

**XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2018**

***Zama*: continuidades y desvíos en el cine de Lucrecia Martel**

Pablo Bardauil

Facultad de Filosofía y Letras

UBA

1. Desde *La ciénaga* (2001) en adelante, las películas de Lucrecia Martel construyeron su espacio en el interior del llamado “nuevo cine argentino” contradiciendo una serie de principios narrativos que suelen sostener el cine más clásico o industrial. Entre dichos principios, que se consolidan tempranamente en el cine norteamericano siguiendo el modelo de la novela realista y romántica del s. XIX (Eisenstein 1986) y se proyectan desde allí al resto de la cinematografía mundial, cabe mencionar: dominancia de las leyes de causa y efecto en la articulación de la trama; conflicto central ascendente; desarrollo del relato en un tiempo evolutivo; motivaciones y objetivos definidos en los personajes, crecimiento y aprendizaje a lo largo de su recorrido (Bordwell 1985).

En las películas de Martel el azar tiene en la trama un lugar fundamental; los conflictos suelen diversificarse y operar más por acumulación que por el crecimiento sostenido del drama; el tiempo parecería no evolucionar sino permanecer semejante a sí mismo; los personajes suelen tener objetivos más bien débiles o sin concretar y tampoco experimentan crecimiento o aprendizaje durante su trayecto.

2. *Zama* (2017), la cuarta película de Martel, se inscribe en muchas de estas rupturas. Pero a diferencia de las 3 primeras basadas en argumentos propios, es la adaptación de una novela fundamental de la literatura argentina (Saer 1997)<sup>1</sup> que, lejos de aquellas obras baratas que Hitchcock recomendaba escoger para mejor moldearlas a las conveniencias

---

<sup>1</sup> Saer: “Zama es superior a la mayor parte de las novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años” (Saer 1997: 47-48)

del cine, impone sus propias condiciones. Se podría adelantar: si el cine de Martel proyecta sobre su adaptación de *Zama* algunos principios ya ensayados previamente, la novela de Di Benedetto le impone una serie de desvíos que lo obligan a reformulaciones significativas e incluso permiten repensar algunos aspectos ya presentes en él hasta ahora no tan evidentes.

3. Los dos cambios más obvios implicados en *Zama* son el **espacio geográfico** y el **tiempo cronológico** en que transcurre el relato. Si las 3 primeras películas suceden en la actualidad en una zona más o menos definida del noroeste argentino (Salta), la acción de *Zama* tiene lugar a fines del s. XVIII en una zona más o menos definida del nordeste del Virreinato del Río de la Plata (Asunción). Estos cambios evidentes, sin embargo, pueden resultar engañosos. Ni son los más importantes ni dejan ver las zonas de continuidad que existen entre *Zama* y sus predecesoras. Parte de un trabajo más amplio, nos referiremos a aquellas continuidades y desvíos producidos en torno de la cuestión del **tiempo**.
  
4. **La reconstrucción del pasado.** Una de los problemas más evidentes –e inéditos– que *Zama* plantea al cine de Martel es el de la reconstrucción de la época en que transcurre el relato. La propia novela de Di Benedetto aborda este elemento central de la novela histórica de un modo particular. Si dicha reconstrucción suele constituir uno de los imperativos principales del género (en Argentina basta con pensar en *La gloria de Don Ramiro* o *La guerra gaucha*), en *Zama* esa exigencia resulta secundaria. Di Benedetto elige ex profeso una época y un lugar en los que no se registran sucesos históricos relevantes y los convierte en callado escenario del soliloquio de un protagonista cuyas reflexiones tienen mayores conexiones con el existencialismo de mediados del siglo XX que con las ideas de la época. Tampoco el lenguaje de la novela pretende una reconstrucción fiel: es una **invención** que, con sus arcaísmos y sus hipérbaton, evoca el de una época remotamente anterior. Saer: “La lengua en que está escrita [*Zama*] no corresponde a ninguna época determinada, y si por momentos despierta algún eco histórico [...] esa lengua no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente

transcurre la acción [...] sino anterior en casi dos siglos: es la lengua clásica del Siglo de Oro” (Saer 1997: 49).

