

Experiencias sensoriales, porosidad y redención en *Zama* (2017). Una lectura benjaminiana del film de Lucrecia Martel

Por Guillermo Severiche*

Resumen: Este artículo indaga posibles modos de análisis que involucren la dimensión sensorial de *Zama*, su conexión intersubjetiva con los espectadores y una relectura de un pasado colonial que cuestione las políticas desde las que se configura el discurso histórico oficial. Se establece un diálogo entre el film de Martel y dos textos de Walter Benjamin (*Sobre el concepto de historia y Nápoles*) y se considera el papel del sonido y las imágenes que apelan a sensaciones físicas. En primer lugar, la dimensión sensorial de *Zama* invita a los espectadores a ubicarse en la experiencia decadente del cuerpo colonizador y percibir la presencia de esclavos, mulatos, mestizos e indígenas como fuerzas dominantes por encima de la fragilidad europea o criolla. En segundo lugar, la película presenta límites difusos entre las diferentes jerarquías sociales al mostrar conductas sexuales que atraviesan cualquier tipo de división o estratificación como parte de la vida cotidiana.

Palabras clave: Lucrecia Martel, Walter Benjamin, intersubjetividad, cine, cuerpo

Experiências sensoriais, porosidade e redenção em *Zama* (2017). Uma leitura benjaminiana do filme de Lucrecia Martel

Resumo: Este artigo investiga possíveis modos de análise envolvendo a dimensão sensorial de *Zama*, sua conexão intersubjetiva com os espectadores e uma releitura de um passado colonial que questiona as políticas a partir das quais o discurso histórico oficial está configurado. Estabelece um diálogo entre o filme de Martel e dois textos de Walter Benjamin (*Sobre o conceito de história e Nápoles*) e considera o papel do som e das imagens que apelam às sensações físicas. Primeiramente, a dimensão sensorial de *Zama* convida os espectadores a se localizarem na experiência decadente do corpo colonizador e a perceber a presença de escravos, mulatos, mestiços e povos indígenas como forças dominantes sobre a fragilidade europeia ou crioula. Em segundo lugar, o filme apresenta fronteiras borradas entre diferentes hierarquias sociais, mostrando comportamentos sexuais que atravessam qualquer tipo de divisão ou estratificação como parte da vida cotidiana.

Palavras-chave: Lucrecia Martel, Walter Benjamin, intersubjetividade, cinema, corpo

Sensory experiences, porosity and redemption in *Zama* (2017). A Benjaminian reading of Lucrecia Martel's film

Abstract: This article focuses on possible modes of analysis regarding *Zama's* sensory dimension and its intersubjective connection with viewers. Additionally, it re-examines the policies of the colonial past to question the official historical discourse. This article establishes a dialogue between Martel's film and two texts by Walter Benjamin (*On the Concept of History* and *Naples*) to consider the role of sound and images that appeal to physical sensations. While *Zama's* sensory dimension invites viewers to position themselves in the decadent experience of the colonizing body and perceive the presence of slaves, mulattos, mestizos and indigenous people as dominant forces over the European or Creole fragility, the film blurs the boundaries between different social hierarchies by presenting sexual mores that traverse stratifications as part of everyday life.

Key words: Lucrecia Martel, Walter Benjamin, intersubjectivity, cinema, body

Fecha de recepción: 03/04/2020

Fecha de aceptación: 10/09/2020

“Lucrecia Martel viste ropas
claras. ... Parece una exploradora del
siglo XIX.
O un ave rara del siglo XXI”.
El mono en el remolino, Selva Almada

En un estudio reciente, Gerd Gemünden hace hincapié en la capacidad del cine de Lucrecia Martel de involucrar físicamente a los espectadores a través del sonido y el lenguaje háptico. Más particularmente, Gemünden afirma que las películas de Martel insisten en la cualidad efímera, fortuita y fragmentaria de la experiencia humana. Él agrega: “Sentir, tocar y oler no solo se destacan como actos ejecutados por los personajes, sino que también son formas de percepción sensorial inducidas en el espectador” (Gemünden: 2019, 7).¹ En el caso de *Zama* (2017), la premisa de Gemünden permite explorar dos modos de lectura en las que la dimensión sensorial tiene un papel importante. Por un lado, cabe preguntarse cómo leer los recursos sonoros y hápticos para

¹ “Feeling, touching, and smelling not only are foregrounded as acts performed by her characters, but they are also forms of sensory perception induced in the viewer”.

configurar un mundo histórico del siglo XVIII. Por otro lado, qué implicaciones políticas tiene esta dimensión sensorial de la recreación de un pasado histórico si consideramos su relación con los espectadores. En este artículo, indago posibles modos de análisis que involucren la dimensión sensorial de *Zama*, su conexión intersubjetiva con los espectadores y una relectura de un pasado colonial que cuestione las políticas desde las que se configura el discurso histórico oficial.

