



Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo

PABLO BARDAUIL

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Argentina, actualmente se desempeña como profesor de Teoría y Análisis Literario en esa Universidad y como profesor de Guion en la Universidad del Cine. Ha escrito y codirigido dos largometrajes de ficción: *Chile 672* (2006) y *La vida después* (2015), los cuales participaron en numerosos festivales nacionales e internacionales. Actualmente lleva adelante una investigación sobre el cine de Lucrecia Martel.

Resumen

La cuarta película de Lucrecia Martel, *Zama* (2017), supone una serie de continuidades y desvíos respecto de su producción precedente. Adaptación de una novela histórica fundamental de la literatura argentina, involucra, por una parte, un corrimiento explícito de las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúan las tres primeras películas. Si estas, basadas en guiones propios, tienen lugar en la actualidad en una zona más o menos definida del noroeste argentino (Salta), *Zama* transcurre a fines del s. XVIII en el nordeste del Virreinato del Río de la Plata (Asunción). Estos desplazamientos evidentes, no obstante, no deberían disimular ciertas continuidades entre una y otras. El presente artículo se propone abordar *Zama* desde el punto de vista de la cuestión del tiempo. En primer lugar, de qué manera, en tanto película histórica, *Zama* aborda la reconstrucción del pasado transgrediendo una exigencia central del género: la presunta fidelidad al referente. En segundo lugar, cuál es el tratamiento que la película hace del tiempo interno del relato en arreglo ya no solo a la novela de Di Benedetto sino al modo en que este ha sido abordado en su producción precedente.

Palabras clave

Cine argentino, Lucrecia Martel, tiempo, adaptación, Antonio Di Benedetto.

Abstract

The fourth feature film by Lucrecia Martel, *Zama* (2017), supposes a series of continuities and deviations from her previous production. It is an adaptation of a fundamental historical novel of Argentine literature, so it involves an explicit shift of the spatio-temporal coordinates in which her first three films are placed. If these, based on her own scripts, currently take place in a defined area of northwestern Argentina (Salta), *Zama* takes place in the last years of XVIII century in the northeast part of the Viceroyalty of the Río de la Plata (Asunción). These obvious shifts, however, should not disguise certain continuities between *Zama* and her other films. This article aims to address *Zama* from the point of view of the question of time. Firstly, as a historical film, it tackles the reconstruction of the past by transgressing a central demand of the historical genre: the alleged fidelity to the referent. Secondly, what is the treatment that the film makes of the internal time of the story in relation with not only to the novel of Di Benedetto, but to the way in which time has been approached in her previous production.

Keywords

Argentine cinema, Lucrecia Martel, time, adaptation, Antonio Di Benedetto.

Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo

Pablo Bardauil

Martel contra los principios del clasicismo

Desde *La ciénaga* (2001) en adelante, las películas de Lucrecia Martel buscaron construir su particular espacio en el interior del llamado “nuevo cine argentino” apartándose de una serie de principios narrativos que suelen sostener el cine más clásico o industrial. Entre dichos principios, que se consolidan de forma temprana en el cine norteamericano siguiendo el modelo de la novela realista y romántica del s. XIX (particularmente victoriana)¹ y se proyectan desde allí al resto de la cinematografía mundial, cabe destacar: dominancia de las leyes de causa y efecto en la articulación de la trama; construcción de un conflicto central ascendente; desarrollo del relato en un tiempo evolutivo; motivaciones y objetivos definidos en los personajes; crecimiento y aprendizaje del héroe a lo largo de su recorrido.²

En contraste con estos principios, en las películas de Martel el azar suele tener un lugar fundamental en la construcción de la trama; los conflictos tienden a diversificarse y operar más por acumulación y decantación que por el crecimiento sostenido del drama; el tiempo no parecería evolucionar sino permanecer semejante a sí mismo; los personajes suelen tener objetivos más bien débiles que abandonan ante la primera dificultad y tampoco experimentan durante su trayecto un crecimiento o aprendizaje definido.

Zama (2017) se inscribe en la mayoría de estas rupturas. Pero a diferencia de las 3 primeras, basadas en argumentos propios, es la adaptación de una novela que, desde su aparición en 1956 en la que pasó prácticamente desapercibida, fue ganando un número de adeptos cada vez mayor hasta llegar a ocupar un lugar ineludible en el podio de la literatura argentina.³ *Zama* es un texto denso, difícil que, lejos de aquellas obras baratas que Hitchcock recomendaba adaptar para mejor moldearlas a las conveniencias del cine, impone al cine de Martel sus propias condiciones. Se puede adelantar: si el cine de Martel proyecta sobre la adaptación de *Zama* una serie de principios ya ensayados en sus películas precedentes, la novela de Di Benedetto le impone a su vez un conjunto de desvíos significativos que permiten incluso repensar aspectos de ese cine hasta ahora no tan evidentes.

