



HAL
open science

El niño, el bandido y el corregidor. Personajes e invención figural en Zama, de Lucrecia Martel

Sergi Ramos Alquezar

► **To cite this version:**

Sergi Ramos Alquezar. El niño, el bandido y el corregidor. Personajes e invención figural en Zama, de Lucrecia Martel. Pandora: Revue d'études hispaniques, 2022, Deconstruir la historia : Zama de Lucrecia Martel (17), pp.147-166. hal-04252894

HAL Id: hal-04252894

<https://hal.science/hal-04252894>

Submitted on 24 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

El niño, el bandido y el corregidor. Personajes e invención figurativa en *Zama* de Lucrecia Martel.

SERGI RAMOS ALQUEZAR

CRIMIC, EA2561, Sorbonne Université

Resumen

Zama (2017) de Lucrecia Martel radicaliza las rupturas formales que la directora había introducido en sus primeros largometrajes. Reconocida a menudo como creadora de un cine de lo sensorial, que difumina las coordenadas narrativas y espaciotemporales, la elaboración de una ficción inscrita en un pasado histórico colonial le ofrece la ocasión de cuestionar las representaciones filmicas e ideológicas. Siguiendo el hilo de las modalidades de figuración de algunos personajes clave, observaremos en nuestro trabajo algunas de las experimentaciones formales propuestas por Martel.

Palabras claves: *Zama*, Lucrecia Martel, figuración, personaje, cine argentino

Résumé

Zama (2017) de Lucrecia Martel radicalise les expériences formelles que la réalisatrice avait introduites dans ses premiers longs métrages. Souvent reconnue comme une cinéaste du sensoriel, brouillant les repères narratifs et spatio-temporels, la plongée dans une fiction ancrée dans un passé colonial est l'occasion pour elle de s'attaquer aux représentations filmiques, historiques et idéologiques. En suivant le fil des modalités de figuration de certains personnages clés, il s'agira ici d'observer quelques formes d'expérimentation présentes dans le film.

Mots clés : *Zama*, Lucrecia Martel, figuration, personnage, cinéma argentin

Abstract

Lucrecia Martel's *Zama* (2017) radicalizes the formal experiments that the director had introduced in her first feature films. Often recognized as a sensory filmmaker, blurring narrative and spatio-temporal coordinates, the elaboration of a fiction inscribed in a colonial historical past offers her the opportunity to question filmic and ideological representations. Following the thread of the modes of figuration of certain key characters, we will observe in our work some of the formal experimentations proposed by Martel.

Keywords: *Zama*, Lucrecia Martel, figuration, character, Argentine cinema

En una entrevista sobre *Zama* (2017), su cuarto largometraje, Lucrecia Martel reflexiona sobre la ambigüedad moral o psicológica de algunos de sus personajes: Pensar en los personajes como un monstruo te obliga a una observación más atenta, porque no sabés qué va a pasar. El monstruo es alguien que aparece y cuya naturaleza no conocemos, y puede ser, es, una naturaleza inestable, entonces con los monstruos uno tiene que estar atento a ver cómo es eso que está ahí. No necesariamente miedo, sino más bien curiosidad.¹

Para la directora salteña, estos personajes, considerados como “monstruos”, no solo escapan del maniqueísmo, resultando narrativamente más interesantes, sino que exigen una aproximación cinematográfica distinta, más “atenta” para poder ser tratados.

Si consideramos esta aproximación propuesta por Martel, y la asociamos a la cuestión de la mirada cinematográfica, observamos que la literatura crítica y académica ha resaltado ya en numerosas ocasiones su tendencia a desviarse de una representación convencional, exacerbando en particular la dimensión sensorial, a través del tratamiento de la imagen y sobre todo del sonido. Para Deborah Martin, quien retoma parcialmente los análisis teóricos de Bill Nichols sobre imagen e ideología, la magnificación de la sensorialidad cinematográfica conduce a un cuestionamiento de la percepción, tanto del personaje como del espectador, hasta generar una impresión de “extrañeza”. Esta puede desplazar el cuestionamiento del espectador, más allá del campo perceptivo, hacia el ámbito de lo ideológico².

Esta dimensión, presente en la obra anterior de Martel, nos parece adquirir una nueva radicalidad en *Zama*, como si la monstruosidad que la realizadora consideraba en el personaje se aplicara a la propia forma cinematográfica, haciéndose patente a través de una mayor “inestabilidad” filmica.

El presente trabajo estudiará las manifestaciones de esta inestabilidad en el último largometraje de Martel, que multiplica los procedimientos que atentan contra una concepción del cine basada en una presunta transparencia en la representación de lo real. Para

¹ Entrevista a Lucrecia Martel en *Zama*, Blu-Ray, New Wave Films, 2018.

² D. Martin, *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester, Manchester University Press, 2016, p.13: “Martel’s films counter this cinematic tendency to restrict perceptual possibilities by working to engender perceptual flux and fluidity in characters and spectator, engaging with cinema as an experiment with perception, staging diegetic experiments with and crisis of perception, which are in turn generative doubts about flux, with the borders of perception, explains the frequent return in Martel’s work to images falling asleep and waking, dozing, illness and immersion (in water, usually swimming pools). In these ‘border states’, or in the passage between sleeping and waking, between being under water and emerging into air, the films find ample possibilities for the imaging of ideological immersion or submission, and for the rupturing of that submission, as well as for the engendering of uncanny sensations of ‘psychical uncertainty, or the idea that reality might not be quite what it seems - a feeling which is (in many cases) experienced by both character and viewer. The seeking out of or otherwise experiencing states of perceptual flux and liminality may suggest both treat or anxiety, but also possibility ; it allows for the glimpsing of other realities, for an encounter with ‘the horizon of ideology [...] the border of the obvious, the natural and self-evident’ (Nichols 1981, 3)”.

ello, tomaremos al personaje como hilo conductor para observar cómo estas rupturas se cristalizan alrededor suyo, pero también en qué medida afectan a su propia figuración.