Para ello, traigo a colación conceptos claves de dos textos de Walter Benjamin (1892-1940). Primero, *Sobre el concepto de historia*, publicado póstumamente en 1947 y, segundo, el texto *Nápoles*, originalmente publicado en 1925. Si bien este vínculo pareciera aleatorio, es posible establecer un diálogo entre los textos de Benjamin y el film de Martel para hacer evidentes los cuestionamientos de la película respecto a la Historia entendida como discurso político y cultural que beneficia la dominación de los vencedores y el desplazamiento de los vencidos. De estos textos de Benjamin, tomo, por un lado, la noción teleológica de la Historia que invita a pensar el rol de los espectadores para reformular el pasado histórico a contrapelo del discurso oficial y, por otro lado, el concepto de *porosidad* como organizador espacial que reformula los límites sociales del mundo narrativo. En ambas lecturas, el plano sensorial juega un papel determinante. En primer lugar, la dimensión sensorial de *Zama* invita a los espectadores a ubicarse en la experiencia decadente del cuerpo colonizador y percibir la presencia física de esclavos, mulatos, mestizos e indígenas como fuerzas dominantes por encima de la fragilidad europea o criolla. En segundo lugar, la película presenta límites difusos entre los diferentes estratos y jerarquías sociales al mostrar conductas sexuales que atraviesan cualquier tipo de división o estratificación como parte de la vida cotidiana.

El plano sensorial en los films de Lucrecia Martel

Zama es la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Antonio di Benedetto publicada en 1956. Más allá de algunas modificaciones, Martel mantiene los elementos narrativos más importantes del texto original. Diego de Zama (Daniel Giménez Cacho), un funcionario de la corona española, espera ser trasladado a Lerma, la ciudad donde viven su esposa e hijos, a través de un anuncio hecho por el rey en una carta oficial. Lleva años en el territorio ubicado en el actual Paraguay, un lugar bordeado por ríos, selvas y comunidades indígenas, cuidando de no estropear el favor de las autoridades. La visita del oriental, un amigo y encomendado de negocios, lo lleva a establecer un vínculo con Luciana Peñares de Luenga (Lola Dueñas), una española de prestigio en la comunidad y conocida por su independencia, a quien pretende sexualmente pero sin éxito. Pasan los años y a pesar de sus esfuerzos y trabajos soportando los caprichos de los gobernadores, la carta nunca llega. Desesperado, Zama decide unirse a un grupo de guerreros que se adentran en la selva en busca de Vicuña Porto (Matheus Nachtergaele), un maleante peligroso. Sin embargo, esta aventura lo conduce a mayores penas ya que se ve rodeado de amenazas constantes que lo dejan con las manos amputadas y moribundo.

Zama marca una nueva etapa en la cinematografía de Martel. A diferencia de sus largometrajes anteriores (*La Ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*), *Zama* no tiene lugar en su Salta natal, no tiene a una mujer como personaje principal, no hay piscinas y no se cuestiona el privilegio y la decadencia de una clase media acomodada en la Argentina contemporánea. Sin embargo, el film mantiene los recursos cinematográficos que distinguen el estilo de Martel: por ejemplo, una atención privilegiada al plano sonoro y la apelación a lo no-visto en el fuera de campo. Estos recursos construyen una dimensión sensorial en la que la experiencia física de los personajes adquiere una presencia preponderante y que apela a una relación especial con los espectadores. En otro estudio dedicado exclusivamente a esta directora, Deborah Martin sostiene que las películas de Martel forman parte de una

tendencia en el cine contemporáneo dedicado a una estética de la sensación que privilegia lo táctil y lo sensorial por encima de lo visual (Martin: 2016, 7). Es más, según Martin, el cine de Martel lleva a cabo un “experimento” para generar sobre todo una “crisis de la percepción” (Martin: 2016, 13). Muchas escenas en piscinas o camas tienen como objetivo desarrollar estados *border* (*border states*) que produzcan una incertidumbre física en las que personajes y espectadores se pregunten si la realidad es lo que parece ser (Martin: 2016, 13). Martin hace énfasis en la insistencia en mostrar personajes en estados de ensoñación, confundidos o sumergidos en agua a través de efectos sonoros o de una manipulación de la imagen visual que afecte la percepción (figuras fuera de foco, por ejemplo).

Además de los estudios de Gemünden y Martin, otros textos se han ocupado de la interrelación entre el cine de Martel y sus espectadores, considerando particularmente el plano sensorial. Los comienzos del siglo XXI vieron el inicio de lo que se denominó el “giro afectivo” en el que diferentes autores se enfocaron críticamente en emociones y afectos como entrada para entender contextos y sitios de experiencia (Caña Jiménez y Venkatesh: 2016, 176). En los estudios de cine más particularmente, los postulados iniciales de Gilles Deleuze tuvieron un efecto predominante al igual que los estudios de Laura Marks y Vivian Sobchack. En este marco teórico en el plano latinoamericano, Inela Selimovic compara a Martel con otras directoras argentinas contemporáneas como Albertina Carri y Lucía Puenzo. Ella utiliza el término “momentos afectivos” (*affective moments*) para resaltar el compromiso interpersonal que establecen sus películas con los espectadores y así hacer surgir subtextos sociopolíticos relacionados con la memoria, la violencia o el deseo (Selimovic, 2018: 11). Por su lado, Missy Molloy explica que el cine de Martel y Carri anima a establecer vínculos con sus espectadores no a través de situaciones narrativas reconocibles, sino de la experiencia física de sus personajes (Molloy: 2017, 96).