¹ Eisenstein, Serguei, “Griffith, Dickens y el cine en la actualidad” en *La forma del cine*. México: Siglo XXI, 1986.

² Bordwell, David (y otros), *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1985.

³ Entre los defensores más entusiastas de la literatura de Di Benedetto en general y *Zama* en particular debe destacarse a Juan José Saer, que insistió en rescatarla contra la indiferencia de la crítica en numerosas oportunidades: “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). Las adaptaciones cinematográficas, por su parte, también hicieron su contribución en la visibilización de la literatura dibenedettiana. Entre ellas cabe mencionar, además de una primera versión de *Zama*, por Nicolás Sarquís, de la que solo se filmaron unas pocas escenas, *Los suicidas* (2006), de Juan Villegas y *Aballay* (2010), de Fernando Spiner.

Los dos cambios más obvios involucrados en *Zama* giran alrededor del *espacio geográfico* y el *tiempo cronológico* en que transcurre el relato. Si las 3 primeras películas de Martel tienen lugar en la actualidad en una zona más o menos definida del noroeste argentino (Salta), la acción de *Zama* se remonta a fines del s. XVIII en una zona más o menos definida del noreste del Virreinato del Río de la Plata (Asunción). La dimensión de estos cambios, sin embargo, puede resultar engañosa. No son comparativamente los más importantes y tienden a disimular las zonas de continuidad que existen entre *Zama* y sus predecesoras. En el presente trabajo nos centraremos en aquellas continuidades y desvíos que tienen lugar en *Zama* respecto de la producción previa de Martel a propósito de la cuestión del tiempo.

La “reconstrucción” del pasado

El asunto más novedoso que plantea la *Zama*, de Di Benedetto, al cine de Martel es indudablemente el de la reconstrucción de la época en que transcurre el relato, problema central de la novela histórica. Mientras para los exponentes más tradicionales del género la reconstrucción del período histórico suele constituir uno de sus imperativos principales (en Argentina basta con pensar en ejemplos tan disímiles como *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta o *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones), en *Zama* esa exigencia resulta secundaria. Di Benedetto sitúa la trama en una época y un lugar en los que expreso no se registran sucesos históricos relevantes y los convierte en callado escenario del soliloquio del protagonista cuyas reflexiones parecen tener menos conexiones con el iluminismo de fines del siglo XVIII que con el existencialismo dominante en la época de la publicación de la novela. En un sentido semejante, el lenguaje de la novela tampoco pretende —como ocurre muchas veces en el género— una reconstrucción del que presuntamente se hablaba en las colonias: es más bien una *invención* que, con sus arcaísmos y sus hipérbatos, evoca el de una época remotamente anterior. Juan José Saer escribe, en su lectura de *Zama*:

La lengua en que está escrita 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*.⁴

⁴ Saer, Juan José, “*Zama*”, en *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 49 (las cursivas son mías).

La adaptación de Martel que, por la propia naturaleza “realista” del cine, no puede meramente ignorar o desentenderse del referente histórico, sino que está obligada responder por él en cada decisión sobre los escenarios, el vestuario o el peinado de los personajes, aborda sin embargo la reconstrucción de la época con una libertad similar.

Martel expresa: “Inventamos un siglo XVIII con mucha desfachatez”.⁵ A caballo de la exigüidad de los testimonios de la época y el lugar “a reconstruir”, Martel inventa un siglo XVIII colonial a través de un movimiento doble. Por un lado, apelando a un principio de fragmentación del espacio ya explorado en sus películas anteriores en el que tienden a esquivarse las representaciones de conjunto. Así, de la misma manera que en la trilogía del noroeste casi no existen planos generales de la ciudad “moderna” (en *La ciénaga* es apenas una calle céntrica y un quiosco; en *La niña santa* (2004), la calle donde se produce el abuso; en *La mujer sin cabeza* (2008), la ruta donde tiene lugar el accidente y los suburbios desenfocados a través de las ventanillas del auto de la protagonista), tampoco hay en *Zama* vistas generales de la ciudad colonial. Los espacios naturales —desprovistos de marcas de historicidad evidentes— tienden a imponerse sobre los urbanos y estos (seguramente también por cuestiones de producción) se aprehenden de un modo recortado. Muchas veces, incluso, a la ciudad se le *escucha* (por ejemplo, a través de sus vendedores ambulantes) reclamando al espectador, en otro procedimiento habitual en el cine previo de Martel, imaginar lo que no se ve.