La adaptación de Martel que, por la propia naturaleza “realista” del cine, no puede meramente esquivar el referente histórico sino que debe responder por él en cada decisión sobre los escenarios, el vestuario o el peinado de los personajes, aborda su reconstrucción de época, de la que por otra parte existen testimonios exiguos, con una libertad similar. Martel: “*Inventamos un siglo XVIII con mucha desfachatez*” (Koza 2017).

Dicha invención se produce a través de un movimiento doble. Por un lado, mediante un principio de **fragmentación** del espacio ya practicado en sus películas anteriores. Así, de la misma manera que no existen planos generales de la ciudad “moderna” (en *La ciénaga* es apenas una calle céntrica, un quiosco y un local de ropa; en *La niña santa* (2004) la calle donde se produce el abuso; en *La mujer sin cabeza* (2008) la ruta del accidente y los suburbios desenfocados a través de las ventanillas del auto de la protagonista), tampoco hay en *Zama* vistas de conjunto de la ciudad colonial. A la ciudad se la aprehende fragmentariamente e incluso se la *escucha* (por ejemplo, a través de sus vendedores ambulantes) reclamando al espectador, en otro procedimiento habitual en el cine de Martel, **completar** lo que no se ve.

En este contexto de fragmentación al que también son sometidos los espacios interiores, el pasado ingresa en *Zama* sobre todo a través del **detalle**: elementos puntuales de procedencia heterogénea cuyo valor está dado sobre todo por su poder de **evocación**. Algunos de ellos surgen, efectivamente, de la investigación: “Queríamos algunos objetos que fueran precisos del siglo XVIII, para anclar la época, *pero sin aferrarnos*”<sup>2</sup>. Otros se recrean apelando a analogías que no necesariamente se corresponden con la época: así, si no es posible saber cómo se vestían y pintaban los indios mbyas, se inventa a partir de los indios del Chaco. Otros involucran licencias históricas flagrantes, ya por cuestiones estéticas, ya por responder a un cierto imaginario del espectador: “Pa-

---

<sup>2</sup> Martel: “María Alché en la etapa de escritura recolectó información diversa, se entrevistó con expertos en navegación, en utensilios, en cuanto cosa pensábamos que pudiera servirnos *para tomar ideas*” (Koza 2017).

ra los funcionarios de la Corona nos apoyamos un poco más en la corte francesa, que ha sido durante mucho tiempo la ambición de nuestra pequeña burguesía del siglo XX. Pero falso para el XVIII, y más en las colonias”. El anacronismo se vuelve deliberado en la selección musical. En una práctica frecuente en el cine actual (por ejemplo, *La vida de María Antonieta*, de Sofía Coppola), Martel elige como *leit motiv* un bolero de los años 50 de Los indios Tabajaras (a quienes dice haber descubierto en YouTube) que, más allá de su “eco” indígena, involucra un claro desplazamiento cronológico y genérico respecto del eje del relato.

5. **El tratamiento del tiempo.** Las continuidades y desvíos vuelven a plantearse a propósito del tratamiento del tiempo “interno” que la adaptación de Martel lleva adelante de la narración y que debe ponerse en relación tanto con la novela como con sus películas precedentes. Como se ha insistido más de una vez, cine y novela encuentran en el tiempo su principio tal vez más constitutivo. Para Lukács (1985), el tiempo es justamente aquello que distingue a la novela de la épica. Mientras el héroe de la epopeya solo conoce la eternidad, el héroe novelístico es aquel que, en un mundo sin dioses, emprende una lucha contra el poder del tiempo cuyo sentido podrá recuperar al final de su propia vida. Por un camino muy diferente, Tarkovski (1991) encuentra en el tiempo la siempre esquiva especificidad cinematográfica. El cine (también para Bazin) no solo es el único arte capaz de fijar el tiempo en “sus formas y fenómenos fácticos” sino que encontrará su verdadera naturaleza a condición de que sea capaz de hacer que el tiempo “viva” en él.
  
