

Figuraciones del espacio en *Zama*, de Lucrecia Martel

Pablo Bardauil
Universidad de Buenos Aires-FFyL

Zama, la cuarta película de Lucrecia Martel, supone una serie de continuidades y desvíos respecto de su producción precedente. En un trabajo anterior analizamos un conjunto de elementos vinculados a la cuestión del tiempo. En esta ponencia nos referiremos a algunos aspectos relativos a la figuración del espacio.

1. Local - universal

El desvío más evidente se produce en el espacio geográfico donde transcurre el relato. Si las 3 primeras películas de Martel, con guion propio, tenían lugar en el noroeste argentino, es decir, un espacio observable, vinculado con una experiencia próxima y concreta, la novela de Di Benedetto lleva al cine de Martel a una geografía remota en el nordeste del antiguo Virreinato del Río de la Plata, es decir, un espacio (pero también un tiempo) surgido de la investigación, la reconstrucción y la invención.

Hay, sin embargo, en el tratamiento de ese espacio algunas analogías. La primera y fundamental: una referencia a la región –y la época– a través de elementos puntuales pero también, y al mismo tiempo, una cierta indeterminación respecto del lugar específico donde transcurre el relato.

En la trilogía ese abordaje “mixto” puede pensarse como el modo en que el cine de Martel busca resolver la tensión entre lo local y lo general, un cine “regional” que pretende

a la vez una cierta “universalidad” en la proyección de la anécdota (y el éxito de Martel en los festivales internacionales así parece atestiguarlo). En *La Ciénaga* (2001) los planos del monte, las referencias a los kollas, la tonada norteña de algunos de los actores remiten claramente a una región. Pero la ciudad más próxima a la finca en donde se concentra el relato tiene un nombre deliberadamente simbólico (“La Ciénaga”) que incluso contrasta con referencias a otros lugares geográficos reales (y significativos en el relato) como Buenos Aires y Bolivia. En *La niña santa* (2004) –la más “universal” de la trilogía– el carácter regional queda sugerido en la construcción de una sociedad pequeña en donde la mayoría de los personajes se conoce y existe poco espacio para el ocultamiento o el anonimato. Simultáneamente todas las referencias geográficas son evitadas y de la ciudad en donde se sitúa el hotel apenas vemos la calle frente al negocio donde se produce el abuso. En *La mujer sin cabeza* (2008) –la más “regional”– por primera vez puede entreverse una referencia a Salta –la ciudad de nacimiento de la realizadora– en un vehículo del servicio penitenciario a través de la ventana de una comisaría. Pero al igual que en las películas anteriores toda referencia directamente reconocible es eludida: los espacios de la acción son principalmente la ruta donde ocurre el accidente, el canal lindero y un suburbio desenfocado.

La novela de Di Benedetto, por su parte, recurre a una indeterminación similar. El nombre de la ciudad donde transcurren las dos terceras partes del relato es evitado ostensiblemente en contraste con constantes referencias a Buenos Ayres, Perú, Santiago de Chile o Brasil. Y ello porque la ciudad (que inferimos Asunción) importa menos en tanto aquella que realmente fue que como cifra de un espacio confinado en un continente también relegado en donde las esperanzas de quienes lo habitan resultan postergadas indefinidamente. Tanto en la época de la colonia como en la actualidad. Desde este punto de vista –propone

Saer– *Zama* no es una novela histórica. Lejos de pretender algún tipo de reconstrucción arqueológica, su alejamiento al pasado es un desvío para reflexionar sobre “la persistencia histórica de ciertos problemas” (Saer 1997: 49).

La proyección “universal” de la anécdota queda apuntalada en la novela de Di Benedetto a través de una serie de micro relatos de carácter alegórico. La adaptación de Martel sintetiza esos relatos en uno solo: aquel que cuenta el reo en la gobernación sobre el pez que es repelido por el propio río que le permite vivir. En esa figura queda condensada la agonía no solo de Zama sino de todos los habitantes de un continente que a la vez que hace posible su propia existencia no cesa de expulsarlos constantemente. La injusta cárcel que padeció el propio Di Benedetto durante la dictadura y su exilio posterior es una de las tantas confirmaciones de ello.

