

#19

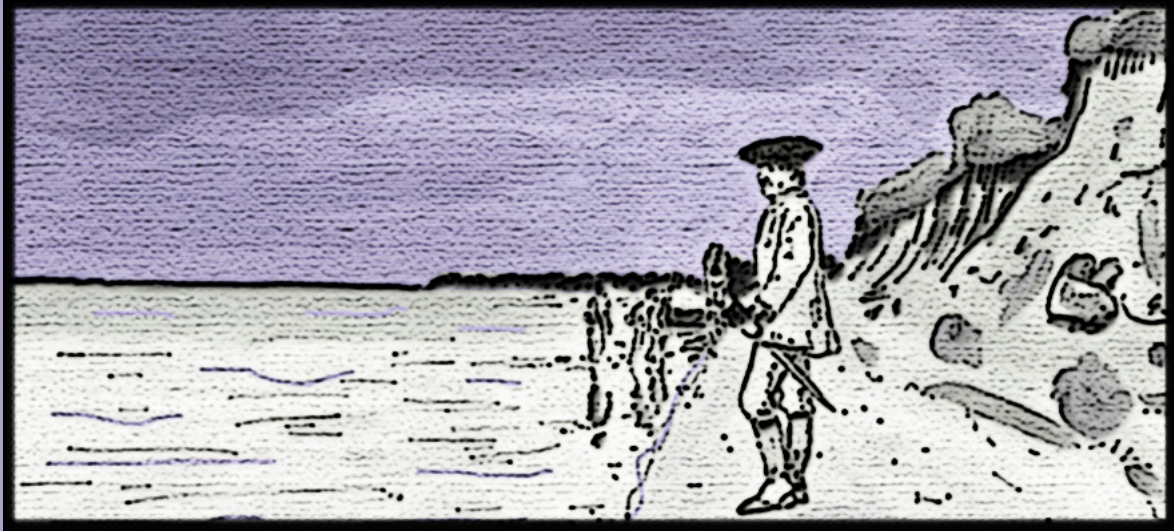
NOTAS SOBRE ZAMA

Nora Catelli

Ilustración || Andrés Müller

Artículo || Invitado | Publicado: 07/2018

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Estas reflexiones surgen de la lectura de ciertas reacciones ante *Zama* de la crítica española, tanto desde el punto de vista histórico como formal.

Palabras clave || *Zama* | Lucrecia Martel | Antonio di Benedetto | Félix de Azara

Abstract || These reflections arise from reading certain reactions by Spanish film critics to *Zama*, both from the historical and formal point of view.

Keywords || *Zama* | Lucrecia Martel | Antonio di Benedetto | Félix de Azara

Resum || Aquestes reflexions sorgeixen de la lectura de certes reaccions de la crítica espanyola davant *Zama*, tant des del punt de vista històric com formal.

Paraules clau || *Zama* | Lucrecia Martel | Antonio di Benedetto | Félix de Azara

1. «No dejan respirar»¹

El mejor elogio peninsular a *Zama* se debe a Serafín Fanjul, un miembro asombroso de la Real Academia de la Historia española. En la sección de Opinión —detalle no menor— del *ABC* del 26 de enero de 2018 afirmó:

No dejan respirar: se inicia la película con el don Diego abofeteando a una indígena después de andar de mirón, sigue con otro natural salvajemente maniatado y apremiado por juristas... y luego pavorosos burdeles, gobernador negligente y malvado, esclavos, caza de indios, guarrería doméstica y personal por doquier, para culminar en una historieta de cazador cazado, que ni siquiera algunas hermosas estampas de paisajes contribuyen a paliar.

En su oceánico-atlántica y también fluvial ignorancia se reconoce lo más *naïf* de lo que podría describirse como malhumor español, casi de obsesión por negar la leyenda negra. Serafín Fanjul dice que no leyó a Antonio Di Benedetto, a quien describe como autor de la «novela base» ni tampoco a Lucrecia Martel (a quien evidentemente no le atribuye, como dirían los pedagogos, ninguna «competencia lectora»). Por eso no sabe que, como ha señalado muchas veces la directora, ella se inspiró en Félix de Azara y en su *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata* (1801) y que incluso pensaba, para *Zama*, más en Azara que en el personaje de Di Benedetto. Dijo Martel en una entrevista:

En realidad, todo ese mundo es el Chaco Gualamba. Sacando el Amazonas, el Chaco curiosamente es la geografía que más demoró el colonizador en masacrar y penetrar. Fijate que Félix de Azara, que es el personaje en el que yo me concentré para encarnar a Zama, dice en un momento, a fines de 1700, que está alarmado de la manera burda y torpe con que se están cortando árboles en el Chaco. En 200 años, dice, no va a haber árboles en toda la región. En ese lugar, que finalmente fue destruido con habilidad criolla [aclaración para Fanjul: Martel se refiere a la rapacidad que acabó con los bosques chaqueños durante nuestras repúblicas], es donde yo quería hacer la película. Ese lugar tiene una parte muy seca hacia el sur del Chaco —el Chaco que tenemos en Salta, el Chaco de Santiago del Estero y el norte de Santa Fe— y está el Chaco super-húmedo que llega hasta las Chiquitanías. Las Chiquitanías también son parte del Chaco Gualamba. Y toda la arquitectura que hicieron los jesuitas, los detalles arquitectónicos de las Chiquitanías, fue lo que yo tomé para la gobernación y los edificios públicos (Martel en Sánchez, 2017).

Sucede, debería saber el señor Fanjul, a quien atribuyo, entristecida, una pertenencia innegable a la comunidad universitaria española, que cualquier persona de aquella díscola costa del atlántico que llamamos Cono Sur que haya querido comprender su propia historia ha leído a Azara, como ha leído y apreciado las sutiles observaciones de Tulio Halperin Donghi en su *Historia de América Latina*. Supongo

NOTAS

1 | Este texto recoge mi intervención en la mesa redonda «*Zama*: de la novela al cine», que tuvo lugar en Casa de América, 14 de febrero de 2018, Barcelona, en ocasión del estreno en España del film de Lucrecia Martel.

que no necesito informar a Serafín Fanjul acerca de la biografía de este egregio historiador, no nacido, ay, en España, sino en Buenos Aires. Halperin analizó las continuidades y pervivencias de lo que describe como tránsito —lento, moroso— del orden colonial a lo que él denomina orden «neocolonial».

Lo que interesó a Di Benedetto y lo que a su modo fascinó a Martel es, de hecho, esa disgregación permanente de la colonia española, que siguió viviendo cuando ya debía morir. El estertor de 1794-99, que es contemporáneo del surgimiento de nuestras repúblicas (la primera, Haití: 1790-1804), siguió alentando, agónico pero eficiente, durante décadas enteras de la primera mitad del siglo XIX. Así lo desarrolló Halperín Donghi, cuya lectura no me atrevo a recomendar a Fanjul: he decidido suponer que lo conoce.

2. La colocación de Martel

En su adopción de una figura de artista, Martel decidió no ser emblema de un grupo, una generación o una escuela. Como observó Mariano Llinás (2014) a propósito de *La ciénaga*, decidió no representarse más que a sí misma. Ya había señalado esta peculiaridad en 2007 David Oubiña (2007) en su estudio crítico sobre la misma película.

No creo que esa posición haya cambiado a lo largo de su producción. Cuando Annalisa Mirizio se pregunta, en *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia*: «A partir de cuándo es posible volver a lo clásico? ¿Cuáles son las circunstancias que permiten, en el caso del cine, hacer del pasado una heredad?» (Mirizio, 2014: 57), Martel parece esbozar una respuesta. Sucede cuando el realismo es, como en ella, un borde entre el discurrir temporal, el sonido y la imagen, en planos en los que, a la manera de Bazin, hay un tiempo real de las cosas que se insinúa insidiosamente en la puesta en escena.

Por eso, quizá, como dice Emilio Bernini, hay un rechazo de la linealidad narrativa y de la causalidad, pero creo que, a la vez, no se pierde el hilo en «las escenas que parecen bloques temporales (bloques compuestos de planos fijos, inmóviles)». La causalidad en *Zama* es política: lo sucesivo (e incluso la sucesión de los cargos y los destinos) depende del poder. Mientras que lo estático emerge de las partes podridas, descompuestas, de la colonia, que está, a finales del siglo XVIII, entre lo vivo y lo muerto.

Bernini afirma que *Zama* extrema el proyecto de Martel de hacer un cine de la percepción. Precisamente, aquellos elementos o rasgos que «no dejan respirar» en la película de Martel son los tránsitos

perceptivos: entre imágenes y sonidos, pieles y pudriciones, avaricias y sevicias, desapegos y abandonos, correos y contrabandos, delirio masoquista y aspiración acelerada a cualquier clase de triunfo cuya noticia pudiese llegar a la metrópolis. Por eso considero tan revelador el involuntario exabrupto elogioso de Fanjul («No dejan respirar») que además contiene un plural inquietante («dejan»). ¿Quiénes no «dejan»? ¿Los personajes, los que hicieron la película, las imágenes, las secuencias, el murmullo complejo, a veces incomprensible, nunca homogéneo, de las voces, los crujidos, los requiebros?