LAS DOS MIRADAS



Figura 1: La mirada colonial [00:01:15] © Rei Cine SRL, Bananeira Filmes Ltda, El Deseo DA SLU, Patagonik Film Group SA³

En las dos secuencias iniciales, el personaje de Zama se construye a través de dos miradas que lo van a caracterizar a lo largo de la película. En la primera, el antiguo corregidor, degradado a asesor letrado, otea el fuera de campo, escudriñando el horizonte situado al otro lado del río, dirigiendo su mirada hacia un lugar invisible –por inalcanzable– para él mismo y para el espectador. Su actitud altiva, resaltada por los atributos del uniforme, asiendo la empuñadura de la espada, lo identifica como un representante de una autoridad colonial cuyo centro de decisión, radicado ultramar, está marcado por la ausencia, condenando al personaje a “la espera”, para retomar el concepto enunciado por Antonio Di Benedetto para caracterizar a la novela que sirve de fuente al film. Espera de una manifestación de la autoridad real, pero también espera de que su súplica para un traslado sea aprobada⁴. La rigidez altanera del representante de la Corona entra sin embargo en contradicción con otra actitud gestual, por la cual su cuerpo se ve sometido por conatos de movimientos incongruentes: desde murmullos y muecas apenas esbozados hasta un caminar errático. El cuerpo de Zama parece sacudido por dos corrientes adversas, oscilando entre la llamada de ultramar y la proximidad de los niños indígenas aguadores que hacen su aparición desde el fuera de campo,

³ Esta mención es válida para todos los fotogramas de este artículo sacados de la película *Zama*. Edición DVD: L. Martel, *Zama* [2017], Rei Cine / Bananeira films, DVD, Shellac, 2018.

⁴ L. Mullally, “La ciénaga colonial: *Zama*, de Lucrecia Martel”, en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 163-166.

en dirección opuesta a la de la mirada expectante del criollo, mientras él les dedica primero alguna ojeada furtiva y luego da unos pasos en su dirección, hasta dar una media vuelta marcial y retomar su tembloroso oteo del horizonte, manifestando una tensión casi burlesca entre un allá indiscernible y un aquí indigno de su atención.

Los signos contradictorios que emite el cuerpo de Zama no convierten la espera en una pura pasividad o inmovilidad, quizá más tangible en la obra de Di Benedetto, sino en una serie de impulsos hacia un movimiento o acción truncados, que indican tanto la desagregación de la identidad como una dilución de la voluntad del personaje. El propio encuadre fijo, a la vez que priva al personaje y al espectador de la visión de un más allá, refleja esta tensión entre un posible movimiento y su frustración, condenándolo al inmovilismo.



Figura 2: La mirada del mirón [00:03:27]

La secuencia siguiente, inscrita en una continuidad espacial y temporal con la anterior, se construye también alrededor de la mirada del personaje, pero centrándose esta vez en la cuestión de su deseo hacia las mujeres. Este nuevo objeto adquiere en primer lugar una presencia sonora, unas risas femeninas que llaman su atención y que Zama intenta ubicar entre los promontorios que se yerguen a orillas del río. Contrariamente a la secuencia anterior, cuyo objeto quedaba fuera del campo de visión, aquí el objeto de la mirada es perceptible tanto a nivel sonoro como visual. Los planos siguientes muestran la presencia de las mujeres de orígenes diversos —españolas, africanas, indígenas— aplicándose barro sobre el cuerpo e intercambiando el significado de algunas palabras indígenas (“araña”, “avispa”...). El plano siguiente se abre para mostrar al funcionario tumbado en las alturas, espionando a las mujeres —aunque no se puede descartar que los planos anteriores correspondieran a su punto de vista. Al asomarse para ver mejor, es descubierto por estas, que lo acusan en coro de “mirón”. Huye, perseguido

por Malemba hasta que, acorralado por la esclava, la acaba abofeteando, poniendo fin al episodio.

En la primera mirada, la del funcionario colonial, el objeto estaba ausente, provocando la frustración del personaje, motivada por la distancia de la autoridad colonial y la presencia de Zama en el territorio americano, escrutando lo ausente y rehuendo lo presente. La segunda mirada, la del mirón, abarca su objeto, el cuerpo femenino desnudo como objeto del deseo masculino, pero de manera secreta, ilegítima. Al descubrir al mirón, las mujeres lo acusan, negando la legitimidad del deseo no compartido y afirmando la impotencia de la pulsión escópica⁵.

La expresión del deseo de Zama pasa casi exclusivamente por la mirada, en sus encuentros con las distintas mujeres por las que se siente atraído en la primera parte de la película. Como con su andar errático por la orilla del río, la interpretación de Giménez Cacho otorga un carácter enfebrecido a la mirada, oscilando permanentemente entre la fijación y la elusión de su objeto, entre la voluntad de intervenir en la realidad y la inmediata renuncia a ello. Solo con Rita, la hija de su primer huésped, intentará un contacto físico, mientras que con Luciana se atreverá a balbucear algunas palabras que expresen su deseo. En ambos casos, las respuestas a sus insinuaciones supondrán un jarro de agua fría.



Figura 3. Frustración y desencuadre [00:19:28]

Otro recurso para representar la mirada como soporte de los distintos niveles de impotencia del personaje puede notarse a través del uso del desencuadre, como ocurre en la recepción en la que se introduce a Luciana, cuando Zama, escorado en la

⁵ Otra hipótesis de lectura de la secuencia inicial podría responder también a la cuestión del deseo masculino. Zama estaría escrutando el horizonte en la espera de una carta enviada por su esposa. En ese caso, la imposibilidad de la realización efectiva del deseo a causa de la ausencia física de la esposa se vería redoblada por la distancia inherente a la pulsión escópica del mirón.

caballeriza a la izquierda en el primer término del plano –retomando la composición del plano del mirón– intuye más que puede contemplar la presencia de Luciana acariciando un corcel en la habitación contigua –con una evidente connotación sexual–, en segundo término, el cuerpo de la mujer estando también cortado por el sobreenquadre del marco de la puerta. Esta serie de descentramientos y ocultaciones de un objeto privado de su imagen completa, se ve redoblada por la extraña construcción del espacio. No solo se trata de proponer una serie de espacios laberínticos inconexos, entre los cuales el espectador no es capaz de restablecer la relación⁶, sino de forjar una representación inverosímil, en la cual por ejemplo el nivel del suelo de la habitación del segundo término parece mucho más alto que en la del primer término, como en las deformaciones propias del cine expresionista o en *El Proceso* (1962) de Orson Welles, convirtiendo los lugares supuestamente conocidos en peligrosos laberintos, como una exteriorización de la propia crisis del personaje.

UN JOVEN ORÁCULO Y UN FORAJIDO DE LEYENDA

Las contradicciones entre las que se mueve Zama, reveladas por la doble mirada, condicionan su manera de estar en el mundo y de relacionarse con la realidad. Tras estas dos secuencias, la película va a ahondar en una crisis del personaje en esas dos direcciones, tanto a nivel temático como a nivel formal, radicalizando las propuestas de puesta en escena hasta romper con las convenciones del realismo. Dos personajes en particular potencian esta ruptura de la verosimilitud: el niño y Vicuña Porto, que el film relaciona estrechamente.