En este contexto de fragmentación que se extiende también a la representación de los espacios interiores, el pasado ingresa en la adaptación de Martel sobre todo a través del detalle: elementos puntuales de procedencia heterogénea cuyo valor está dado menos por su valor testimonial *per se* que por su capacidad de evocar de manera sinecdótica al conjunto. Algunos de esos elementos surgen, efectivamente, de la investigación: “María Onis se encargó de buscar la ambientación. Queríamos algunos objetos que fueran precisos del siglo XVIII, para anclar [en] la época, *pero sin aferrarnos*”.⁶ Otros elementos se recrean apelando a analogías más allá de la época: así, si no es posible saber cómo se vestían y pintaban los extintos indios mbayás, se inventan sus tatuajes corporales a partir de los indios del Chaco. Otros constituyen licencias históricas flagrantes, ya por cuestiones estéticas, ya por responder a un cierto imaginario del espectador: “Para 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”.⁷

⁵ Koza, Roger, “Una película de 1790 llamada *Zama*. Un diálogo con Lucrecia Martel”, en *Con los ojos abiertos*, 2017, <<http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>>.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Finalmente, el anacronismo se vuelve deliberado en la selección musical. En una práctica frecuente en el cine histórico actual, por ejemplo, *María Antonieta: la reina adolescente* (*Marie Antoinette*, Sofía Coppola, 2006), Martel elige diversos temas musicales —en su mayoría boleros— de los años cincuenta y sesenta de Los Indios Tabajaras (a quienes dice haber descubierto en YouTube) que, más allá de su “eco” indígena, involucran un desplazamiento evidente respecto de las coordenadas espacio temporales en que se desarrolla el relato.

Valoración política

El hecho de que tanto la novela de Di Benedetto como la película de Martel tomen distancia, cada una a su manera, de una vana pretensión de fidelidad al referente, no quiere decir que se abstengan de una valoración histórica e incluso política del período evocado; esta, en ambos casos indirecta, difiere sobre todo en “intensidad”.

En la novela de Di Benedetto esa valoración se infiere del contraste entre las ilusiones que el protagonista se hace respecto de su supuesta libertad de elegir y los duros y crudos condicionamientos que el sistema colonial le impone. En este sentido, hay una escena clave en la novela que, de forma significativa, en la película no existe: aquella en la que Zama va a una carrera de caballos a jugarse el poco dinero que le queda y ve, en un descanso, a un hombre ebrio durmiendo sobre la hierba a punto de ser picado por una araña probablemente mortífera. El protagonista especula sobre si advertirle o no; finalmente no lo hace. La situación lo lleva a reflexionar posteriormente sobre la ética de ciertos actos abominables y la íntima convicción “de que igualmente en el momento último se puede elegir”.⁸ El devenir del relato mostrará que esa presunta libertad en la que Zama parece autoconsolarse es puramente ilusoria. Empezando por el pedido de traslado que nunca llegan a concederle, Zama es incapaz de hacer valer sus “elecciones” en ninguno de los asuntos que realmente le importan: desde las mujeres con las que se quiere acostar (una, Luciana, termina casi burlándose de él; la otra, Rita, reclamando una venganza por el ultraje sexual a la que fue sometida por su rival) hasta la manutención de su hijo natural y su madre, a quienes debe ceder al cuidado de un subordinado porque la Corona demora hasta lo indecible el pago de su salario. Su última “decisión”, sumarse a la expedición que intentará apresar a Vicuña Porto para obtener su postergado traslado, será asimismo la última trampa. En el burocrático e insondable sistema colonial, toda pretensión de libre elección se vuelve cruelmente ridícula.

⁸ Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 9.ª edición, 2016, p. 99.

El sistema colonial pero también, podría decirse, el sistema a secas. O así lo entiende Saer cuando afirma que la novela de Di Benedetto sitúa la narración en el pasado menos para juzgar aquel período histórico que por “sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas”.⁹ Para Saer, *Zama* no es una novela histórica sino, en realidad, “la refutación deliberada de ese género”.¹⁰ Una novela que, desviándose hacia el pasado, ha logrado representar “oblicuamente, la condición profunda de América,”¹¹ la agonía de un continente que desde siempre ha frustrado las ilusiones de quienes lo habitan.

En la película de Martel la valoración política se vuelve todavía más explícita y cargada de historicidad. Las reflexiones sobre la presunta libertad de decidir presentes en la novela han desaparecido para dejar al descubierto, de un modo descarnado, los efectos físicos, “directos”, que el sistema colonial impone al protagonista. Transposición “naturalista” de una novela “existencial” —según propone Emilio Bernini—,¹² en el siglo XVIII inventado por Martel las costumbres civilizadas del viejo continente se trasplantan a la nueva geografía salvaje y bárbara de un modo tosco y brutal. La versión afrancesada de la corte no hace sino reforzar y volver más grotesco el contraste. Las pelucas nunca terminan de encajar en el clima siempre agobiante y hacen sudar, contra toda elegancia, las cabezas de quienes las portan. Los esclavos visten casacas aristocráticas, pero andan descalzos y en taparrabos en un entorno donde las oficinas de los funcionarios son asaltadas por animales semi salvajes. Martel construye un confín del mundo alucinado en donde se reciben noticias más actuales en los periódicos que envuelven las copas encargadas en Buenos Aires que a través de la propia prensa. Un confín insólito, por momentos fantástico, en donde se palpitan en cada imagen —acaso mucho más que en la novela de Di Benedetto— aquellas condiciones que llevaron al sistema colonial a su desintegración, la tierra fértil en la que germinarán los movimientos de independencia durante las primeras décadas del siglo siguiente.

