no soy corregidor.

Vicuña: Así es, si vos no sois el corregidor, yo no soy el Vicuña Porto.

El encuentro entre los dos antagonistas, lejos de generar un enfrentamiento, elabora al contrario un reconocimiento mutuo, basado en el entendimiento común de la escisión de la identidad, convertida solo en un nombre (“si no dices mi nombre vivirás”), que como en el caso de la leyenda escapa al control y a la verdad. A pesar de que Vicuña —como el hijo del Oriental— se apropie la espada de Zama, imponiendo su secreto a través de la amenaza, la propia pasividad del antiguo corregidor le acabará convirtiendo en un aliado de los dos bandos y, al final, en un “traidor” de ambos.



Figura 7: Vicuña Porto, encarnación de la alteridad [01:38:16]

Este reconocimiento se produce a pesar de que Vicuña Porto esté representado como una síntesis de todo lo que se sitúa al margen del mundo colonial español, y que se corresponde en particular con la posición periférica del espacio en el que se mueve, el Chaco, dentro del Virreinato de la Plata. Como bandido, retoma entre otros la iconografía del *cangaceiro*, popularizada por Glauber Rocha, que puede relacionarse también con su origen brasileño y la elección de Nachtergaele como actor (más allá de los imperativos impuestos por la coproducción). Es destacable que el personaje adopte

el portugués cuando se nombra a sí mismo (“Meu nome é Vicuña Porto”). Además, no solo muestra un conocimiento del mundo indígena que puebla el Chaco, y en particular su capacidad para comunicarse y relacionarse con ellos, sino que además, durante toda la última parte de la película, el pigmento rojo¹⁷ aplicado por los indígenas se mantiene sobre su cuerpo, al contrario de lo que sucede con los demás. Por último, su gestualidad está impregnada de una feminidad que, si bien aparece en otros personajes, está especialmente exacerbada en su caso¹⁸. A pesar de ello, su encuentro con Zama, anunciado y postergado desde el inicio de la película, da pie a una relación en la que la identificación, la comprensión e incluso la compasión ocupan un lugar importante. Al estar por fin dotado de un cuerpo, el personaje de Vicuña se ha reencontrado con una forma de humanidad.

CONCLUSIÓN

Después de haber perdido la ocasión de llevar a la pantalla un futuro de ciencia-ficción con la adaptación del comic *El eternauta* de Héctor Oesterheld, *Zama* le ofrece a Martel una nueva oportunidad para poner en escena una ucronía, esta vez inscrita en el pasado colonial. A la inversa de la tendencia a restituir el pasado propia de las películas de época, en las cuales el efecto de realidad es esgrimido como una prueba de autenticidad histórica, Martel multiplica las ocasiones de proponer una “artificialidad” fílmica que atenta contra la verosimilitud de la reproducción de la realidad en una multiplicidad de variaciones. La invención figurativa afecta al ordenamiento del tiempo y del espacio, abriendo una serie de grietas en el decorado que apuntan hacia los propios límites y contradicciones de la sociedad colonial. Pero también se manifiesta de manera singular en la concepción de unos personajes, como el niño o Vicuña Porto, que escapan a la convención figurativa por la cual a un personaje le corresponde un solo cuerpo. En el centro de este dispositivo, se encuentra el cuerpo errático de Diego de Zama, presa de crisis sensoriales que son el síntoma de su propia impotencia y de la maldición de seguir viviendo, aunque sea exangüe.

¹⁷ La utilización de la paleta cromática en esta tercera parte de la película, aplicada al paisaje y a los personajes, dota al film de una textura digital que anula cualquier veleidad de recreación historicista.

¹⁸ Rafael Spregelburd cuenta el trabajo preparatorio para feminizar la actuación de los actores masculinos: “[Martel] insistía en que la mayoría de las películas argentinas de época fallan porque presentan hombres a caballo como si fueran estatuas de machos. Ella quería una gestualidad cortesana, más bien afeminada. Durante los ensayos, en vez de transitar las situaciones de los personajes, nos puso a tomar clases de minué” en M. Mazzini, “Lucrecia Martel: “No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias”, *La Nación*, 27 de septiembre de 201, URL: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908/> [consultado el 17-02-2022]

BIBLIOGRAFÍA

- LIÉBANA, Raúl, “Entrevistas. Lucrecia Martel, directora de *Zama*”, *El espectador imaginario*, n°88, diciembre 2017. URL: <http://www.elespectadorimaginario.com/entrevista-a-lucrecia-martel-directora-de-zama> [consultado el 05/12/2022]
- MARTIN, Deborah, *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- MAZZINI, Martín, “Lucrecia Martel: ‘No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias’”, *La Nación*, 27 de septiembre de 2017. URL: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908/> [consultado el 17/02/2022]
- MULLALLY, Laurence, “La ciénaga colonial: *Zama*, de Lucrecia Martel”, en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 136-146.
- OUBIÑA, David, *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Buenos Aires, Picnic editores, 2007.
- PARISOT, Fabrice, “*Zama*: ¿una novela de la espera?”, en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022.
- SEBBAGH, Eva, “Algunas pistas para analizar el *Zama* de Lucrecia Martel sin infravalorar la dimensión sonora” en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 115-134.