Estos acercamientos al cine de Martel tienen en común la noción de intersubjetividad como plataforma semántica primordial para estudiar la relación entre cine y espectadores. Cabe mencionar entonces el estudio de Tarja Laine en el que ella define la intersubjetividad del siguiente modo: “[la intersubjetividad] se ocupa de esa dimensión del yo propio (*self*) que conecta al sujeto inmediatamente con el mundo relacional, interpersonal, donde el ‘afuera’ de la experiencia colectiva se vuelve el ‘adentro’ de la vida psíquica del sujeto” (Laine, 2007: 10).² Ella explica que para comprender la subjetividad es importante considerar la relación del sujeto con el Otro y que esta relación también se puede reflejar en la experiencia de ver una película, ya que los espectadores pueden poner en juego todo el sistema de emociones y sensaciones de su propio cuerpo (Laine, 2007: 10). Por ende, en este artículo, hago hincapié en esta dimensión intersubjetiva de *Zama* en la que considero los recursos cinematográficos para apelar a la experiencia corporal de los espectadores. Pero, como apunta Selimovic, este plano sensorial conlleva un interés por desarrollar cuestionamientos sociopolíticos más allá del argumento narrativo en sí.

Intervención sobre el discurso histórico: Martel y Benjamin

Ahora bien, en el caso de *Zama*, ¿en qué consisten dichos cuestionamientos sociopolíticos? Si bien muchas de las preocupaciones que definen el cine de Martel aquí vuelven a aparecer (el racismo, las tensiones entre clases sociales, la sexualidad de la mujer), quisiera enfocarme en lo que constituye la novedad de este film: la reflexión sobre el discurso de la historia colonial. En diferentes entrevistas, Martel explicita el acercamiento que tiene hacia la Historia y el cine histórico al dirigir *Zama*. Según la directora, el film consiste en “pura invención” (Martel, 2018a: 37). Además, ella agrega que su adscripción primaria no es

² “[intersubjectivity] deals with that dimension of the self that links the subject immediately with the relational, interpersonal world, where the “outside” of the collective experience becomes the “inside” of the subject’s psychic life”.

hacia el pasado, sino hacia el presente: “Lo que he hecho es inventar un pasado, así como los autores inventan la ciencia ficción [...] Esta película fue hecha de la misma manera, proyectando lo que existe hoy en el pasado, con la ayuda de ciertos elementos que permiten situar ese discurso en el pasado” (Martel, 2018b: 45).³ Uno de los temas más explorados por Martel en sus películas anteriores consiste en la marcada diferencia de clases sociales en su Salta natal, en la que una clase media blanca ejerce una dominación o goza de una posición jerárquica social superior sobre una clase empobrecida con una notoria ascendencia indígena. Esta declaración de Martel en la que explicita su interés por observar el pasado como un presente permite expandir su mirada crítica sobre clases sociales, raza y dominación. Es decir, cabe pensar que los films de Martel en general conciben estas dinámicas de poder como herencias de un pasado colonial que todavía persisten en la Salta actual. *Zama*, por ende, sirve como ilustración de un pasado de grupos y comunidades desiguales. Sin embargo, Martel no solo da cuenta de esta realidad, sino que también se permite inventar otras dinámicas en las que los subyugados tienen una agencia más que relevante.

Esta ilustración ficticia de un pasado con guiños presentes en la que se subvierten reglas y nociones estereotipadas del cine histórico colonial resume, a mi entender, la novedad crítica que formula el último film de Lucrecia Martel. Como opina Ryan Gilbey, “con su atmósfera de pánico y paranoia de nivel bajo, y una cámara atenta a la presencia de esclavos cuyo sufrimiento supera las penurias de Zama, la película nunca iba a ser un respaldo al proyecto colonialista” (Gilbey, 2018: 53).⁴ Es más, esta falta de respaldo al proyecto colonialista se nota también en la eliminación absoluta de cualquier referencia a la Iglesia católica. Martel explica: “Quería crear un mundo sin Catolicismo,

³ “What I’ve done is to invent a past, much like authors invent science fiction. [...] This film was made the same way, by projecting what exists today onto the past, with the help of certain elements that permit situating that discourse in the past”.

⁴ “With its atmosphere of low-level panic and paranoia, and a camera attentive to the presence of slaves whose suffering far outstrips Zama’s travails, [the film] was never likely to be an endorsement of the colonialist project”.

incluso si eso es históricamente incorrecto: imaginar que el poder de la iglesia no era tan homogéneo, que el mundo era más diverso – porque el poder no es nunca tan poderoso” (Martel, 2018a: 37).⁵

Para identificar mejor la postura filosófica desde la cual Martel configura el mundo histórico de *Zama* y, por consiguiente, analizar el rol del plano sensorial del film estimo importante traer a colación los principales postulados de Walter Benjamin sobre la Historia. Considero que estas nociones benjaminianas funcionan como base crítica práctica para definir el punto de vista de Martel y su incidencia en el film. En su texto *Sobre el concepto de historia*, Benjamin critica duramente una interpretación positivista o historicista del materialismo histórico que en su época gozaba de una posición hegemónica. En la misma, la Historia se piensa bajo una idea de progreso, una sucesión de hechos que llevan indefectiblemente a una redención futura. Por ende, el progreso se convierte en una entidad cuasi-religiosa, un Mesías que aguarda más adelante. Inmerso en el contexto de la Segunda Guerra mundial y los horrores del nazismo, Benjamin observa con desilusión el fraude de este discurso historicista. Sin embargo, él propone una ruptura de este modo de entender la Historia y se enfoca en lo que constituye la base del discurso historicista: el tiempo histórico. Dentro de este discurso, el tiempo histórico se convierte en “un ámbito homogéneo y vacío dentro del cual ‘tienen lugar’ los acontecimientos” (Echeverría, 2010: 31). En contraposición, Benjamin propone lo siguiente en la Tesis XIV: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de ‘tiempo del ahora’ (*Jetztzeit*)” (Benjamin). Es decir, el tiempo histórico contiene la potencialidad de un quiebre que permita una nueva concepción del pasado y el presente en miras hacia el futuro. Este “tiempo del ahora” es revolucionario y se desprende del *continuum* de la historia, aunque no naturalmente ya que requiere de la intervención del artista o del revolucionario. Este “tiempo del

⁵ “I wanted to create a world without Catholicism, even if that is historically incorrect: to imagine that the power of the church was not that homogenous, that the world was more diverse – because power is never that powerful”.

ahora” rompe la construcción tradicional y dominante de la historia de la que los vencedores se benefician.

