

Cine y reverberación: *Zama*, montaje e historia

Cinema and reverberation: *Zama*, montage and history

Cinema e reverberação: *Zama*, montagens e história

Dr. Sergio Villalobos Ruminott

University of Michigan

Estados Unidos

Email: svillal@umich.edu

 [0000-0002-9570-6780](https://orcid.org/0000-0002-9570-6780)

Recibido: 19 de octubre de 2022

Aceptado: 27 de diciembre de 2022

Publicado: 15 de mayo de 2023

Artículo científico. Este texto proviene de una ponencia presentada en LASA 2019, en el panel titulado: "The Sounds and Images of Colonial Indignity: About Lucrecia Martel's 'Zama'", que tuvo lugar en Boston, MA, el 27 de mayo del año 2019. Como tal, forma parte de un proyecto de investigación titulado Anarquías de lo sensible.

Cómo citar: Villalobos Ruminott, Sergio. «Cine y reverberación: *Zama*, montaje e historia». Revista de Historia Social y de las Mentalidades, vol. 27, no. 1, 2023, pp. 99-121, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5782>.



Resumen. Mediante una lectura crítica de la cuarta película de Lucrecia Martel, *Zama* (2017), basada en la novela homónima de Antonio di Benedetto (1956), elaboramos una reflexión sobre la relación entre cine e historia, destacando las estrategias empleadas por la directora argentina en el montaje de su obra. Sostenemos que, más allá de un uso meramente instrumental e ilustrativo del cine, Martel permite pensar el montaje cinematográfico como un modo de desnarrativización y de desmonumentalización del relato convencional de la historia, abriendo con ello una relación con el pasado, liberado de las lógicas historicistas convencionales que parecen caracterizar tanto al género documental como al cine político en general. En este sentido, la cuestión de la historia y sus reverberaciones aparecen en *Zama* como elementos que permiten complicar la relación convencional de cine y política.

Palabras clave: Montaje; reverberación; interrupción; desmonumentalización

Abstract. Through a critical reading of Lucrecia Martel's fourth film, *Zama* (2017), based on Antonio di Benedetto's homonymous novel (1956), we elaborate a reflection on the relationship between cinema and history, highlighting the strategies used by the Argentine director in the making of her work. We maintain that, beyond a merely instrumental and illustrative use of cinema, Martel allows us to think of cinematographic montage as a way of denarrativizing and demonumentalizing the conventional narrative of history, thereby opening a relationship with the past, freed from the historicist logic that seems to characterize both the documentary genre and political cinema in general. In this sense, the question of history and its reverberations appears in *Zama* as elements that complicate the conventional relationship between cinema and politics.

Keywords: Montage; Reverberation; Interruption; Demonumentalization

Resumo. Através de uma leitura crítica do quarto filme de Lucrecia Martel, *Zama* (2017), baseado no romance homônimo de Antonio di Benedetto (1956), elaboramos uma reflexão sobre a relação entre cinema e história, destacando as estratégias empregadas pela diretora argentina na montagem de seu trabalho. Argumentamos que, além de um uso meramente instrumental e ilustrativo do filme, Martel nos permite pensar na montagem cinematográfica como uma forma de desnarrativizar e desmonumentar o relato convencional da história, abrindo assim uma relação com o passado, liberada das lógicas historicistas convencionais que parecem caracterizar tanto o gênero documental quanto o cinema político em geral. Neste sentido, a questão da história e suas reverberações aparecem em *Zama* como elementos que complicam a relação convencional entre cinema e política.

Palavras-chave: Montagem; Reverberação; Interrupção; Desmonocalização

Toda narración transcurre en el presente, aunque habla, a su modo, del pasado.

Juan José Saer, *Zama* (1973)

Algunos son capaces de leer incluso a Osvaldo Lamborghini como si estuvieran izando la bandera.

Lucrecia Martel, *Conversación con Matilde Sánchez* (2017)

1. Introducción

Las películas de Lucrecia Martel han recibido un amplio reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Son muchos los números especiales de revistas dedicados a sus producciones (*La fuga*, *Icónica*, *Filmmaker Magazine*, etc.), además de un creciente número de estudios monográficos que abordan su firma singular (Oscar Jubis; Debora Martin; Inela Selimovic; Gerd Germünden; Natalia Christofolletti Barrenha; entre otros). A esto hay que sumar numerosas notas en periódicos y suplementos culturales y entrevistas que denotan un creciente interés por su trabajo, el que va de la mano de varias nominaciones (Ariel, Goya, Platino, Oscar, etc.), reconocimientos y premios (Premio Cóndor a la Mejor Película, Premio Sur al Mejor Director, etc.) recientes. No obstante, el foco principal de las publicaciones académicas dedicadas a ella hasta hace muy poco ha sido la llamada Trilogía de Salta (*La ciénaga*; *La niña santa*; y *La mujer sin cabeza*), aunque el impacto de su última película, *Zama* (2017) parece augurar un interés sostenido en el trabajo de una directora que ha sido considerada como una de las expresiones paradigmáticas del cine argentino contemporáneo (Jens Andermann), y una representante clave del cine no comercial latinoamericano en la actualidad.

Sus películas suelen ser experimentales y difieren radicalmente de las producciones convencionales orientadas al entretenimiento. Muchos comentaristas observan su libre uso de los elementos diegéticos, alteraciones de plano-secuencia, historias no lineales, lateralización del primer plano, un efecto general de descentramiento en relación con los aspectos