¿Fuentes icónicas o poder sugestivo del plano fijo? La pictorialidad latente del *Zama* de Lucrecia Martel

EVA SEBBAGH

RÉMÉLICE, Université d'Orléans

Resumen

Lucrecia Martel suele afirmar que su proceso de creación cinematográfica radica en una atención particular conferida a la dimensión sonora. En sus intervenciones públicas, casi nunca evoca el cuidadoso trabajo escenográfico realizado en sus largometrajes. Sin embargo, su producción destaca a la vez por una predominancia de los planos fijos y una elaboración minuciosa de los encuadres: dos aspectos que confieren a sus obras filmicas una fuerza icónica innegable. En *Zama*, ambas especificidades estéticas no sólo son particularmente patentes, sino que parecen desempeñar un papel esencial en la plasmación del alcance satírico de la representación histórica propuesta por la cineasta. A través del análisis de cuatro momentos filmicos, el presente estudio se propone así explorar la "pictorialidad latente" de la adaptación cinematográfica de Lucrecia Martel, para determinar en qué medida la índole icónica de varias secuencias de la película tiende a justificar su valoración como "sátira".

Palabras claves: encuadre, escenografía, pictorialidad, sátira, Historia del arte, Lucrecia Martel

Résumé

Lucrecia Martel affirme généralement que son processus de création cinématographique se fonde sur une attention particulière accordée à la dimension sonore. Lors de ses interventions publiques, elle n'évoque presque jamais le méticuleux travail scénographique réalisé dans ses longs-métrages. Pourtant, sa production se distingue à la fois par une prédominance des plans fixes et une élaboration minutieuse des cadrages : deux aspects qui confèrent à ses œuvres filmiques une indéniable force iconique. Dans *Zama*, cette double spécificité esthétique n'est pas seulement particulièrement manifeste, elle semble aussi jouer un rôle essentiel dans la mise en place de la portée satirique de la représentation historique proposée par la cinéaste. À travers l'analyse de quatre moments filmiques, la présente étude se propose ainsi d'explorer la « pictorialité latente » de l'adaptation cinématographique de Lucrecia Martel, pour déterminer dans quelle mesure la nature iconique de plusieurs séquences du film tend à justifier son appréciation en qualité de « satire ».

Mots clés : cadrage, scénographie, pictorialité, satire, Histoire de l'art, Lucrecia Martel

Abstract

Lucrecia Martel often states that she is particularly attentive to sound effects during her film-making process. In her public appearances, she rarely mentions the meticulous scenic work in her full-length films. Her production yet stands out for its predominance of still frames and the detailed conception of its framings, which confer a powerful iconic quality to her movies. In *Zama*, both these aesthetic features are not only patent, but they also appear to be critical in the construction of the satirical aspect of the historical depiction that the film director offers. Through the examination of four scenes, the present study aims to explore the “latent pictoriality” of Lucrecia Martel’s film adaptation, and to establish how the iconic nature of several sequences supports considering the movie a “satire”.

Keywords: framing, scenography, pictoriality, satire, Art History, Lucrecia Martel

Lucrecia Martel suele afirmar que, hasta el último momento, no tiene un pensamiento muy claro sobre los encuadres o la puesta en escena de sus películas. Llegaría a ellos a través de la concepción sonora. En las numerosas intervenciones públicas que dio, la cineasta insiste mucho en este aspecto mientras que parece eludir, o por lo menos prescindir de las referencias a artistas y obras maestras. Y de hecho, si al inicio de una conferencia que tuvo lugar en la Casa de América en 2018¹, se refiere precisamente a *La noche estrellada* de Van Gogh (1889, óleo sobre lienzo, 74 x 92 cm, Nueva York, MoMA)², la alusión no le sirve en absoluto para evocar la vertiente pictórica de sus películas. En consonancia con el discurso que ha ido elaborando desde el éxito de *La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel se vale de la famosa pintura para enfatizar – y hasta en este caso materializar – el protagonismo del sonido en su trabajo: la representación nocturna de Van Gogh se propone como una ilustración de la sensación de inmersión que, según ella, caracteriza la experiencia cinematográfica desde el punto de vista del espectador, inevitablemente “sumido” en las ondas sonoras que parecen emanar de la pantalla en la sala de proyección.

Ahora bien, dicho silencio respecto al pensamiento de la imagen filmica resulta extraño. Incluso podemos decir que reviste un carácter paradójico en el caso de *Zama*. La película fue presentada varias veces por la propia cineasta como un proyecto de revisión de la historia colonial pensada desde la perspectiva del hombre occidental. En una entrevista, ella evoca claramente su intención de cuestionar los códigos de representación vigentes:

[...] buscaba crear una imagen y un funcionamiento distinto del pasado. Algo que no es el pasado, sino una idea del pasado atravesada por la subjetividad de Di Benedetto y todas las circunstancias que lo rodearon³.

¹ L. Martel, “Phonurgia, la perspectiva del cine y la escritura”, conferencia dada por la cineasta en la Casa de América, el 18 de enero de 2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NYqq1WltzPM> [consultado el 06/11/2022].

² URL: <https://www.moma.org/collection/works/79802> [consultado el 06/11/2022].

³ P. Pécora, “Lucrecia Martel: hay una necesidad de demencia para pertenecer a la sociedad”, in *La Capital de Mar de Plata*, 25 de septiembre de 2017, URL: <https://www.lacapitalmdp.com/lucrecia-martel-hay-una-necesidad-de-demenciapara-pertenecer-a-la-sociedad/> [consultado el 06/11/2022].