Cine, novela y tiempo

El abordaje del período histórico entre la libertad respecto de su reconstrucción y su valoración política es uno de los modos de pensar el tiempo en *Zama*. Otro modo, que desarrollamos seguidamente, es a propósito del tratamiento que la película hace del tiempo “interno” del relato y que debe ponerse no solo en relación con las condiciones impuestas por la novela de Di Benedetto, sino con los modos en que dicha cuestión es abordada por el propio cine de Martel previamente.

⁹ Saer, Juan José, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ *Ibid.*, p.50.

¹² Bernini, Emilio, “El hundimiento. A propósito de *Zama*, de Lucrecia Martel”, en *Kilómetro 111*, 2017, <<http://kilometro-111cine.com.ar/el-hundimiento/>>.

Como se ha insistido más de una vez, cine y novela encuentran en el tiempo un principio central de su constitución formal e incluso, tal vez, el más constitutivo. Para Georg Lukács en *Teoría de la novela*,¹³ la dimensión temporal es aquello que distingue justamente a la novela de la épica. Mientras el héroe de la epopeya se desenvuelve en un mundo cuyo tiempo es el de la eternidad (es decir, el no-tiempo), el héroe novelístico lo hace en un mundo signado por el devenir: su recorrido a lo largo del relato, en rigor, no es sino la lucha que lleva adelante contra el poder que el paso del tiempo ejerce sobre él. Si el sentido de la vida del héroe de la epopeya está garantizado en cierto modo *antes* de que inicie su recorrido, el héroe novelístico encuentra el sentido de la suya solo *después* de que ese recorrido concluye, muchas veces sobre el final de su propia vida.¹⁴ Por un camino muy diferente, tanto André Bazin como Andrei Tarkovski encuentran en el tiempo el elemento distintivo del cine, la tan interrogada y esquiva especificidad cinematográfica. En “Ontología de la imagen cinematográfica”, Bazin sostiene que si el cine y la fotografía se distinguen de las otras artes por su capacidad de hacer presente lo “real” (de “embalsamarlo” más que representarlo), el cine supera a la fotografía en su poder de realismo porque es capaz de sostener esa captura, esa fijación, a lo largo del tiempo: “Por vez primera, la imagen de las cosas es también *la de su duración*”.¹⁵ En la misma línea, Tarkovski encuentra en *Esculpir en el tiempo*¹⁶ que el cine no solo es el único arte capaz de fijar el tiempo en “sus formas y fenómenos fácticos”¹⁷ sino que se mantendrá fiel a su verdadera naturaleza a condición de hacer que el tiempo “viva” en él. Es justamente por el papel constitutivo que el tiempo tiene tanto de la forma novelística como cinematográfica que ambas estuvieron desde el comienzo tan estrechamente ligadas.

El tratamiento del tiempo: evolución vs. tendencia a la homeostasis

El tratamiento que novela y cine hicieron del tiempo interno del relato ha sido sumamente variado. El cine norteamericano, ya desde la invención de Griffith del montaje paralelo, se mostró fuertemente proclive a apropiarse de los principios narrativos ofrecidos por la novela del s. XIX, especialmente en lo que refiere a las relaciones entre héroe y tiempo en los términos descritos por Lukács. El héroe clásico de Hollywood, igual que el de la novela realista de la burguesía en ascenso, no solo experimenta invariablemente una evolución a lo largo de su recorrido, sino que suele obtener un aprendizaje (ya sea sentimental o, muy especialmente, moral) como consecuencia de ese proceso. El cine contempo-

¹³ Lukács, Georg, *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985.

¹⁴ “Solo en la novela cuya materia es la necesidad de una búsqueda de la esencia y la imposibilidad de encontrarla, el tiempo se encuentra dado ya con la forma misma [...]”. Y luego: “[...] casi podría decirse que la entera acción de la novela es una simple lucha contra el poder del tiempo” En Lukács, Georg, *op. cit.*, p.389.

¹⁵ Bazin, André, *Qué es el cine*. Madrid: Rialp, 2001, p. 29.

¹⁶ Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991.

¹⁷ *Ibid.*, 84.

ráneo, por su parte, ha trastocado la temporalidad clásica de diversas maneras, aunque no siempre poniendo en tela de juicio sus fundamentos más arraigados. Entre las perturbaciones más recientes pueden mencionarse los desplazamientos temporales de las películas corales de Alejandro González Iñárritu con guion de Guillermo Arriaga como *Amores perros* (2000) o *21 gramos* (2003); varias de Quentin Tarantino como *Perros de la calle* (*Reservoir Dogs*, 1992) o *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994); o las de aquellas películas que cuentan el relato desde el final hacia el principio como *Irreversible* (*Irréversible*, 2002), de Gaspar Noé, o *Memento* (2002), de Christopher Nolan.