Según Gonzalo Aguilar (2006), uno de los aspectos del mentado realismo del nuevo cine argentino –del que Martel es uno de sus referentes indudables– radica en su rechazo de cierta tendencia a la alegoría (y particularmente a la alegoría política) manifiesta en la generación precedente. Si películas como *Últimas imágenes del naufragio* (1990), de Eliseo Subiela, o *La nube* (1998), de Pino Solanas, pretendieron erigirse en metáforas de la decadencia argentina, el nuevo cine tendió a rehuir a esas abstracciones ciñéndose a lo literal.

Es indudable que las películas de Martel no pretenden ser leídas completamente en clave de otra cosa. El hotel de *La niña santa* es simplemente el lugar donde transcurre la acción y no cifra de la Argentina. Sin embargo, tampoco debería exculpárselas de todo simbolismo. Cuando Martel decide nombrar “La ciénaga” a la ciudad aledaña a la finca y lo refuerza con la imagen de una vaca hundiéndose en el barro (el mismo en que parecen hundirse los personajes de la película) la alusión resulta evidente. Por obra de la novela de

Di Benedetto, la *Zama* de Martel recupera una dimensión metafórica que estaba presente en su cine desde el comienzo.

2. Fragmentación e incommensurabilidad

El segundo desvío se vincula con la “cantidad” del espacio representado. Si el cine convencionalmente suele presentar las escenas con un plano general o de establecimiento en donde se sitúan los personajes y objetos de la acción, las películas de Martel tienden a una fragmentación del espacio que muchas veces no permite la reconstitución del conjunto. En esa parcelación el sonido fuera de campo suele “completar” aquello que no se ve.

El comienzo de *La ciénaga* es, en este sentido, significativo. La película inicia con un plano que, si bien es relativamente amplio, recorta las copas de unos árboles sobre un fondo de densa niebla que no deja ver el monte detrás; luego unos pimientos colorados que se secan en el marco de lo que podría ser una ventana o una pequeña terraza; luego una mano femenina que vierte vino y hielo sobre unas copas; luego cuerpos recortados de adultos que arrastran sillas hacia algún lugar. Fuera de campo, el rumor de unos truenos anuncia una tormenta próxima a estallar. Cuando escenas más tarde Mecha trastabilla y cae al suelo (según inferimos de su salida abrupta de cuadro y la copa que se rompe en el suelo) en ningún momento llegamos a determinar cabalmente cómo es el lugar ni cuántas personas hay.

Las tres películas del noroeste están atravesadas por un principio de fragmentación semejante. No hay planos generales de las principales locaciones. No conocemos las fachadas de la finca de Mecha ni de la casa de Tali, del hotel de Helena ni de la casa de Vero. Tampoco podemos recomponer su organización interna. Los personajes suelen aparecer o bien empujados a borde de cuadro, o bien sesgados en alguno de sus miembros (en el caso de

Vero, especialmente la cabeza). La visión de los espacios exteriores tiende a aparecer recortada o enmarcada (en *La ciénaga* y en *La mujer sin cabeza*, por ejemplo, a través de las ventanillas de los autos).

En *Zama* ese principio de fragmentación continúa. No hay planos generales de la ciudad colonial ni del edificio de la gobernación. Buena parte de los exteriores los vemos a través de las ventanas de ese edificio o de la pensión a la que el protagonista es obligado a mudarse. Otra vez son numerosas las escenas en la que los personajes aparecen recortados en el plano. Sin embargo, tanto al comienzo en donde vemos a Zama junto a la orilla del río esperando noticias que nunca llegan como, sobre todo, en el último tercio de la película durante la expedición que integra para capturar al bandido Vicuña Porto, el cine de Martel se abre francamente por primera vez a los espacios abiertos y a los planos generales.

La apertura a dicha amplitud quizás pueda vincularse con aquella impresión que Martel dice haber recibido cuando leyó la novela de Di Benedetto por primera vez: “[...] hay una cosa que quizás no sea lo más importante pero es algo que transmite: una fascinación por un continente que ya no existe así, en esos términos indefinidos, difusos, de *una extensión inconmensurable*. Esa fue la primera cosa que me fascinó de esa novela en las circunstancias en las que yo estaba cuando la leí” (Lerer 2017, subrayado mío).