En otra ocasión, Lucrecia Martel aun confiesa a medias el trabajo minucioso que supuso la escenografía de la película, hablando del “montón de pequeños detalles” necesarios para garantizar el poder sugestivo de la obra fílmica⁴. Las dificultades encontradas por Manuel Abramovich para realizar *Años Luz* (2017), su documental sobre la adaptación – se vio obligado a interrumpir durante un tiempo la filmación porque la cineasta no le permitió asistir a parte del rodaje –, también pueden ser consideradas como un indicio del pudor de la directora salteña relativamente a su proceso creativo meticuloso. De tal modo que, a pesar del recato que ella ostenta en público, nos cuesta creer que todo lo que atañe a la elaboración visual de la película sólo sea el fruto de una consideración tardía.

Sin refutar la importancia de la dimensión sonora en *Zama*, ni en el conjunto de la producción cinematográfica de Lucrecia Martel, el presente artículo aspira pues a ir más allá de la obsesión por el sonido que ella no deja de reivindicar, para realzar la atención particular aparentemente conferida a los encuadres. Tanto la singular visualización de los espacios como la primacía indiscutible de los planos fijos a lo largo de la adaptación fílmica, invitan efectivamente a interrogarse sobre la posible presencia de referentes icónicos destinados a propiciar el impacto satírico de la representación del pasado ideada por la cineasta⁵. La crítica elaborada en la película parece, en efecto, elaborarse no sólo a través del contenido verbal y sonoro sino también mediante recursos propiamente visuales, implicando la convocación y subversión de modelos iconográficos que pudieron contribuir a difundir una visión estereotipada de la realidad. Dicho de otro modo, nos proponemos explorar la “pictorialidad latente” del *Zama* de Lucrecia Martel para determinar en qué medida esta propensión icónica, fomentada por el estatismo de la mayoría de las secuencias, podría justificar su valoración como “sátira”.

Con ese fin, nos centraremos en el análisis de cuatro momentos fílmicos. Cada uno sobresale por el extraño e indefinible desfase que introduce en el mundo diegético sin que podamos dar cuenta de forma clara de lo que, en ellos, suscita tal impresión. Cabe pues, de entrada, asumir el carácter personal del enfoque que nos proponemos desarrollar: aunque aceptamos la existencia de un “ojo colectivo” – que, según la definición acuñada por Régis Debray, sería “este inconsciente compartido que modifica

⁴ L. Martel, “El cine como arte de la dispersión, o un montón de pequeños detalles”, in *Revista Invisibles*, núm. 22, 2017, URL: <http://www.revistainvisibles.com/entrevista-con-lucrecia-martel.html> [consultado el 06/09/2022].

⁵ Considerar el largometraje como una “sátira” nos parece aquí relevante aunque, como la mayoría de los autores lo destacan, cabe notar que el uso de este término conlleva sistemáticamente cierta indefinición. No sólo sirve para designar un escrito que denuncia la realidad poniéndola en ridículo, sino también para referirse a una modalidad enunciativa incisiva y burlesca o para aludir, en un sentido aún más amplio, a un género literario. Sin embargo, más allá de dicha pluralidad, algunos especialistas del tema, como Matthew Hodgart, afirman que cualquier sátira “aúna la agresión con una visión fantástica del mundo” y que a menudo lo hace “parodiando géneros más serios” (cf. M. Hodgart, *La satire*, París, Hachette, L’Univers des Connaissances, 1969, p. 12-13 y 21, traducción propia de estas citas y de las que siguen); un rasgo definitorio que incita a considerar que, en una película, los juegos visuales de transposición de motivos o composiciones consagrados por la historia del arte puedan favorecer la plasmación de un contenido satírico.

sus proyecciones en función de nuestras técnicas de representación⁶ –, no podemos negar que la identificación de referentes icónicos en una película que no se relaciona de un modo explícito con un determinado artista, ni con el ámbito de la pintura, corre el riesgo de caer en el subjetivismo. Aún más cuando el estudio adopta la perspectiva occidental de la que la directora busca emanciparse. Los acercamientos que proponemos a continuación, por ende, no pretenden dilucidar de manera perentoria las influencias artísticas de la cineasta. Son más bien intuiciones persistentes que proceden de la riqueza de la creación artística evocada y que queremos compartir para intentar dar nuevas herramientas de comprensión de la singularidad insoslayable de una obra fílmica poliédrica, destinada a suscitar un sinfín de interpretaciones.

