


# Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en *Zama* (Lucrecia Martel, 2017)

---

 Julia Kratje

Marcha, epitalamio y danza general, y *da capo*, y otro *da capo*, y otro *da capo*, hasta que se cierra el terciopelo encarnado sobre el furor del indiano. —«¡Falso, falso, falso; todo falso!» —grita. Y gritando «falso, falso, falso, todo falso», corre hacia el preste pelirrojo, que termina de doblar sus partituras secándose el sudor con un gran pañuelo a cuadros. —«¿Falso... qué?» —pregunta, atónito, el músico. —«Todo. Ese final es una estupidez. La Historia...» —«La ópera no es cosa de historiadores.»

Alejo Carpentier, *Concierto barroco*

El Maestro Antonio defiende su extravagante invención operística de las acusaciones de disparate que le endilga el indiano desconcertado por el trastrueque de apariencias y otros caprichos que le hacen perder el hilo de la historia inspirada en un episodio de la Conquista. La imaginación desbordada de Vivaldi, contraria a toda verdad, convierte a Hernán Cortés en el responsable de sellar la amistad entre aztecas y españoles. Frente al personaje escandalizado que insiste con su reclamo, extraviado entre los vericuetos de la acción, el músico alega que “en América, todo es fábula” (2011: 221). Cuando Carpentier narró el estreno de *Montezuma*, la música de Vivaldi se daba por perdida. Basándose en el texto de Alvise Giusti, el autor de *Concierto barroco* escribió su propia versión de la ópera a partir de una especulación vertiginosa sobre el tiempo, sobre los siglos, desde Haendel y Scarlatti hasta una sesión de *jazz*, en un escenario habitado por emperadores, jesuitas, cautivas y personajes travestidos. Su refutación del género de la novela histórica es deliberada, así como su acercamiento al pasado toma distancia de cualquier afán de reconstrucción.

Con un impulso semejante de libertad estilística que excede el aura del texto original, Lucrecia Martel se apropia de *Zama* para desarrollar una estética barroca que surcaba ya sus largometrajes anteriores; como si la novela de Antonio Di Benedetto fuese la superficie ideal para explorar un arte del *contrapunto* que permite advertir, retroactivamente, el barroquismo de la directora. El avance más bien sinuoso de la trama despojada de grandes acontecimientos dramáticos abre una realidad polimorfa, una representación que se espesa, cierta sobriedad enmarañada. Más allá de algunos rasgos en común con la novela (la ausencia de un conflicto central, la inacción, el tiempo suspendido de la espera, la repetición indefinida de situaciones que transcurren a la deriva), *Zama* se revela como un palimpsesto que busca ser descifrado en sus variadas oscilaciones. Una veta de la libertad barroca para profanar lo real *resuena* a lo largo del film como una manifestación que se agolpa en los intervalos de

su mascarada realista o que mantiene con el realismo una tensión insospechada. Si el centro de gravitación del cine de Martel ha estado generalmente asociado al realismo por su intención de capturar el modo en que los personajes experimentan la realidad, en su cara barroca contiene, como cajas chinas, un juego proliferante de contrastes, simetrías y paralelismos movедizos, sin dejar de sostener un principio de austeridad del relato enfocado desde una mirada analítica y descriptiva. En este sentido, una figura predilecta de *Zama* es el contrapunto, que dispone sobre una trama abierta la “travesía de la repetición”, como señala Severo Sarduy (1999: 1227). En Martel, los caminos del realismo y del barroco son complementarios, puesto que en definitiva apuntan a lo mismo: no se trata de una interrupción del curso ordinario de las cosas, sino de la presencia de algo extraño y perturbador, como un contrapunto insidioso que se mezcla, contradice y altera lo real.

En una remisión recíproca entre el todo y el detalle, cada elemento se repliega y, a la vez, extiende la tensión contenida en la totalidad del universo creado por un ojo atento a las pequeñas cosas y a los dobleces. La puesta en escena, ondulante y abigarrada, versa sobre realidades fluidas que se esparcen como notas continuas reverberando por lo bajo. Esta especie de *nota pedal* se desenvuelve como un deseo tácito, asordinado, móvil y descendido que atraviesa la película al margen de las fronteras jerárquicas entre los cuerpos: criados, amos, indios, criollos, nativos, españoles aparecen mezclados (lo que no quiere decir indiferenciados o igualados). Podría decirse que *Zama* es un film bien temperado, ya que su *afinación* permite modular a través de las figuras más distantes por un efecto de combinación y transferencia. Los contrapuntos rivalizan en una textura dinámica que concierta múltiples cuerpos, voces, ritmos, geografías, estados de ánimo. Espejismos de la representación, reconversión de los contrarios: la polaridad y la flexibilidad marcan el intercambio y el entramado de tiempos, espacios, personajes, diálogos, situaciones.