Menos espectaculares, los cuestionamientos del cine de Martel resultan a la vez más corrosivos. Así, si el tiempo y el héroe clásicos progresan a lo largo del relato de un modo conjunto y sin pausa en arreglo a la ley de la causa y el efecto, en la trilogía del noroeste uno y otro parecieran como suspendidos, aletargados o detenidos hasta que, imprevistamente, son asaltados o sacudidos por algún accidente.¹⁸ Las 3 películas, en efecto, se abren mostrando situaciones ordinarias, presumiblemente reiteradas, de la vida cotidiana de provincia, hasta que un acontecimiento inesperado, a poco de empezado el relato, produce una alteración obligando a los personajes a correrse del lugar de relativa comodidad en que se encuentran. Pasado el desconcierto inicial, los personajes intentan superar su desarreglo retornando al momento previo al desajuste. Cuando el equilibrio parece que empieza a recuperarse, un nuevo accidente vuelve a desestabilizar todo otra vez. Hay en la trilogía una tendencia a la *homeostasis*: una propensión de los personajes a retornar el *tiempo previo* a la alteración hasta que irrumpe otro evento inesperado y desorganiza todo de nuevo.

El caso más notable de intento de homeostasis es el de *La mujer sin cabeza*. De regreso a casa después de una reunión de amigas, Vero (María Onetto) atropella y mata a un perro con su auto en la ruta. Ese choque la sume en un fuerte estado de confusión y la lleva a replégarse en una actitud defensiva. Entonces primero se escapa del hospital donde le hacen unas radiografías para chequear daños y se recluye en un hotel; al día siguiente, cuando se ve obligada a retomar sus actividades cotidianas, no acepta nada que implique admitir que algo haya cambiado (ni que su hermano tome los pacientes que ella no puede atender o que algún familiar acuda a socorrerla; lo único que acepta es que le limpien el auto). Cuando su vida pareciera empezar a regresar a la "normalidad", otro accidente trivial (un muchacho caído durante un partido de fútbol) vuelve a conmocionarla y empieza a decir que cree haber atropellado en la

¹⁸ Sobre la función del accidente en el nuevo cine argentino y, particularmente, en el cine de Martel véase Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006; y Oubiña, David "Un realismo negligente. (El cine de Lucrecia Martel) en Paulina Bettendorff y Agustina Rial (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería 2014.

ruta a un chico. El nuevo desequilibrio alerta a su marido y a su primo, quienes despliegan una serie de estrategias para tranquilizarla, para convencerla de que no ha matado a nadie, que todo sigue como siempre. La contención parece surtir efecto por un momento hasta que un nuevo accidente —alguien, probablemente un niño, que se ahogó en el canal— vuelve a desestabilizarla otra vez. En *La mujer sin cabeza* el tiempo (que, en rigor, es el tiempo de la percepción de Vero) más que avanzar pareciera pendular persistentemente siempre entre los mismos polos: la “normalidad” previa al accidente a la que intenta retornar la propia Vero primero y a la que buscan hacerla regresar sus familiares después, incluso borrando las huellas que recuerden el accidente; y el estado de perturbación posterior al que distintos eventos inesperados insisten en devolverla una y otra vez.

También en *La ciénaga* el tiempo suspendido, aletargado del verano¹⁹ es conmocionado por un accidente: la caída de Mecha (Graciela Borges) completamente alcoholizada al lado de la pileta. Las hijas, alborotadas, la llevan de urgencia al hospital; el hijo mayor se viene enseguida desde Buenos Aires. Reunida la familia de nuevo en la finca, todo pareciera regresar a los cauces habituales. El calor y la desidia continúan; Mecha sigue bebiendo igual que antes pero ahora dentro de su habitación donde es visitada por su prima Tali (Mercedes Morán). Es cierto que algunas cosas parecen moverse subrepticamente de lugar: Mecha y Tali imaginan un viaje a Bolivia que tal vez las saque de la abulia; con la excusa de la enfermedad de Mecha, el marido es mudado a la habitación del fondo; el hijo venido de Buenos Aires es golpeado durante una fiesta de carnaval por intentar propasarse con la mucama. Pero los amagues viajeros quedan diluidos en la nada ante el primer obstáculo. Y los tenues cambios que sí se producen son asumidos por los propios implicados y su entorno como si todo siguiera como siempre: nadie se sorprende con la mudanza de Gregorio (Martín Adjemian); los hermanos del golpeado salen al día siguiente con el golpeador como si nada hubiera ocurrido. Será necesario un nuevo accidente, la inesperada caída y muerte del hijo de Tali, para que el letargo en el que parecen sumidos todos los personajes se vea sacudido nuevamente.