Afirmar que una obra no deja respirar es uno de los mejores juicios que puede recibir, bien entrado el siglo XXI, cualquier artefacto estético. Refrenda que sigue vigente aún una característica que se atribuye al verdadero arte: la capacidad de producir una inquietud, un extrañamiento, una incomodidad que evidentemente, Fanjul experimentó de modo casi superlativo.

3. Acentos

Entre 1790 y 1800 los usos lingüísticos de los habitantes de estas «costas de delirio», como llamó Juan José Saer a las barrancas del río en la que transcurre su novela *El entenado*, deben necesariamente ser un capricho —una especulación— como lo es que Martel les encaje a alguno de los personajes unas pelucas malolientes quizá llegadas del Perú, un Virreynato que, al revés del Río de la Plata, había tenido corte.

¿Cómo hablaban los criollos (es decir, los nacidos en América pero descendientes por entero de españoles)? ¿Cómo mascullaban su fastidio los españoles que, como el gobernador, iban de enclave en enclave de ese Virreynato del Río de la Plata creado casi en las postrimerías del Imperio? ¿Cómo se expresaría, casi exageradamente castiza, la españolita recién llegada? ¿Por qué molesta que los actores de Buenos Aires hablen como se habla en Buenos Aires sin que Martel pretenda reconstruir el habla fantaseada de esa ciudad en 1799)?

Consciente de su elección, observa Martel:

En ese sentido, irse al pasado o alejarse de los centros narrativos se parece. La decisión fue desplazarse a las provincias y cosechar. Las tonadas, por ejemplo, están sacadas de los santiagueños, de los formoseños, hay algo de Cuyo... También usé el neutro que los venezolanos inventaron para las telenovelas. Una vez tuve que hacer un trabajo sobre las cartas de Encarnación Ezcurra. Qué hacer con el idioma en el caso de que me tocara hacer una película de época, porque no había visto películas argentinas en las que me haya gustado cómo lo resolvieron (Martel en Diz y Lerer, 2017).

Ese modo especulativo demuestra que tal vez haya en el cine de Martel una voluntad de colocación no periférica ante la mirada del espectador: no es exótico ni endógeno, es casi asfixiantemente local: pero obliga a poner en el centro del cine —como producción material, cara, compleja, esponsorizada— eso local.

Uno de los efectos más interesantes de *Zama* es que obliga a alejarse a la novela de Di Benedetto: no importa lo que ha desaparecido de ésta (la sexualidad rítmica e invasiva del personaje, la ansiedad del absurdo a la que obliga la escritura tersa y severa de Di Benedetto, un maestro del estilo clásico —sea este lo que sea: aquí, una flexión cuyana de la prosa argentina—) sino lo que queda. Y lo que queda, lo que tanto la novela como la película comparten —junto con *El entenado* de Saer, junto con algunas obras de Aira— es esa interrogación asombrada, nunca colmada, de la cultura argentina: ¿cómo imaginar esa fantasmática colonia de la que salimos? ¿Cómo, al revés, enlazarnos con los testimonios vivientes de que aquello existió, con esos americanos que nada deben a la llegada de los conquistadores, esos que estaban allá, que soñaban y comían y cazaban allá y a los que, no obstante, pocas veces nos dirigimos?

Bibliografía citada

- BERNINI, E. (2017): «El hundimiento. A propósito de *Zama* de Lucrecia Martel», *Kilómetro 111*, <<http://kilometro111cine.com.ar/el-hundimiento/>>, [13/10/2017].
- DIZ, J. y LERER, D (2017): «“Quiero hacer algo que sea en idioma original en todos los países”. Entrevista con Lucrecia Martel», *LosInrocks*, <<https://losinrocks.com/lucrecia-martel-zama-d095abf57edf>>, [13/10/2017].
- FANJUL, S. (2018): «Zama», *ABC*, 3.
- LLINÁS, M. (2014): «Nuestros demonios», *Revista de cine*, 1, 1, 39-46.
- MIRIZIO, A. (2014): *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia*, Madrid: Pigmalión.
- OUBIÑA, D. (2007): *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Buenos Aires: Editorial Picnic.
- SÁNCHEZ, M. (2017): «Zama, una película como reescritura virtuosa. Entrevista con Lucrecia Martel», *Clarín. Revista Ñ*, <https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/zama-pelicula-reescritura-virtuosa_0_SkPIW6Fqb.html>, [13/10/2017].