Dicha inconmensurabilidad a la que indudablemente la película se abre no involucra, sin embargo, restauración de la totalidad perdida. Si en la trilogía la fragmentación – combinada con una tendencia a la poca profundidad de campo– suele extrañar la vinculación del personaje con su entorno (en este sentido el caso de Vero resulta paradigmático), la inscripción de Zama en la amplitud implica no reconexión sino una escisión aún mayor. Zama es un hombre de corte, de ciudad. Si bien es cierto que en los espacios agobiantes de la

gobernación o las casas sofocantes de las damas a las que corteja se encuentra fragmentado y oprimido, es allí donde mejor se mueve. Pertenece a ese sistema aun cuando ese sistema no cese de rechazarlo.

Arrojado a la inconmensurabilidad, expuesto a los peligros de la extensión y de la “barbarie”, Zama se encuentra perdido completamente. Suerte de reverso del western americano, en el último tercio de *Zama* la selva no es territorio de conquista o colonización, mucho menos encarnación de algún “sueño”. Es más bien apuesta última en la que apenas se depositan expectativas y, finalmente, una trampa: espacio alucinado en donde se está expuesto al veneno de las alimañas, la peligrosidad de los indios que, pese a todo, terminan resultando benevolentes y, sobre todo, la ferocidad de los integrantes de la propia expedición en la cual el bandido perseguido se ha infiltrado.

3. Realismo y extrañamiento

El tercer desvío se vincula con la “calidad” del espacio representado. La crítica de finales de los ‘90 celebró la apuesta al realismo de la nueva generación como modo de renovación de un cine que se percibía artificioso. *Pizza, birra, faso* (1997), de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, y *La libertad* (2000), de Lisandro Alonso, aprovechaban las facilidades ofrecidas por la nueva tecnología digital para cuestionar un cine convencional en la puesta en escena y, en algunos casos, teatral e inclinado al costumbrismo y al grotesco (Aguilar 2006; Oubiña 2009).

Comparado con otras apuestas más improvisadas o espontáneas, el cine de Martel se distinguió desde el comienzo por una planificación mucho más calculada. Su realismo, juzgado por David Oubiña como “crítico” o “insidioso” (2009: 7-14), no surge de una

contemplación ingenua sino de una mirada analítica de la escena; de una perspectiva, a la vez cercana y distante, que produce casi siempre un extrañamiento sobre aquello que observa. Al cine de Martel podría aplicarse aquello que Shklovski observó a propósito del realismo tolstoiano.

En las películas de Martel el extrañamiento se produce de diferentes maneras. En el campo visual, la ya mencionada fragmentación y la distancia focal más bien corta que tiende a desenfocar zonas importantes de la escena. En el campo sonoro, una oralidad en donde abundan las frases dichas a media voz o a medio terminar y el sonido fuera de campo introducido sin que muchas veces se pueda reconocer la fuente, al menos inmediatamente. A ello se suma una narración por momentos diversificada en acciones simultáneas, la presencia de personajes cuyas relaciones no se disciernen inmediatamente y no siempre son relevantes para la trama y las numerosas elipsis entre o en el interior de las escenas.

Uno de los modos de extrañamiento, sobre el que nos detendremos a continuación, surge de la relación que la narración establece con el personaje focalizado (Gaudreau-Jost 1995) particularmente cuando este experimenta algún tipo de distorsión perceptiva, momentánea o no.

En las escenas iniciales de *La ciénaga*, por ejemplo, la cámara puede volverse por un momento tambaleante cuando acompaña a la alcoholizada Mecha mientras recoge las copas de sus invitados junto a la piletta, captar fugaz y fragmentariamente su caída repentina para finalmente detenerse, impasible y distante, en un plano más abierto cuando su cuerpo yace en el suelo en medio de la desidia e impasibilidad de quienes la rodean.