En la novela, este niño –bajo la identidad del hijo de Zabaleta– explicitaba los méritos del antiguo corregidor quien, como narrador intradiegetico, tomaba conciencia de su propia degradación entre un yo pretérito glorioso y un yo presente marcado por la decadencia⁷. En cambio, la película funciona por condensación, fusionando la llegada de dos barcos, el de Indalecio Zabaleta y el del Oriental. El desembarco empieza con el encuentro entre Zabaleta y Zama, en una conversación que evoca tanto los intereses comerciales de ambos –y una posible corrupción del asesor letrado– como la ausencia de correspondencia de Marta, su esposa. Tras un breve intercambio con el Oriental, el

⁶ “Esa incertidumbre que asoma sobre la imagen queda instalada, desde el comienzo mismo, a partir de una modulación estrictamente audiovisual. Ni el encuadre ni el montaje delimitan realmente la imagen. Más que un marco fijo, son orillas siempre fluctuantes que comunican con lo otro: fronteras permeables, invadidas por lo que está más allá, y que no logran contener nada de lo que deberían encerrar” en D. Oubiña, *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Buenos Aires, Picnic editores, 2007, p.17-18.

⁷ “–En el viaje le he dicho quién era el doctor Diego de Zama.

[...] Yo fui ese corregidor: un hombre de Derecho, un juez, y esas luces, en realidad, sin ser las de un héroe, no admitían ocultamientos ni desmentidos de su pureza y altura. Un hombre sin miedo, con una vocación y un poder para terminar, al menos, con los crímenes. Sin miedo.

‘Le he dicho quién era Zama.’ Un resplandor de mi otra vida, que no alcanzaba a compensar el deslucimiento de la que en ese tiempo vivía.’, en A. Di Benedetto, *Zama*, Madrid, Alfaguara, 1979, p. 26-27.

hijo de este entra en el encuadre por la derecha, en una silla llevada por un porteador, y desenfocado por la poca profundidad de campo. La secuencia está mayoritariamente construida a partir de un primerísimo plano del rostro de Zama, dejando a los interlocutores fuera de campo, procedimiento que aísla al personaje no sólo de los demás personajes, sino de la propia realidad, a lo que contribuye también el uso del desenfoco.



Figura 4: El hijo del Oriental [00:11:26]

El encuentro entre Zama y el hijo del Oriental exagera el desfase en la representación de la realidad, basada en una exacerbación de la percepción sensorial, hasta una ruptura de la verosimilitud cinematográfica⁸. El niño empieza dirigiéndose a Zama, pero desviando la mirada hacia otro lado, murmurando unas palabras apenas inteligibles: “Un dios que nació anciano y no puede morir. Su sufrimiento es atroz”. Esta disociación de la mirada y la voz se radicaliza luego, cuando el niño pronuncia unas palabras sin que se muevan sus labios, al mismo tiempo que se eleva un *Shepard tone*. También visualmente se alteran las coordenadas de la representación, cuando la alternancia de planos multiplica las angulaciones improbables, negando una aparente coherencia del punto de vista y fragmentando el espacio.

La secuencia se termina con el Oriental en una silla cargada por un porteador, alejándose. Este plano general propone a la vez una continuidad con lo que precede, a través de un *raccord* de movimiento, pero también lo contradice, al sustituir el personaje del hijo por el del padre. Este intercambio deja la puerta abierta a un desdoblamiento alucinatorio, por el cual un solo personaje adoptaría dos cuerpos. La figuración del hijo

⁸ Para un análisis detallado de la secuencia, ver E. Sebbagh, “Algunas pistas para analizar el *Zama* de Lucrecia Martel sin infravalorar la dimensión sonora” en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 140-142.

del Oriental rompe abiertamente con los esquemas convencionales de verosimilitud del personaje, a través de la manipulación de elementos sonoros, visuales y de montaje. Esta transgresión figurativa puede apuntar hacia varias direcciones.

Desde un punto de vista de la adaptación y tomando en cuenta la especificidad de la narración cinematográfica frente a la literaria, la presencia del hijo del Oriental permite encontrar una forma para evitar transponer el narrador intradieético en primera persona por medio de una voz extradieética⁹. El hijo del Oriental se convierte en el depositario de la narración introspectiva que Zama llevaba a cabo en la novela y que ponía de manifiesto la decadencia sufrida en el presente.

Al mismo tiempo, lo que en el libro se convertía en una toma de conciencia interna intelectualizada, aquí va a tomar la forma de una revelación proveniente del exterior. Esta genera una crisis sugerida por un trastorno sensorial, en lo que se refiere a la construcción del personaje, retomando un procedimiento sonoro que ya había utilizado en su anterior largometraje, *La mujer sin cabeza*¹⁰, exacerbándolo y completándolo a través de la deconstrucción visual que rompe con la verosimilitud de la ficción.

Además, las palabras del hijo del Oriental ponen de manifiesto la decadencia de Zama, entre un pasado esplendoroso y heroico como corregidor y un presente en el que se ha convertido en un simple funcionario burócrata (“no el Zama de las funciones sin sorpresas ni riesgos”). La explicitación de la toma de conciencia de este desdoblamiento es una de las razones que desata la crisis del personaje. Esta, sin embargo, debe considerarse también tomando en cuenta la presencia de otro personaje, Vicuña Porto.

⁹ “Nuestros discursos, al igual que el monólogo de Zama, están configurados por múltiples capas de conversaciones que hemos tenido y de cosas que hemos escuchado. De esta manera puedo estar hablando contigo, pero quizá algo de lo que digo es en realidad una respuesta a la conversación que tuve ayer con alguien. Analizando de esta manera el texto de Di Benedetto, se podían trazar una serie de escenas que deberían desembocar en la escritura del monólogo. Por eso muchas de las palabras que en el libro pertenecen al protagonista en la película las dice otro personaje. Trataba de convencer al espectador de que si Diego de Zama vivió lo que ve en pantalla podría haber escrito ese monólogo.”, en R. Liébana, “Entrevistas. Lucrecia Martel, directora de *Zama*”, *El espectador imaginario*, n°88, diciembre 2017. URL: <http://www.elspectadorimaginario.com/entrevista-a-lucrecia-martel-directora-de-zama> [consultado el 05/12/2022]

Las palabras murmuradas por el niño sin mirar a Zama y la desincronización del gesto del habla y de la emisión de voz pueden ser comprendidas como los signos que visibilizan el desplazamiento del discurso interior hacia un personaje exterior. Una parte de sus palabras retoman literalmente el monólogo de la novela: “¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada.” En A. Di Benedetto, *Zama*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ Se trata de una radicalización de la asociación del sonido a la enfermedad y al trauma que ha ido materializándose y tomando una mayor autonomía en relación con la inscripción en la narración a lo largo de la filmografía de Martel. En *La niña santa* (2004), Helena oía zumbidos, asociados a la enfermedad de Menière, que no eran audibles para el espectador. En *La mujer sin cabeza* (2008), un pitido ocupaba a veces el espacio sonoro, después de que Verónica hubiera tenido su accidente de coche y quizá provocado una muerte. Este ruido se asociaba ya a una percepción sensorial perturbada, como procedimiento formal para representar el trauma provocado por el accidente y la culpabilidad a través de una interiorización o subjetivación de la percepción, sin que se pudiera afirmar con toda seguridad si se trataba de un sonido intradieético o extradieético.