Según Stefan Gandler, Benjamin toma de la teología la idea de interrumpir el *continuum* temporal y ubica dicha ruptura *dentro* de este mundo. “El *Jetztzeit* [tiempo del ahora] no es el Juicio Final y no hay que esperar la propia muerte para poder acercarse a esta nueva concepción del tiempo” (Gandler, 2010: 52). Benjamin propone un modo transgresor de concebir el tiempo histórico, desde una fisura que escape de la noción de progreso que motiva el discurso historicista, el discurso de los vencedores. El pasado pervive de forma material en nuestro presente y en esa pervivencia existen rasgos vivos de este *Jetztzeit*. El mismo se ubica en los objetos culturales. Según Benjamin, si bien todo documento de cultura es emblema de la victoria de los vencedores, el mismo da cuenta de una barbarie ejercida sobre los vencidos. La tarea del verdadero materialista histórico es tomar distancia, observar desde la ruptura del tiempo histórico y redimir la presencia olvidada de los vencidos. Esta es la “débil fuerza mesiánica” que Benjamin presenta del siguiente modo en la Tesis VI:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. ... Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

Como agrega Michael Löwy, “La virtud, para el historiador, consiste en oponerse a la tiranía de lo real, a ‘nadar en contra de las olas de la historia’” (Löwy, 2010: 36). Esta es la esperanza que resta al mirar al pasado, al intentar redimir a los caídos y subyugados. “Lo que hay de esperanza viene no del futuro sino de un pasado derrotado que resiste la dominación del enemigo

victorioso” (Beiner, 1984: 426).⁶ Ahora bien, este momento de peligro también refiere a confrontar el pasado desde un hoy. El pasado deja de ser materia discernible y superada para transformarse en una entidad que pervive y sostiene los pilares de nuestra contemporaneidad. Como Gandler explica, las imágenes de los recuerdos del pasado se vuelven actuales, parte de este momento, cuando nos reflejamos en ellas y conocemos algo nuevo sobre nuestro presente (Gandler, 2010: 63). Estas imágenes ya existen entre nosotros, sólo es cuestión de des-domesticarlas y revitalizarlas al detener las preconcepciones que heredamos del discurso dominante historicista. Según expande Natalia Taccetta, una virtud de las obras de arte es problematizar la ubicación histórica de algún objeto y relocalizar sus imágenes en sentidos nuevos, desobedeciendo la cronología y desestabilizando la percepción del presente (Taccetta, 2017: 16).

Plano sensorial, tiempo histórico y porosidad en *Zama*

Podría decirse que el trabajo de Martel no es el único en reivindicar o redimir el lugar de los vencidos de la historia latinoamericana colonial y que, por ende, se inscribe dentro del llamado que Benjamin hace en su texto. Existen filmes clásicos como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976) u otros más contemporáneos como *Vazante* (Daniela Tomas, Brasil, 2017) en los que los protagonistas otorgan voz a esclavos, mulatos y demás subyugados del poder colonial europeo. Sin embargo, *Zama* se distingue de la filmografía de Martel al mismo tiempo que mantiene las claves estéticas del estilo de la directora, lo que merece un análisis detenido. El plano sensorial y sonoro del film establece una relación intersubjetiva con los espectadores para que el acto redentorio sea también un acto corporal. El uso del sonido y la apelación a sensaciones corporales invitan a considerar dos puntos: 1) la debilidad y fragilidad del

⁶ “What hope there is comes not from the future but from a vanquished past that resists domination by the victorious enemy”.

cuerpo colonizador y 2) la creciente amenaza y fortaleza física de una comunidad-otra que existe patentemente junto a la europea y criolla.

El cuerpo de Diego de Zama no es el único que soporta los trabajos y enfermedades de llegar a los territorios colonizados. Por ejemplo, la enfermedad y el decaimiento paulatino de los cuerpos aparecen encarnados en varios personajes. Al comienzo de la película, su amigo el oriental le informa a Zama de su estado de debilidad, el cual va empeorando en las siguientes escenas. En su visita a la casa de Luciana, él bebe un poco de licor y se retira con dolores y retorcijones en su estómago que se escuchan claramente. Zama intenta buscar un médico o curandero para su amigo, pero este fallece al igual que el niño que lo acompaña. Los cuerpos son alojados en la iglesia y cubiertos de cal para prevenir su podredumbre extrema.