EN CASA DE DON GODOFREDO : UNA INTRODUCCIÓN EN DESAJUSTE

Los primeros instantes en la extraña residencia de don Godofredo Alijo forman parte de esas pausas narrativas que, en el *Zama* de Lucrecia Martel, llaman la atención del espectador aunque no resulta fácil explicitar lo que interpela la mirada en la manera como la cineasta piensa la imagen. Dicha escena surge en la primera parte de la película, inmediatamente después de la secuencia con las tres hijas de don Domingo y precede el encuentro enigmático con la curandera indígena⁷. El desfase introducido por este momento es tanto más notable cuanto que se impone en el conjunto del relato fílmico como la primera escena pensada a partir de una inmovilidad anormalmente prolongada de la cámara; un dispositivo técnico que ya propicia la instauración de un distanciamiento crítico y pues posibilita el advenimiento de una tonalidad satírica. La secuencia arranca con un largo plano fijo de 48 segundos, que podría servir para presentar el nuevo espacio que surge en la pantalla, como es el caso en la mayoría de las películas *mainstream*, pero que, al contrario, enfatiza su rareza, de tal forma que el espectador ni siquiera logra estar seguro de que se encuentra en una casa privada. Un grupo de tres personajes femeninos destaca casi en el centro del encuadre, rodeado por una pared maciza, que ocupa parte del campo en la izquierda, y el marco de una puerta, que da a un espacio que se asemeja a una trastienda pero que, en realidad, se revela ser la entrada de la casa (fig. 1). De hecho, después de algunos segundos, asistimos a la llegada de Zama, casi ignorado por las tres mujeres que apenas lo miran, aunque lo acompaña el Oriental. Es seguido de cerca por Ventura Prieto, que recibe una acogida menos fría.

⁶ R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 18.

⁷ [00:16:17-00:20:31]. Todas las indicaciones de *Time Codes* que siguen proceden del DVD: *Zama*, Shellac Sud, 2018.



Figura 1: [00:16:17]

© Rei Cine SRL, Bananeira Filmes Ltda, El Deseo DA SLU, Patagonik Film Group SA⁸

Las pelucas en exceso altas de las tres mujeres, el colorido llamativo de su traje y su inercia en el campo a lo largo del plano fijo – permanecen inmóviles durante toda la escena, sentadas en una alfombra situada en una especie de estrado – son varios elementos que confieren a este grupo femenino una fuerte pregnancia y favorecen su lectura en clave iconográfica. Más concretamente, para el espectador europeo, la tríada colocada bajo la mirada de un criado negro, no puede dejar de remitir a la famosa composición de las *Mujeres de Argel* de Delacroix (1833, óleo sobre lienzo, 114 x 146,4 cm, París, Musée du Louvre)⁹. Además de su calidad de obra maestra en el conjunto de la producción del artista francés, la pintura, en el imaginario colectivo, se ha convertido en un icono del orientalismo romántico¹⁰, una posición sobresaliente que lleva a reconocer que dicha representación, y todas las que la citan de forma directa o indirecta – como por ejemplo la serie realizada por Picasso en 1955 – constituyen canales idóneos para cuestionar unas normas de representación creadas por la mirada occidental. Desde la perspectiva de la historia del arte, el encuadre elaborado por Lucrecia Martel mientras el protagonista está a punto de enfrentarse por primera vez a la sociedad colonial, parece pues imponerse como un cuadro vivo que se apropia de algunos códigos de la pintura de género romántica para denunciar el carácter fantaseado de la construcción histórica que tanto la película como la novela de Di Benedetto intentan revisar¹¹.

⁸ Esta mención es válida para todos los fotogramas de este artículo sacados de la película *Zama*.

⁹ URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065869> [consultado el 06/09/2022].

¹⁰ E. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, 1978. En cuanto a la relación entre Delacroix y el orientalismo, referirse a: C. Loubet, "Les 'Belles Orientales' dans l'imaginaire de quelques peintres occidentaux", in *Cahiers de la Méditerranée*, 1987, 35-36, en particular p. 293.

¹¹ Para una definición más precisa de lo que es la pintura de género, se podrá consultar el artículo correspondiente en la enciclopedia Larousse, URL: https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/peinture_de_genre/185986 [consultado

Mirándolo bien, la solución visual elegida por Lucrecia Martel puede incluso ya relacionarse con un propósito propiamente “satírico” en la medida en que también integra, de manera totalmente anacrónica, y pues algo burlona, convenciones de la pintura de género procedentes de otras escuelas y épocas diferentes. Más allá del referente romántico, los cuerpos femeninos encorsetados en atuendos sedosos remiten bastante obviamente – en esta escena y a lo largo de la película – a las figuras de la pintura rococó francesa: parecen casi sacados de composiciones de Watteau o de Boucher. Sin embargo, lejos de los paisajes frondosos característicos de las “fiestas galantes” que florecieron en el siglo XVIII, tanto la configuración espacial como las paredes carentes de ornamento y el personaje femenino de espaldas en el fondo, aluden más bien a la pintura holandesa del siglo XVII¹². El alcance satírico de esta primera escena en casa de don Godofredo – sea la cineasta consciente de ello o no – se basa pues en un desfase que nace de una disensión entre distintas tradiciones iconográficas¹³. El grupo de las mujeres se contrapone visualmente a su entorno. Conforme se va desarrollando el plano fijo, se patentiza el contraste entre su excesivo atavío variopinto y la austera intimidad del interior escueto, esencialmente amueblado de madera.