Aquí nos encontramos también ante una notable diferencia con la novela de Di Benedetto, en la que el bandido no aparece hasta la tercera y última parte, cuando Diego de Zama entra a formar parte de la expedición para capturarlo. Sin embargo, Martel decide incluirlo desde el principio, al mismo tiempo que la figura del niño, con la que va a quedar relacionada en varias ocasiones. Al evocar el Oriental la existencia del bandido, visto como una amenaza para su comercio (“¿Deberíamos contratar escolta? Nos han hablado de un tal Vicuña”), Zabaleta responde: “Vicuña ha muerto, lo han matado mil veces. No se preocupe, aquí está en manos del doctor”.

Esta primera alusión al bandido, entre todas las que serán mencionadas en la primera parte de la película, sitúa a Vicuña Porto en el ámbito de lo imaginario y lo representa a través del modelo figurativo de la leyenda¹¹, forjada por las innumerables fechorías que se le atribuyen. Una leyenda sin corporeidad, cuya presencia solo se manifiesta a nivel de lo verbal, y que adquiere un poder sobrehumano al escapar a las leyes de la vida y de la muerte, cuya existencia se basa en los relatos que le confieren su poder como amenaza del orden colonial.

La introducción de Vicuña Porto en esta secuencia funciona como catalizador de la crisis de Zama, que alcanza su clímax con la aparición del hijo del Oriental, justificando los procedimientos de desarticulación sensorial como representación de la desagregación del personaje. Las palabras del hijo del Oriental certifican la decadencia de Zama en el presente, pero la mención a Vicuña Porto por parte de Zabaleta establece además un antagonismo entre los dos personajes, situando la confrontación entre los dos hombres en otro nivel, el de un posible enfrentamiento épico e incluso mítico entre dos seres cuya descripción los deja fuera del ámbito de lo humano. Por un lado, Vicuña Porto como la leyenda de un bandido ejecutado mil veces; por el otro, Zama como héroe de la colonización, aunque también como una divinidad impotente y sufriente. Esta dimensión casi mítica queda también recalcada por la caracterización oracular del personaje del hijo del Oriental.

Por las cuestiones que plantea, el enfrentamiento entre Diego de Zama y Vicuña Porto se inscribe dentro de la mirada colonial definida por la primera secuencia. Este antagonismo, formulado por Zabaleta y exacerbado por el hijo del Oriental, se inicia con un fracaso anunciado. El niño, como Vicuña Porto en la tercera parte de la película, se apoderará sin dificultad de su espada, símbolo de su autoridad —y virilidad, como veremos a continuación—, dejando en evidencia su impotencia desde el inicio e inhabilitando la posibilidad de una lectura épica de la figura del corregidor y del conflicto abierto por la película. Al contrario, la película no hará sino confirmar la humillación y degradación del personaje en las distintas ocurrencias de este conflicto.

¹¹ Siguiendo el principio figurativo elaborado por el final de *The man who shot Liberty Valance* (John Ford, 1962): “Cuando la leyenda se convierte en hecho, imprime la leyenda”.

EL NIÑO RUBIO, O LA FRUSTRACIÓN DEL DESEO

La novela de Di Benedetto pone en escena a un personaje recurrente de niño, el llamado “niño rubio”, que aparece en cuatro ocasiones y que cumple una serie de funciones dramáticas y narrativas importantes¹². El tratamiento de este personaje en la adaptación fílmica difiere del original literario.

Martel toma a contrapié la lógica transpositiva de la condensación y multiplica sus apariciones, al mismo tiempo que las disocia, utilizando actores distintos, o imbuyendo al personaje de una opacidad que dificulta su reconocimiento, invisibilizando su presencia o privándolo de corporeidad, haciendo estallar su estabilidad figurativa. Sin embargo, como en el caso del hijo del Oriental, su presencia estará casi siempre estrechamente ligada a Vicuña Porto.

Como en la novela, la primera aparición del “niño rubio” corresponde a la intrusión de un supuesto ladrón en la habitación que Zama ocupa en la pensión de don Domingo. La llegada del asesor letrado a sus aposentos coincide con la ruidosa y vistosa huida del amante de Rita, una de las tres hijas del posadero, con la complicidad de sus dos hermanas. La aparición del hijo del Oriental originaba una crisis del personaje relacionada con una de las dos miradas fundadoras, la colonial. Esta vez, el niño rubio recalca la impotencia inherente a la segunda mirada, la del mirón. Esta sucesión de miradas (y de niños) es tanto más visible cuanto que esta secuencia se sitúa inmediatamente después de la del hijo del Oriental.

Tras contemplar la huida del amante desnudo de Rita, Zama irrumpe en la casa, para comprobar que no le ha pasado nada a la joven, quien apenas ha tenido tiempo de taparse el cuerpo. Él la observa con lujuria e intenta acariciarla, pero ella rechaza el contacto, poniendo así un freno al deseo del hombre, quien abandona sus insinuaciones después de que las hermanas hayan entrado en la habitación. Apelando a su condición de hombre y de representante de la autoridad, el asesor letrado cierra la puerta y desenvaina su espada para comprobar que no hay nadie en la casa, pero al entrar en su habitación, se da cuenta de que alguien ha entrado para robarle. Toda la secuencia está sumida entre las sombras, y en estos planos la oscuridad se acentúa hasta impedir cualquier visibilidad, mientras Zama agita inútilmente su espada en la penumbra.

La llegada de Don Domingo otorga una identidad a este intruso invisible: “Es el niño muerto ¿Era un niño clarito?”. Inmediatamente después, expresa su preocupación por sus hijas “Diego, temo por mis hijas. Son mi tesoro, son mujeres hermosas. Todas las noches desde que murió mi esposa les cepillo el pelo, temo por ellas. A veces me levanto, voy a sus cuartos. Ordeno los mosquiteros, cierro las ventanas. Vicuña y sus hombres entran en las casas y pasan días violando mujeres. Diego, temo por mis hijas.