Lo que conmueve la cotidianeidad de *La niña santa* es la llegada del Dr. Jano (Carlos Bellosso) y la comitiva de médicos al hotel. Por un lado, Helena (Mercedes Morán), la dueña del hotel, se sentirá seducida por él y, recientemente divorciada, empezará a ilusionarse

¹⁹ Sobre el tiempo detenido en *La ciénaga* ver Amado, Ana, “Cansancio y precipitación” en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009; y Oubiña, David, *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.

con la posibilidad de una relación. Por el otro, su hija Amalia (María Alché) es abordada sexualmente por el propio doctor mientras asiste a un espectáculo musical en la calle. Ese asalto callejero implicará un quiebre en la vida de la adolescente que interpretará el evento como aquel llamado divino del que le hablan en las clases de catequesis y se impondrá, de allí en más, la misión de salvarlo. Con el correr del tiempo, sin embargo, los desajustes producidos en las vidas de madre e hija tenderán a “normalizarse”. Después de varias idas y vueltas Helena comprenderá que el doctor está casado y que “es una locura” proseguir con el juego, aunque hasta el final no cese de jugarlo; después de perseguirlo por el hotel y lograr meterse en su habitación, Amalia concluirá que el doctor Jano es un “hombre bueno” y, con su último beso, parece dar por finalizada su misión salvadora. Un nuevo incidente echará por tierra la tendencia a la recuperación del equilibrio manifiesta en la mayoría de los personajes de Martel. Josefina (Julieta Zybelberg), la amiga de Amalia, es descubierta *in fraganti* en la cama con su primo. Para salvarse, revelará el secreto que su amiga le había confiado. Esa información, puesta a circular durante el cierre del congreso en el hotel, provocará entre los implicados una previsible catástrofe.

Zama, finalmente, tampoco escapa al accidente desestabilizador. En este caso, sin embargo, el desajuste se produce *antes* de que el relato comience. En eso la película de Martel sigue a la novela de Di Benedetto que, a su vez, imita el modelo de aquellos relatos de Kafka como *La metamorfosis* o *El proceso* en los que el protagonista, ya desde la primera frase, ha sido víctima de un evento inexplicable que ha caído como un rayo sobre él, modificando su vida para siempre. Zama (Daniel Giménez Cacho) ha sido “premiado” por su contribución a la pacificación de los indios con un indeseado traslado lejos de su familia. Mientras corteja mujeres y asiste a fiestas de la alta sociedad provinciana, ya desde el comienzo lo vemos en tratativas con el gobernador, de quien es asesor letrado, para corregir ese desajuste. Con el tiempo, la solución al problema no cesará de aplazarse. Si los personajes de la trilogía podían ilusionarse con un retorno al estadio previo al desajuste, en *Zama* esa esperanza se verá cada vez más alejada. El segundo gobernador impondrá condiciones caprichosas e injustas para facilitar el traslado que el primero había prometido gestionar. Para colmo, Zama, quien no recibe su salario, está cada vez más empobrecido y ha tenido un hijo natural con una india. Su última y desesperada decisión, sumarse a la expedición contra el bandido Vicuña Porto (Matheus Nachtergaele) para poder así reclamar su traslado como

retribución, terminará por alejarlo de su propósito para siempre. En *Zama*, como en Kafka, no hay recuperación del equilibrio perdido, ninguna homeostasis. El “accidente” inicial ha desencadenado una cadena de desajustes cada vez más profundos que terminarán por arrojar al protagonista al borde del abismo, como aquel pez que en el relato del reo es expulsado a la orilla del río que le permite vivir.

Del tiempo como reiteración al tiempo declinante

Por esa tendencia a la homeostasis, el tiempo y los personajes de las tres primeras películas de Martel parecieran mantenerse igual a sí mismos. De hecho, las tres empiezan y terminan de un modo semejante configurando un movimiento que tiene algo de *circular*.

Luego de una breve presentación de la finca, *La ciénaga* inicia con los padres en sendas reposeras junto a la pileta de agua podrida dándose la espalda y concluye con las hijas junto a la misma pileta en una posición similar. El tiempo, como el verano, es reiterativo, circular. Las hijas repiten a sus padres. Como Mecha, que sigue los pasos de su madre que un día se metió en su habitación y no salió más; como José, el hijo mayor, que reitera los de su padre al trabar una relación con quien en otro tiempo fue su 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” —le asegura Josefina a su amiga— culpable por haber traicionado su secreto y apostando a que el escándalo inminente no afecte el vínculo. *La mujer sin cabeza* arranca con la despedida de unas amigas después de una reunión en la que probablemente se vendieron cosméticos y termina con el comienzo de una reunión familiar en el hotel. Entre un encuentro y otro Vero ha atravesado intermitentes ciclos de desconcierto y transitoria tranquilidad: ninguna “evolución” en ese recorrido; ningún aprendizaje. Después de haber atropellado al perro, o al niño, Vero nunca acaba de sobreponerse del todo a sus desórdenes perceptivos y, al finalizar la película, no podemos asegurar si, a pesar de los esfuerzos familiares por borrar las huellas y garantizar su impunidad, esos desórdenes acabarán o continuarán repitiéndose indefinidamente.²⁰

En *Zama*, por el contrario, 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 “deca-dencia física y moral”.²¹ Esa decadencia es incluso subrayada en la adaptación de Martel que, si bien al principio nos recuerda a través de la voz del niño oráculo el pasado glorioso

²⁰ Para una lectura de *La mujer sin cabeza* como el relato de la construcción de una impunidad véase Schwarzböck, Silvia (2009) “Los espantos (*La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel)”, en *Kilómetro 111* núm. 8. Buenos Aires: Santiago Arcos, 166-171.