6. **Temporalidad y accidente.** ¿Cómo aborda el tiempo el cine de Martel? Si en la novela y el cine clásicos el tiempo “evoluciona”, se “desarrolla” e incluso “progresa” en arreglo a la ley de la causa y el efecto, en la trilogía del noroeste pareciera “avanzar” (o, mejor, moverse hacia adelante) a través de **accidentes**. En medio de una monotonía temporal, de pronto tiene lugar un suceso (el primero a poco de comenzar la película) que produce una interrupción, una alteración en el *statu quo* obligando a los personajes a correrse del lugar de relativa comodidad en que se encuentran. Pasado el desconcierto inicial, los personajes intentan retornar paulatinamente al estadio anterior (aunque ese

lugar ya es indefectiblemente diferente) hasta que un nuevo accidente vuelve a desequilibrar todo otra vez. Hay en las 3 primeras películas de Martel una tendencia a la **homeostasis**: a una suerte de autorregulación en arreglo a la cual los personajes buscan siempre recuperar la estabilidad alterada aun cuando las cosas ya sean inevitablemente diferentes.

El caso más notable de homeostasis es el de *La mujer sin cabeza*. A poco de empezada la película, Vero atropella y mata a un perro con su auto en la ruta y ese choque provoca una alteración completa en su percepción. Al principio, ella misma se resiste a admitir que algo haya cambiado y entonces se recluye en un hotel y no accede a nada que implique un reconocimiento de su cambio de estatus (lo único que acepta, sugestivamente, es que le limpien el auto). Cuando su vida pareciera retornar a una relativa “normalidad”, otro accidente trivial (un muchacho caído durante un partido de fútbol) vuelve a desestabilizarla y entonces empieza a decir que cree que a quien atropelló en la ruta fue a un chico. El nuevo desequilibrio dará lugar a nuevos intentos de reestabilización ahora a cargo de su marido y su primo que, trabajosamente, lograrán convencerla de su error. Pero otro accidente -alguien, probablemente un niño, que se ahogó en el canal- volverá a desequilibrarla otra vez. El tiempo en *La mujer sin cabeza*, más que avanzar, pareciera pendular entre los intervalos que la sucesión de accidentes dejan entre sí.

También en *La ciénaga* es un accidente, la caída de Mecha al lado de la pileta, lo que sacude la abulia veraniega. Las hijas la llevan de urgencia al hospital, el hijo mayor se viene desde Buenos Aires. De regreso a la finca, todo pareciera retornar a la “normalidad” habitual: el calor y la desidra continúan, Mecha sigue bebiendo ahora dentro de su habitación donde es visitada por su prima Tali. Algunos elementos, sin embargo, se mueven subrepticamente: el marido es mudado a la habitación del fondo con la excusa de que Mecha necesita dormir sola; el hijo mayor es golpeado durante el carnaval por intentar propasarse con la mucama. Lo más llamativo es que todos (incluidos los propios implicados) actúan como si las cosas continuaran como siempre. Será preciso que

un nuevo accidente, la inesperada caída y muerte de Luciano, sacuda el sistema nuevamente.

Tampoco *Zama* escapa al accidente desestabilizador que en este caso (como en algunos relatos de Kafka, con los que se ha vinculado varias veces la novela de Di Benedetto) sucede *antes* de que el relato comience. Zama ha sido “premiado” por su participación en la pacificación de los indios con un indeseado traslado lejos de su familia. Ya desde el comienzo lo vemos en negociaciones para “reparar” ese desajuste; ya desde el comienzo sospechamos que la solución sufrirá una espera. A medida que pasa el tiempo las posibilidades de reestabilización se irán desvaneciendo: el segundo gobernador es más reacio a facilitar el traslado, Zama tiene un hijo natural con una india y su última decisión –sumarse a la expedición que intentará capturar a Vicuña Porto- terminará por alejarlo de su propósito para siempre. En *Zama* no hay homeostasis sino incertidumbre, desorden, desequilibrio cada vez más creciente y desintegración final del sistema.

7. **Del tiempo como reiteración al tiempo declinante.** En las tres primeras películas de Martel el tiempo, por esa tendencia a la homeostasis, pareciera mantenerse igual a sí mismo. De hecho, las tres empiezan y terminan de un modo semejante. *La mujer sin cabeza* arranca a la salida de una reunión de amigas en la que probablemente se vendieron cosméticos y termina con una reunión familiar en el hotel. Entre ambas reuniones Vero ha atravesado ciclos intermitentes de tranquilidad y desconcierto: ninguna evolución, ningún aprendizaje en ese recorrido. La película concluye y no sabemos hasta cuándo esos ciclos seguirán repitiéndose.