¹² Para la presencia del niño rubio en la novela, ver F. Parisot, “Zama: ¿una novela de la espera?”, en F. Parisot y E. Marigno, *op. cit.*, p. 43-62.

Vicuña y sus hombres entran en las casas y pasan días violando mujeres.” “Vicuña ha sido ajusticiado, no hay nada que temer”, le espeta Zama.

Mientras, las tres hermanas se han introducido en la habitación, circulando entre los dos hombres y entorpeciendo sus movimientos, recogiendo las monedas desperdigadas por el suelo, tendiendo la cama de Zama y sentándose sobre ella, en una serie de desplazamientos armoniosos perfectamente coreografiados. Mientras el padre hablaba de violación, Rita era consolada por sus dos hermanas, que le murmuraban al oído que su amante “volverá mañana”.

La secuencia multiplica los puntos de entrada para una recusación del deseo de Zama, quien parece dispuesto a poner fin a la distancia del mirón y forzar un contacto físico. Sin embargo, el asesor letrado sale perdedor de la rivalidad viril construida con el amante y después con Vicuña Porto (presentado aquí como la encarnación desmesurada de una sexualidad violenta). Como con el Oriental y su mercancía, la mención del bandido refleja el temor que los criollos sienten por la preservación de sus riquezas, aquí las hijas consideradas como un “tesoro” que les pertenece. La enunciación implorante por parte del padre, la repetición mecánicamente idéntica de la frase sobre Vicuña Porto, el hecho de que el encuadre mantenga invisible su rostro a lo largo de la secuencia, participan del desprestigio de los atributos de la masculinidad. La presunta heroicidad de Zama como defensor de las mujeres termina en un simulacro de combate contra las sombras y el invisible “niño muerto”, dando mandobles a ciegas, que ridiculiza cualquier posible lectura épica del personaje.

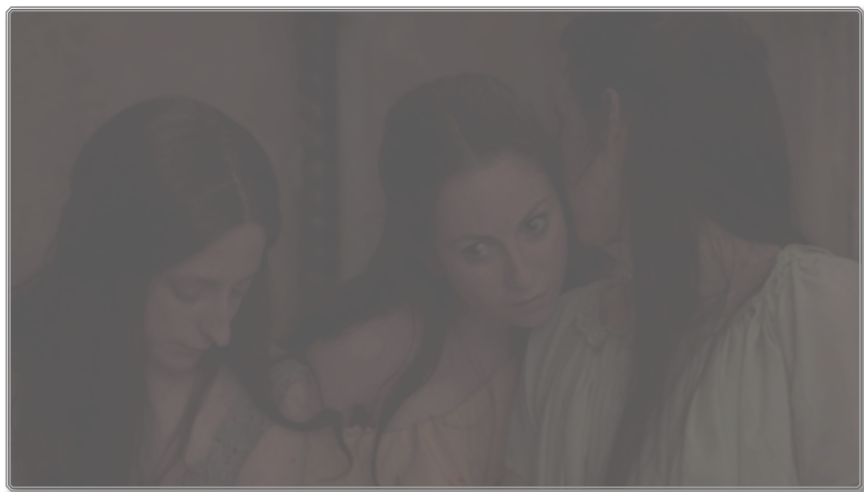


Figura 5: La triple mirada del cuerpo femenino [00:15:45]

El fracaso de la virilidad de Zama viene sobre todo marcado por la propia representación de la emancipación femenina. El rechazo inicial de Rita encuentra su eco magnificado a través de la representación de las tres hermanas, cuyo movimiento coreografiado crea un cuerpo femenino colectivo, armónicamente sincronizado, y cuya triple mirada desactiva la temblorosa lujuria de Zama para exponer con serenidad la emancipación de su deseo¹³. Frente a los cuerpos masculinos, ciegos, estáticos e impotentes, los cuerpos femeninos dan muestra de su libertad a través de la danza.

Este episodio, en particular a través de la mención del niño muerto y de Vicuña Porto, tendrá una serie de repercusiones más adelante, en particular cuando se trate de desprestigiar y ridiculizar al asesor letrado. En la siguiente secuencia, la recepción en casa del ministro, se hará referencia a este episodio. El asistente de Zama, Ventura Prieto, menciona el robo: “La hija de su posadero estaba en el mercado, muy inquieta por Vicuña Porto” y tras las cortinas, los asistentes comentan con befa entre carcajadas: “Parece que don Diego enfrentó a Vicuña”, desprestigiando al personaje en sociedad.

Podemos observar cómo esta secuencia trenza una serie de motivos diseminados en las dos secuencias anteriores. Entre ellos podemos incluir la relación entre el niño y Vicuña Porto, aquí sometida a un proceso de sustitución por el cual se busca humillar al asesor letrado. El desprestigio afecta a la primera mirada, su función dentro del sistema de justicia colonial, que será retomada cuando más tarde, en su riña con Ventura Prieto, este espete con sorna: “¡Qué bravura! ¡Me han dicho que casi atrapa a Vicuña Porto!”. Pero, más allá de este cuestionamiento de su jerarquía, la secuencia profundiza la cuestión de la frustración del deseo masculino retomando la exhibición de una promiscuidad sexual de la que Zama se ve excluido. La cuestión de la relación amorosa se expande alrededor de la figura de Luciana, alcanzando una mayor envergadura narrativa y estructurando toda la primera parte de la película. Sin embargo, la secuencia de la recepción adquiere un carácter singular esencialmente a través de la transformación de la demora en un espacio laberíntico que conecta lugares racionalmente inconexos, a través de una serie de puertas situadas a alturas inverosímiles¹⁴, espacios cargados de potencial erótico, sea desde la sordidez —el cuarto oscuro donde los hombres hacen cola para acostarse con prostitutas mulatas, con el ministro pintando el torso desnudo de un esclavo africano— sea desde la representación metafórica del deseo —las caricias de Luciana profesadas a los caballos—, cuyo desencuadre fantasmático vuelve a repeler a Zama hacia el borde, como mirón antes que como actor de su propia pulsión.

En la secuencia del hijo del Oriental la crisis del personaje estaba representada por el desorden sensorial y la fragmentación del espacio, en la del robo por la falta de visibilidad y la creación de un cuerpo femenino a través de la coreografía, aquí es la propia circulación

¹³ Es posible notar en esta secuencia reminiscencias de la aparición de las vampiras en el castillo de Drácula (en particular en F. F. Coppola, *Dracula*, 1992) revirtiendo ese imaginario desde un punto de vista femenino.