narrativos de sus “historias”, la suspensión de la voz en off y de su función articuladora, y el uso creativo de bandas sonoras y efectos acústicos en general, como rasgos distintivos de sus producciones. A esto habría que agregar el hecho de que sus creaciones implican una cierta política de los afectos relativa a la problemática del género (femenino) e inscrita, con cierta insistencia, en Salta como una localidad periférica (no hegemónica) en la que se filman y acecen sus primeras películas. *Zama*, sin embargo, producida nueve años después de su último largometraje, puede ser vista como una reorientación radical con respecto a sus producciones anteriores o, alternativamente, como una intensificación madura de los elementos estéticos ya presentes en La Trilogía de Salta. Nos inclinamos a estar de acuerdo con esta última afirmación, aunque hay que enfatizar que *Zama* es la primera película en la que el protagonista no es una mujer y la primera en la que la trama no se desarrolla en Salta. Pero *Zama* no solo difiere en estos aspectos, pues es también, como sabemos, su primera película “histórica”, lo que quiere decir que es su primera película basada en una novela que trata del pasado y que convencionalmente ha sido concebida como “novela histórica”. En otras palabras, estamos ante una película que se basa en una “representación” literaria del período colonial tardío del Río de la Plata, es decir, estamos ante algo así como “una representación de la representación” en la que lo realmente importante no es tanto la supuesta verdad de lo representado, sino las estrategias mismas del montaje cinematográfico como ejercicio de representación.¹ ¿Qué tipo de relación hay entre la novela y la película? Y, ¿hasta qué punto podemos utilizar las nociones de “novela histórica” y “representación cinematográfica” como categorías adecuadas para entender las estrategias movilizadas tanto por la novela como por la filmación?

1 Más allá de la discusión técnica respecto al montaje cinematográfico, que arranca con la vanguardia rusa, pasa a la escena francesa y norteamericana y es retomada recientemente por Gilles Deleuze y luego por Georges Didi-Huberman para problematizar los aspectos diegéticos y la relación espacio-tiempo en el cine y en el arte en general, interesa, para efectos de nuestra lectura, tener presente un concepto menos específico de montaje relacionado con las reflexiones benjaminianas sobre arte, reproducibilidad técnica, historia y temporalidad. En efecto, el montaje (no intencional) permite comprender la problemática de la imagen dialéctica de una manera alternativa a como se comprende convencionalmente, cuestión que muestra tanto el vínculo entre los textos tempranos de Benjamin relativos a su infancia o a su recepción del surrealismo, y sus reflexiones posteriores relativas al teatro (Brecht), al cine y a la historia, pero además nos permite pensar la misma relación entre montaje, constelación, cita e historia más allá del historicismo.

En efecto, *Zama* de Martel como montaje cinematográfico implica la suspensión de una narrativa lineal, articulada por mojones referenciales convertidos en monumentos de una determinada versión del pasado. Como tal, la película está caracterizada por su utilización de bandas sonoras extemporáneas, por su uso de efectos acústicos metalizados, por el tono menor y prosaico de sus personajes, por la fragmentación de la diégesis como complicación del relato central, por la iteración de los diálogos, los planos de luz y sombra y por el uso de una tropología visual relativa a un paisajismo pantanoso que combina el bosque sub-tropical con las turbias aguas de un río estancado, tan estancado como el mismo protagonista, quien aguarda con desesperanza las noticias ya siempre diferidas por una burocracia imperial que lo ha olvidado, condenándolo al destierro en una tierra de nadie. Efectivamente, la trama se desarrolla en una suerte de *Terra em transe* que no está solo sujeta a las querellas y aspiraciones políticas de los mandos medios marginados de las grandes metrópolis coloniales, sino también a la ley inmutable de la naturaleza como horizonte final en el que se disuelven los tonos épicos de la civilización. Gracias a estos recursos, la novela de Di Benedetto se salva de un uso meramente instrumental, no queda convertida en el guion referencial para una película que pretenda contar mejor la misma historia. Por el contrario, en el ejercicio de traducción (de la novela a la película), Martel moviliza una serie de recursos que le permiten conservar las dimensiones críticas de la novela, sin descuidar su propia confección experimental. El resultado es un montaje marcado por la desesperanza y el desasosiego, como tonos que saturan la pantalla enmarcada, a su vez, por un efecto intoxicante de inmovilidad o suspensión, cuestión que le resta monumentalidad a sus referencias y muestra la domesticidad menor del periodo colonial, desmarcándose con esto del relato histórico convencional, saturado de tintes grandilocuentes.

Para apreciar estos efectos y para pensar sus consecuencias en términos de la relación entre cine e historia, pero también, entre cine y política, proponemos detenernos en algunos aspectos de la novela de Di Benedetto, para luego volver a los aspectos experimentales de la película de Martel, lo que nos permitirá, a su vez, comprender mejor lo que está en juego en su intervención, sin dejar de mencionar sus relaciones con un cierto cine latinoamericano experimental abocado a exponer la condición menor y delirante de la soberanía.

2. Un existencialismo de otro tipo

Publicada en 1956, la novela *Zama* de Antonio di Benedetto narra los dislocados pensamientos, sueños y delirios de Don Diego de Zama, un funcionario americano del Imperio español perdido en un insignificante pueblo del Paraguay, quien a través de los diez años en que transcurre la novela (1790-1799), espera, mientras envejece y se deteriora, un nuevo destino en Lerma, un lugar más afín a sus aspiraciones. La recepción clásica de la novela, aunque no muy entusiasta, la situó bajo la doble condición de ser una “obra existencialista” y una “novela histórica”, no sin acercarla, un tanto forzosamente, al realismo mágico que, por entonces, aún estaba por desplegarse en plenitud. Pero esta recepción no fue suficiente para destacar las innovaciones introducidas por el escritor mendocino, innovaciones que Martel supo leer y trasladar a su película. Sin embargo, la relación entre la novela y la película aunque consistente tampoco implica una mera emulación, pues si bien es cierto que Di Benedetto anticipa muchas de las aventuras formales que Martel introduce en su propia producción, también lo es el hecho de que Martel es capaz de intensificar dichas innovaciones a partir de los procedimientos propios de la escritura cinematográfica. Por ejemplo, en una entrevista con *Filmmaker Magazine* Martel declara que, en lugar de tener al protagonista hablando continuamente, para producir la superposición de sus diálogos con sus monólogos interiores como un flujo indiferenciado, ella decidió multiplicar los diálogos y las voces en la película, lo que produjo un efecto polifónico de descentramiento que acentuaba la ya dislocada condición de Don Diego de Zama en la novela (Entrevista con Paul Dallas). En un estudio comparado de la novela y la película, Alfredo Dillon observa varias de las estrategias adoptadas por Martel para verter los efectos experimentales de la novela en su propio medio. Nos dice Dillon:

Además de la presencia recurrente de ventanas y puertas, que enmarcan la percepción del protagonista, en varias ocasiones la fotografía –a cargo de Rui Poças– reserva el fondo del plano para una acción relevante o inquietante, que obliga a seguir la película con una disposición más atenta a los estímulos sensoriales que al desarrollo de la trama. De este modo, la profundidad de campo sumerge al espectador en el mundo de Zama, a la vez que descentra

la narración y “reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen”, exigiendo un espectador activo. (110)

Por otro lado, los recursos propios del realismo mágico parecen abundar en la novela, tanto en la postulación del poblado inverosímil y sustraído al tiempo en el que se encuentra atrapado Zama, como en la representación hiper-naturalista del Nuevo Mundo, sus ríos, paisajes y recovecos (sin olvidar que el referente hiper-naturalista se manifiesta ya en el horizonte de lo real-maravilloso carpenteriano). Sin embargo, más allá de las analogías superficiales, lo que distingue a la novela y la aleja, en cierta medida, del saturado modelo identificado con el realismo mágico es, precisamente, el giro existencial a partir del cual esta se organiza. En efecto, no estamos frente a la presentación, más o menos experimental, de un relato maestro que combina elementos mágicos y referencias reales para dar cuenta de una historia en particular, sino frente a una serie de elucubraciones fragmentarias, alojadas en un territorio inhóspito y organizadas en torno a los delirios de Don Diego de Zama, corregidor de la Corona, abandonado a su suerte como un penitente en el limbo. En otras palabras, la novela de Di Benedetto no abusa de una tropología metafórica y culturalista, abocada a presentar las singularidades del Nuevo Mundo mediante una alambicada alegoría identitaria, sino que prefiere el camino de la paráfrasis y de la parodia para contarnos una historia sin centro ni sujeto referencial, en la medida en que Don Diego, más que un sujeto histórico o literario, es una figura referencial de los delirios y sin-sentidos de una historia plagada de anacronismos. Complementa Dillon:

Como Di Benedetto, Martel tampoco elude los anacronismos ni las imprecisiones; incluso busca señalar el artificio de la supuesta reconstrucción histórica: las pelucas siempre están mal puestas, mostrando el cabello real debajo; el vestuario de los esclavos africanos combina prendas aristocráticas con taparrabos; la gestualidad y los rituales de cortesía resultan deliberadamente afeminados. (122)

Cuando en 1973, Juan José Saer escribió una breve y contundente recepción de la novela de Antonio di Benedetto, ya apuntaba a estas innovaciones que hacían de *Zama* una obra singular. Saer enfatizaba explícitamente el carácter marginal del escritor (la novela fue escrita en Mendoza, no en París) y el marco estrictamente literario de su germinación, al pun-

to de compararla con *La náusea* de Jean Paul Sartre, para destacar cómo, mientras esta última es una ilustración literaria de su sistema filosófico, en el caso de Di Benedetto asistimos a una elaboración literaria que se despliega al mismo tiempo que sus presupuestos “filosóficos”. El existencialismo de *Zama*, en este sentido, no funciona como ejemplificación literaria de una filosofía existencial que se articula con independencia de la obra, sino que es la puesta en escena de la misma reflexión existencialista bajo el recurso literario de un personaje desarticulado y subsumido en la espera sin fin, al modo de una racionalidad corroída desde adentro, en suspenso y abismada frente a la imposibilidad del sentido, esto es, del sentido de su misma existencia como también del sentido como dirección y finalidad de sus acciones. En otras palabras, el existencialismo de *Zama* no se organiza en torno a la predominancia de un ego reflexivo abocado a pensar el abismo de la existencia como experiencia de un yo transido por el vértigo de la historia, sino que discurre fragmentadamente de acuerdo con una lógica del sentido heteróclita y asubjetiva.

No obstante, la afirmación principal de Saer es que *Zama* no es y no debe ser concebida como una novela histórica, más bien es su opuesto, pues la historia (narrada en la novela) resulta de un cruce libre entre parodia e imaginación, y no de las pretensiones narrativas por sentar una versión incuestionable del pasado. Saer, en efecto, apunta a la dimensión paródica y desacralizadora de la novela, cuestión que nos permite oponerla al tono reconstructivo y ceremonioso de las novelas históricas tradicionales, complicando así su ligera adscripción a dicho género.

Se ha pretendido, a veces, que *Zama* es una novela histórica [afirma Saer]. En realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género. No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso. (44-45)

Por tanto, Saer no solo relativiza las pretensiones de verdad de la novela histórica, sino, al mismo tiempo, la clasificación convencional de *Zama*, apuntando hacia su componente paródico como un elemento distintivo que pocos escritores se atrevieron a utilizar en aquella época:

Es a través de esa parodia, justamente, que *Zama* quiere mostrar que no ha de leérsela como una novela histórica. La lengua en que está escrita no corresponde a ninguna época determinada, y si por momentos despierta algún eco histórico, es decir el de una lengua fechada, esa lengua no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente transcurre la acción –1790-1799–, sino anterior en casi dos siglos: es la lengua clásica del Siglo de Oro. (45)

Se trata entonces de una novela paródica, que oblitera las pretensiones de seriedad del discurso histórico, al modo de una *consideración intempestiva* de carácter nietzscheano, que opone risa y locura a toda reconstrucción historicista, y que, por lo mismo, contamina el tono apesadumbrado del cogito reflexivo y sus dudas existenciales con la referencia paródica al absurdo de una existencia sin fundamento. Su uso de un lenguaje ficticio anticipa lo que Martel posteriormente radicalizará mediante una relación borrosa con la historia oficial, una marginación de la trama y una descentración polifónica de las cavilaciones de Don Diego de Zama, a las que se suman su lateralización de la imagen, su multiplicación de fotogramas con una intimidad descentrada más que subjetiva, y que evocan otro aspecto crucial que Saer percibe en la novela y que también podemos percibir en la película: la interrupción de la continuidad del relato (y de la historia). No hay encuadre central, ni primer plano dominante, ni historia lineal, sino una especie de tensión dialéctica entre el propio fluir de la memoria de Zama y la infinita serie de interrupciones que lo con-mueven:

[U]na y otra vez, la narración lineal es interferida por breves historias, alegorías, metáforas, que anulan la ilusión biográfica e instalan el conjunto de lo narrado en una dimensión mítica [Insiste Saer]. Nada ilumina más *Zama*, en efecto, que esa inmovilización continua de la narración, ese hormigueo de pequeñas intervenciones metafóricas que contribuyen a liberarla de la prisión del acontecer. Que yo sepa, ningún narrador en América, excepción hecha

quizá de Borges o de Felisberto Hernández, había intentado, por los mismos años, experiencias equivalentes. (48-49)

En este sentido, Saer es capaz de identificar en la novela una serie de elementos que, sin confundirla con el existencialismo à la Sartre o con el realismo mágico, le permiten leerla con un rigor que se distancia de las lecturas convencionales de la crítica de su tiempo y del nuestro. En otras palabras, para él, la novela no ha sido comprendida a cabalidad y esta incompreensión es lo que termina por explicar la falta de reconocimiento que ella ha recibido desde su misma publicación. Como tal, insiste Saer, la novela fue un evento que intentó romper el marco convencional y hegemónico con el que organizamos y leemos literatura, sobre todo en América Latina. Sin embargo, fue también un evento silenciado con el que solo nos cabe relacionarnos anacrónicamente, sin olvidar que la anacronía es una de las características centrales de la misma novela y, por supuesto, de la película.²

¿Podrá la película producir una nueva recepción de la novela; y más importante que eso, una nueva recepción de la problemática presente tanto en la novela como en la película, relativa a nuestra comprensión naturalizada de la literatura, del cine, de la historia y de la política?

3. El cine como traducción

En uno de sus llamados textos de juventud titulado “La tarea del traductor” (1923), y posteriormente agrupado con sus escritos sobre Baudelaire y los “Tableaux Parisiens”, Walter Benjamin reparaba en una noción de traducción no técnica, es decir, no concernida con los aspectos formales de la traslación, oración por oración, de un texto a otra lengua. Para él, el problema era más complejo que la simple implementación de criterios de validación convencionales con los que se evalúan las virtudes de una determinada traducción, pues mucho más importante que verter un texto a otra lengua con prolijidad y buenas ocurrencias, es pensar la traducción como una apertura al lenguaje no orientada por criterios instrumentales de comunicabilidad y sentido. Una buena traducción, en tal caso, no se debería medir por la exactitud o fortuna de las decisiones

² Sobre todo si reparamos en la relación intrínseca entre anacronía y montaje, recientemente destacada por Didi-Huberman (2008).

conceptuales o lingüísticas de algún traductor en particular, sino por su capacidad para hacer resonar el lenguaje en el mismo acto de traducir, liberándolo de su condición meramente mediática o instrumental, y devolviéndole su condición reflexiva. En otras palabras, con la traducción podemos establecer una relación con el lenguaje no dictaminada por las demandas logocéntricas del sentido. Por lo tanto, la traducción no debería pensarse solo con relación a la eficacia de sus resultados finales, sino que habría que considerar la importante dimensión reflexiva que permite una relación no instrumental con el lenguaje. Así, la tarea del traductor benjaminiano no es encontrar equivalentes del sentido original en una lengua alternativa, sino abrir el lenguaje hacia una relación reflexiva con los nombres, los que han sido desplazados por el uso instrumental del lenguaje reglado por las leyes de la equivalencia.

Nos importa tener presente esta tensión entre lo que podemos llamar tentativamente traducción reflexiva y traducción técnica, para pensar no solo la cuestión de la parodia y el anacronismo en la novela de Di Benedetto, sino también para pensar la misma película como una traducción de la novela, es decir, para romper con la supuesta dicotomía entre adaptación e interpretación atendiendo al hecho de que el montaje cinematográfico ahonda y transforma la lectura, llevando al espectador hacia una nueva experiencia sensible. En tal caso, la riqueza de recursos cinematográficos desplegada en la película se debe más que al supuesto virtuosismo vanguardista de Martel, a la necesidad de no traicionar la singularidad de la novela y sin embargo, hacerla resonar más allá de lo literario, en el horizonte acústico y audiovisual del cine. Este es el problema mismo de la traducción: ¿cómo llevar a la pantalla dicha experiencia, sin traicionarla desde las demandas de una diégesis narrativa que termina por subordinar las innovaciones experimentales de Di Benedetto a la condición de un guion referencial?

Si la película es ya una traducción de la novela, no basta con aproximar ambas formas de arte para determinar la supuesta exactitud o lealtad del ejercicio de Martel. No es suficiente determinar hasta qué punto la película se mantiene fiel a la novela, lo que realmente importa es la forma en que Martel replica la dimensión reflexiva de la novela, sin convertirla en “su” versión audio-visual. Por ejemplo, en una entrevista con Paul Dallas de *Filmmaker Magazine*, ella nos dice lo siguiente:

Para mí, la literatura se relaciona con el cine a través del sonido más que a través de la imagen. Cuando lees un libro, existe este fenómeno misterioso de una voz que escuchas junto con todos los sonidos del entorno en el que se desarrolla la historia. Es algo muy difícil de caracterizar. El otro elemento clave en la literatura es el ritmo. Ambas cualidades son características importantes del cine, y para mí era crucial prestarles atención mientras escribía la película. Cuando las personas suelen adaptar libros, tienden a pasar por alto la voz y el ritmo en favor de la trama y los personajes. Con *Zama*, realmente traté de concentrarme en el efecto que el idioma tenía sobre mí y traducir esta experiencia en la pantalla.