Los contrastes calibran la intensidad del afecto en las tres grandes partes del film: el comienzo soleado, a orillas del río, donde afloran risas de mujeres que se bañan desnudas mientras Zama las espía recostado sobre la aridez de la barranca; el circunloquio sombrío y sosegado de la parte del medio, con emplazamientos atravesados por una acumulación de objetos que son a la vez pantalla y obstáculo; el carácter brioso de la tercera parte con sus pausas que no permiten tomar aliento hasta que se despeja la transparencia del plano final iluminando la mirada agónica de Zama. Cuando parece que todo está por terminar, sucede otro *da capo* que se incorpora a la espiral suspensiva y revuelta, esquiva a la culminación, junto con la música que se estira como un fluido elástico mientras el deslizamiento zigzagueante de la balsa da lugar a los créditos.

El juego contrapuntístico de los estratos temporales es una de las claves temáticas y estructurales de la película. Al probar el aguardiente que trae “El Oriental”, Luciana Piñares de Luenga cuenta que sus delicadas copitas “eran doce; llegaron ocho. Venían en una caja bien protegidas, pero no todas envueltas”. “Qué pereza de embalaje”, acota Zama. “Estaban envueltas en impresos de Buenos Aires. Y, curiosamente, en esa flota los impresos que llegaron eran de fecha anterior a las hojas que envolvían mis copitas. Mis copitas traían noticias más frescas que los impresos que se repartieron acá. ¿No es encantador, y triste?”. Una cultura del tiempo –del tiempo efímero, oximorónico, hecho de melancolía y de *furor*, como indica Christine Buci-Glucksmann (2006) respecto de la música de Vivaldi en la que los opuestos conviven en ausencia de síntesis superadoras– entrevera temporalidades que se chocan y superponen. El tiempo del calendario, que se sucede progresivamente, con fechas determinadas, acciones espaciadas, transcurre de comienzo a fin; pero este hilo cronológico se complejiza, sin quebrarse, por el universo acústico que introduce el eco (relevo de voces y frases separadas de la boca emisora), la suspensión (sonidos que se despegan de la realidad) y el anacronismo (pregones, lenguas, entonaciones y músicas que entremezclan distintos períodos y pronunciaciones).

La percepción de la soledad, el desgaste existencial, la espera de Zama aparecen interferidos por una dimensión que perturba la linealidad de los acontecimientos: una mezcla de “insomnio y somnolencia”, tal como Juan José Saer (2010: 49) caracteriza cierto estado de trance en la novela de Di Benedetto, que recibe en el film de Martel un tratamiento acusmático.<sup>1</sup> El despliegue de artificios enunciativos y de puestas en abismo aparece condensado en el sonido *glissando*<sup>2</sup> del *shepard tone* que repercute en el interior del personaje (y también envuelve fantasmagóricamente al espectador). Las voces que aparecen como ecos y los sonidos que están localizados en el borde de lo visible y lo invisible hacen que, sin recurrir a tomas subjetivas, estemos en la cabeza del corregidor. El trabajo sobre los perímetros sonoros de los planos diegéticos y extradiegéticos produce perplejidad.

La composición apuesta a la imbricación de pulsos y de timbres desiguales, desfasados, con frecuencias irregulares, que se rozan entre sí con diferentes grados de energía e intensidad y crean una profundidad de campo sonora, además de visual. El universo vibratorio de *Zama* da cuerpo a los conflictos que resuenan con diversos matices. Alrededor de cada sonido discreto y articulado gravita un campo de fuerzas hecho de ruidos. No hay un orden al margen de la amenaza del exceso: la textura barroca convierte al film en una caja de resonancia del tiempo, de un tiempo emotivo y absolutamente contemporáneo (donde no es tan nítido qué pasa antes, qué pasa después, y cómo eso se percibe).

El tiempo cadencioso de la música brasileña *for export* que ejecuta el dúo de guitarristas llamado “Los Indios Tabajaras”, con su balanceo de tensiones y de reposos, sus melodías sencillas, repetitivas, fácilmente reconocibles, repletas de cromatismos, entra en comunión y en contraste con el tiempo descentrado del ambiente, compuesto por ruidos del entorno natural que perfilan una especie de eterno retorno, y con el tiempo aleatorio e indeterminado de los sonidos artificiales, que provienen de la música concreta y de la música electroacústica: ¿se trata de una resonancia diegética, interior o subjetiva, que afecta al personaje, pero que además rebasa hacia el auditorio? Al no estar supeditados a un referente visual, los experimentos acústicos del film provocan extrañamiento. Por otra parte, las pinceladas humorísticas de la música introducen desvíos inesperados. Por su poder de dilatar el tiempo, la música da a los acontecimientos fortuitos la impresión de que hubiera consecuencias del destino ocultas tras la percepción ordinaria (como en el episodio del flechazo de Zama con la nieta de los pobladores que le reclaman “encomienda de indios”). No se trata de una música que pretenda disimular las fisuras de la narrativa, ni embellecer el trasfondo de los acontecimientos, sino que dota a las imágenes de una expresión que solo por el encuadre o por el movimiento de la cámara no podrían alcanzar. Las piezas musicales, en suma, generan una unidad de sentido que engloba los elementos extra-musicales imprimiéndoles una dirección desacralizadora, que se aleja de pretensiones solemnes, como sucede con la “revelación” del reo acerca del pez “que pasa la vida en vaivén, luchando para que el agua no le eche afuera”, superpuesta a la primera entrada musical.