¹⁴ Una construcción del espacio presente en la obra de Martel desde su primer largometraje.

entre espacios inconexos cargados de distintas formas de erotización las que van a extrañar a Zama, víctima de los dispositivos del deseo tendidos por los demás personajes y por las propias limitaciones que se impone (“un hombre que carga con el tormento blanco y santificador de la pureza”). La desorientación generada por el espacio laberíntico se ve prolongada por una modalidad de condensación temporal, por la cual las palabras y los actos de Zama adquieren una repercusión inmediata, ya sea en relación con los rumores sobre lo que ocurrió en casa de Don Domingo, ya sea en la propia secuencia cuando la afirmación de que solo se puede acostar con blancas termina derivando en el comentario reportado por el Oriental, sobre la atracción de Zama por Luciana. La ocurrencia corre como un reguero de pólvora entre los presentes –cruzándose con la mención del ataque nocturno–, un chisme que termina convirtiéndolo en el blanco de las burlas de la elite criolla (“Alguien tuvo una ocurrencia que fue muy festejada. Luciana tiene el cuerpo más hermoso que jamás Zama haya imaginado”). Esta condensación temporal puede también afectar a los personajes, si se consideran las tres apariciones seguidas del personaje del “mozo calvo” –a la vez el amante de Rita, el que se desnuda de espaldas para acostarse con las mulatas y el que susurra algunas palabras al oído de Luciana– como la representación de un deseo masculino que consigue realizarse, contrariamente al de Zama.

Para Martel, la ruptura de la verosimilitud pasa por la búsqueda de un “carácter artificial”¹⁵, utilizado como una herramienta para resolver la cuestión de la reconstrucción de un tiempo pasado, para evitar a todo precio el academicismo del cartón-piedra y, en general, los recursos manidos del filme histórico. Podemos añadir que, al hacerlo, la película deconstruye los imaginarios asociados a esa época, provocando una serie de grietas no solo filmicas sino epistemológicas. Desde este punto de vista, la artificialidad apela a la propia reconsideración por parte del espectador de la validez y coherencia de los imaginarios y discursos sobre el periodo colonial.

Esta recurrencia verbal al “niño muerto” será en última instancia retomada por Luciana. Mientras Zama le está anunciando la muerte del Oriental, la española desvía la mirada hacia un lado y exclama “¿Un niño muerto?”. El contraplano muestra una silueta borrosa al fondo, la de Malemba, lo que confunde a Zama –y al espectador–, sin que esta mención implique una causa ni una continuidad narrativa, apareciendo de algún modo como una incongruencia del propio relato, un resurgimiento espectral de un motivo recurrente en la película¹⁶.

EL NIÑO MUERTO O EL DESCENSO A LOS INFIERNOS

El personaje del niño rubio está dotado de un tratamiento ampliamente distinto al de la novela, que puede, además, dividirse en dos figuras distintas. Si la primera se caracteriza por una presencia invisible que solo alcanza a manifestarse verbalmente, en boca

¹⁵ Entrevista a Lucrecia Martel, *Zama*, Blu-Ray, New Wave Films, 2018.

¹⁶ A menos que Luciana se refiera a la muerte del hijo del Oriental, que ha tenido lugar pero de la que ella no ha tenido noticia.

de otros personajes, la segunda le atribuye un cuerpo, sin que por ello se represente de manera convencional. Su figuración se basa en la dispersión, las identidades múltiples, cambiando de actor o la ocultación del cuerpo, hasta el punto que no se pueda hablar de un mismo personaje, contrariamente al hipotexto de la novela.

La siguiente aparición del niño muerto, durante la visita de Zama al médico Palos, sigue sin embargo relacionada con las anteriores. La película opera otra condensación narrativa en relación con la novela, ya que la casa en la que ejerce Palos se convierte en el lugar donde la sanadora indígena realiza sus rituales de curación. Al entrar Zama en busca del médico, una mujer le indica la presencia del “santito niño muerto”, mientras que otra confirma: “Está el santito ahí”. Al contrario de lo ocurrido hasta entonces, la representación del niño está aquí dotada de corporalidad, aunque Zama deba franquear un primer umbral de la visibilidad, en otra modalidad del encuadre. Cuando atraviesa la ceremonia indígena orquestada por la sanadora para alcanzar al doctor Palos, que se encuentra en la esquina opuesta del encuadre, este se desmorona, seguido por la cámara que pasa a estar a nivel del suelo, por debajo de la cintura de los participantes. Entre el bosque de piernas, se encuentra el niño muerto, alejándose. Zama, sorprendido, lo llama, pero es interrumpido por el ruido de los ramos que sostienen los presentes, agitados al unísono, como para alertarle de que su búsqueda debe detenerse ahí.



Figura 6: El niño muerto en el inframundo [00:22:24]

La corporeidad atribuida esta vez al niño muerto no normaliza sin embargo la representación del personaje, participando también de los procedimientos visuales y sonoros que atentan contra la verosimilitud. En este caso, puede apuntar hacia la ruptura del orden colonial, aunque esta vez no se trate del ejercicio de una autoridad política o jurídica, sino de la jerarquía cultural, del cuestionamiento del eurocentrismo, de la

incapacidad de lo europeo para imponerse a lo americano. Concretamente, el espacio en el que debería ejercer el médico Palos, como representante de una racionalidad científica europea, se ve ocupado por la práctica de los ritos indígenas de la sanadora. Este desplazamiento opera a través de una construcción del espacio de la casa, en el que Zama se va adentrando para descubrir, con espanto, la presencia de lo sobrenatural en el lugar que debería acoger a la ciencia, y alcanza su apogeo con el colapso de Palos, de rodillas. El descentramiento hacia un inframundo en el que el niño muerto ejerce de guía abre la puerta a la segunda parte de la película, en un recorrido que tiene mucho que ver con una bajada a los infiernos de lo sobrenatural, y que se prolonga y acentúa cuando su expulsión progresiva fuera del centro de poder colonial lo lleva hasta la posada de Zumala, poblada por presencias espectrales.

Allí tiene lugar la siguiente aparición del niño muerto, correspondiente a la segunda parte de la película, y en la que la degradación social y física de Zama se hace mucho más visible. Al contrario de lo que ocurre en la primera parte, el deseo se ha convertido en una forma de malestar derivado de su relación con Emilia, una indígena, y del mestizaje que supone el hijo que tiene con ella. Desde el punto de vista de su estatus, el ejercicio interesado de la justicia e incluso la arrogancia que lo llevó a enfrentarse a Ventura Prieto se han convertido en lastimeras súplicas dirigidas al nuevo gobernador, quien responde con amenazas y humillaciones. La llegada a la posada aislada y decrepita se acompaña del canto estridente de un pájaro, que se convierte en un *Shepard tone* que ocupa el espacio sonoro. Otra vez, el uso de este recurso marca un nuevo episodio de crisis, aquí la pérdida definitiva de los pocos privilegios que conservaba el asesor letrado, ofreciendo una lectura literal a la impresión de “caída sin fin” provocada por este trucaje sonoro.