²¹ Saer, Juan José, *op. cit.*, p. 51.

del protagonista (“el doctor don Diego de Zama, el enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin empuñar la espada, [...] el corregidor, un corregidor de espíritu justiciero, un hombre de derecho, un juez, un hombre sin miedo”), nos muestra, también de entrada, que aquella gloria no alcanza ni para obtener su traslado ni para conseguir casi nada de las mujeres a las que corteja mientras espera (el protagonista de Martel obtiene mucho menos de sus conquistas que el de Di Benedetto y en cambio muchas más humillaciones). En la película, por otra parte, dos marcas inequívocas refuerzan esa decadencia que no cesará de agravarse. La primera, el vestuario y el “maquillaje”: Zama usa a lo largo de todo el filme 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 llamado *escala de Shepard*, ilusión auditiva que hace percibir que un sonido eleva o disminuye su tono en forma progresiva e infinita. Ese efecto, que el cine de temporalidad “evolutiva” suele usar en forma ascendente para acrecentar la tensión dramática (un ejemplo reciente es la película bélica *Dunquerque* (*Dunkirk*, 2017) de Christopher Nolan), en *Zama* se repite en forma descendente en distintos momentos claves como si resonara en la cabeza del protagonista anticipando su irreversible caída.

¿Es este tiempo declinante una novedad absoluta en el cine de Martel? Menos de lo que pareciera. En la tendencia a la reiteración presente en la trilogía ya estaban inscriptas las marcas del ahora evidente deterioro.

Los mejores testigos de esa decadencia son los espacios que habitan o, mejor, 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”, como el de Zama, para seguir sosteniendo a una familia que hoy parece hacer bastante poco por ella (la pileta de agua podrida en la que nadie puede bañarse es uno de los signos más evidentes de ese abandono). Otro edificio que tuvo un antiguo esplendor y sigue sosteniéndose, según confiesa el hermano de Helena (Alejandro Urdapilleta), gracias a algunas reformas hechas “hace bastante ya” es el hotel de aguas termales de *La niña santa*, que en otros tiempos supo tener pileta de agua fría y trampolín y ahora ofrece un champú que no conviene usar porque “re seca el pelo”.

En las películas de la trilogía la “larga duración” enseña que la recuperación del equilibrio perdido es puramente ilusoria. Lo que hay, en todo caso, es adaptación “post-traumática” a una nueva situación siempre más degradada. La ciénaga en que se hunde la vaca del monte y, con ella, el resto de los personajes de la película es probablemente la metáfora más explícita

de esa decadencia inevitable. En el cine de Martel un desarreglo profundo corroe a la mayoría de los personajes. Su caída podrá ser, según los casos, más o menos perceptible; pero, como la escala de Shepard, resulta a la larga tan continua como inexorable.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Amado, Ana, "Cansancio y precipitación", en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009
- Bazin, André, *Qué es el cine*. Madrid: Rialp, 2001.
- Bernini, Emilio, "El hundimiento. A propósito de *Zama*, de Lucrecia Martel", en *Kilómetro 111*, 2017, <<http://kilometro111cine.com.ar/el-hundimiento/>>.
- Bordwell, David (y otros), *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Di Benedetto, Antonio, *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 9.ª edición, 2016.
- Eisenstein, Serguei, "Griffith, Dickens y el cine en la actualidad" en *La forma del cine*. México: Siglo XXI, 1986.
- Koza, Roger, "Una película de 1790 llamada *Zama*. Un diálogo con Lucrecia Martel". En *Con los ojos abiertos*, 2017, <<http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>>.
- Lukács, Georg, *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.
- _____, *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985.
- Monjeau, Federico, "Zama y los sonidos de la mente", en *Notas de paso*, 2017, <https://www.clarin.com/espectaculos/musica/zama-sonidos-mente_0_ryAGxYrhW.html>
- Oubiña, David, *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.
- _____, "Un realismo negligente. (El cine de Lucrecia Martel)" en Paulina Bettendorff y Agustina Rial (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería, 2014.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Schwarzböck, Silvia, "Los espantos (*La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel)", en *Kilómetro 111* núm. 8. Buenos Aires: Santiago Arcos, 166-171, 2009.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991.

Filmografía

La ciénaga, Lucrecia Martel, 2001.

La mujer sin cabeza, Lucrecia Martel, 2008.