Como una cifra estética y política de América Latina, *Zama* expone el pintoresquismo exotista (plasmado en los atractivos cuerpos decorados de los sirvientes o en la coreografía pagana de los indios pintados de rojo que brotan de la selva) desde una mirada que no condesciende a la traducción de las lenguas ni al punto de vista del conquistador europeo: así, se abandona o se relega la función de comunicación, como también sucede con los abundantes malentendidos que disuelven la unidireccionalidad del sentido: “¿Me hablas a mí?”, pregunta Zama. Las entonaciones, los cuadros vivientes que desnaturalizan las posturas de los cuerpos, los gestos que comunican las miradas: estas representaciones intraducibles e intransferibles adquieren en el film una naturaleza autónoma, una composición *espectral* privilegiada por el atlas

1. Una “escucha reducida” permite analizar los diferentes lenguajes acústicos (el habla, la naturaleza, la música, los artefactos). Al respecto, véase Sáitta (2016).

2. Se trata de una ilusión auditiva elaborada a partir de tonos creados por Roger Shepard y Jean-Claude Risset.

informe del sonido que trasciende los enunciados verbales. En vez de intentar duplicar el mundo narrado por Di Benedetto, la adaptación de Martel elabora la opacidad del lenguaje a partir de una sobreadundancia de capas significantes que alteran la legibilidad. Proliferan diálogos vacilantes que expanden la sensación de un tiempo estancado, hecho de prórrogas, de rodeos, de retrocesos, de avances inefables, de instantes que se dilatan. Las sonoridades se acoplan a un paisaje poblado por metamorfosis y contaminaciones en donde prevalece la indeterminación. Las secuencias sonoras no se limitan al uso “realista” o “naturalista” (por un lado, porque no aparece solo una evocación por vez; por el otro, porque no hay una ambientación “de época”, de ninguna época recortada con precisión: no se oyen carruajes tirados por caballos, ni choques de espadas, ni ruidos metálicos asociados al imaginario de la colonia, así como, por ejemplo, el canto del pájaro campana, el del yaciyateré o el del kakuy se va transformando a medida que el film avanza). Se explora lo que pasa alrededor: el fuera de campo contiene acontecimientos que sugieren cauces no necesariamente amarrados a lo que se visualiza en la pantalla, ni tampoco referidos exclusivamente a causas reales o sugeridas. El sonido es valorado, sobre todo, por sus cualidades acústicas: timbre, textura, vibración.

Si pudiera proyectarse una perspectiva existencialista en Martel (presente en la novela de Di Benedetto), se podría decir que esta no pretende hacer que el espectador pase el rato, literal y metafóricamente, sino que experimente el paso del tiempo y, con él, la persistencia de problemas políticos y culturales tramados con dosis equivalentes de humor y de hermetismo, al borde de la desintegración y el *des-concierto*. Una atmósfera arremolinada sacude las expectativas del público y las arrastra, en cierta medida también, hacia una zona del barroco que manifiesta el sometimiento a un orden que invita a entrar en su órbita obligándonos a girar en círculos. Barroco cenagoso, realismo desbarrancado; este barroco de las barrancas sensualiza el paisaje fluido y encallado a la vez, exaltado y retraído, exuberante y desértico, opaco y cristalino, desbordado de resonancias excéntricas. ¿Realismo empantanado, barroco del despojo? La poética de *Zama* corre varios límites preconcebidos. En la estela trazada por José Lezama Lima (1977), que entiende el barroco como un arte de la contraconquista, o de Alejo Carpentier, para quien es la conciencia criolla del mestizaje, Perlongher dice que “no se afirma en vano que el barroco es el arte más escandalosamente antioccidental derivado del propio Occidente” (2013: 145). Lo que en *Zama* a simple vista puede parecer demasiado controlado y meticulosamente equilibrado está sumergido en un mundo inestable y pasional, repleto de figuras que se abren a una dialéctica de ocultación y develamiento. Algo así como una vorágine que deja ver el *horror vacui* de su cosmogonía hecha de simbiosis y de contaminaciones, en un afán sin tregua y, paradójicamente, sin despilfarro. Es que en la mirada caleidoscópica de *Zama*, de Martel, *todo* quiere siempre significar y, en el reverso de la cadena de sentidos, revelar el sonido mismo en sus resonancias.

## Bibliografía

---

- » Buci-Glucksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.
- » Carpentier, A. (2011). *Concierto barroco*. Madrid: Akal.
- » Lezama Lima, J. (1977). “La curiosidad barroca”. En *Obras completas*, Tomo II. México: Aguilar, pp. 302-333
- » Perlongher, N. (2005). “La barroquización”. En *Prosa plebeya*, pp. 144-148. Buenos Aires: Excursiones.
- » Saer, J. J. (2010). “Zama”. En *El concepto de ficción*, pp. 44-50. Buenos Aires: Seix Barral.
- » Saítta, C. (2016). *Cine y música. Textos reunidos*. Buenos Aires: Librería.
- » Sarduy, S. (1999). “Barroco”. En *Obra completa*, Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 1197-1261.