En este espacio tabú al que ha ido a parar, la hipótesis sobrenatural cobra más consistencia que nunca. Los portadores se niegan a entrar, y solo aparecen en la imagen a través de la cortinilla del cuarto: “Los portadores tienen miedo a la casa”. Aquí sin embargo, en pleno apogeo de lo extraño, la aparición del niño muerto es utilizada como contrapunto, de manera irónica, como si la película quisiera desmontar desde dentro cualquier interpretación única –en este caso, sobrenatural. Cuando una caja de madera empieza a deslizarse sola sobre el suelo, Fernández ataja de raíz una lectura fantástica: “Ojalá fuera algo inaudito, pero hay un niño debajo”. Esta manera de desacativar una interpretación desde dentro del relato no invalida sin embargo la caracterización general del espacio de la posada, su espectralidad. Después de que la caja se haya alejado, Zama adivina en ese espacio de lo no visible una presencia: “¿Quién está ahí? -Zumala”. Espacio nocturno de fiebres y alucinaciones, de marabunta que carcome lo sólido hasta reducirlo a serrín, poblado por una serie de figuras femeninas fantasmales que deambulan por sus oscuros corredores, como una imagen degradada de los cuerpos femeninos deseados por Zama en la primera parte de la película, el eco de un

deseo desaparecido. Una oscuridad que le llevará a la confusión entre los vivos y los muertos, entre Zumala, recientemente fallecida, y Tora, su doble espectral erguido en las tinieblas.

No solo se trata de caracterizar el estado de personaje a través de una imagen —un sonido— que desvirtúe la verosimilitud de lo representado, sino de llevar hasta el límite la recreación de una imagen de lo real, mostrado sus costuras. Al diluirse la impresión de realidad en beneficio de una deriva hacia lo sobrenatural, no solo el personaje parece adentrarse sin remedio en un delirio que lo aleja de las apariencias de la vida para sumirlo en un mundo ajeno de sombras y espectros, sino que esta extrañeza apunta hacia el hundimiento de la apariencia de orden que ofrecía el mundo colonial.

El último avatar del niño muerto viene a cerrar este recorrido iniciado por Diego de Zama. Habiendo recobrado su corporeidad, se presenta bajo los rasgos de un muchacho indígena, que lo acompaña entre las aguas estancadas del Chaco, en la última secuencia de la película. En un principio, parece actualizar la figura de Caronte, acompañando al criollo en una travesía hacia la muerte. Sin embargo, mientras que el hombre, literalmente exangüe después de que le amputaran las manos, parece muerto o inconsciente, el niño le pregunta: “¿Quieres vivir?”. Zama abre los ojos, el niño se acerca y murmura unas palabras en lengua indígena. Intercambian una mirada y el hombre asiente con la cabeza. A la inversa de Caronte ¿acaso el niño no le ha permitido volver a la vida? La música de los Indios Tabajaras se alza para cerrar la película introduciendo un contrapunto irónico. Zama seguirá viviendo, como un Dios antiguo que no puede morir, maldición profetizada por el hijo del Oriental. En esta secuencia, Martel elige a un niño distinto del de la secuencia de la sanadora, desmarcándose de la novela al romper —o disociar— la unidad actoral en la representación del personaje, al volverlo invisible en otras secuencias también. Sin embargo, esta disociación, que fragmenta en parte su identidad, no afecta su función, que queda marcada por la forma cíclica. El niño anuncia, acompaña y participa en la caída, muerte y resurrección de Zama.

VICUÑA PORTO

En la primera parte de la película, Vicuña Porto es una leyenda. Inmortal y sin encarnación física, está en boca de todos, como una amenaza que se cierne sobre la sociedad colonial, amenazando sus estamentos. Como toda leyenda, es proteiforme, amoldándose a los temores de cada uno. Mil veces muerto y resucitado, encarcelado y huido, su figura trasciende los límites del orden social y natural para convertirse en la figura sobrenatural del antagonista, a quien Zama —como representante del orden colonial y masculino— debe detener, insinuando un relato potencialmente épico que se derrumbará desde los primeros compases, convirtiendo al antiguo corregidor en un objeto de burla.

En la segunda parte de la película, la propia decadencia de Zama es tan manifiesta que lleva a la desaparición del antagonismo. Vicuña Porto, sin embargo, sigue presente, aunque adoptando otra forma, asociada a la reliquia o al fetiche. Se trata de las orejas ganadas a las cartas por el segundo Gobernador, quien las lleva siempre colgadas alrededor del cuello o de su traje, como si se tratara de una condecoración. Gracias a ellas, el Gobernador asienta su autoridad a través de la manipulación y de la fabulación, para crear a su vez un relato legendario basado en una falaz victoria personal sobre el bandido. Cuando Zama presenta el informe contra el libro de Fernández, despertando el entusiasmo en el Gobernador, uno de sus asistentes afirma: “Tiene su carácter, dicen que ajustició a Vicuña sin piedad”.

Sin embargo, incluso bajo esta forma, la presencia de Vicuña Porto se acompaña de una ruptura de la verosimilitud. Como reliquia, participa de la dimensión sobrenatural latente en la segunda parte de la película, cuando Faltito, el criado del Gobernador, absorbido por su contemplación, intenta tocarlas. La conversación *in* va volviéndose inaudible, mientras se alza una advertencia: “Vicuña Porto está muerto. No se toca. No tocar, no, las orejas de Vicuña. Vicuña está muerto”. La voz, difícilmente identificable, podría ser la del propio Vicuña, configurando un personaje no plenamente acusmático (ya que su cuerpo está parcialmente ahí, a través de su reliquia, como por sinécdoque) que activa un proceso de re-animación, es decir de retorno a la vida, anticipando la figuración final del personaje interpretado por Matheus Nachtergaele. Esta economía figurativa del personaje invierte la construcción común de la leyenda. No va de los actos realizados en vida del personaje hasta su muerte y la forja de la leyenda, sino que elabora un circuito inverso por el cual la leyenda llega primero y se encarna por etapas hasta (re)encontrar su cuerpo.

La tercera parte de la película se inicia justamente con la corporeización de la leyenda. Mientras el tercer gobernador va desgranando las fechorías y agravios del bandido y la amenaza que representa para el orden colonial, desde un punto de vista esencialmente económico –“Lo que queremos es activar el comercio. Tenemos que terminar con los asaltos, los incendios, con los juegos, las casas de juegos. Tenemos que sanear las rutas. Al menos es lo que nos proponemos en mi gobierno”– Vicuña ocupa el espacio visible del fondo, haciéndose un hueco entre las figuras del primer término, a pesar de los cambios de eje, en busca de una visibilidad, discreta pero continua.