*La ciénaga* inicia con los padres en sendas reposeras junto a la pileta dándose la espalda y termina con las hijas junto a la pileta en una posición similar. El tiempo, como el verano, es **reiterativo, circular**. Las hijas repiten a sus padres. Como Mecha, que parece seguir los pasos de su madre que un día se metió en la habitación y no salió más; como José, que repite los de su padre al salir con su ex amante. *La niña santa*, por su parte, empieza con la amistad de Amalia y Josefina en las clases de catequesis y termina con la “reafirmación” de esa amistad en la pileta del hotel. “Yo soy tu hermana” -dice

Josefina- culpable por haber traicionado su secreto y porque espera que el inminente escándalo no afecte el vínculo.

A diferencia de la trilogía, en *Zama* no hay reiteración sino declinación **progresiva** y **sin atenuantes**. *Zama* -sostiene Saer a propósito de la novela de Di Benedetto- es el relato de una “decadencia física y moral” (Saer, 1997: 51). Esa decadencia es recuperada en la adaptación de Martel que al principio nos recuerda el pasado glorioso de Zama a través de la voz del niño oráculo pero nos muestra, también, que ese pasado notable no alcanza ni para obtener el traslado ni para conseguir nada sustancial de las mujeres a las que seduce mientras espera. De allí en más dos marcas inequívocas refrendan en el film su caída persistente. La primera, el vestuario y el “maquillaje”: Zama usa siempre el mismo traje pero cada vez más raído y su cabello y su barba cada vez más crecidos y desprolijos. La segunda, un efecto de sonido descendente llamado *escala de Shepard*<sup>3</sup> que se repite en momentos claves como si resonara en la cabeza del protagonista anunciando su inevitable caída.

¿Es la decadencia de *Zama* una novedad absoluta en el cine de Martel? Menos de lo que pareciera. En la tendencia a la reiteración y a la homeostasis presentes en la trilogía ya estaban inscriptas las marcas de ese deterioro.

Los mejores testigos de ello son los espacios que habitan –o en los que se abandonan- los personajes. En *La ciénaga* “La Mandrágora” es una empresa familiar dedicada a la comercialización de pimientos que tuvo que tener un pasado “glorioso” para sostener a una familia que hace poco por ella (la pileta de agua podrida en la que nadie puede bañarse es un signo evidente de ese abandono). Otro edificio que tuvo un antiguo esplendor es el hotel de aguas termales de *La niña santa*, que supo tener pileta de agua fría y trampolín, y sigue sosteniéndose gracias a algunas reformas hechas “hace bastante ya”.

---

<sup>3</sup> Ilusión auditiva que nos hace percibir que un sonido no deja de elevar o disminuir su tono progresivamente y de forma infinita

La “larga duración”, en efecto, muestra que en aquellas películas no hay recuperación del equilibrio sino más bien adaptación a una situación sensiblemente más degradada. La ciénaga en que se hunde la vaca del monte y el resto de los personajes de la película es la metáfora más acabada de esa degradación. En el cine de Martel un des-arreglo profundo corroe a la mayoría de los personajes. Su caída podrá ser más o menos perceptible pero, como la escala de Shepard, resulta a la larga continua e inexorable.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Bernini, Emilio (2017), “El hundimiento. A propósito de Zama, de Lucrecia Martel”. En <http://kilometro111cine.com.ar/el-hundimiento/>

Bordwell, David (y otros) (1985). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós

Eisenstein, Serguei (1986). “Griffith, Dickens y el cine en la actualidad”. En *La forma del cine*. México: Siglo XXI.

Koza, Roger (2017). “Una película de 1790 llamada Zama. Un diálogo con Lucrecia Martel”. En <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>

Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*. México: Ediciones Era.

Lukács, Georg (1985). *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo.

Monjeau, Federico (2017). “Zama y los sonidos de la mente”. En [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/zama-sonidos-mente\\_0\\_ryAGxYrhW.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/zama-sonidos-mente_0_ryAGxYrhW.html)

Oubiña, David (2009). *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.

Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.

Tarkovski, Andrei (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.