Dicho desajuste entre la afectación dieciochesca y la aspereza reformista viene recalcado por el tintineo algo grotesco que da ritmo a la escena y la ubicación insólita de la cámara. No sólo la elección de la música desentona por su carácter anacrónico y se aparta por completo de los ambientes silenciosos de la pintura holandesa¹⁴, sino que el notorio efecto de sobrecuadre, al obstaculizar la visualización de la escena, lleva a adoptar el punto de vista de un mirón, anticipando el proceso de ocularización que, poco después, nos permite observar casi en focalización interna la caricia de Luciana al caballo. En resumidas cuentas, al hibridismo pictórico, presente de forma latente durante el plano fijo, se añaden diversos hallazgos cinematográficos atípicos que justifican que el público se sienta incómodo frente a esta escena supuestamente introductoria. Finalmente, en esta pausa fílmica predomina un sentimiento de extraña familiaridad: por un lado, el espectador se encuentra en presencia de normas de composición propias de los siglos XVII, XVIII y XIX, o sea frente a modelos de representación

el 06/11/2022]. El libro de referencia de Nadeije Laneyrie-Dagen también abarca una parte dedicada a los distintos géneros en pintura, ver: *Lire la peinture. Tome 1. Dans l'intimité des œuvres*, París, Larousse, 2002, p. 24-57.

¹² La luz cálida que baña a los personajes situados en el marco de la puerta, detrás, crea una escena de género que instintivamente tendemos a comparar con las obras de Vermeer, pero esta parte del campo y el motivo romboédrico también entroncan con composiciones de otros famosos pintores holandeses como Pieter de Hooch: ver, por ejemplo el *Paso trasero de una casa holandesa* (ca. 1657, óleo sobre tabla, 49 x 60 cm, París, Musée du Louvre, URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064875> [consultado el 06/11/2022]).

¹³ Cabe mencionar que la escena presenta también algunos rasgos propios de la pintura de castas al prestar una atención especial a los colores y a la posición de los cuerpos en el espacio, aunque no ambiciona ofrecer una tipología racial ni incluye muestras significativas de objetos locales. Sobre este género pictórico, consultar: I. Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XIII*, Madrid, Turner, 2004.

¹⁴ Respecto a la música de los Indios Trabajaras, leer el trabajo de Marianne Bloch-Robin incluido en la presente publicación.

académicos, asimilados al imaginario colectivo y pertenecientes a la cultura dominante que Lucrecia Martel critica en la película; por otro lado, debido a la superposición y heterogeneidad de las tradiciones pictóricas convocadas, percibe que hay un desajuste entre los referentes icónicos que conoce y la escena fílmica que está apreciando. La imposibilidad de identificar rigurosamente las modalidades de la distorsión, en el momento de la proyección, impide así la adhesión al espectáculo ideado por la cineasta y suscita un distanciamiento que lleva al destinatario a cuestionar los códigos de representación de la historia colonial.

LA “OFICINA-TABERNA” DEL SEGUNDO GOBERNADOR

La primera aparición del segundo gobernador se presenta asimismo como un momento de suspensión diegética propicio para el afloramiento de una lógica icónica en la imagen fílmica. La escena empieza de nuevo con un plano fijo bastante largo que dura 24 segundos (fig. 2).



Figura 2: [00:51:12]

Por primera vez, el espectador se encuentra en una suerte de taberna que, de forma burlesca, resulta ser después la oficina del alto funcionario. En este caso, la elección espacial realizada por la cineasta y la actividad lúdica de los personajes configuran un cuadro que recuerda un tipo de pinturas de género muy en boga a lo largo del siglo XVII, tanto en la pintura del Norte como en Italia y en Francia, reconocible al único motivo que escenifica: un grupo de jugadores capturados en vivo durante una partida de cartas¹⁵.

¹⁵ Para tener una idea del contexto de surgimiento y de las connotaciones morales ligadas a dicho motivo iconográfico, consultar: P. Hamon, *L'or des peintres. L'image de l'argent du XV^e au XVI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 272-279.

Si Caravaggio y Georges de La Tour ofrecen muchos ejemplos de dicha clase de composiciones, una obra menos conocida de Theodoor Rombouts permite mostrar de forma bastante eficaz cómo la imagen fílmica se estructura, al igual que la mayoría de esas pinturas, a partir de la casi horizontalidad de la mesa en la que los protagonistas juegan. De hecho, en la versión belga del cuadro *Jugadores de naipes* (1620-1630, óleo sobre lienzo, 152 x 206 cm, Amberes, Museo Real de Bellas Artes)¹⁶, el conjunto de la composición se apoya en esta línea de fuerza que condiciona la repartición espacial de los cuerpos de los personajes: algunos de ellos se concentran en el juego, otros están distraídos, a veces por un figurante femenino que aparece en los márgenes de la escena principal, pero generalmente todos mantienen una relación más o menos directa con lo que está pasando en la mesa.

La escena pensada por Lucrecia Martel conserva varias de las susodichas características. Integra así a una mujer en la derecha del encuadre que, como suele ocurrir en este tipo de pinturas, proviene del fuera de campo para atender a uno de los jugadores. Aquí cuida exclusivamente del gobernador que ocupa la posición más sobresaliente en el grupo al ser el personaje admonitor, según la terminología de León Battista Alberti, o sea al ser el elemento de la representación que sirve de transición entre el mundo real y el espacio pictórico, aunque en este caso nos enseñe su espalda y obstaculice paradójicamente la implicación del observador. De hecho, la cineasta optó por resaltar la frontalidad del espectáculo al colocar la cámara justo detrás del gobernador, a la altura de sus ojos, como si quisiera que prestáramos la debida atención al nuevo miembro de la administración colonial. Tal elección, compaginada con el encuadre muy estrecho de la escena, induce una focalización en el voluminoso cuerpo del alto funcionario, su desaliño y su postura poco convencional. Tres singularidades que dan primeros elementos de caracterización del personaje y que resultan tanto más significativas cuanto que, por convención, en las pinturas de género que representan a grupos de jugadores en acción, el hombre que se encuentra en esta posición intermedia se identifica sistemáticamente con el tramposo. Desde el principio de la segunda parte de la película de Lucrecia Martel, el segundo gobernador viene así presentado como un personaje falaz. De algún modo, su colocación en el encuadre ya anuncia la manera como manipulará a Zama para obtener el informe sobre el libro del secretario Manuel Fernández, sin que el protagonista esté más a punto de conseguir su traslado.