Figura 1 – Enfermedad y muerte del oriental

Zama también enferma gravemente luego de ser desalojado de su vivienda y de ser despojado de sus bienes materiales. La cámara muestra en detalle su piel sudorosa, sus temblores y su cuerpo enjuto sufriendo los ataques de la fiebre. Luego, ya en campaña con los guerreros, otro personaje, el capitán, les muestra a Zama y a los demás su mano hinchada y podrida. Él cuenta que mientras dormía sintió una picadura que lo despertó, al parecer de una araña o avispa. En las siguientes escenas, se hace un seguimiento de la podredumbre gradual de la mano y el brazo. Finalmente, los momentos de mayor intensidad física en el plano del dolor se dan cuando Vicuña Porto le amputa las manos a Zama.



Figura 2 – Enfermedad y amputación de las manos de Zama

Además de apelar al plano sensorial a través de la visualidad, el film también recurre a efectos sonoros. El más llamativo es el conocido tono Shepard que Martel utiliza por primera vez. Estos funcionan para mostrar un impacto profundo en la estabilidad emocional del personaje sin que haya necesariamente alguna indicación visual. El tono Shepard es un efecto de sonido que crea la ilusión de ascenso o descenso en su secuencia sin llegar explícitamente a ese punto. Por lo tanto, se genera el efecto interminable de una tensión, un movimiento o una caída sin fin. Según Eleonora Rapan, el uso del tono Shepard en *Zama* debe interpretarse en primer lugar como una representación simbólica de un descenso (Rapan, 2018: 138).

En las tres primeras escenas en que aparece este efecto, Zama se encuentra en un estado de ensoñación o fuerte disgusto. Primero, cuando llegan el oriental y su hijo, un niño que es transportado en una silla colgada en las espaldas de un esclavo. El niño susurra unas palabras que dan cuenta de quién es Zama, su historia y su posición social. Sin embargo, el niño calla y la voz sigue, lo que permite pensar que esta escena puede tratarse de una ilusión aunque esto no se aclara. Segundo, cuando Luciana Piñares de Luenga lo entretiene a él y al oriental y golpea unas copitas. Aquí, el sonido del vidrio inicia el uso del tono Shepard. Zama entra a un estado de extrañamiento, de confusión. Tercero, en una reunión con el gobernador, Zama se entera de que su secretario, Ventura Prieto, va a ser deportado y trasladado a Lerma, el lugar

al que él mismo quería ir. En estas escenas el tono Shepard es de descenso, lo que permite inferir que el sonido se utiliza para acentuar el grado de tensión emocional que vive el personaje y que no se expresa en su exterioridad.

Rapan apunta una cuarta escena en la que el tono Shepard es ascendente y despierta otro tipo de acercamiento en relación con la dimensión afectiva y física de Zama. Luego de que es expulsado de su cuarto, Zama busca asilo en una pensión casi en ruinas ubicada en las afueras de la comunidad. Allí él enferma y sufre de fiebre. Aquí se utiliza el último tono Shepard del film. Rapan explica: “Quizás relacionado a la fiebre creciente de Zama, el tono Shepard ahora parece estar más relacionado con el estado físico de Zama, más que expresamente con sus sentimientos de estar resignado a su transferencia-que-nunca-ocurrirá” (Rapan, 2018: 140).⁷ Entonces, el uso de este efecto, no solo habilita el ingreso abrupto hacia el estado mental del personaje y su desorientación (Rapan, 2018: 140), sino que también enfatiza su estado físico en decadencia, en una suerte de espiral que permanece en bajada de forma interminable durante todo el film. Giovanni Marchini Camia explicita esto al decir: “este efecto de sonido inductor-de-ansiedad da la ilusión de un tono descendente infinito, mientras en efecto uno está atorado en una vuelta que se repite” (Marchini Camia, 2018: 54).⁸ Al igual que en sus trabajos previos, Martel sumerge a sus personajes en un proceso gradual de decadencia.

Esta variedad de herramientas visuales y sonoras le otorgan al film una cualidad sensorial intersubjetiva que habilita un mayor ingreso hacia la intimidad física y emocional de sus personajes. A diferencia de los filmes en los que la identificación óptica permite una distancia entre los espectadores y los personajes, la apelación sensorial suscita una identificación corporal más

⁷ “Perhaps related to Zama’s rising fever, the Shepard tone now seems to be more related to Zama’s physical state, rather than expressly to his feelings of being resigned to his never-to-be-transfer”.

⁸ “This anxiety-inducing sound effect gives the illusion of an infinitely descending pitch, while in effect being stuck in a repeating loop”.

íntegra, holística. Estos recursos permiten, en primera instancia, dar cuenta de una presencia europea y criolla en decadencia, frágil y debilitada. Esta caracterización se corresponde a los modos en que la clase media alta salteña se representa generalmente en la trilogía que antecede a *Zama*.

Sin embargo, el plano sensorial también permite otras observaciones en contacto estrecho con una intención redentoria de grupos humanos desplazados por la historia oficial. En una de las primeras escenas, Zama debe encabezar un interrogatorio a un indio maniatado que respira con dolor. El mismo, al ser liberado, corre hacia la pared para lastimarse y cae al suelo. Allí murmulla la historia de un pez que no puede salir de la corriente, lo que será una predicción del conflicto de Zama. Si bien aquí se muestra capturado, no por ello el indio parece dominado. Esta representación de los sujetos colonizados como agentes de su propio accionar o dueños de su destino se repite a lo largo del film. Esta idea surge nuevamente con la aparición de niños fantasmas que aterrizan a Zama, con mujeres indígenas y sus bebés que lo desprecian, con comunidades nativas en la selva, fuertes y sanguinarias, que lo capturan y lo despojan de sus bienes. Los esclavos africanos y las mulatas también cuentan con su autonomía: son mensajeros que entran sin pedir permiso, poseen creencias que los llevan a desobedecer, miran con desprecio, se transforman en fantasmas o figuraciones de la muerte que aterrizan en tiempos de enfermedad.