Ante la afirmación sin concesiones del capitán Parrilla: “Hay que acabar con Vicuña Porto”, el bandido responde “No van a poder con nosotros, capitán”, frase perfectamente ambigua en el uso de la tercera persona del plural (ellos/ustedes). Y es que el temible y legendario Vicuña Porto se ha introducido junto a sus hombres hasta el corazón de su enemigo, cambiando de identidad y haciéndose pasar por el soldado Gaspar Toledo. A medida que la expedición avance, y que se multipliquen las deserciones, la magra partida acabará solamente formada por los acólitos del bandido.

Vicuña Porto es pues un impostor, alguien que esconde su identidad adoptando una falsa. De algún modo, ello es lo que parece tejer un vínculo singular con Zama, que en esta tercera parte vuelve a escindirse entre su identidad presente y su pasada:

Vicuña: Tengo mis pecados pero no todos los que se dicen de Vicuña Porto. ¿Comprende? Así es... No existe el Vicuña Porto que dicen. Ni lo soy yo, ni lo es nadie, eh... Es un nombre, un nombre, me comprende. Meu nome é Gaspar Toledo. ¿Cómo es? ¿Cómo es mi nombre corregidor?

Zama: Yo no soy corregidor.

Vicuña: Así es, si vos no sois el corregidor, yo no soy el Vicuña Porto.

El encuentro entre los dos antagonistas, lejos de generar un enfrentamiento, elabora al contrario un reconocimiento mutuo, basado en el entendimiento común de la escisión de la identidad, convertida solo en un nombre (“si no dices mi nombre vivirás”), que como en el caso de la leyenda escapa al control y a la verdad. A pesar de que Vicuña —como el hijo del Oriental— se apropie la espada de Zama, imponiendo su secreto a través de la amenaza, la propia pasividad del antiguo corregidor le acabará convirtiendo en un aliado de los dos bandos y, al final, en un “traidor” de ambos.



Figura 7: Vicuña Porto, encarnación de la alteridad [01:38:16]

Este reconocimiento se produce a pesar de que Vicuña Porto esté representado como una síntesis de todo lo que se sitúa al margen del mundo colonial español, y que se corresponde en particular con la posición periférica del espacio en el que se mueve, el Chaco, dentro del Virreinato de la Plata. Como bandido, retoma entre otros la iconografía del *cangaceiro*, popularizada por Glauber Rocha, que puede relacionarse también con su origen brasileño y la elección de Nachtergaele como actor (más allá de los imperativos impuestos por la coproducción). Es destacable que el personaje adopte

el portugués cuando se nombra a sí mismo (“Meu nome é Vicuña Porto”). Además, no solo muestra un conocimiento del mundo indígena que puebla el Chaco, y en particular su capacidad para comunicarse y relacionarse con ellos, sino que además, durante toda la última parte de la película, el pigmento rojo¹⁷ aplicado por los indígenas se mantiene sobre su cuerpo, al contrario de lo que sucede con los demás. Por último, su gestualidad está impregnada de una feminidad que, si bien aparece en otros personajes, está especialmente exacerbada en su caso¹⁸. A pesar de ello, su encuentro con Zama, anunciado y postergado desde el inicio de la película, da pie a una relación en la que la identificación, la comprensión e incluso la compasión ocupan un lugar importante. Al estar por fin dotado de un cuerpo, el personaje de Vicuña se ha reencontrado con una forma de humanidad.

CONCLUSIÓN

Después de haber perdido la ocasión de llevar a la pantalla un futuro de ciencia-ficción con la adaptación del comic *El eternauta* de Héctor Oesterheld, *Zama* le ofrece a Martel una nueva oportunidad para poner en escena una ucronía, esta vez inscrita en el pasado colonial. A la inversa de la tendencia a restituir el pasado propia de las películas de época, en las cuales el efecto de realidad es esgrimido como una prueba de autenticidad histórica, Martel multiplica las ocasiones de proponer una “artificialidad” fílmica que atenta contra la verosimilitud de la reproducción de la realidad en una multiplicidad de variaciones. La invención figurativa afecta al ordenamiento del tiempo y del espacio, abriendo una serie de grietas en el decorado que apuntan hacia los propios límites y contradicciones de la sociedad colonial. Pero también se manifiesta de manera singular en la concepción de unos personajes, como el niño o Vicuña Porto, que escapan a la convención figurativa por la cual a un personaje le corresponde un solo cuerpo. En el centro de este dispositivo, se encuentra el cuerpo errático de Diego de Zama, presa de crisis sensoriales que son el síntoma de su propia impotencia y de la maldición de seguir viviendo, aunque sea exangüe.

¹⁷ La utilización de la paleta cromática en esta tercera parte de la película, aplicada al paisaje y a los personajes, dota al film de una textura digital que anula cualquier veleidad de recreación historicista.

¹⁸ Rafael Spregelburd cuenta el trabajo preparatorio para feminizar la actuación de los actores masculinos: “[Martel] insistía en que la mayoría de las películas argentinas de época fallan porque presentan hombres a caballo como si fueran estatuas de machos. Ella quería una gestualidad cortesana, más bien afeminada. Durante los ensayos, en vez de transitar las situaciones de los personajes, nos puso a tomar clases de minué” en M. Mazzini, “Lucrecia Martel: “No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias”, *La Nación*, 27 de septiembre de 201, URL: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908/> [consultado el 17-02-2022]

BIBLIOGRAFÍA

- LIÉBANA, Raúl, “Entrevistas. Lucrecia Martel, directora de *Zama*”, *El espectador imaginario*, n°88, diciembre 2017. URL: <http://www.elespectadorimaginario.com/entrevista-a-lucrecia-martel-directora-de-zama> [consultado el 05/12/2022]
- MARTIN, Deborah, *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- MAZZINI, Martín, “Lucrecia Martel: ‘No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias’”, *La Nación*, 27 de septiembre de 2017. URL: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908/> [consultado el 17/02/2022]
- MULLALLY, Laurence, “La ciénaga colonial: *Zama*, de Lucrecia Martel”, en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 136-146.
- OUBIÑA, David, *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Buenos Aires, Picnic editores, 2007.
- PARISOT, Fabrice, “*Zama*: ¿una novela de la espera?”, en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022.
- SEBBAGH, Eva, “Algunas pistas para analizar el *Zama* de Lucrecia Martel sin infravalorar la dimensión sonora” en F. Parisot y E. Marigno, *Représentations et satires de la société dans le monde hispanique*, París, Ellipses, 2022, p. 115-134.