El plano fijo elaborado por la cineasta también integra unos detalles algo descabellados relativamente al tipo de composición referido, que acentúan la dimensión satírica del momento fílmico. La presencia grotesca de la cabra, detrás, en el marco de la puerta, casi en posición de punto de fuga de la imagen, recalca la trivialidad de la situación. Al exacerbar el desamparo del sistema administrativo, se propone como una denuncia

¹⁶ URL: <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/11565-joueurs-cartes-version-danvers-aetheodor-rombouts> [consultado el 06/11/2022].

de las deficiencias del orden colonial. Los peces que trae Zama son otro elemento en disonancia con el motivo iconográfico de los jugadores. Al igual que las sobras en la mesa, parecen sacados de la pintura de bodegón¹⁷. Se manifiestan en el encuadre como testigos silenciosos de la frustración continua del protagonista al mismo tiempo que son un recordatorio de la fábula contada por el Reo al principio de la película. En vez de funcionar como un *memento mori* o de desencadenar una admiración del espectador frente a la poesía de lo cotidiano, parecen pues pretender al estatus original de *memento abnegationis*. Ya indican el carácter vano de la espera de Zama.

Bajo este aspecto, la directora salteña añade un último ingrediente satírico que parece pensado como una transposición algo subversiva del modelo de representación de los jugadores: la música extradiégica de los Indios Tabajaras. La adición anacrónica de la melodía podría, en efecto, sutilmente aludir a la presencia frecuente de un personaje que toca el laúd en este tipo de pinturas de género¹⁸. El surgimiento del leitmotiv sonoro durante esta escena permite, de todas formas, agudizar el desfase entre el supuesto rigor de la administración colonial y su efectiva vagancia. La transgresión de un género iconográfico preestablecido implica entonces de nuevo un distanciamiento crítico frente a las representaciones oficiales de la historia colonial y habilita la imagen fílmica para constituir una sátira del sistema imperial, comparado con una taberna regida por los juegos de azar mediante el largo plano fijo.

¿UNA FIEBRE GOYESCA?

El final de la segunda parte de la película se caracteriza por una atmósfera nocturna y fantasmática en la cual emergen algunos encuadres que llevan a considerar, más allá de los diversos modelos de pintura mencionados hasta ahora, que esta parte de la adaptación fílmica se beneficiaría de una lectura que tome en cuenta otras producciones artísticas que ocupan un lugar destacado en la historia del arte: en concreto, aquí, la serie grabada de los *Caprichos* de Goya. A partir de la llegada de Zama a la nueva posada, el decorado se va oscureciendo y otra vez – como ocurría en los dos ejemplos anteriores – un largo plano fijo de 31 segundos, notable por su encuadre algo atípico, como concebido para sugerir la presencia de un referente icónico detrás de la imagen fílmica, interrumpe la continuidad narrativa (fig. 3).

¹⁷ Recuerdan en particular algunas composiciones de Luis Mélenz, como el *Bodegón con besugos, naranjas, ajo, condimentos y utensilios de cocina* (1772, óleo sobre lienzo, 42 x 62,2 cm, Madrid, Museo del Prado, URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-besugos-naranjas-ajo-condimentos-y-6fd5f345-04ad-4a74-aa45-386ca81b400> [consultado el 06/11/2022]).

¹⁸ Ver, por ejemplo, la versión rusa de la obra de Theodoor Rombouts que acabamos de evocar: *Jugadores de naipes*, 1620-1630, óleo sobre lienzo, 143 x 224 cm, San Petersburgo, Hermitage, URL: <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/11567-joueurs-cartes-version-lermitage-theodor-rombouts> [consultado el 06/11/2022].



Figura 3 : [01:07:07]

Este plano parece referirse al famoso *Capricho* número 43, “El sueño de la razón produce monstruos” (1797-1799, aguafuerte, aguatinta sobre papel verjurado, 20,1 x 30,6 cm, Madrid, Museo del Prado)¹⁹. Podría remitir, más rigurosamente, al instante que precedería la representación de Goya, es decir el momento en que el personaje todavía estaría escribiendo, como la inclusión del detalle de la pluma, en el grabado, lo sugiere²⁰. Por lo demás, la sombra que atraviesa fugazmente el campo, durante este plano, parece anunciar la entrada del protagonista en un mundo onírico alucinatorio, efectivamente materializado por la vorágine de murciélagos y búhos presente en la célebre composición goyesca.