En tal caso, cuando pensamos en la película como una traducción, no estamos pensando simplemente en términos de adaptación o acomodación. La traducción de *Zama* requiere, para evitar traicionar su singularidad llena de acontecimientos, una comprensión del cine de alguna manera “similar” a la concepción de la novela que tenía Di Benedetto y que el comentario de Saer ha vuelto a destacar. Por eso nos permitimos decir que Lucrecia Martel parece poseer, gracias a sus habilidades como cineasta, los recursos necesarios para realizar esta traducción sin subordinar el relato a las exigencias de la representación y del sentido como significación histórica. En otros términos, si Saer dirigía sus argumentos contra la lógica interna de la representación propia de la novela histórica, mostrándonos dicha representación como una aspiración ilusoria organizada en torno a los aspectos reconstructivos y diegéticos de la narración, Martel, por su parte, no se deja atrapar por las demandas de legibilidad, transparencia y significación que caracterizan a la noción convencional de alegoría histórica en el cine. Su particular montaje, por decirlo de otro modo, se parece más a la novela discontinua de Di Benedetto que a la idea convencional del pasado, ya que el pasado nunca está “en el pasado”, es decir, en un “tiempo homogéneo y vacío” sino en el presente, pero en un presente que no coincide con nuestra concepción convencional de la actualidad, pues este presente es el plexo en el que se dan cita diversos tiempos históricos. Es más, ni la novela ni la película prometen una redención del pasado, sino que se relacionan con este de forma indirecta y momentánea, a partir de yuxtaposiciones musicales, acústicas, visuales y referenciales que complican cualquier imagen to-

tal y cualquier comprensión lineal del tiempo (Benjamin, *La dialéctica en suspenso*). En efecto, la pertinencia de la película no descansa en la verosimilitud con la que se construyen los personajes o la forma en que se representa la vida en el poblado periférico y colonial de fines del siglo XVIII, sino en la condición extemporánea de su ambientación y en la sutileza de sus cruces temporales, todos ellos además retrabajados con referencias apócrifas que se yuxtaponen y que complican la posibilidad de una datación precisa.

La película como traducción entonces es una re-escritura de la novela, pero una re-escritura que no rinde sus aspectos experimentales a las trampas de una narración convencional, sino que los exacerba de acuerdo con sus propios recursos.³ Si la novela es ya un montaje paródico del pasado, la película exacerba esa dimensión paródica, al estar cruzada por un oscuro humor secular en el que la espera infinita y absurda de Don Diego resulta ser la excusa necesaria para detonar una serie de cuadros variopintos que la imaginación de la directora (y su equipo) van intercalando en el transcurso de la historia. De hecho, las últimas escenas atiborradas de colores y paisajes acuosos, que coinciden con la figura amputada del protagonista tendido en un barco cuyo movimiento ralentiza el desenlace, no hacen sino confirmar el carácter tragicómico de la trama, mostrándonos además, gracias a una traducción reflexiva, cómo en la dislocada economía de referencias e imágenes de la película, se conserva el delirio onírico de Don Diego en la novela, pero ya no como efecto de una voz interior, sino como condición externa y material de su despliegue cinematográfico.

4. Desmonumentalización y reverberación

Consecuentemente, en una inteligente conversación con Matilde Sánchez, publicada el año 2017 en la *Revista Ñ*, suplemento cultural del diario *El Clarín*, Martel enfatiza aún más la cuestión del tono y de la sonoridad que, producida por la novela, debía de alguna manera reverberar en la película. La reverberación es una forma no jerarquizada del eco, un *ritornelo* como iteración o como repetición diferencial, que alude a un ritmo escritural, acústico y cinemático que pasa desapercibido para lectores y

³ Pues se trata de una re-escritura inclinada por la cuestión del montaje y de la costelación, y no abocada a la lógica de las causalidades ni de los desarrollos lineales.

espectadores movilizados por el deseo de plenitud, instantaneidad y totalidad (Deleuze & Guattari). Dice Martel:

Creo que se ha perdido mucho la capacidad de enfocarnos en la riqueza estética, en la percepción de una sonoridad y una musicalidad, en favor del argumento, que satisface de manera instantánea. En buena medida, ha sido obra de las series, que aplanaron la experiencia del espectador y el lector. Es la torpeza nuestra separar la cultura del entretenimiento. Hollywood hizo un gran esfuerzo para separar eso. (Conversación con Matilde Sánchez)

¿Cómo se enfrenta Martel entonces a esta problemática?, ¿cómo logra prolongar el tono menor de la novela sin caer en la impostación de un relato mayor articulado por la auto-referencialidad de un personaje histórico y reforzado por la economía jerarquizada de planos y diégesis? Sobre todo porque en la película abundan las reverberaciones acústicas, las frases repetidas que resuenan como una voz impersonal y fragmentaria, pero además, porque no hay un plano central ni un efecto articulador emanado de una voz en off que organice los acontecimientos. En el fondo, hablamos de la tonalidad de la película, una tonalidad descentrada y reverberante, dislocada y polifónica, que impide pensarla como testimonio de una época histórica, abriendo la posibilidad de una relación distinta entre cine e historia, relación en la que el pasado no puede ser redimido o reconstruido de manera definitiva, sin que al hacerlo volvamos a sepultarlo. Insiste Martel:

Pero volviendo a cómo se “rescata” el pasado del olvido, viendo cómo se manejan hoy las adhesiones y los enconos, me digo que nuestra idea de la historia está muy simplificada. La violencia que se ha ejercido destruyó muchísimas cosas. Nuestra única posibilidad es inventar hipótesis. Por eso, nada sería mejor que contar con muchas versiones de *Zama*. Cuantas más hipótesis tengamos del pasado, más chances. Lo que peor le hace al mundo y a la política es el canon: una vez que se establece algo, se debe respetar por siempre. (Conversación con Matilde Sánchez)