Figura 3 – Presencia de indígenas, mulatos y esclavos

De entre estos personajes, se destaca Malemba (Mariana Nunes), la esclava de Luciana Peñares de Luenga. Castigada por huir de su dueño anterior, quien le dañó la planta de los pies e infectó con una planta venenosa, Malemba sirve a Luciana con un rengueo que le quedó de secuela. Ella no habla, lo cual puede ser visto como acto de protesta ya que ella “tiene su lengua”, como dice Luciana. Más allá del sufrimiento ocasionado por sus captores, ella demuestra independencia y fortaleza en varias oportunidades. Al comienzo del film, Malemba nota que Zama la observa a ella y a otras mujeres desnudas tomándose un baño de barro. Zama huye, pero Malemba lo persigue. Según Gemünden, “la reacción de Malemba al comportamiento de Zama es un signo de coraje y agencia” (Gemünden, 2019: 111).⁹

Si bien estos grupos humanos aparecen como una otredad potente, el plano sensorial del film sobre todo se ubica en la experiencia corporal de Zama, su protagonista. Por tanto los esclavos e indígenas constituyen el otro lado de una polaridad inentendible para Zama, un lado que lo intimida y lo amenaza. Los recursos fílmicos del género del terror le sirven a Martel para remarcar este punto. Las escenas terroríficas durante la enfermedad de Zama junto a mulatas-fantasmas, los rituales extraños en patios internos, la llegada de los ancianos indígenas ciegos que caminan de noche por la selva y la captura y tortura de los blancos criollos por parte de indígenas guerreros son algunos ejemplos. Por tanto, el plano sensorial del film construye una corporalidad

⁹ “Malemba’s reaction to Zama’s behavior is a sign of courage and agency”.

debilitada en Zama, a quien Martel parece mirar con empatía, que observa, a veces con incomodidad o terror, a Otros más fuertes e independientes que lo desprecian.

Este tratamiento del pasado colonial permite pensar la redención histórica benjaminiana del film como un acto que se corresponde también con los recursos sonoros y la apelación a sensaciones físicas. Sin embargo, quisiera traer a colación otra noción de Benjamin, la porosidad, para considerar otra arista analítica entre la cineasta y el filósofo. En relación a lo presentado anteriormente, lo sensorial vuelve a aparecer como punto de análisis pero no desde la enfermedad o el dolor, sino desde el deseo sexual.

Junto a Asja Laxis, Benjamin publica en 1925 su artículo *Nápoles* en el que comenta la configuración urbana de la ciudad desde una perspectiva sensorial. Describe el espacio desde el punto de vista de un sujeto inmerso en el lugar para percibir las diferentes capas y límites sociales, económicos, culturales y temporales que constituyen esta ciudad. Benjamin utiliza el término *porosidad* para identificar y dar cuenta de la permeabilidad e interpenetrabilidad de todos los aspectos sociales que constituyen a Nápoles. Él refiere a la arquitectura de la ciudad (Benjamin, 1979: 169), la vida cultural (Benjamin, 1979: 171) y los espacios privados y públicos (Benjamin, 1979: 174). Según Áine O’Healy, la porosidad en Benjamin se transforma en un modelo de acceso al conocimiento, ya que sugiere una fractura de la apariencia superficial de las cosas y otorga la posibilidad de descubrir lo que normalmente permanece oculto. (O’Healy, 1999: 241) Como explica Andrew Benjamin, el ritmo que se describe en el texto *Nápoles* al atravesar toda una serie de espacios vívidos pone en evidencia una suerte de movimiento que paulatinamente borra las fronteras entre uno y otro (Benjamin, 2005: 37). Lo público y lo privado, lo antiguo y lo moderno, lo local y lo extranjero; se superponen entre sí, se borran sus límites, se solapan. El concepto de porosidad se constituye no solo en una metodología de observación y registro de un espacio, sino también en una noción

epistemológica que permite pensar unidades socioculturales como pluralidades temporales y espaciales sin límites precisos.

El concepto de porosidad sirve para describir una de las reglas establecidas sobre el mundo narrativo de *Zama*: no hay límites claros ni bien comandados u obedecidos entre las personas que comparten un mismo espacio. El film marca desde un comienzo que, si bien existen claras diferencias de clase y estatus social, las mismas no determinan una convivencia menos interconectada o interdependiente. En una de las primeras escenas, Zama espía a un grupo de mujeres tomando un baño de lodo, conversando afablemente sobre cómo decir “avispa” en guaraní. Entre estas mujeres están Luciana y Malemba. Como bien apunta Gemünden, “el barro oculta la pigmentación, borrando los indicadores de clase y raza entre blancos, indios y negros, y por ende las jerarquías por las que opera la regla colonial” (Gemünden, 2019: 110).¹⁰ La división marcada por la raza no es lo único que se desvanece, al menos intermitentemente, en el film. Gemünden también apunta la intromisión de animales sueltos en espacios oficiales de gobernación, lo que indica una fuerte dificultad de administrar el espacio (Gemünden, 2019: 111). La escena muestra a una llama que ingresa a la oficina del gobernador en el momento exacto en que Zama se entera de que Ventura Prieto ha sido designado a Lerma como “castigo” por su insurrección es un ejemplo.