Así, el plano fijo se anticipa ya a la fiebre y al delirio que concluyen esta parte oscura de la adaptación fílmica, ambos recalcados por el surgimiento del último *Shepard tone* de la película. De nuevo, la cineasta no parece dejar nada al azar, pues la irrupción de la tonalidad estridente coincide, en dicho momento, con la inquietante persistencia, durante 22 segundos, de otro encuadre singular (fig. 4).

¹⁹ Por ser una obra reproducible, el grabado está presente en las colecciones de varios grandes museos. Ver, por ejemplo, esta versión conservada en el museo del Prado, URL : <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280> [consultado el 06/11/2022].

²⁰ En este sentido, la composición del encuadre también evoca la iconografía de los santos escritores, aunque el ambiente nocturno de la escena fílmica y el carácter agobiante del entorno de Zama recuerdan más la situación del personaje goyesco atormentado por las sinrazones humanas, que la de un San Jerónimo o de un San Antonio en su estudio, movidos por una inspiración divina.



Figura 4 [01:13:27]

El plano muestra a Zama arropado en una manta, al borde de su cama, atemorizado por dos extraños personajes femeninos, uno de espaldas en la izquierda, otro extrañamente decapitado en la derecha. Tanto la composición muy contrastada de la escena como la postura encogida del protagonista podrían de nuevo evocar los *Caprichos* al ser dos rasgos recurrentes en la serie concebida por Goya. Los grabados número 34 y 48 de la serie, por ejemplo, “Las rinde el sueño” y “Soplones”²¹, se construyen a partir de la masa clara de frailes acurrucados que, como Zama aquí, parecen ser víctimas de una situación que escapa a su comprensión.

La posible relación de esta parte de la película con el universo de los *Caprichos* permitiría por lo tanto poner de relieve la dimensión satírica de la pesadilla vivida por el personaje principal. Las tonalidades potencialmente goyescas del turbio puesto en escena por Lucrecia Martel denuncian las ilusiones de Zama, incapaz de diferenciar entre la realidad y el sueño, al igual que la sociedad supersticiosa criticada por el artista aragonés a finales del siglo XVIII; un estado de confusión del funcionario que sirve más generalmente para condenar las deficiencias y las quimeras de un sistema colonial que – al igual que el protagonista – ya no tiene razón de ser.

ENTRE DIGNIDAD Y TRIVIALIDAD, UNA AMBIVALENCIA VELAZQUEÑA

Esta vía muerta en la que se encuentra atrapado el protagonista resalta también en otro momento estático de la ficción fílmica que confirma de entrada el carácter vano de la expedición emprendida en la última parte de la adaptación. Se trata de un largo plano

²¹ También en este caso se puede consultar en línea las versiones conservadas en el museo del Prado, ver respectivamente, URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-rinde-el-sueo/55f8cb52-198f-4f7b-9be9-9b65a2cc9bee> y <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/soplones/6e96c0bf-f654-4602-beb7-af1725b68202> [consultado el 06/11/2022].

fijo de 40 segundos que enseña al grupo de soldados voluntarios, formado para capturar a Vicuña Porto, durante un momento de pausa (fig. 5). El capitán Parrilla anuncia entonces que ha sido picado por una araña; un evento que ya deja entrever el desenlace funesto de la película.



Figura 5 : [01:20:39]

Ahora bien, tanto la disposición de los cuerpos en el campo como la duración de este plano podrían convocar un referente icónico velazqueño, caracterizado por un fuerte contraste entre una temática supuestamente mitológica y un tratamiento muy realista: la composición de *El Triunfo de Baco o los borrachos* (1628-1629, óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm, Madrid, Museo del Prado)²². Tal impresión viene reforzada por el documental realizado en 2017 por Manuel Abramovich, *Años Luz*: una secuencia de dicho reportaje muestra, en efecto, que Lucrecia Martel al principio había pensado construir esta escena de la película apoyándose en un plano de detalle que mostraba simultáneamente las dos manos del capitán para insistir sobre el carácter preocupante de la picadura (fig. 6). Su decisión de no valerse de dicho material filmado, y pues de no proponer ningún contrapunto al plano fijo que finalmente ocupa toda la secuencia, indica entonces que ella pudo privilegiar el estatismo de ciertos encuadres para potenciar el alcance crítico de las imágenes fílmicas.

²² URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-borrachos-o-el-triunfo-de-baco/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-0f8ba913b3d8> [consultado el 06/11/2022].



Figura 6

Semejante elección de conservar únicamente el plano fijo que posiblemente remite a la obra velazqueña podría además corresponder a una voluntad de plasmar de nuevo una reflexión sobre los códigos de representación de la historia, esta vez por medio de una pintura que desde su doble título, *El Triunfo de Baco o los Borrachos*, radica en una ambivalencia entre dignidad y trivialidad; una tensión entre imagen mitológica y pintura de género que, de cierta forma, reanuda con el cuestionamiento de las narraciones históricas oficiales que la cineasta va desarrollando a lo largo de *Zama*. Al potenciar la asociación entre el plano fílmico y la composición velazqueña, la cámara fija se impone así, en definitiva, como un medio para llamar la atención del espectador sobre la incongruencia de una historia exclusivamente construida desde un punto de vista masculino occidental. Paradójicamente, los personajes se presentan como rastreadores pasivos, víctimas de un entorno natural que no conocen ni entienden — el capitán Parrilla no se da cuenta de la gravedad de su situación — y la pausa visual se convierte, otra vez, en un momento potencialmente satírico gracias a la inserción, dentro de la trama fílmica, de un cuadro vivo que parece concretar a nivel visual el estancamiento de una administración colonial a punto de desmoronarse.