Pero entonces, ¿cómo evitar la canonización de *Zama*, la película, cuando su objetivo, al menos en este plano, es precisamente anti-canónico, pues hace proliferar diversas versiones hipotéticas e incompletas

del pasado?, ¿cómo no arrestar su efecto diseminador desde una interpretación que intente fijar, de una vez por todas, las diversas lecturas que dicha película hace posible? Pues es aquí donde no debemos ignorar que, al comentarla, al interpretarla y al escribir sobre ella, también corremos el riesgo de canonizarla, de convertirla en una “obra” clausurada sobre sí misma y lista para ser referida en la concatenación argumental de un discurso teórico. Pero, a la vez, es en este mismo sentido que resulta necesario atender a sus decisiones prácticas, a su factura, a sus innovaciones experimentales, las que se movilizan para evitar producir una representación fuerte de la historia. En efecto, Martel en *Zama* propone una relación fragmentada e indirecta con el pasado, sin recuperación ni reconstrucción, una puesta en escena, si se quiere, en la que el pasado no queda “rendido” al presente, sino donde este relampaguea interrumpiendo la seguridad de nuestro saber, de nuestra versión de la historia. Sería precisamente esta forma indirecta y fragmentada de concebir el pasado la que nos permite pensar en una relación no convencional de cine e historia, pero también de cine y política. No hablamos acá por lo tanto de un cine político, ni menos de un cine concebido como herramienta al servicio de la politización, sino que de una interrupción de la instrumentalidad política y referencial del cine, para abrir otra posibilidad de pensar la historia y sus tiempos, en la que la representación cinematográfica no complementa las aspiraciones de verdad de los discursos historiográficos o políticos, sino que los pone en vilo, al mostrar la historia como un territorio brumoso y lleno de discontinuidades y sinsentidos.

La extemporaneidad de las cortinas musicales utilizadas en la película, la condición absurda de la espera de Don Diego y el carácter menor de la historia, sin moralejas ni enseñanzas edificantes, nos permiten pensar en la forma con la que Martel reverbera en la cuestión del lenguaje tan importante en la novela. Si, como nos decía Saer, el lenguaje hablado en la novela no correspondía al siglo XVIII, sino al Siglo de Oro, Martel por su parte comenta:

Sabía que si iba a hacer una película de época, quería crear un nuevo idioma que se situara entre el español antiguo y lo que hablamos hoy. No hay documentación clara de cómo era el lenguaje hablado en el siglo XVIII. Tenemos cartas, pero escribir en ese momento era muy formal y bastante diferente de la forma en que las

personas se hablaban entre sí. Entonces, tuve que idear un dispositivo más actual. En la década de 1970, las telenovelas mexicanas crearon un español que incorporó los diferentes acentos de toda América Latina. Esto se hizo para que los programas fueran más fáciles de exportar. Debido a que la motivación era comercial y no estética, era un dispositivo de bastante baja calidad. Pero usé esa idea como base en *Zama* y combiné diferentes acentos de Argentina y del Portugués. Escribí notas detalladas para los actores con instrucciones de pronunciación específicas para cada letra del alfabeto. (Entrevista con Paul Dallas)

De esta forma, podríamos aventurar, con *Zama* Martel produce un efecto de desfamiliarización del referente local o vernáculo, que es, en cierto modo, similar al extrañamiento que se experimenta en el cine de Raúl Ruiz (pensamos en particular en su temprana película, *En el techo de la ballena*, 1982; e incluso en la más tardía, *La recta provincia* 2007). Si en las películas de Ruiz ese extrañamiento de lo vernáculo es el resultado de una narración no lineal, reforzada por sonidos y cortinas musicales exóticas, por un extraño humor rayano en el absurdo de la existencia y por una obliteración tanto de la voz en off como del primer plano; en *Zama*, por su lado, todos estos elementos actúan junto a la incorporación de la dimensión onírica, la contaminación de las escenas por la presencia de animales (caballos, llamas, insectos) y, por supuesto, la condición dislocada de diálogos y personajes. Este sería entonces el lugar en el que habría que pensar la proximidad de *Zama* con *Memoria de apariencias: la vida es sueño* (1986), del mismo Raúl Ruiz, en la medida que en ambas películas se juega una relación con el pasado a partir de la memoria imperfecta de personajes dislocados, cuyas ensoñaciones se confunden con la realidad, la que además se estructura como una constelación de tiempos inverosímiles, suspendiendo así la promesa de una versión sólida y coherente de la historia. En efecto, ambos ensayos cinematográficos apuntan a la producción de un efecto de desfamiliarización e incongruencia que desactiva los automatismos, abriendo la posibilidad de una experiencia inédita, y por lo tanto incómoda, sin resolución, exótica (Thayer).⁴

4 Y esto no es menor cuando reparamos en que ambas películas implican una relación no convencional con las políticas de la memoria (con la memorialización y con la llamada post-memoria) que ha marcado a fuego la última parte del siglo XX en el Cono Sur.

Se trata, en Martel y en Ruiz, de una “densificación” (complejización) de la imagen; una densificación que implica la incorporación de un efecto polifónico y descentrador que rompe con la reducción antropomórfica y “demasiado humana” de la complejidad que alimenta la lógica hegemónica del sentido y la traducción. Martel se refiere a sus decisiones musicales de esta manera:

Usar el tono de Shepard fue en realidad nuestra primera decisión musical para la película. Lo usamos para subrayar esos momentos de caída libre de *Zama*, cuando le sucede algo terrible o desconocido. Recientemente, estaba viendo *Avatar* en un avión, y me di cuenta no solo de lo mala que era la banda sonora, sino también de lo mal que los cineastas usan la música para subrayar cada acción. Se convierte en una red de seguridad. La película nos sumerge en este emocionante mundo visual, pero la música se usa para consolar y tranquilizar a los espectadores. De hecho, la música en realidad está trabajando contra el poder de las imágenes, amortiguando su potencial. El sonido es lo que hace que el cine sea tridimensional, pero muchos cineastas parecen usar la música para aplanar la imagen. Queríamos evitar esto en *Zama*. Nuestra intención era que la música siempre estuviera en conflicto con las imágenes. (Entrevista con Paul Dallas)

Más allá de la escala de Shepard y de los usos de escalas y tonalidades combinadas, ninguna de las cuales pertenecía realmente al “período histórico” en el que sucedieron los hechos narrados en la película, también habría que prestar atención a la producción de un entorno (fin del siglo XVIII), en el que la gama de sonidos es bastante difícil de imaginar, y mucho menos de producir, sobre todo hoy, en un mundo saturado de sonidos. Martel complementa:

Antes de filmar, visitamos la región del Chaco (donde transcurre el tramo final de *Zama*) para hacer grabaciones de campo. Es una región inusual que atrae una variedad de insectos y vida silvestre porque tiene inundaciones y sequías dramáticas. Descubrimos que muchos de los sonidos de ranas e insectos tenían una calidad electrónica inusual. Sonaban extraños, casi como radios averiadas. Entonces, decidimos evitar grabar las aves más líricas y concentrarnos en encontrar solo los sonidos más mecánicos. Encon-

trar estos sonidos naturales que no parecían naturales influyó en nuestro enfoque general en el diseño de sonido. (Entrevista con Paul Dallas)

Volviendo a nuestra comparación de Martel con Ruiz, podemos decir que la incongruencia entre sonidos e imágenes no solo interrumpe la fluidez artificial del cine convencional, fluidez propia de productos técnicamente muy elaborados y ya envasados, sino que pone en escena el carácter singular de la escritura cinematográfica de ambos directores; escritura hecha de sonidos e imágenes que tienden a perseverar en su resistencia a toda operación principal y sintética. La *apricipalidad* anárquica (sin *arché*) del montaje apela entonces a una suspensión del conflicto central que estructura generalmente a la narración, alimentada por una economía jerárquica de los planos, organizados según las demandas de una representación verosímil, para abrirse a una experiencia casi poética, que nada tiene que ver con el poema como canto vernáculo de la tribu y como promesa de acceso a una tonalidad auténtica del habla –tal cual observara escépticamente Pasolini en su *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970)–, sino que alude a una poética descentrada, exótica, nómada o en retirada desde los presupuestos propios del cine monumental, histórico, político, testimonial.⁵

Y aunque esto demanda un desarrollo más sostenido, quizás acá sea el lugar para pensar las distancias con la operación filmográfica de Patricio Guzmán, uno de los más importantes directores latinoamericanos contemporáneos. En su filmografía en general, y en su reciente trilogía sobre Chile (*Nostalgia de la luz*, 2010; *El botón de nácar*, 2015; y *La cordillera de los sueños*, 2019), Guzmán da muestras de su virtuosismo mediante la fina elaboración de secuencias fotográficas extraordinarias sobre las que se inscribe, de manera cifrada una economía temporal que alude a los diversos recovecos de la memoria y a los traumas que la traman. Sin embargo, la perfección del objeto final se debe no solo a la poética singular de las imágenes, sino también al uso de una voz en off que refuerza la coherencia final del producto, orientando al espectador según una diégesis narrativa (no exenta de “logros poéticos” importantes), pero que termina por subordinar la potencia imaginal de las imágenes a la operación de narrativización que las hilvana. En el caso de Martel

5 Consideréense acá La poética del cine de Raúl Ruiz, en particular, la primera parte (13-148).

(como en las películas de Ruiz), las imágenes están consteladas de manera compleja, suspendidas según la ley de su propia ocurrencia, mientras que el hilo narrativo no logra o no quiere subordinarlas a la condición de prueba o ilustración de la trama. Montaje y constelación sin centro entonces, como puesta en escena de un cine proliferante, casi barroco, cuya relación con la historia y con la política no tiene nada que ver con las demandas de verosimilitud de un cine testimonial, o con las demandas de posicionamiento de un cine militante. Se trata de un cine anárquico, pero otra vez, no porque en él se retomen los elementos que han definido al anarquismo político o histórico, sino porque en su propia escritura cinematográfica se sustrae la operación principal y jerárquica del *arché* diegético o del conflicto central, que tiende a organizar y normar las secuencias y disposiciones de las imágenes-movimiento.

5. Locura y soberanía dislocada

Por otro lado, si *Zama* es un ejercicio experimental con los sonidos y con la música, también lo es con respecto a las formas enrevesadas y complejas del habla, y no solo en relación con el efecto de extrañamiento producida por la acentuación de los diálogos, sino porque en la película comparecen lenguas tan diversas como el español peninsular y americano, el portuñol, el pilagá y el qom, en una convivencia efectiva (colonial) que precede a la propia decisión hegemónica del Estado-nacional de definir la lengua oficial de las nacientes repúblicas hispanoamericanas. Es como si la polifonía de idiomas en la película (lenguas que aparecen sin traducciones ni subtítulos), hiciera vacilar las pretensiones soberanas de la lengua mayor del imperio (o de las futuras repúblicas). Esta escenificación babélica se complementa a su vez con el trabajo actoral y con la fijación del primer plano en la expresión facial de Zama, interpretado por el actor mexicano Daniel Giménez Cacho. Su notable actuación no se debe a su presencia auratizada ni a la centralidad de sus intervenciones discursivas, sino a gestos y sugerencias en las que su rostro y su cuerpo son más importantes que la comunicación convencional. Traducir la imaginación delirante y onírica de Don Diego en la novela a la gestualidad de Zama en la película, es una tarea consistente con el estilo de dirección de Martel y con las obvias habilidades del actor, quien nos sumerge en un teatro de gestos indeterminados y exasperantes.

En definitiva entonces, podemos ver cómo la interrupción del relato histórico, la multiplicación de fotogramas y planos, la descentración de la trama y la incongruencia buscada entre las escenas y sus recortes musicales y acústicos, producen también una especie de desmonumentalización del pasado colonial, poniendo en evidencia la indignidad o domesticidad de ese período, al enfocarse en la condición dislocada y cotidiana de la existencia minúscula de Don Diego de Zama. De hecho Zama se asemeja, de cierta manera, a Fitzcarraldo, el personaje principal de la película homónima de Werner Herzog (1982), personificado por Klaus Kinski. Sin embargo, en lugar del monumental y grandioso delirio de Fitzcarraldo, Martel lleva el delirio de Zama al extremo paradójico en el que la referencia colonial se revela como la ideología soñada de una época bastante turbia y desordenada. Mientras Fitzcarraldo representa una especie de orquestación wagneriana del paisaje amazónico, Zama se enfoca en las ambigüedades oscuras y cotidianas de la topografía del Chaco, sin esperanzas ni orquestaciones (sinfónicas). Mientras uno reproduce una estetización del desastre en curso del capitalismo, revelando ese desastre como parte de la lógica interna de la cultura; el otro promulga una erosión micropolítica del historicismo, al señalar las condiciones materiales de vida en lo imaginado (pero más real que cualquier representación histórica) de la vida en la época colonial. La locura de Fitzcarraldo es sublime, como atestigua Caruso cantando en el río, mientras que los momentos finales de Zama coinciden con su exilio total del reino de los humanos, como atestigua su brutal amputación y su fracaso permanente.