Una de las escenas en las que el carácter poroso del territorio dentro del film se hace evidente a través de la actividad y el deseo sexual, sucede en un encuentro social en la casa de Luciana al que Zama va junto a su secretario, Ventura Prieto. Al ingresar, un grupo de mujeres trans o *cross-dressers* elegantemente vestidas los saludan. Luego, Zama cruza hacia otra habitación, lo que resulta ser un establo. Allí se encuentra con un hombre, quien pinta el pecho de un joven esclavo africano. Detrás, hay una sala a la que se ingresa sin ropas para participar en encuentros orgiásticos o, más bien, para pagar y

¹⁰ “The mud conceals the pigmentation, erasing the markers of class and race between whites, indios, and blacks, and thus the hierarchies through which colonial rule operates”.

recibir servicios sexuales. Zama conversa con el hombre mientras otro mira desde adentro con curiosidad al muchacho negro que está afuera. Esto sugiere un interés sexual del hombre blanco hacia el joven africano. Finalmente, Zama se va y se encuentra con Luciana, quien ya había sido presentada formalmente a los demás asistentes.



Figura 4 – Escena en la casa de Luciana / burdel

No existe una congruencia absoluta ni una explicación precisa que determine la relación entre estos espacios ni la soltura con la que los sujetos se desenvuelven. Aquí radica otra de las reglas narrativas del film que presenta diversidades sexuales dentro de una cotideaneidad y sugiere actos carnales entre sujetos más allá del estrato social propio. De forma sutil y condensada en una breve escena, el film muestra de manera irónica un espacio en el que se superponen orígenes, costumbres de etiqueta, raza y deseos sexuales. En relación a este tono paródico, cabe también destacar la discordancia entre la vestimenta formal de los criollos y españoles y el deterioro y simplicidad de los espacios que habitan.

Estos elementos narrativos y de puesta en escena le sirven a Martel para cuestionar modos tradicionales en que se configura el pasado colonial en el cine, ya que presenta espacios sociales estratificados en los que el deseo sexual cruza barreras o, al menos, lo hace dentro de un sentido de cotidianeidad. Al igual que Benjamin recorre Nápoles y descubre las diferentes capas que conforman la ciudad, el film de Martel despliega el territorio social de *Zama* de forma paulatina revelando cada vez más, sin explicar del todo, la

conducta de sus sujetos. Este despliegue permite ver no sólo el carácter poroso que rige los espacios y sus clases sociales, sino también la posibilidad de establecer puntos de contacto entre ese pasado y nuestro presente. El film, a través de su parodia y su ironía, recrea un pasado histórico ficticio en el que considera diversidades sexuales e identitarias dentro de la vida cotidiana emulando y contraponiéndose a espacios urbanos actuales.

Conclusión

El estudio del cine y su relación con la historia ofrece puntos de reflexión importantes para comparar con *Zama*. Antoine de Baecque opina que, a diferencia del discurso histórico escrito, el cine es capaz de generar un panorama general de un contexto y de enfocarse en la particularidad de un sujeto al mismo tiempo. Es decir, el cine logra expresar la distancia y la cercanía a la vez, lo singular y lo plural (Baecque, 2012: 16). Ahora bien, es importante recordar que *Zama* no se apoya en ningún hecho histórico, sino en la elucubración de un tiempo colonial. Sin embargo, según Gil Bartholeyns, lo más importante para producir un film histórico es armarse de una red de conocimiento, un sistema que permita a uno imaginar el contexto físico asociado a una cultura dada para hacerla coherente y completa así como nuestra realidad (Bartholeyns, 2000: 39). Más allá de la ficcionalidad de *Zama*, lo que sobresale es la ilusión de pasado histórico que despliega a través de las reglas de su mundo narrativo.

Si traemos a colación los aportes de los estudios de los afectos, el trabajo de Alison Landberg resulta pertinente. En su estudio del cine histórico, Landberg presenta el concepto de “compromiso afectivo” (*affective engagement*), el cual consiste en la cualidad de estos films de incentivar al espectador a enfrentarse a un mundo histórico diferente del propio desde la afectividad personal. Esto permite “comprometerse” con el pasado representado desde un ámbito más íntimo, físico y emocional (Landberg, 2015: 21).

Incluso cuando el espectador no se identifica con uno de los personajes, su cuerpo se activa, se acerca a las condiciones de existencia de una persona en el pasado histórico y se ve afectado por las condiciones de posibilidad en ese momento. Es precisamente en esta coyuntura que la película puede producir un conocimiento real y útil sobre el pasado. El espectador está en su propio cuerpo, en su propio espacio, pero el cuerpo y su experiencia han sido alterados por el compromiso dentro de la diégesis, que en el caso de una película histórica está estructurada por condiciones políticas, económicas, sociales y culturales que gobernaron la vida de una persona o comunidad en el pasado (Landberg, 2015: 37).¹¹

Si bien resulta difícil suponer a espectadores que respondan de igual manera frente al film, es posible identificar las herramientas audiovisuales y narrativas de *Zama* que apuestan por una apelación al plano sensorial y que invitan a (re)pensar los modos en que se representa el pasado colonial y las políticas que los rigen. Aunque la idea del “compromiso afectivo” abre otra línea de análisis para *Zama*, esta noción refuerza la relación entre el plano sensorial y la construcción sociopolítica del mundo narrativo colonial.