La niña santa, Lucrecia Martel, 2004.

"Nueva Argirópolis", en *25 miradas 200 minutos*, Lucrecia Martel 2010.

"Rey muerto", en *Historias Breves I*, Lucrecia Martel, 1995.

Zama, Lucrecia Martel, 2017.

Bibliografía relacionada

Amado, Ana, "Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)", en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

Andermann, Jens, *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

_____, (comp.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue, 2013.

Alarcón, María, Fernanda, *Figuras vacilantes: paisaje, espectro y jardín en el cine de Lucrecia Martel*, Tesis de maestría, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2015 <<http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/267/Tesis%20Maria%20Fernanda%20Alarcon.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

Barrenha Christofoletti, Natalia, "*La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente", en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, núm. 10, 2012.

Bernini, Emilio; Domin Choi; Mariano Dupont y Daniela Goggi, "Tres cineastas argentinos (conversación con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Ariel Rotter)", en *Kilómetro 111* núm. 2. Buenos Aires, septiembre de 2001.

Bettendorff, Paulina y Rial, Agustina (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería, 2014.

Bongers, Wolfgang, "Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso" en *La Fuga*, 2009 <<http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucreciamartel-y-lisandroalonso/438>>

- Carzola, María Angelina, "La cuestión de la imagen en movimiento como materia expresiva del texto visual: *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel", en *Revista Lindes (Estudios sociales del arte y de la cultura)* núm. 11. Buenos Aires, junio de 2016. <http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero11/nro11_art_CAZORLA.pdf>
- Choi, Domin y Emilio Bernini, "*La ciénaga* o el arte de la infancia", en *Kilómetro 111* núm. 2. Buenos Aires, septiembre de 2001.
- Enríquez, Mariana, "Ese oscuro objeto del deseo" en *Página/12*, Suplemento "Radar", , Domingo 2 de mayo de 2004. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1390-2004-05-02.html>>
- Felten, Uta, "El nuevo cine de mujeres de Latinoamérica: observaciones en torno a la poética transgresiva en *La ciénaga* de Lucrecia Martel", en *Área Abierta*. Vol. 14, núm. 3. Madrid, noviembre de 2014.
- Gandolfo, Elvio, "1, 2, 3: *La ciénaga*", en *El Eclipse*, año 3, núm. 4. Buenos Aires, junio de 2001.
- Gómez, Leila, "El cine de Lucrecia Martel: la Medusa en lo recóndito", en *CiberLetras (Revista de crítica literaria y de cultura)* núm. 13, julio de 2015, <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gomez.htm>
- Laurence H., Mullaly. La autoría del cuerpo en el cine de Lucrecia Martel, en *Estudios 21:42*, julio-septiembre de 2013:159-171.
- Link, Daniel, "Tres mujeres (Lucrecia Martel, Lita Stantic, Graciela Borges)", en *Página/12*, Suplemento "Radar", Buenos Aires, 18 de marzo de 2001.
- Panozzo, Marcelo (ed.): *La propia voz: El cine sonoro de Lucrecia Martel*. Buenos Aires/Gijón: Festival Internacional de Gijón, 2008.
- Pauls, Alan, "Retrato de una impostora", en *Otra Parte. Revista de letras y artes*. núm. 16. Buenos Aires, verano 2008-2009: 4-6.
- Peña, Fernando; Félix-Didier, Paula y Luka, Ezequiel, "Lucrecia Martel", en Fernando Peña (editor), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires 2003.
- Schwarzböck, Silvia y Hugo Salas, "El verano de nuestro descontento. Género y violencia en *La Ciénaga*", en *El Amante*, núm. 108. Buenos Aires, marzo de 2001.
- _____, "La imposibilidad contemporánea de no retornar de lo real: sobre la presencia de lo misterioso en el cine argentino reciente" en Andermann, Jens y Fernández Bravo, Álvaro (comps.) *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue, 2014.

- Verardi, Malena, "Procesos de hibridación: el cine desterritorializado de Lucrecia Martel", III Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), 29 y 30 de septiembre de 2005, <http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/3JornadasJovenes/Templates/Eje%20identidad-alteridad/Verardi-identidad.pdf>
- _____, "La mujer sin cabeza: la construcción de la percepción" en *Imagofagia*, núm.4, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2011 <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=141307%3Ala-mujer-sin-cabeza-la-construccion-de-la-percepcion&catid=42&Itemid=98>
- _____, "La ciénaga (Martel, 2001): el tiempo suspendido", en *Imagofagia* núm. 7, 2013 <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=305:la-cienaga-el-tiempo-suspendido-&catid=50:numero-7>
- Wolf, Sergio, "Sistema de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel", en *Revista Eñe*, 2011 <http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Sistema_de_encierros-El_lugar_en_el_cine_de_Lucrecia_Martel_0_518348177.html>

Artículo recibido el 9 de julio de 2018 y aprobado el 31 de agosto de 2018.