Cabría aquí quizás retomar una afirmación con la que Juan José Saer ha querido subrayar la radicalidad de la novela:

Zama no se rebaja a la demagogia de lo maravilloso ni a la ilustración de tesis sociológicas; no se obstina en repetirnos las viejas crónicas familiares que marchitan la novela burguesa desde fines del siglo XIX; no divide la realidad, que es problemática, en naciones; no pretende ser la *summa* de ningún grupo o lugar; no da al lector lo que el lector espera de antemano, porque los prejuicios de la época hayan condicionado a su autor induciéndolo a escribir lo que su público le impone; no honra revoluciones ni héroes de extracción dudosa, y sin embargo, a pesar de su austeridad, de su laconismo, por ser la novela de la espera y de la soledad, no hace

sino representar a su modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros. Nada que ver con *Zama* la exaltación patrioter, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de *Zama* es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar. (50)

Diría que estas afirmaciones no solo se aplican a la novela sino también a la película, precisamente porque Don Diego de Zama, pariente lejano de Segismundo (protagonista de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, retomada por Ruiz en su *Memoria de apariencias*, 1986), en su locura y desquiciamiento, expresa mejor que nadie la condición misma de una historia que, antes de ser conjugada por el historicismo, conserva la potencialidad de lo múltiple, aunque esta sea una potencialidad dolorosa. Desde el primer plano hasta el último, la relación entre el agua (el río, el océano) y la experiencia de esperar nos empuja a comprender el estado de esa experiencia, la experiencia de esperar (esperanza y espera en la misma palabra) como una forma de orfandad que define la condición histórico-ontológica de América, y delata una desarticulación de la estructuración arque-teleológica del tiempo que enmarca las versiones convencionales de la historia. La espera de Don Diego produce una relación secular con el tiempo, no mediada por la lógica de la deuda y la promesa, sino por la disolución paulatina de cualquier ilusión trascendental sobre el futuro. Al final, entre la muerte y la vida, su cuerpo, sin manos, descansando en un bote, en medio de un río, se mueve más allá de toda esperanza –como el mono muerto y arrastrado por un remolino en el río, imagen con la que se abre la película–, poniendo en primer plano un materialismo brutal y ateológico que no permite excusas ni nos deja “contarnos cuentos”; al fin y al cabo, *Zama* perdió las manos por hacer lo que nadie hizo por él: decir no a las esperanzas.

Si la locura de Segismundo se acentúa gracias a su reclusión en una caverna en la que ha sido relegado y desde la que espera el momento de su re-habilitación, es decir, de su coronación; *Zama*, por otro lado, y al modo de un anarquista coronado, vacila entre la vida y la muerte, estancado en un paisaje ralentizado que disuelve toda pretensión soberana o subjetiva, olvidado por la corona y sus burocracias, al punto de mostrarse como una existencia minúscula en la que es imposible hacer descansar cualquier modelo identitario. América, en tal caso, como nombre ma-

yúsculo, se disuelve en este paisaje in-humano en el que la soberanía vacila mostrando que su reverso es la locura. Di Benedetto lo sabía bien y Martel no lo ha olvidado, la historia no es una positividad coherente y dispuesta a ser interrogada, sino un terreno pantanoso y disparejo al que solo nos podemos acercar indirectamente, a riesgo de caer en desgracia.

Referencias Bibliográficas

- Andermann, Jens. *New Argentine Cinema*. I.B. Tauris, 2011.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. ARCIS-LOM Ediciones, 1996.
- . "La tarea del traductor", en: *Obras Libro IV*, Vol. 1. Abada Editores, 2010, pp. 9-22.
- Christofoletti Barrenha, Natalia. *La experiencia del cine de Lucrecia Martel: Residuos del tiempo y sonidos a orillas de la pileta*. Prometeo, 2021.
- Dallas, Paul. "The Politics of Waiting: Lucrecia Martel on Zama". *Filmmaker*, 2018. <https://filmmakermagazine.com/104946-the-politics-of-waiting/#.YoYaZS1h2Zb>.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. "1837-Del Ritornelo". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 1997, pp. 317-358.
- Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2008.
- Dillon, Alfredo. "Antonio Di Benedetto por Lucrecia Martel: la adaptación de Zama". *Badebec*, Vol. 8, no. 16 (Marzo 2019), pp. 104-128.
- Germünden, Gerd. *Lucrecia Martel*. University of Illinois Press; Illustrated edition, 2019.
- Jubis, Oscar. *The Films of Lucrecia Martel: The Salta Trilogy*. VDM Verlag Dr. Müller, 2010.
- Martin, Deborah. *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester University Press, 2016.
- Pasolini, Pier Paolo. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Anagrama, 1970.
- Ruiz, Raúl. *La poética del cine*. Ediciones Diego Portales, 2013.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 2014.



Sánchez, Matilde. “‘Zama’, una película como reescritura virtuosa”. *Revista Ñ*, 2017. https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/zama-pelicula-reescritura-virtuosa_o_SkPlW6Fqb.html.

Selimovic, Inela. *Affective Moments in the Films of Martel, Carri, and Puenzo*. Palgrave Macmillan, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1057/978-1-137-49642-3>.

Thayer, Willy. *Imagen Exote*. Ediciones Palinodia, 2019.

Filmografía

Lucrecia Martel. *La ciénaga*, 2001.

———. *La niña santa*, 2004.

———. *La mujer sin cabeza*, 2008.

———. *Zama*, 2017.

Raúl Ruiz. *En el techo de la ballena*, 1982.

———. *Memoria de apariencias: la vida es sueño*, 1986.

———. *La recta provincia* 2007.

Patricio Guzmán. *Nostalgia de la luz*, 2010.

———. *El botón de nácar*, 2015.

———. *La cordillera de los sueños*, 2019.

Werner Herzog. *Fitzcarraldo*, 1982.