Según Nicolas Azalbert, crítico de los *Cahiers du Cinéma*, la idea de “cine de época” pierde todo sentido con *Zama*. No hay aquí una constitución realista. Sin embargo, el film genera una sensación auténtica de ingresar a un territorio virgen que realmente existió, lo que constituye una falla espacio-temporal, una dimensión que parece más bien un siglo XVIII que se despliega en nuestro ahora (Azalbert, 2018: 80). Para Azalbert, esta impresión proviene del hecho de que no se ha filmado precisamente desde hoy, mirando el pasado desde el

¹¹ “Even when the viewer does not identify with one of the characters, his or her body is activated, brought into proximity to the conditions of existence for a person in the historical past, and affected by the conditions of possibility at that moment. It is in precisely this conjuncture that film can produce real and useful knowledge about the past. The viewer is in his or her own body, his or her own space, but the body and its experience have been altered by its engagement within the diegesis, which in the case of a historical film is structured by the political, economic, social, and cultural conditions that governed the life of a person or community in the past.”

presente; sino más bien que se ha filmado en el corazón mismo de ese pasado, como un presente que se niega a corresponder a las jerarquías e ideas preconcebidas de los libros de Historia (Azalbert, 2018: 80).

Por tanto, el objetivo de hacer dialogar los postulados de Benjamin con el film de Martel se concentra en medir la capacidad de *Zama* de interpelar a espectadores a través de un plano sensorial activo para (re)inscribir la manera de leer el pasado. Ya sea a través de sus postulados sobre la Historia, su invitación a estudiarla a contrapelo de la noción historicista, o su noción de porosidad, un análisis de *Zama* en contacto con Benjamin permite identificar y definir las estrategias intersubjetivas y la potencialidad redentoria del film.

Bibliografía

- Almada, Selva (2018). *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Random House.
- Azalbert, Nicolas (2018). "L'homme sans tête" en *Cahiers du Cinéma*, volumen Julio.
- Baecque, Antoine de (2012). *Camera Historica. The Century in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Bartholeyns, Gil (2000). "Representation of the Past in Films: Between Historicity and Authenticity" en *Diogenes*, volumen 189, número 48.1.
- Beiner, Ronald (1984). "Walter Benjamin's Philosophy of History" en *Political Theory*, volumen 3.
- Benjamin, Andrew (2005). "Porosity at the Edge" en *Architectural Theory Review*, volume 1, número 10.
- Benjamin, Walter (1979). *One-Way Street*. Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. Norfolk: NLB.
- _____. "Sobre el concepto de historia". Trad. Bolívar Echeverría En *Archivo Chile. Documentación de Historia Político Social y Movimiento Popular Contemporáneo de Chile y América Latina*. Disponible en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0021.pdf (Acceso en: 18 marzo de 2019).

- Caña Jiménez, María del Carmen y Vinodh Venkatesh (2016). "Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film" en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volumen 20.
- Echeverría, Bolívar (2010). "El ángel de la historia y el materialismo histórico" en Bolívar Echeverría, *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. Ciudad de México: UNAM / ERA.
- Gandler, Stefan (2010). "¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?" en Bolívar Echeverría, *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. Ciudad de México: UNAM / ERA.
- Gemünden, Gerd (2019). *Lucrecia Martel*. Chicago: University of Illinois Press.
- Gilbey, Ryan (2019). "When the Ship Comes In" en *New Statesman*, número 53.
- Laine, Tarja (2007). *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. Bruselas: Peter Lang.
- Landsberg, Alison (2015). *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*. New York: Columbia University Press.
- Löwy, Michael (2010). "Reflexiones sobre América Latina a partir de Walter Benjamin" en Bolívar Echeverría, *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. Ciudad de México: UNAM / ERA.
- Martel, Lucrecia (2018a). "I Was Never Afraid, an Interview with Lucrecia Martel" en *Film Quarterly*, número 71, volume 4.
- _____ (2018b) "It's Not Literary Adaptation... It's Literary Infection. An Interview with Lucrecia Martel" en *Cineaste*, volumen Summer.
- Marchini Camia, Giovanni (2018). "Zama" en *Cineaste*, volumen Summer.
- Martin, Deborah (2016). *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press.
- Molloy, Missy (2017). "Queer-haptic Aesthetics in the Films of Lucrecia Martel and Albertina Carri" en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, volumen 1, número 14.
- O'Healy, Áine (1999). "Revisiting the Belly of Naples: the Body and the City in the Films of Mario Martone" en *Screen*, volume 3, número 40.
- Rapan, Eleonora (2018). "Shepard Tones and Production of Meaning in Recent Films: Lucrecia Martel's *Zama* and Christopher Nolan's *Dunkirk*" en *The New Soundtrack*, volume 2, número 8.
- Selimovic, Inela (2018). *Affective Moments in the Films of Martel, Carri, and Puenzo*. Boston: Palgrave Macmillan.
- Taccetta, Natalia (2017). *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Prometeo.

* Guillermo Severiche (Argentina, 1986) es escritor, investigador académico y profesor de nivel universitario. Actualmente, trabaja como instructor en el departamento de Modern Languages and Literatures de Fordham University en la ciudad de Nueva York. Su trabajo académico se centra en las sensaciones físicas y la corporalidad en el cine latinoamericano contemporáneo. Como escritor, ha publicado ficción y ensayos en revistas literarias en Chile, Puerto Rico y España.

E-mail: gseveriche@fordham.edu