La narración puede volverse, también, descentrada, dispersa y sin dirección aparente durante la presentación de Tali identificándose con su desborde y desorientación frente al

pequeño caos familiar (Andermann 2015: 140-141). De entrada la vemos completamente desenfocada a borde de cuadro sosteniendo una conversación telefónica mientras la cámara enfoca a su hija mayor cosiendo y a otro hijo que entra en la casa con un conejo muerto más atrás. La conversación continúa mientras se suceden –entre otros– planos de una olla en la que se cocina algo, de la propia Tali hablando, del hijo menor mirando el conejo que acaban de traer y se escuchan los ladridos de un perro del otro lado del patio. Las protestas de la hija menor y su amiga a quienes mojaron por el carnaval sumadas a una herida sangrante en la pierna de Luciano obligan a Tali a finalizar su conversación. La escena sigue con un pedido a las hijas para que la ayuden con Luciano y un llamado al marido para avisarle que irá al hospital y pedirle que traiga unos pollos. En la acumulación de situaciones, la narración parece tan abrumada como Tali que no sabe quién es la amiga de su hija que atiende el teléfono como si hubiera estado varias veces en la casa. El espectador, sumergido en la vorágine, debe renunciar a comprender la totalidad de lo que escucha y ve.

En *La mujer sin cabeza* la escena en que Vero va a casa de su hermana después de no haber podido atender a los chicos en su consultorio es un interesante ejemplo del modo en que la narración hace propio su extrañamiento post-traumático de un modo a la vez distanciado y empático. La cámara, imperturbable y estática, la observa sentada en un sillón como aletargada y sin capacidad de reacción. Los cuerpos fragmentados de sus familiares (5 en total entre hermanos y sobrinos) entran y salen del cuadro para besarla. La confusión e incomodidad de Vero ante el cariño de los que la rodean son inevitablemente compartidos por el espectador que debe hacer un esfuerzo para individualizar a los personajes (tres de ellos nuevos en el relato) a quienes no termina de ver y le hablan fuera de campo.

Es en *Zama*, sin embargo, donde el extrañamiento se aparta deliberadamente del mentado realismo del “nuevo cine”. Por un lado Martel extrema un procedimiento ya utilizado en *La mujer sin cabeza* consistente, según vimos en el ejemplo anterior, en fijar el plano sobre el protagonista mientras se escuchan las voces de los otros personajes (Martel sostiene que ese procedimiento es el modo principal que encontró para traducir en términos cinematográficos lo que en la novela es soliloquio o monólogo interior). Pero si en la trilogía esas voces siempre tienen una procedencia real, en *Zama* el origen muchas veces resulta ambiguo o incierto. Así, por ejemplo, la escena en que el hijo del oriental, montado sobre un esclavo que lo transporta, hace una suerte de semblanza del protagonista y sus glorias pasadas. Por momentos la descripción es efectivamente pronunciada por el niño; pero por momentos deja de hablar y su voz se escucha sobre el rostro de Zama que lo mira alucinado como si esas palabras solo existieran en su cabeza.

En esa esa escena tiene lugar también un efecto de sonido descendente llamado “escala de Shepard” (Monjeau 2017) que no solo refuerza el extrañamiento de Zama sino que contribuye a la desrealización de toda la situación. Ese sonido extradiegético, apenas insinuado en *La mujer sin cabeza*, acompañará en el transcurso de la película la distorsión perceptiva que irá afectando cada vez más al protagonista. La imagen final del niño (rubio en la novela, aborigen en la película) que acompaña a Zama mutilado en la embarcación termina por confirmar los vínculos que el relato ha insinuado con esa dimensión imaginaria desde el comienzo.

La narración, por su parte, ha ido haciendo propio el extrañamiento de Zama desrealizando los espacios en los que circula. Así, la casa a la que concurre durante una fiesta, puede ser, sin que se perciban los límites, también una suerte de prostíbulo y luego una

caballeriza; su oficina en la gobernación, ante el anuncio de una nueva postergación de su traslado, puede ser asaltada sorpresivamente por una llama; o Zama puede estar mirando el río a través de la ventana de su cuarto y sin transición al borde del mismo río en el plano siguiente. En *Zama* el realismo extrañado de la trilogía ha sido desbordado por completo.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Gaudreau, André y Jost, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Lerer, Diego (2017). “El desafío de filmar la angustia”. En *La Agenda Revista*, <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/164824456850/el-desaf%C3%ADo-de-filmar-la-angustia>
- Monjeau, Federico (2017). “Zama y los sonidos de la mente”. En *Notas de paso*, <https://www.clarin.com/espectaculos/musica/zama-sonidos-mente_0_ryAGxYrhW.html >
- Oubiña, David (2009). *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.