CONCLUSIONES

“Un cuadro es, a pesar de todo, algo más que un recorte arbitrario en la realidad exterior”²³. Después de nuestro recorrido iconográfico por el *Zama* de Lucrecia Martel, no cabe duda de que la afirmación de Paul Claudel y su invitación paradójica a “escuchar con el ojo” también valen para los encuadres de la adaptación cinematográfica realizada por la directora salteña. Si hay que ser prudente al intentar identificar los potenciales referentes icónicos que irían aflorando a lo largo del relato fílmico, al final resulta imposible achacar el silencio de la cineasta respecto al proceso de concepción y captación de las imágenes a una falta de interés. Su

²³ P. Claudel, *L'œil écoute* [1946], París, Gallimard, 1990, p. 147.

reserva aparece más bien como una manera de conservar al proceso creativo parte de su dimensión misteriosa, pues queda claro que Lucrecia Martel no desatendió todo lo que atañe a la elaboración visual de su película. Al contrario, el acabado minucioso de ciertas escenas lleva aun a suponer que la directora pensó en los más mínimos detalles visibles en el campo y concibió varios planos fijos a la luz de una lógica pictórica. Ella parece así haber llevado a cabo en *Zama* una reflexión sobre los códigos de representación de la historia colonial apropiándose en particular de unas convenciones iconográficas occidentales sacadas de la pintura de género.

Bajo este aspecto, podemos atrevernos a afirmar que la “pictorialidad latente” de muchos momentos estáticos de la adaptación realizada por Lucrecia Martel potencia el alcance satírico de la obra fílmica. Este fenómeno referencial original permite efectivamente a la cineasta parodiar unos modelos de representación heredados de la dominación europea. Los múltiples juegos de sobreencuadre presentes en la película tienden a confirmarlo: la directora parece apoyarse en esquemas compositivos que incluyen efectos de compartimentación espacial como para manifestar en la pantalla el excesivo rigor y el anquilosamiento de la sociedad colonial representada. Sin remitir a obras maestras claramente identificables, los encuadres ideados por Lucrecia Martel destacan, en suma, por un potencial crítico que a menudo proviene de una sutil subversión de convenciones iconográficas establecidas desde la perspectiva del hombre blanco.

Por lo menos es la sensación que tenemos al asistir al grotesco desfile de Quijotes que inaugura la vana persecución de Vicuña Porto (fig. 7) o al enfrentarnos a la extraña mirada a cámara del caballo que precede el estallido de violencia final (fig. 8). En ambos casos no podemos identificar un único referente icónico, el plano fijo no es la exacta transposición de una imagen preexistente. Y sin embargo, los soldados a caballo con sus lanzas inútiles “tienen algo” de las representaciones quijotescas, al igual que “hay cierto parecido” entre la inquietante presencia del caballo silencioso delante de Zama y el animal endemoniado del famoso grabado de Hans Baldung Grien, *El palafrenero embrujado* (ca. 1534, grabado sobre madera, París, Bnf)²⁴. ¿Azares del rodaje o referencias satíricas cuidadosamente difuminadas? La pregunta no admite una respuesta inequívoca pero invita a ver con otros ojos el *Zama* de Lucrecia Martel.



Figura 7: [01:19:57]

Figura 8: [01:40:34]

²⁴ URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00130066413> [consultado el 06/11/2022].

BIBLIOGRAFIA

- CLAUDEL, Paul, *L'œil écoute* [1946], París, Gallimard, 1990.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, París, Gallimard, 1992.
- HAMON, Philippe, *L'or des peintres. L'image de l'argent du XV^e au XVII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- HODGART, Matthew, *La satire*, París, Hachette, L'Univers des Connaissances, 1969.
- KATZEW, Iona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XIII*, Madrid, Turner, 2004.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture. Tome 1. Dans l'intimité des œuvres*, París, Larousse, 2002.
- LOUBET, Christian, "Les 'Belles Orientales' dans l'imaginaire de quelques peintres occidentaux", in *Cahiers de la Méditerranée*, 1987, 35-36, p. 285-306.
- MARTEL, Lucrecia, "El cine como arte de la dispersión, o un montón de pequeños detalles", in *Revista Invisibles*, núm. 22, 2017, URL: <http://www.revistainvisibles.com/entrevista-con-lucrecia-martel.html> [consultado el 06/11/2022].
- —, "Phonurgia, la perspectiva del cine y la escritura", conferencia dada por la cineasta en la Casa de América, el 18 de enero de 2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NYqq1WltzpM> [consultado el 06/11/2022].
- PÉCORA, Pablo, "Lucrecia Martel: hay una necesidad de demencia para pertenecer a la sociedad", in *La Capital de Mar de Plata*, 25 de septiembre de 2017, URL: <https://www.lacapitalmdp.com/lucrecia-martel-hay-una-necesidad-de-demenciapara-pertenecer-a-la-sociedad/> [consultado el 06/11/2022].

Conception, réalisation : Vincent Bricout
Service Communication Université Paris 8

Impression
Corlet Numérique
ZA Charles Tellier - 14110 Condé-sur-Noireau